



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta formazione Dottorale

Corso di Dottorato in Studi Umanistici Transculturali

XXXIII ciclo

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14 Critica letteraria e letterature comparate

L'INCONTRO E I SUOI DESTINI NELL'OPERA DI MARGUERITE DURAS

Supervisore:

Chiar.mo Prof. Giovanni Bottioli

Co-Supervisore:

Chiar.ma Prof.ssa Nunzia Palmieri

Tesi di Dottorato

Eleonora Fracalanza

Matricola n. 1015913

Anno Accademico 2019 / 2020

INDICE

PREMESSA	1
INTRODUZIONE	11
<i>L'incontro come evento</i>	<i>11</i>
<i>Una ricognizione etimologica.....</i>	<i>16</i>
<i>L'incontro tra psicoanalisi, filosofia modale e letteratura. Una prospettiva metodologica.....</i>	<i>19</i>
<i>La natura "estima" dell'incontro.....</i>	<i>24</i>
<i>Dalla nevrosi di destino alla responsabilità del soggetto</i>	<i>27</i>
<i>Lacan tra tyche e automaton</i>	<i>32</i>
<i>La necessità di una prospettiva modale.....</i>	<i>35</i>
<i>Dal "coup de foudre" alla durata. Verso un'etica dell'incontro.....</i>	<i>39</i>
<i>L'incontro amoroso nell'opera di Marguerite Duras</i>	<i>43</i>
PRIMA PARTE	
<i>L'ATTESA</i>	<i>53</i>
1. L'ATTESA SI DICE IN MOLTI MODI.....	53
2. COSA SI ATTENDE NELL'ATTESA	58
3. L'ATTESA TRA INSODDISFAZIONE DEL DESIDERIO E POSSIBILITÀ DELL'INCONTRO	63
4. L'ATTESA DELL'INCONTRO AMOROSO	67
5. TRITTICO DELL'ATTESA: <i>LE MARIN DE GIBRALTAR, LES CHANTIERS, LE SQUARE</i>	72
<i>LE MARIN DE GIBRALTAR</i>	<i>80</i>
1. VERSO LA "MANIERA" DURASSIANA	80
2. LA SCOPERTA DELL'ESISTENZA	89
3. L'INCONTRO CON ANNA E IL <i>DESIDERIO DI ESSERE</i> "IL MARINAIO DI GIBILTERRA"	103
4. LA STORIA DI ANNA E DEL MARINAIO DI GIBILTERRA.....	113

5. ALLA RICERCA DEL MARINAIO DI GIBILTERRA.....	118
6. L'ATTESA COME <i>POSSIBILITÀ NECESSARIA</i>	125
LES CHANTIERS	136
1. LA CONTINGENZA DEL PRIMO INCONTRO	136
2. L'INCONTRO CON IL VUOTO DELLA «COSA»: UN FENOMENO ESTETICO	140
2.1 Il vuoto di <i>das Ding</i> e il suo trattamento	140
2.2 «Una porta dischiusa sul mistero del vuoto»: l'incontro <i>tychico</i> con il pieno disorganizzato	147
3. IL SUBLIME OGGETTO DEL DESIDERIO	150
4. IL CANTIERE DEL DESIDERIO	157
4.1 L'oggetto <i>agalma</i>	157
4.2 Il godimento dell'attesa dell'amore, e della morte	160
4.3 Il <i>rendez-vous</i> conclusivo	166
LE SQUARE	170
1. « CE DIALOGUE FAIT LA MATIÈRE DU LIVRE »	170
2. DUE PERSONAGGI IN ATTESA DEL RICONOSCIMENTO DELL'ALTRO....	176
3. L'EROISMO TRAGICO DELLA DOMESTICA.....	183
4. LA SCOPERTA DE « L'ESPOIR DE L'ESPOIR »	188
5. IL DONO DELLA PAROLA	193
SECONDA PARTE	
LA RIPETIZIONE	201
1. LA RIPETIZIONE NELL'OPERA DI FREUD	201
1.1 All'inizio è la ripetizione: ripetere per ricordare?	201
1.2 La svolta del 1920: la ripetizione al di là del principio di piacere.....	209
1.3 Sul trauma.....	215
2. LA RIPETIZIONE SECONDO LACAN: UN CONCETTO FONDAMENTALE DELLA PSICOANALISI	217
2.1 Dall'insistenza significativa al tratto unario	217

2.2 La svolta del <i>Seminario XI</i> : la ripetizione come incontro mancato con il Reale	223
3. MODI DELLA RIPETIZIONE E INCONTRO	229
4. TRITTICO DELLA RIPETIZIONE: <i>MODERATO CANTABILE, HIROSHIMA MON AMOUR, LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN</i>	235
<i>MODERATO CANTABILE</i>	249
1. « LE VIRAGE VERS..., VERS LA SINCERITÉ »	249
2. ESPOSIZIONE	254
2.1 « La musique, mon amour... »	254
2.2 Un cri(me) che rapisce	260
3. SVILUPPO	266
4. DIGRESSIONE: LA TRASGRESSIONE DI ANNE DESBAREDES	273
5. RIPRESA	278
<i>HIROSHIMA MON AMOUR</i>	285
1. « IMPOSSIBLE DE PARLER DE HIROSHIMA ». LA GENESI DELL'OPERA..	285
2. DALLE CENERI, LA RINASCITA	292
3. FOLLE MELANCONIA A NEVERS	304
3.1 Impossibile morire d'amore a Nevers...	304
3.2 Il sole nero della melanconia	306
3.3 Divenire come una morta	311
3.4 «Cadere fuori dalla scena del mondo»: la punizione di Nevers	313
3.5 La folle cattiveria di Nevers	316
3.6 L'uscita dalla follia	321
4. RICORDARE, RIPETERE, RIELABORARE... A HIROSHIMA	331
4.1 L'uno al posto dell'altro	331
4.2 « La résurgence de Nevers »	342
4.3 L'oblio come <i>possibilità necessaria</i>	355
<i>LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN</i>	364
1. IL CASO LOL	364
2. LA SCENA DEL BALLO	371

3. IL RAPIMENTO	376
4. ESSERE <i>OGGETTO-SGUARDO</i> E COSTRUZIONE DEL FANTASMA.....	384
5. RIANNODAMENTO.....	395
6. IL RITORNO A T. BEACH E LA FOLLIA DI LOL V. STEIN	402

TERZA PARTE

***L'IMPOSSIBILE*..... 411**

1. UNA CATEGORIA MODALE.....	411
2. LA CONTINGENZA DELL'INCONTRO. TRA L'IMPOSSIBILE DEL RAPPORTO SESSUALE E IL "PER SEMPRE" DELL'AMORE	419
3. «NON INDURCI IN RELAZIONE».....	424
4. L'INCONTRO CON YANN ANDRÉA E LA SCRITTURA DURASSIANA DEGLI ANNI OTTANTA.....	428
5. TRITTICO DELL'IMPOSSIBILITÀ: <i>LE NAVIRE NIGHT</i> , <i>LA MALADIE DE LA MORT</i> , <i>L'AMANT</i>	436

***LE NAVIRE NIGHT* 444**

1. « LE DÉSASTRE DU FILM » E IL DESIDERIO DI « REVENIR AU PAYS NATAL ».....	444
2. UNA STORIA DI VOCI.....	449
3. UNA STORIA DI IMMAGINI NERE	455
4. TRA DIVIETO E TRASGRESSIONE: « UN ORGASME NOIR ».....	461

***LA MALADIE DE LA MORT* 470**

1. «TESTI SEGRETI»	470
2. « LÀ OÙ L'IMAGINAIRE EST PLUS FORT ». L'INCONTRO IMPOSSIBILE CON L' <i>ETEROS</i>	480

***L'AMANT* 495**

1. « J'AVAIS ENVIE DE LIRE UN LIVRE DE MOI »	495
2. DA <i>L'IMAGE ABSOLUE</i> A <i>L'AMANT</i> COME PROCESSO DI RI-SOGGETTIVAZIONE.....	502
3. LA MASCHERATA FEMMINILE O IL RITRATTO DELLA <i>JEUNE FILLE</i> COME <i>OBJET PETIT (A)</i>	511

4. L'INCONTRO CON L'AMANTE CINESE, «L'EXPERIMENT»	517
5. SOSTITUZIONI, IDENTIFICAZIONI, TRASFORMAZIONI.....	524
6. UN AMOUR À EN MOURIR	532
7. IL SINTHOMO DELLA SCRITTURA COME POSSIBILITÀ NECESSARIA	537

CONCLUSIONE

<i>C'EST TOUT...</i> FRAMMENTI DI UN DISCORSO AMOROSO	547
---	-----

BIBLIOGRAFIA	557
---------------------------	------------

*Alla memoria di Egidio e Renza,
fil rouge della mia vita.*

*« Ça va très loin, l'écriture... Jusqu'à en finir avec.
C'est quelquefois intenable. Tout prend un sens tout à coup
par rapport à l'écrit, c'est à devenir fou.
Les gens qu'on connaît on ne les connaît plus
et ceux qu'on ne connaît pas on croit les avoir attendus ».*

Marguerite Duras

ABBREVIAZIONI

MG	<i>Le Marin de Gibraltar</i>
C	<i>Les Chantiers</i>
S	<i>Le Square</i>
MC	<i>Moderato cantabile</i>
HMA	<i>Hiroshima mon amour</i>
RLVS	<i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i>
P	<i>Les Parleuses</i> , entretiens avec Xavière Gauthier
LMD	<i>Les Lieux de Marguerite Duras</i> , entretiens avec Michelle Porte
NN	<i>Le Navire Night</i>
YV	<i>Les Yeux verts</i>
HC	<i>L'Homme assis dans le couloir</i>
HA	<i>L'Homme atlantique</i>
MM	<i>La Maladie de la mort</i>
A	<i>L'Amant</i>
PCN	<i>La Pute de la côte normande</i>
VM	<i>La Vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour</i>
PS	<i>La passione sospesa. Intervista con Leopoldina Pallotta della Torre</i>
YAS	<i>Yann Andréa Steiner</i>
É	<i>Écrire</i>
T	<i>C'est tout</i>

Tutte le opere e le interviste di Marguerite Duras verranno citate in francese, tranne i passi tratti da *La passione sospesa. Intervista con Leopoldina Pallotta della Torre* (1989), in quanto il testo è stato pubblicato per la prima volta in lingua italiana e soltanto in seguito tradotto in francese.

Per tutti i testi di Duras faremo riferimento a *Œuvres complètes*, t. I,II,III,IV éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), Paris, 2011-2014. Fanno

eccezione *La passione sospesa* – per il quale faremo riferimento all’edizione pubblicata da Archinto nel 2013 –, e *C’est tout*, per il quale faremo riferimento all’edizione italiana con testo originale a fronte pubblicata da Mondadori nel 1996.

Per quanto invece riguarda gli studi critici sull’opera di Duras, le opere di psicoanalisi, di filosofia e di critica letteraria, le citazioni saranno sempre in italiano; laddove non altrimenti indicato la traduzione è sempre mia.

Infine, all’interno del testo vi saranno alcune immagini tratte dal film di Alain Resnais *Hiroshima mon amour*: si tratta di *screenshots* da me realizzati di alcune scene di cui ho specificato con precisione il momento del film da cui sono state catturate.

PREMESSA

La tesi qui presentata nasce da due incontri che mi riguardano personalmente: l'incontro, avvenuto nel 2014, con l'opera di Marguerite Duras – in particolare con il romanzo del 1958 *Moderato cantabile* –, e l'incontro, di poco successivo al primo, con la psicoanalisi di Jacques Lacan.

La lettura di questi due autori apparentemente tanto distanti tra loro – lei, scrittrice di origine francese nata a Gia-Dinh, vicino a Saigon, nel 1914 e morta a Parigi nel 1996, autrice di romanzi, di *pièces* teatrali, sceneggiature cinematografiche, ma anche regista e giornalista, una personalità eclettica, sopra le righe, molto discussa, intellettualmente adorata o respinta sia da parte del grande pubblico sia dalla critica; lui, psichiatra e psicoanalista vissuto a Parigi tra il 1901 e il 1981, una figura certamente importante ma anche controversa all'interno del movimento psicanalitico tra gli anni Cinquanta e i primissimi anni Ottanta, artefice di quello che lui stesso definisce “un ritorno a Freud” operato primariamente attraverso l'analisi del linguaggio – hanno prodotto in me effetti assolutamente analoghi: interesse, attrazione, fervore, passione, ma anche spaesamento, il sentimento di non riuscire a padroneggiare completamente la materia che avevo tra le mani.

Soprattutto i *Seminari* e gli *Scritti* di Lacan – pagine il più delle volte difficili, impervie ed enigmatiche – li ho letti e studiati, totalmente rapita, ipnotizzata dal fascino della scrittura, sentendomi però molto spesso nei panni di un viaggiatore poco avvezzo ed esposto in ogni momento al rischio di perdere la bussola nel bel mezzo di un'avventura condotta in un paese esotico. Quando le ho incontrate, ho dunque accolto con grande entusiasmo e adesione le seguenti parole dello psicoanalista francese: «Quel che conta, quando si tenta di elaborare un'esperienza non è tanto quello che si capisce quanto quello che non si capisce»¹.

Paradossalmente, sono stati proprio gli inciampi, le difficoltà a capire che cosa Lacan e Duras – ognuno con il proprio metodo – “volessero dirmi”, a spingermi sempre più

¹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro I, Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, trad. it. Einaudi, Torino 2014, p. 91.

verso di loro, a leggerli, a rileggerli, cercando la chiave di accesso alla loro profondità. E così, a poco a poco, ho trovato nell'opera dell'uno la chiave d'accesso all'opera dell'altro.

Non poche volte, le considerazioni di Lacan mi hanno aiutata a trovare il giusto *insight* – o almeno così io credo – per interpretare i testi di Duras che andavo di pari passo leggendo; viceversa, i romanzi di Duras, i suoi personaggi sempre vittime di passioni che li travalicano, sempre pronti a confrontarsi con il vuoto e con l'ignoto che li riguardano intimamente, mi hanno guidata verso una maggiore comprensione delle teorizzazioni di Lacan.

Il quarto romanzo che ho letto di Duras è stato *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), un testo oscuro, ambiguo, contraddittorio, enigmatico, forse il più enigmatico dell'intera produzione della scrittrice. Come scrive Michelle Montrelay,

questo romanzo non può essere letto come un libro qualsiasi. Non ci si sente padroni della propria lettura. O non si sopporta e si lascia cadere il libro, oppure si lascia fare al Rapimento, che vi inghiotte, vi annienta. Si legge, si legge senza fermarsi, ma più si va avanti, più si dimentica tutto, profondamente. Ciò che ho appena intravisto, compreso, non lo ricordo più, come se fossi diventata stupida. Questo romanzo vi spossa del pensiero, trascina in quel genere di povertà in cui memoria e amore si confondono. Perché *Il Rapimento di Lol V. Stein* secerne una determinazione appassionata a perdere ogni risorsa – sia quelle di cui trabocca che le vostre – per mettere tutto al servizio di un certo niente².

Il romanzo mi ha affascinata sin da subito, benché qualcosa continuasse a sfuggirmi. In esso riconoscevo alcuni aspetti riconducibili all'insegnamento di Lacan, in particolare la centralità del desiderio inteso come una dimensione che comporta perdita di padronanza, vertigine, sbandamento, come un'esperienza di qualcosa che si manifesta più forte della volontà e che rapisce il soggetto, lo trascina cioè al di là dei propri confini producendo effetti esaltanti ma anche devastanti sul piano dell'identità.

Entusiasta delle affinità, delle corrispondenze tra Duras e Lacan che, percorrendo più volte i loro testi, man mano scoprivo, ho sentito l'esigenza di leggere l'uno attraverso l'altro, di farmi accompagnare da Lacan nella lettura di Duras, e da Duras nella lettura di Lacan. Ciò che desideravo era creare un ponte, produrre un *incontro* tra loro, ancora del tutto ignara che l'incontro tra Duras e Lacan – un vero incontro – avesse già avuto luogo.

² M. Montrelay, *L'Ombra e il nome. Sulla femminilità* (1977), trad. it. Edizioni delle donne, Milano 1980, pp. 21-22.

Ritenendo come Freud che l'artista preceda sempre lo psicoanalista, nel corso del suo insegnamento Lacan porge riconoscimenti a vari scrittori, tra cui Marguerite Duras; dopo aver citato esplicitamente *Hiroshima mon amour* all'interno del *Seminario X* dedicato all'angoscia (1962-1963), nel 1965, Lacan dedica infatti alla scrittrice un *Omaggio* in cui offre un commento e una personale interpretazione a *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

Io penso che, anche se apprendessi dalla bocca stessa di Marguerite Duras che ella non sa in tutta la sua opera da dove Lol le venga, e quand'anche potessi intravederlo da quanto ella mi dice nella frase successiva, l'unico vantaggio che uno psicoanalista ha il diritto di trarre dalla propria posizione, sempre che gli venga riconosciuta come tale, è quello di ricordarsi con Freud che l'artista, nella sua materia, lo precede sempre, e che pertanto non deve fare lo psicologo laddove l'artista gli apre la strada.

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. Non faccio quindi torto al suo genio se fondo la mia critica sulla virtù dei suoi mezzi.

Tutto ciò di cui darò testimonianza rendendole omaggio è che la pratica della lettera converge con la consuetudine dell'inconscio³.

Lacan e Duras si conoscevano. Al di là del celebre *Omaggio* che le ha dedicato, lo psicoanalista sembrerebbe aver tratto dall'opera della scrittrice nuova materia per il suo insegnamento – soprattutto quello elaborato a partire dagli anni Settanta –, e ha riconosciuto in lei un sapere misterioso sulla femminilità, sulla *jouissance*, sull'amore e sul rapimento a cui il desiderio conduce, problematiche queste a cui entrambi gli autori non hanno mai smesso di confrontarsi.

Sui loro incontri, le biografie – anche quelle più autorevoli – non si soffermano, probabilmente per via del loro carattere episodico; tuttavia numerose sono le allusioni che Duras fa ai suoi rapporti con Lacan, soprattutto nel corso delle interviste e in alcuni scritti.

Alain Vircondelet parla di Duras e Lacan come di una sorta di “rivali” segreti⁴, mentre Laure Adler e Olympia Alberti ricordano i loro rapporti amichevoli, le visite e la partecipazione (seppur sporadica) dello psicoanalista a quel piccolo cenacolo di amici e scrittori uniti nella stessa ricerca intellettuale e politica che tra gli anni Quaranta e Sessanta erano soliti riunirsi presso l'abitazione della scrittrice, al numero 5 di rue Saint-Benoît.

³ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras, del rapimento di Lol V. Stein* (1965), in *Altri scritti*, trad. it. Einaudi, Torino, 2013, pp. 192-193.

⁴ A. Vircondelet, *Pour Duras*, Calmann-Levy, Paris, 1995, p. 13.

François Perrier, psicoanalista e autore vicino a Lacan, in *Voyages extraordinaires en Translacanie*, parla invece di alcune visite che Duras avrebbe fatto a Lacan a Guitrancourt⁵, residenza in cui, stando ai racconti di Elisabeth Roudinesco, egli teneva i libri della scrittrice nella sua biblioteca personale.

Nulla di quanto gli autori delle varie biografie affermano tuttavia è certo e comprovato; dunque, gli elementi e le informazioni maggiormente attendibili sono proprio quelli che ricaviamo dalle interviste di Duras, da tutti quei passi in cui ella fa esplicitamente riferimento a Lacan.

In *Les Parleuses*, per esempio, Duras confessa a Xavière Gauthier che « c'est Lacan [...] qui a sorti Lol V. Stein de son cercueil » (P 161). Se in varie occasioni la scrittrice riconosce di essere « dans une méconnaissance et une méfiance très grandes de la psychanalyse », di non aderirvi e di sentirsi rispetto a essa « étrangère »⁶, se in *Le Livre dit* afferma che « Lacan, ce n'est pas... tout », che non era affatto necessario attendere lui per conoscere la differenza sessuale, la mancanza, l'inconciliabilità tra i sessi, e aggiunge che il senso del desiderio « échappe à tous et à Lacan lui-même », tuttavia, a Catherine Francblin, Duras confesserà che proprio gli psicoanalisti le « ont donné à voir des choses [...] [et que Lacan lui] a parlé [du *Ravissement de Lol V. Stein*] pendant deux heures de façon inoubliable »⁷.

L'intervista con Leopoldina Pallotta della Torre, contenuta in *La passione sospesa* (1989), è forse il luogo in cui Duras si dilunga maggiormente a raccontare del suo rapporto con la psicanalisi e dell'incontro che ha avuto con Lacan – su richiesta di quest'ultimo – poco dopo la pubblicazione di *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

Tornando al Rapimento, quali furono i suoi rapporti con Lacan?

Mi parlò di Freud, subito; di quando sosteneva che nella ricerca e nell'analisi dell'oggetto, gli artisti precedono sempre gli analisti. Tentai di spiegargli come io stessa ignorassi la genesi di quella Lol.

Mi stimava, forse, con quell'atteggiamento tipico dell'uomo – intellettuale, per di più – che giudica la donna.

Quanto a me, non lo leggo; francamente non ci capisco granché.

⁵ F. Perrier, *Voyages extraordinaires en Translacanie : mémoires*, Lieu commun, Paris, 1985, p. 123.

⁶ M. Duras, « conférence de presse du 8 avril 1981 », in S. Lamy, A. Roy, (a cura di) *Marguerite Duras à Montréal*, Spirale, Montréal 1981, p. 20.

⁷ M. Duras « Entretien avec Catherine Francblin » (1979), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Critique par Gilles Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 2011, p. 396.

Vi incontravate spesso?

Ci vedemmo una sera, ricordo, in un caffè del centro. Per due ore mi tempestò di domande, rispondevo appena, non sempre lo seguivo. Lol, disse, era l'esempio classico di un delirio clinico – il dramma dell'evocazione della scena primaria tra i due genitori e il figlio – convinto com'era che la chiave di tutto dovesse trovarsi in quel nome che, sapientemente, avevo scovato per la piccola folle. Lol V. Stein, cioè, decodifico: Lol = «ali di carta», più quel V. che stava per «forbici» (secondo l'alfabeto muto) e quel Stein che invece significa «pietra». L'associazione, concluse, era immediata: il gioco della morra, ovvero, «il gioco dell'amore». Lei, aggiunse, è avvincente; noi, lettori, gli avvinti.

Crede nella psicoanalisi?

Freud è un grande scrittore, facile se vuole. Quanto al freudismo è una disciplina imbalsamata che gira su di sé, adopera una lingua falsa rispetto al codice normale, interloquendo sempre meno con l'esterno. Tutto sommato, la psicoanalisi mi interessa poco; non credo di averne bisogno, forse anche perché scrivo. Ma al malato mentale non penso basti la consapevolezza della propria nevrosi, per guarire.

(PS 55-57)

Eppure, pochi anni prima della fine della sua vita, nel testo *Écrire* (1993), Duras confesserà di essere rimasta « abasourdie par Lacan. Et [par] cette phrase de lui: “Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait. Et ça serait la catastrophe” », una frase divenuta per lei « comme une sorte d'identité de principe, d'un “droit de dire” totalement ignoré des femmes » (É 847).

Nel suo *Omaggio Lacan*, che si è sempre interessato alla dimensione estatica dell'amore che conduce il soggetto fuori di sé, al di là dell'autismo della pulsione e della dimensione narcisistica tanto rimarcata da Freud, si dice catturato, rapito egli stesso in un nodo soggettivo insieme a Duras e al suo romanzo capace di trascinare in tale effetto di rapimento desoggettivante.

Benchè *Le Ravissement de Lol V. Stein* sia indubbiamente il romanzo che ha attirato maggiormente l'attenzione di Lacan soprattutto per via di alcuni elementi su cui egli stava riflettendo proprio in quegli anni (ad esempio il problema della ripetizione, l'incontro sempre mancato con il Reale, lo sguardo come oggetto pulsionale: questioni assolutamente centrali nel *Seminario XI* del 1964), è l'intera opera di Duras – e lo vedremo attraverso alcuni testi in particolare – a offrirsi in maniera feconda alla prospettiva psicoanalitica: dunque a un lavoro di buona comprensione e – ce lo auguriamo – a un'interpretazione capace di apportare qualcosa di nuovo rispetto alle numerosissime letture che negli anni sono state date alle opere della scrittrice francese.

Fare riferimento ad alcuni concetti della psicoanalisi di Freud e di Lacan non significa condurre un lavoro di psicoanalisi applicata ai personaggi, ma significa avvalersi di strumenti preziosi per l'analisi di testi e di soggetti particolarmente complessi quali appunto sono quelli ritratti da Duras.

Attorno al vuoto, alla mancanza, si sviluppano le storie e i personaggi durassiani; si tratta sempre di trame esili che riguardano per lo più individui divisi, definiti dal conflitto che li abita; la loro identità non si limita mai a essere proprietaria o mereologica, essa non è cioè accessibile attraverso la mera descrizione delle proprietà o delle parti che la costituiscono – tanto più se si considera che spesso la scrittrice non fornisce alle sue creature alcuna caratterizzazione fisica o psicologica, e talvolta neppure un nome proprio –, ma a partire dalla cavità che li costituisce e a cui cercano di rimediare.

La mancanza al centro di ogni romanzo e di ogni creatura di Duras non è mai semplicemente mancanza di qualcosa, mancanza d'avere, essa non va cercata tanto dalla parte dell'oggetto, quanto piuttosto nella struttura, nell'essere del soggetto: è una mancanza ontologica. Sembra dunque pertinente fare riferimento a una concezione come quella di Lacan – influenzato da Sartre e da Heidegger –, secondo cui la mancanza che costituisce la realtà umana, nella prospettiva del desiderio, è un *manque à être* conseguente all'entrata del soggetto nel campo dell'Altro.

Ciò che Lacan afferma di ammirare in Duras è soprattutto la carità, senza grandi speranze, di cui lei anima tutte le sue creature, una carità che – domanda lo psicoanalista rivolgendosi alla sua interlocutrice – «non è forse da ascrivere alla fede che Lei ha da vendere, quando celebra le tacite nozze della vita vuota con l'oggetto indescrivibile?»⁸.

Il mio desiderio iniziale di produrre un incontro tra Marguerite Duras e Jacques Lacan si è a poco a poco trasformato nel desiderio di osservare e mettere in luce in che modo i due autori concepiscano e come affrontino, nei loro rispettivi ambiti, un aspetto tanto complesso quanto fondamentale della condizione umana quale è l'*incontro* con l'Altro, e in particolare l'*incontro amoroso*.

Se Lacan rivolge al concetto di incontro una particolare attenzione nel *Seminario XI* – soprattutto in rapporto al meccanismo della ripetizione e al registro del Reale – e tratta più specificatamente dell'incontro amoroso nel *Seminario XX*, come vedremo proprio l'incontro costituisce un tema fondamentale di tutta l'opera durassiana. Le variazioni di

⁸ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 197.

cui tale tematica è oggetto si accompagnano inoltre a un'evidente e significativa evoluzione stilistica che tenteremo di mettere in luce e a cui cercheremo di dare una spiegazione che troverà, ancora una volta, il suo ancoraggio nelle teorizzazioni di Lacan.

I personaggi di Duras si trovano sempre a fare esperienza dell'incontro – ogni volta fortuito – con un altro soggetto: c'è chi *attende* un incontro, oppure un re-incontro; c'è chi, nella contingenza di un nuovo incontro è portato a *ripetere* un incontro precedente che, il più delle volte, ha costituito un vero e proprio trauma mai elaborato e simbolizzato dal soggetto; infine c'è chi nell'incontro con l'altro viene a confrontarsi con l'*impossibile*, sia esso l'impossibile che caratterizza strutturalmente il rapporto tra i sessi, sia esso l'impossibile che marchia, per svariate ragioni, un amore sin dal suo nascere, o ancora l'ostacolo ricercato nell'amore-passione dagli amanti che riconoscono proprio nell'impossibilità la fiamma che alimenta il loro desiderio.

Dal modo in cui ogni personaggio affronta la contingenza dell'incontro, dal modo in cui ciascuno assume – interpretandolo soggettivamente – l'evento, dipenderà il destino dell'incontro in cui si trova intimamente coinvolto. Nella nostra prospettiva, il termine “destino” non ha dunque nulla di deterministico: i *destini*, le mete dell'incontro sono le sue possibilità ed esse non sono mai decise in anticipo.

Prima di entrare nel vivo della nostra trattazione, dedicheremo una parte introduttiva all'illustrazione del concetto di incontro e al chiarimento della prospettiva e della metodologia adottata; inoltre, cercheremo di mettere sin da subito in luce l'importanza che il tema dell'incontro assume dapprima nella psicoanalisi di Freud e soprattutto di Lacan, e poi all'interno dell'opera durassiana, sottolineando come esso si discosti dal canone tradizionale che fa proprio del primo incontro una “scena chiave” dal carattere fisso, quasi rituale.

Da ultimo giustificheremo la suddivisione del nostro lavoro in tre sezioni – dedicate rispettivamente all'*attesa*, alla *ripetizione* e all'*impossibile* intese come tre dimensioni possibili dell'incontro – nonché la scelta del *corpus* di testi di Duras che andremo ad analizzare.

A guidare il nostro percorso è primariamente la volontà di rispettare e rimanere fedeli ai testi durassiani; alla luce di ciò si spiega la decisione di dedicare a ciascuno di essi lo spazio necessario a condurre un'analisi quanto più possibile dettagliata. Inoltre, pur sapendo che Duras diffidava da una “lettura psicoanalitica” delle sue opere – così come

non gradiva di essere “incasellata” in un particolare genere o corrente letteraria –, tuttavia ci auguriamo che il frutto del dialogo che tenteremo di costruire tra lei e Lacan possa essere giudicato un “buon incontro”.

Certamente, la presente trattazione costituisce il *destino* del mio incontro con Marguerite Duras e con Jacques Lacan: un incontro autentico che certamente ha apportato profondi cambiamenti in me e ha mutato la cornice attraverso cui, d’ora in avanti, percepirò il mondo e quella dimensione al tempo stesso stabile e tanto effimera quale è la condizione umana.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Giovanni Bottioli – mio tutor nonché mio “maestro” – per la disponibilità, per il costante supporto e per aver sempre creduto in me, soprattutto nei (numerosi) momenti in cui a me non veniva semplice farlo. Grazie per tutto ciò che mi ha insegnato in questi anni, per avermi sempre resa partecipe delle sue riflessioni e delle sue teorizzazioni, spesso ancora in fase di sviluppo. Grazie per gli stimoli che ha continuato a offrirmi, per avermi fatta crescere – certamente non solo dal punto di vista didattico e accademico – mostrandomi, sempre con estrema professionalità e con profondo rispetto, ma mai senza una certa dose di affetto, le mie “rigidità”, quei punti deboli del mio carattere che mi impegnerò a migliorare. Poiché questa è una tesi sull’incontro, sull’incontro autentico, dal carattere evenemenziale, quello con Bottioli costituisce per me un incontro *necessario*.

Desidero ringraziare Nunzia Palmieri, mia co-tutor, per la gentilissima disponibilità, per la pazienza e la cura che ha avuto nel correggermi e nel consigliarmi sia al momento dell’elaborazione del percorso di tesi, sia nella fase conclusiva della stesura. La ringrazio anche per la comprensione e la vicinanza che mi ha dimostrato in un momento tutt’altro che semplice della mia vita.

Esprimo sincera e profonda gratitudine a Franca Franchi per tutto ciò che mi ha insegnato in questi nove meravigliosi anni trascorsi in Università, per i suoi preziosi consigli, per la

disponibilità e la sensibilità che ha dimostrato nei miei confronti in numerose circostanze. Inoltre, tengo molto a sottolineare che proprio a lei devo il mio primo, appassionato incontro con Marguerite Duras.

Un ringraziamento caloroso va anche ad Amelia Valtolina e Michela Gardini, che in più occasioni si sono dimostrate disponibili a intrattenere con me importanti e fecondi dialoghi; sono inoltre grata a entrambe per gli spunti e i consigli bibliografici che mi hanno generosamente offerto in questi tre anni di dottorato.

Indimenticabile è l'incontro con Amelia Gamoneda Lanza – docente di Filologia francese presso l'Università di Salamanca, nonché grandissima studiosa dell'opera durassiana – che mi ha accolta e ospitata per due mesi all'interno del suo dipartimento – una vera, grande famiglia; difficile esprimere la gratitudine per le lunghe e preziosissime conversazioni intrattenute con lei, per i consigli e gli illuminanti suggerimenti che mi ha dato, per aver generosamente messo a mia completa disposizione tutta la sua “biblioteca durassiana”, nonché il lavoro di archiviazione da lei costruito negli anni Novanta ai fini della sua tesi di dottorato (in seguito pubblicata in un importante saggio intitolato *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Ediciones Universidad de Salamanca 1995). Alla fine del mio soggiorno a Salamanca, Gamoneda ha scritto una dedica personale sulla mia copia del suo libro: «Per Eleonora Fracalanza, que tenderà el puente entre Duras y Lacan con su lectura inteligente y emocionada». Chissà se il mio lavoro sarà stato all'altezza della sue aspettative...

Un ringraziamento speciale va al mio grande e stimatissimo amico Mattia Mossali, con cui so di poter sempre condividere gioie e dolori, dubbi, timori ed entusiasmi. La distanza che ci separa ormai da diversi anni non ha mai rappresentato un ostacolo per la nostra amicizia, che anzi cresce e si approfondisce di giorno in giorno; il costante confronto e il riflettere insieme tanto sulle questioni propriamente accademiche e teoriche, quanto su quelle che invece riguardano gli aspetti più personali della nostra esistenza non è mai venuto meno. Spero di non perdere mai questo prezioso punto di riferimento.

Andrea Zucchinali, amico di lunghissima data, con cui ho condiviso molto. Grazie per il costante supporto e confronto, per l'affetto, la fiducia e la stima sempre dimostrata nei miei confronti, soprattutto nei momenti di maggiore difficoltà. Tengo a sottolineare che sono orgogliosa di aver potuto condividere con la gioia nel cuore e con sincero entusiasmo i suoi meritati successi e gli importanti traguardi conseguiti, non solo quelli di carattere più propriamente "lavorativo", ma anche e soprattutto quelli di cui la vita fa dono mostrando il suo lato più bello e significativo.

Un ringraziamento speciale va anche ad Andrea Grassi, che ha partecipato e certamente contribuito alla genesi e al delinarsi del mio percorso di ricerca. Le nostre lunghe conversazioni, lo scambio di pensieri e la condivisione di importanti riflessioni mi hanno certamente guidata verso la comprensione di ciò che è un vero incontro.

Grazie a tutti gli amici e colleghi con cui ho condiviso questo percorso segnato da svariate difficoltà ma anche da momenti assolutamente indimenticabili: Martina Misia, Valentina Colopi, Stefano Rozzoni, Alessandro Secomandi, Clara Pellegris, Fabio Vergine, Francesca Lo Vetere, Valentina Romanzi, Chiara Stefanoni, Danilo Serra, Luigi Finarelli, Gabriele Gimmelli, Michele Guidaconte.

Grazie a zia Paola, per esserci sempre, per avermi spronata a non arrendermi di fronte alle difficoltà... e per vedere, come me, i cuori nelle nuvole.

Infine, grazie a mamma Serena e Federico, per i quali non riesco, ora, in questa sede, a trovare le parole adatte, ma so che con loro avrò modo di rinnovare il mio ringraziamento giorno dopo giorno.

INTRODUZIONE

*On cherche toujours plus ou moins
quelque chose, dis-je, que quelque
chose sorte du monde et vienne vers
vous.*

Marguerite Duras¹

L'incontro come evento

Ci sono parole magiche, parole che inducono fantasie perché sono cariche di senso; «incontro» è un buon esempio. Tutta la psicologia dell'essere umano è nell'incontro. Incontro di un essere, di un'idea, di un'opera, di un dio. È l'alfa e l'omega dell'esistenza: il primo incontro con la madre, l'ultimo con la morte. La nostra vita è la somma dei nostri incontri².

Incontri inaspettati e incontri lungamente attesi, incontri fortuiti e incontri programmati, incontri fortunati e incontri sfortunati, incontri piacevoli e incontri spiacevoli, incontri-ritrovamento e incontri-creazione, incontri sorprendenti e incontri sconcertanti, incontri nascosti, incontri pericolosi, incontri vincenti, incontri capitali, incontri impossibili... incontri amorosi.

La nostra vita non è altro che un susseguirsi di incontri, compiuti, realizzati, ma anche inesorabilmente mancati, falliti. Ciascuno di essi trae la propria singolarità dalle condizioni che lo rendono possibile – o impossibile –, e soprattutto dalla sua risonanza, vale a dire dagli effetti prodotti dal suo accadere – o dal suo non accadere.

Benchè certamente vi siano incontri che nascono a seguito di un'organizzazione, programmabili persino nelle loro conseguenze, tuttavia, perché un incontro possa considerarsi davvero tale sembra essere necessaria una certa dose di imprevedibilità, in quanto proprio da essa dipenderebbe la sua intensità, la sua forza e il potere che esercita sul soggetto coinvolto: «c'è necessariamente dell'ignoto *dell'incontro e nell'incontro*»³.

¹ M. Duras, *Le Marin de Gibraltar*, in *Œuvres complètes*, t. I, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 572), Paris, 2011, p. 638.

² É. Zarifan, « Le désordre de l'autre », in F. Nayrou, A. Rudy (a cura di), *La rencontre. Figures du destin*, Autrement, Paris, 1993, p. 144.

³ F. Jullien, *L'apparizione dell'altro. Lo scarto e l'incontro*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 2018, p. 131.

L'accadere di un incontro arresta infatti la sequenza del già noto, del già stato, e per questo sa di avvenire: «un vero incontro è sempre una nuova storia che comincia...»⁴, o che *ricomincia*?

È evidente che non tutti gli incontri inaspettati hanno la facoltà di apportare un cambiamento reale, tangibile nel corso di una vita; le contingenze trascurabili, che non mutano affatto la cornice attraverso cui il soggetto percepisce il mondo e si impegna in esso sono innumerevoli, e pertanto occorrerà introdurre delle distinzioni. Precisiamo sin da subito che il tipo di incontro a cui rivolgeremo principalmente la nostra attenzione è l'*incontro amoroso*: non certo un incontro amoroso qualunque, non un'esperienza tra le tante, e nemmeno un incontro in cui vi sia necessariamente reciprocità tra le parti; a interessarci è piuttosto l'incontro che ha luogo a seguito di un percorso (di uno dei due soggetti coinvolti o di entrambi), un incontro autentico, a cui è attribuibile lo status di *evento*, cioè «di qualcosa che sfugge alla legge immediata della cose»⁵, qualcosa che «compare all'improvviso e interrompe il flusso consueto degli avvenimenti; qualcosa che sembra emergere dal nulla, senza cause discernibili»⁶.

L'assenza di «cause discernibili» dipende dal fatto che ciò che consente il verificarsi di un vero incontro non è quasi mai un cercare condotto intenzionalmente e che, al contrario, può rappresentare addirittura l'impedimento alla sua realizzazione: «Io non cerco, trovo», era la celebre massima di Picasso, più volte citata da Lacan nel corso dei suoi Seminari.

Talvolta si cerca dove non può darsi incontro e si incontra dove non si cerca; la sorpresa si nasconde nelle piccolezze apparentemente prive di significato, in ciò che avviene all'improvviso, inaspettatamente, nel concorso di circostanze che vanno al di là della nostra comprensione, nel sapere che si possiede pur non sapendolo e che può manifestarsi negli intoppi: sogni, motti di spirito, lapsus, atti mancati sono per la psicoanalisi veri e propri incontri che sorprendono il soggetto facendogli trovare «contemporaneamente più e meno di quanto si aspettasse, ma che a ogni modo, rispetto a quanto si aspettava, ha un valore unico»⁷.

⁴ *Ivi*, p. 145.

⁵ A. Badiou, *Elogio dell'amore. Intervista con Nicolas Truong*, trad. it. Neri Pozza, Vicenza, 2013, p. 38.

⁶ S. Žižek, *Evento*, trad. it. Utet, Novara, 2014, p. 10.

⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2003, p. 26.

Similmente a Slavoj Žižek che, in termini generali, definisce l'evento come «l'effetto che sembra eccedere la propria causa»⁸, Monique David-Ménard, riferendosi specificatamente all'evento amoroso, utilizza il termine “sproporzione” (*disproportion*) per designare «la differenza di scala [...] tra ciò che “causa” i nostri desideri, che ha un aspetto minimo e irrisorio, e tutto ciò che invece è da esso reso possibile oppure mancato»⁹.

A interrogarsi su *cosa* esattamente determini un incontro amoroso vi sono anche François Ansermet e Pierre Magistretti che, in *Gli Enigmi del piacere* (2012), portano l'esempio di un uomo che, durante un viaggio in treno, prova una curiosità tale verso una donna sconosciuta da non riuscire più a distogliere il suo sguardo da lei.

Prova un'emozione. Un turbamento lo coglie. Non sa cosa sta succedendo. Qualcosa in lei attira il suo sguardo, come un magnete. È forse la forma del suo viso? O le lentiggini, che gli paiono familiari? Questo incontro si fa improvvisamente inquietante. Perché questa e non un'altra, ci si chiede? E si hanno difficoltà a rispondere. Tutto ciò resta enigmatico. Non tutti gli incontri tra un uomo e una donna si trasformano per forza in una relazione amorosa. Perché ciò avvenga, bisogna appropriarsene, fare propria la contingenza dell'incontro. Un incontro amoroso non è l'espressione di un sistema di tracce: implica una contingenza, e il fatto che il soggetto si appropri di questa contingenza e che suoni le tracce già iscritte come note in uno strumento musicale. In tal modo ognuno è, in se stesso, con le proprie scelte e le proprie azioni, l'agente del cambiamento¹⁰.

A conferire all'incontro un carattere al tempo stesso fondamentale, enigmatico e alle volte persino perturbante, non è soltanto ciò che lo causa, e nemmeno l'oggetto – sia esso una persona, una cosa, un'idea, un dio – che si trova o si ri-trova, ma anche e soprattutto la forza generatrice che tale evento porta con sé, il sapere che ne deriva e gli effetti, tanto esaltanti quanto devastanti, che tale incontro può produrre sul piano dell'identità del soggetto coinvolto. Potremmo dunque affermare che la causa è tale per l'effetto che determina, e che costituisce «l'occasione per promuovere un'iniziativa che oltrepassi il potere stesso della causa»¹¹.

Ma in che cosa consiste questa occasione che, presentandosi al soggetto proprio nel momento in cui un incontro con l'Altro ha luogo, gli offre la possibilità di prendere un'iniziativa e di svolgere un ruolo attivo all'interno di un evento verificatosi da principio

8

⁹ M. David-Ménard, *Éloge des hasards dans la vie sexuelle*, Hermann, Paris, 2011, p. 11.

¹⁰ F. Ansermet, P. Magistretti, *Gli enigmi del piacere*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 104.

¹¹ M. David-Ménard, *Éloge des hasards dans la vie sexuelle*, op. cit., p. 12.

in maniera del tutto contingente? Cosa significa, riprendendo l'espressione utilizzata da Ansermet e Magistretti, «fare propria la contingenza dell'incontro»?

Lacan sostiene che la questione essenziale stia anzitutto nel *volere* o nel *non volere sapere* qualcosa di tale incontro: «Non si dà mai che il soggetto non desideri non saperne troppo a proposito di questo incontro eminentemente contingente con l'altro. Così dall'altro passa all'essere che vi è coinvolto»¹².

L'articolazione, lo stretto annodamento tra la dimensione del sapere e quella dell'incontro richiede, secondo lo psicoanalista francese, un certo coraggio da parte del soggetto, o addirittura dell'eroismo, come afferma Jacques-Alain Miller¹³.

Incontrare significa rischiare una certa morte, fare la prova di attraversarla per rischiare di rinascere altrove, altrimenti, mentre si raccolgono i pezzi per ritrovarsi come si è, più o meno; per annettere l'altro *luogo dell'essere* che si è aperto come un frammento della storia dell'essere¹⁴.

L'incontro implicherebbe dunque per il soggetto il rischio di una certa morte, una morte che tuttavia gli consente di accedere a un nuovo sapere riguardante il suo stesso essere, e che richiede un certa audacia per poter essere affrontato.

Certamente ciò non può essere affermato indistintamente per ogni genere di incontro: non tutti gli incontri necessitano infatti di essere affrontati con coraggio, perché non tutti gli incontri coinvolgono l'essere – o meglio, i *modi d'essere* – del soggetto. Da un lato vi sono infatti incontri che possiamo definire “fattuali”, incontri che possono essere descritti come esperienze semplicemente *ontiche* in quanto, attestandosi sul solo piano dell'effettualità, non richiedono alcuna comprensione, alcuna elaborazione da parte del soggetto e neppure una sua apertura verso gli orizzonti del progetto; dall'altra vi sono invece gli incontri che riteniamo davvero autentici, incontri dallo statuto *ontologico*, intrinsecamente legati alla sfera del desiderio, incontri che definiscono profondamente il soggetto sul piano dell'identità e che gli offrono l'occasione per cogliere e interpretare le proprie possibilità superiori, quelle oltrepassanti – prima tra tutte la possibilità di relazionarsi con un altro soggetto: possibilità che consentono cioè al soggetto di non rimanere chiuso, “incellofanato” in se stesso.

¹² J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX. Ancora.* (1972-1973), trad. it. Einaudi, Torino, 2011, p. 139.

¹³ Cfr. P. Naveau, *Ce qui de la rencontre s'écrit*, Editions Michèle, Paris, 2014, p. 17.

¹⁴ D. Sibony, « À la rencontre du temps », in F. Nayrou, A. Rudy (a cura di), *La rencontre*, op. cit., p. 26.

Jean-Claude Kaufmann utilizza una bella metafora per illustrare l'opportunità offerta al soggetto coinvolto nell'evento dell'incontro di oltrepassare la rigida coincidenza con se stesso: si tratta di ciò che il sociologo definisce « *théorie du bernard-l'ermite* » (“teoria del paguro”).

Ah! L'incontro! Avete notato come l'aria si fa leggera al momento di un primo incontro? Attenzione: un vero incontro, quello che cambia la vita, lo si riconosce grazie a questa leggerezza dell'aria. Il primo incontro [...] può portare ovunque, altrove, non si sa dove. Può renderci altro da noi, come non abbiamo mai osato immaginarci. [...] L'altro è al contempo un intimo e un misterioso sconosciuto [*l'autre est à la fois un intime et un étrange inconnu*], portatore di mille cammini imprevedibili. [...] l'incontro inventa infiniti possibili.

L'individuo è un paguro, condannato a morire separato dal guscio della sua identità: deve incessantemente rannicchiarsi e trovarvi il proprio riparo e i propri riferimenti. [...] Sorprendentemente fragile e possente al contempo, esso è nell'aria leggera del vero incontro, quando uno sguardo, una voce, una presenza, lo fanno uscire dal suo guscio. Lo sguardo, la voce, la presenza, sono semplici pretesti. Vi è incontro solo se l'individuo esce dal suo guscio. È necessario comprenderlo: il vero incontro opera un cambiamento d'identità e non c'è cambiamento d'identità senza che l'individuo lo decida, o almeno lo accetti.

[...] Se il paguro non esce dal suo guscio può incontrare mille personaggi e non incontrare nessuno. Non basta che essi si guardino, che si parlino, che si tocchino, perché due esseri si incontrino. È necessario che l'uomo nudo esca – almeno un po' – dal suo guscio per abbandonarsi al furore liberatorio dell'istante. Il vero incontro è quello con uno specchio che riflette un sé differente. [...] Ora, se si rimane rannicchiati sul fondo del proprio guscio, non è possibile sentire altro che i propri versi¹⁵.

Al fine di comprendere perché l'Altro che si incontra sia al contempo “un intimo e un misterioso sconosciuto”, per chiarire in che senso l'incontro “inventi infiniti possibili” e infine cogliere la posizione che il soggetto può assumere di fronte a esso – una posizione da cui dipendono gli effetti che conseguono sia all'incontro amoroso in particolare, che all'incontro in generale – è opportuno fare un passo indietro e tentare di chiarire il concetto indubbiamente ricco e complesso di “incontro” a partire dal significato del termine.

¹⁵ J.-C. Kaufmann, « *Théorie du bernard-l'ermite* », in F. Nayrou, A. Rudy (a cura di), *La rencontre*, op. cit. pp. 91-93.

Una ricognizione etimologica

La complessità del concetto di “incontro” può essere messa in luce a partire dall’analisi semantica del termine con cui viene designato nelle principali lingue romanze¹⁶. Premettendo che il nostro obiettivo non consiste nella ricerca di una definizione essenzialista di “incontro” – una definizione che risulterebbe statica e, nella nostra prospettiva, poco feconda –, e nemmeno nel censire i diversi usi allineandoli in una serie metonimica, chiedersi innanzitutto cosa significhi questo termine permette di introdurre una riflessione volta a cogliere le potenzialità interpretative che la polisemia offre.

Cominciamo dal francese “rencontre”. Il dizionario *Le Petit Robert*¹⁷ raggruppa le possibili definizioni del termine in due categorie: la prima, indicata come “littéraire”, definisce l’incontro come « circonstance fortuite, hasard », mentre la seconda offre tre differenti definizioni:

- 1) Le fait, pour deux personnes, de se trouver (par hasard ou non) en contact. Une rencontre agréable. Mauvaise rencontre, celle d’une personne dangereuse. Ménager une rencontre entre deux personnes. → entrevue, rendez-vous. - À la rencontre de : au-devant de. Aller à la rencontre de qqn ; à sa rencontre.
- 2) Engagement, combat, match. Une rencontre de boxe. - Réunion autour d’une discussion. Rencontre au sommet.
- 3) (choses) Le fait de se trouver en contact. → jonction. Point de rencontre. Rencontre brutale. → choc, collision.

La consultazione del dizionario etimologico del CNRTL¹⁸ ci rivela che il significato originario attribuito alla parola “rencontre”, attestato a partire dal XIII secolo, è quello di « action de combattre », e dunque corrisponde alla seconda definizione presente nel *Petit Robert*. È invece a partire dal XV secolo che il termine comincia a implicare la dimensione della casualità, dell’evento fortuito, assumendo dunque il senso di « action de trouver quelque chose ou quelqu’un par hasard sur son chemin ».

¹⁶ «Possiamo osservare che la storia della parola “incontro” racchiude un certo numero di sorprese e lo svelamento di queste ultime può illuminare il nostro cammino», scrive Alejandro Rojas Urrego che, in *Le phénomène de la rencontre et la psychopathologie*, inizia la propria trattazione nella stessa maniera, prendendo cioè le mosse dall’analisi semantica del termine “rencontre”. A. Rojas Urrego, *Le phénomène de la rencontre et la psychopathologie*, PUF, Paris, 1991, p. 9.

¹⁷ Cfr. A. Rey (a cura di), *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris, 1992, article « rencontre » et « rencontrer ».

¹⁸ Etymologie de « rencontre », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), <https://cnrtl.fr/etymologie/rencontre>.

Per quanto riguarda invece la forma verbale “rencontrer”, sappiamo – sempre dalla consultazione del dizionario etimologico – che nel XII secolo essa aveva il significato di « combattre », e dunque implicava l’idea di opposizione (attiva o passiva), mentre dal XIII secolo acquisisce l’accezione di « trouver par hasard ».

Benché in seguito abbia assunto anche il significato associativo di “riunione”, ciononostante – osserva François Jullien – «*rencontre* non ha reciso i legami con la sua etimologia di “colpo di dadi” casuale. Non esiste incontro che non lasci spazio all’indeterminato, riaprendo così a un possibile futuro»¹⁹.

È inoltre importante sottolineare che “rencontrer” deriva dal verbo “encontrer” (proprio come “rencontre” deriva da “encontre”), a cui solo successivamente è stato aggiunto il prefisso “re-”, che per la maggior parte delle lingue romanze ha valore rafforzativo e indica per lo più il *ripetersi* di un’azione nello stesso senso o in senso contrario.

Se in francese “rencontre” ha finito per soppiantare la forma priva di prefisso “encontre”, nella lingua spagnola esistono invece due termini per designare l’incontro: “encuentro” e “reencuentro”²⁰. Il primo viene comunemente impiegato per indicare ciò che la parola “rencontre” indica in francese, e in particolare quando si tratta di un *primo* incontro; il secondo pone invece maggiore enfasi da un lato sull’idea di *choc*, dall’altro sull’idea di *reciprocità* e di *ripetizione*, riferendosi all’incontro di qualcuno (o qualcosa) che si ha già avuto modo di incontrare precedentemente.

Il termine in cui l’origine latina è maggiormente evidente è certamente l’italiano “incontro”. Benché se ne parli per lo più attribuendogli una connotazione positiva – “ho fatto un bell’incontro” –, la stessa etimologia della parola testimonia la coesistenza di un senso opposto, negativo: «*c’è del contro nell’incontro!* [il y a du *contre* dans l’*incontro*]»²¹.

Derivato del verbo latino *incontrāre* che a sua volta trae la propria origine dall’avverbio *incōntra*, composto di *īn-* rafforzativo e *cōntra*, “dirimpetto”, “contro”, il termine “incontro” racchiude in sé l’idea dell’urto, del trovarsi di fronte a un ostacolo,

¹⁹ F. Jullien, *L’apparizione dell’altro*, op. cit. pp. 131-132.

²⁰ Cfr. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1970, voces «encuentro» y «reencuentro».

²¹ N. Bousseyroux, *Rencontres manquées avec le sexe. Clinique du partenaire manquant*, «L’en-je lacanien», vol. 15, n. 2, 2010, p. 113.

contro qualcuno o qualcosa nel senso di opposizione, ma anche nel senso di “accostato”, “vicinissimo” a esso.

La forma avverbiale “incontro” suggerisce inoltre un’idea di movimento inteso in senso duplice: quello di un soggetto verso persone o cose che possono a loro volta essere dirette o rivolte verso di lui (“andare”, “venire”, “muovere”, “correre incontro a qualcuno o qualcosa”); oppure il movimento accompagnato da un’intenzione ostile e in riferimento a cose spiacevoli verso cui ci si avvia più o meno deliberatamente (per esempio “andare incontro a guai, a malanni, a grossi dispiaceri”).

Per quanto riguarda invece la forma sostantivale “incontro” e quella verbale “incontrare”, il Vocabolario Treccani²² offre definizioni che di fatto non aggiungono nulla a quelle che troviamo nei dizionari delle altre lingue che abbiamo considerato. L’analisi etimologica e semantica del termine in francese, in spagnolo e in italiano ci permette dunque di delineare quattro importanti aspetti dell’incontro che lasciano emergere una polisemia e una complessità che non possono essere trascurate nel momento in cui si tenta di accostare tale concetto.

Il primo aspetto riguarda la *causa* all’origine dell’incontro: sia “rencontre”, sia “encuentro”, sia “incontro” designano tanto l’incontro che avviene del tutto casualmente, l’incontro fortuito, puramente contingente, quanto l’incontro deliberatamente programmato.

Il secondo aspetto riguarda invece gli *effetti* che conseguono all’incontro e che determinano il valore, positivo o negativo, che esso assume per il soggetto coinvolto, vale a dire il suo essere un “buon incontro” o un “cattivo incontro”.

Il terzo aspetto è strettamente legato alla derivazione – comune a tutte e tre le lingue che stiamo considerando – dal latino *in-cōntra*: come abbiamo già avuto modo di osservare, “cōntra” significa “contro”, “dirimpetto”, “di fronte” e può dare, a seconda del contesto di riferimento, l’idea di vicinanza, ma anche di opposizione nel senso di “scontro” o “confronto” con un nemico o un avversario. A tal proposito, Jullien scrive:

L’incontro [...] avviene sempre nell’istante e tramite la prova di un *faccia-a-faccia*. L’incontro è sempre frontale e spinge a guardarsi negli occhi. Non permette di svincolare e si decide nell’attualità di una presenza momentaneamente condivisa che può orientarsi nelle più diverse direzioni. Ne consegue che nell’incontro sia in gioco qualcosa che resta sempre

²² Voci “incontro” (avv.), “incontro” (s.m.) e “incontrare” (v. tr.) in Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/>.

improvvisato; esso è ciò che sussiste, e resiste, di puramente evenemenziale. L'incontro, in quanto tale, disinnesci i dispositivi – i concatenamenti – che fanno il mondo e non perde mai completamente – e ciò costituisce il suo fondamento – il valore di *scontro-confronto* (“Andare incontro”) con quanto di rischioso, pericoloso o, quantomeno, avventuroso questo comporta. Anche quando l'incontro non tende alla forma particolare, guerreggiata, del combattimento o della competizione, resta l'idea, se non del pericolo, almeno di uno choc e di una messa in tensione. Anche quando è propizio (“Che incontro fortunato!”), permane una componente di potenza e, anche, di violenza che scuote, nella loro assise, le due parti che si incontrano²³.

Infine, il quarto aspetto – il più paradossale – dell'incontro è reso massimamente evidente dal termine francese “rencontre”, e in particolare dal prefisso “re-” che, implicando l'idea di reiterazione, fa di ogni incontro un *re-incontro*, ossia la *ripetizione* di un incontro che ha già avuto luogo precedentemente. Ma come può accordarsi questa idea di ripetizione insita nel concetto stesso di incontro con quanto abbiamo affermato all'inizio, ossia che ogni vero incontro, sospendendo lo scorrere naturale del tempo, scavando una discontinuità impreveduta nello svolgimento abituale delle cose del mondo, sa sempre di Nuovo, di ciò che non è mai ancora stato?

Per rispondere a questa domanda sarà necessario adottare e dunque delineare una prospettiva diversa, maggiormente ampia rispetto a quella che la consultazione dei dizionari ci offre; in essa si perde infatti qualcosa di essenziale, qualcosa da cui dipendono l'importanza e il valore che certi incontri rivestono nella vita dell'essere umano.

L'incontro tra psicoanalisi, filosofia modale e letteratura. Una prospettiva metodologica

Nell'analisi etimologica e semantica del termine “incontro” – in cui pure, come abbiamo visto, emergono importanti aspetti di tale concetto e non mancano l'idea di choc e di urto che accompagnano l'evento nel suo accadere – ciò che non può essere adeguatamente messo in luce è proprio la profonda implicazione delle dimensioni dell'identità e del desiderio, nonché il ruolo che il soggetto – sempre responsabile della sua posizione di soggetto – assume di fronte all'incontro.

²³ F. Jullien, *L'apparizione dell'altro*, op. cit. p. 132.

Il soggetto – sia esso quello che ha “vita reale” o quello che invece appartiene all’universo finzionale – è sempre chiamato a interpretare singolarmente le possibilità che maggiormente gli appartengono e che hanno a che fare con il suo desiderio; assumendo un determinato evento, primo tra tutti l’incontro con l’Altro, il soggetto non può prescindere dall’adottare – seppur spesso inconsapevolmente – un certo stile di pensiero e un certo *modo* di porsi di fronte a esso, e proprio da tale modo dipenderanno gli effetti che tale evento produrrà non solo sul piano effettuale ma anche, e soprattutto, sul piano dell’identità.

Proprio dal modo in cui egli interpreta l’evento, dalla sua capacità di assumerlo creativamente, singolarmente, dalla sua capacità di *soggettivarlo*, dipende non soltanto il destino dell’incontro, ma anche il suo valore e il suo significato, i quali pertanto non possono mai essere stabiliti a priori, ma sempre retroattivamente.

Come scrive Sibony,

è *après coup*, quando l’incontro è già lì, mentre sta accadendo, e anche *dopo* che ha avuto luogo, che certe considerazioni, d’una desolante evidenza, si impongono.

Per esempio sul *caso* [sur le *hasard*]: avete notato che quando il caso gioca pienamente, ci si adopera a dimostrare che *non è un caso*; e che, quando la cosa avviene per necessità, ci si sente in dovere di dire: «*Come per caso...* chi vedo apparire allora?». Così, quando il caso non c’era, lo forziamo a interferire, a mettersi in gioco; e quando c’era, pienamente, ci si impegna a negare il suo ruolo, a «dimostrare» che, «dietro di lui», erano all’opera profonde necessità. Bisogna credere che ciò che importa è questo *doppio movimento* in cui il caso viene affermato per essere negato, e negato per essere riaffermato. L’importante è appropriarsi del caso dell’incontro o della sua pura necessità; inoltre il caso è una necessità che esiste sempre ma in un modo che ci sfugge. Oltretutto, nessun incontro abolisce il caso: esso lo esprime e lo supera; a volte lo costringe a esprimersi in un lapsus. [...] In ogni caso, se vi è uno choc, lo si attenua; se si teme troppo che si attenuti, lo si fomenta, o lo si desidera, lo si agevola. È l’*entre-deux* dinamico, tra caso e necessità che sembra contare maggiormente²⁴.

Alla luce di queste osservazioni si spiega la nostra scelta di provare a determinare ciò che è davvero in gioco nell’evento dell’incontro ponendo in dialogo tra loro tre saperi, tre differenti prospettive – che qui presentiamo sinteticamente per tornarvi in maniera più approfondita di seguito – il cui intreccio e la cui reciproca stimolazione ci sembrano produrre risultati fecondi:

²⁴ D. Sibony, « À la rencontre du temps », op. cit. pp. 22-23.

- *la psicoanalisi* di Freud e di Lacan, una prospettiva irrinunciabile sulla condizione umana che fa proprio del rapporto tra identità, desiderio e incontro con l'Altro il suo primario oggetto di indagine. Che l'identità del soggetto possa, o meglio, debba essere pensata adottando un punto di vista *relazionale* è una delle proposte più importanti e rivoluzionarie avanzate dalla psicoanalisi; se infatti fino a quel momento la tradizione filosofica aveva pensato il soggetto come indiviso e l'identità come la relazione che un ente può avere soltanto con se stesso, nel saggio del 1921 *Psicologia delle masse e analisi dell'io* Freud teorizza un soggetto diviso e definisce l'identità come l'insieme dei processi di identificazione tra due soggetti in cui il primo viene modificato in misura così decisiva dal secondo da non-coincidere più con se stesso a causa di un processo di assimilazione solo parzialmente controllabile dalla coscienza.

Lacan apporterà un ulteriore e decisivo sviluppo alla prospettiva relazionale in direzione di una concezione *modale* della non-coincidenza; il soggetto incontra l'alterità nei tre modi designati dai registri: «come attrazione per l'immagine ideale, narcisistica, e al tempo stesso come dolore per una coincidenza impossibile (l'Immaginario); come introiezione di modelli che danno forma alla nostra identità (e che appartengono al Simbolico); e come desiderio della Cosa, dell'oggetto sempre perduto, desiderio di dissoluzione in un godimento supremo (il Reale)»²⁵.

²⁵ G. Bottioli, *Estimità/intimità: tra pulsioni e passioni dell'essere*, in «Enthymema», II, 2010, p. 336. La questione del pluralismo logico è fondamentale per comprendere quali sono i diversi *modi di identità* che caratterizzano la condizione umana e che la letteratura ha saputo esprimere nella loro reale complessità. Per la logica tradizionale – una logica separativa che mira all'univocità e a ridurre al minimo la possibile genesi di equivoci e paradossi – l'identità è la relazione che un ente può avere solo con se stesso; per le logiche congiuntive – che sono logiche dei legami – occorre distinguere un secondo modo di identità, la *non-coincidenza* con se stessi. Questa fondamentale distinzione è stata affermata da Michail Bachtin mediante la contrapposizione tra due versioni del personaggio letterario: «Il personaggio di Racine è pari a se stesso, il personaggio di Dostoevskij non coincide con se stesso nemmeno per un istante», M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. Einaudi, Torino, 2002, pp. 69-70. Gli esseri umani vivono nel conflitto tra questi due modi di identità, la *coincidenza* e la *non-coincidenza* con se stessi; se il conflitto si spegne perché prevale il primo di questi modi, l'essere umano rinuncia alle sue possibilità superiori.

Poiché nel corso della nostra trattazione, soprattutto nelle analisi testuali, faremo riferimento a tale differenziazione in relazione ai modi di identità, sottolineiamo la distinzione – in Lacan soltanto implicita – che Bottioli introduce tra stili di pensiero: il *separativo*, il *confusivo* e il *distintivo*. Un'identificazione implica sempre una sovrapposizione, almeno parziale, e dunque parlare di identificazione “separativa” non ha senso; un'identificazione distintiva è invece quella che può considerarsi una “buona identificazione”: il soggetto *idem* viene attratto da un modello, si identifica con esso senza tuttavia lasciarsi assorbire completamente, mantenendo quindi una distanza tale da consentirgli una certa capacità di elaborazione personale (*idem=idem et alter*); infine, abbiamo un'identificazione confusiva quando il modello agisce sul soggetto con una forza di captazione eccessiva che lo sottrae a se stesso e lo fa precipitare nella coincidenza con un'altra identità (*idem=alter*). Per un approfondimento rimando in particolare a G. Bottioli, *Teoria dello stile*, Nuova Italia, Firenze 1997,

Poiché il rapporto tra identità e desiderio considerato alla luce della teoria psicoanalitica sarà centrale in tutto il nostro percorso, riteniamo opportuno ricordare che Freud distingue all'interno della vita desiderante del soggetto due forme di libido: l'investimento oggettuale, ovvero il *desiderio di avere l'altro*, e l'identificazione, vale a dire il *desiderio di essere l'altro*. L'innamoramento nasce proprio dalla mescolanza tra desiderio di avere e desiderio di essere: quando si ama, ci si identifica con la persona amata, e l'introiezione dell'oggetto può portare a gravi forme di alienazione. A causa del desiderio di essere, il soggetto può smarrire se stesso, perdersi confusivamente nell'altro, come il fenomeno della melanconia mostra chiaramente.

- *la filosofia*, più precisamente una filosofia di tipo *modale* che trova in Heidegger la sua principale fonte di ispirazione e che nell'attribuire un ruolo centrale alle categorie modali classiche (possibilità-impossibilità, esistenza-inesistenza, necessità-contingenza), non solo afferma il primato del possibile, ma privilegia i casi misti, i legami tra le categorie, discostandosi così dalla dottrina tradizionale in cui a dominare è invece la miscela dell'effettualità²⁶. Occorre inoltre sottolineare che, da Aristotele a Kant, i concetti modali evidenziano il loro carattere separativo distribuendosi sul quadrato degli opposti, una costruzione rigida e parziale, in quanto tiene conto soltanto di due tipi di relazione, quella tra contraddittori e quella tra contrari. Secondo tale concezione, il *necessario* deve essere inteso come "ciò che non può essere altrimenti", mentre il *contingente* è ciò che si verifica casualmente, ciò che sarebbe anche potuto non accadere perché non vi è alcuna necessità che esista o accada. Tra *necessario* e *contingente* vi sarebbe dunque un rapporto di contraddittorietà – ricordiamo che i contraddittori sono opposti tra loro incompatibili, che si escludono reciprocamente –, esattamente come tra *possibile* e *impossibile*, in quanto, tradizionalmente, possibile è tutto ciò che non è impossibile.

²⁶ Punto di riferimento costante nella nostra trattazione è il programma di ricerca e la teorizzazione di Giovanni Bottioli che affonda le sue radici in un rovesciamento e in un ampliamento della Tavola delle categorie presentata da Kant ne *La critica della Ragion pura* e imperniata sulla differenza tra categorie del *dictum* (Quantità, Qualità, Relazione) e categorie del *modus* (possibile – impossibile, effettuale – non effettuale, necessario – contingente). Il *rovesciamento* operato da Bottioli consiste nell'affermare che le categorie fattuali debbano ruotare intorno a quelle modali, mentre l'*ampliamento* concerne l'introduzione di nuove coppie di categorie: rigido – flessibile, indiviso – diviso, denso – articolato. Le nuove coppie vengono collocate "più in alto", in posizione di comando, rispetto alle modalità classiche. Cfr. G. Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013; Id. *La prova non-ontologica, per una teoria del nulla e del "non"*, Mimesis, Milano, 2020, punti di riferimento costanti nella nostra trattazione.

A essere rimosso dalla concezione classica delle categorie modali è il rapporto tra i correlativi, ossia il legame tra termini opposti che si presuppongono sia sul piano della definizione, sia su quello dell'esistenza; nel momento in cui viene adottata una logica rigida, separativa – quale è appunto la logica che il quadrato degli opposti sottende – nessun compromesso, nessuna mescolanza è immaginabile. Qualcosa è necessario oppure contingente, è possibile oppure impossibile.

Tuttavia, per poter comprendere aspetti complessi della condizione umana è necessario assumere una logica congiuntiva, una logica che pone in primo piano il fecondo intrecciarsi tra loro degli opposti non sintetizzabili. Una riflessione sul concetto di incontro rende dunque ineludibile il ricorso alla logica modale e a uno stile di pensiero congiuntivo, in quanto “la magia” di tale evento risiede esattamente negli intrecci, nei legami possibili tra le categorie, in quell’“*entre-deux*” di cui parla Sibony e che – perché no? – potrebbe essere anche un “*entre-trois*”.

- *la letteratura*, in particolare l'opera della scrittrice francese Marguerite Duras che non soltanto ha fatto dell'incontro amoroso – nelle sue molteplici varianti e sempre discostandosi dai canoni tradizionali – un vero e proprio *leitmotiv*, un *fil rouge* che percorre tutta la sua produzione dagli albori sino alla sua conclusione, ma testimonia anche quell'alleanza, quella solidarietà esistente tra letteratura e psicoanalisi che Freud ha messo bene in luce: «Probabilmente attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso; e la coincidenza dei risultati sembra costituire una garanzia che abbiamo entrambi lavorato in modo corretto»²⁷; un'alleanza che, come abbiamo già avuto modo di notare, Lacan ha rimarcato dedicando proprio a Duras un celebre *Omaggio*.

Inoltre, sottolineiamo sin da ora che la suddivisione della nostra trattazione in tre parti rispettivamente dedicate all'*attesa*, alla *ripetizione* e all'*impossibile* in quanto dimensioni proprie dell'incontro non è stata stabilita a priori, ma è nata gradualmente dallo studio dell'opera durassiana e dal lavoro di analisi testuale. Tale suddivisione è volta a rendere conto delle variazioni della tematica dell'incontro nel corso della produzione della scrittrice, un'evoluzione a cui si accompagna un'evidente cambiamento stilistico che

²⁷ S. Freud, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen* (1906), trad. it. in *OSF*, vol. 5 (1905-1909), Boringhieri, Torino, 1972, p. 333.

porterà alla scrittura massimamente ellittica, rarefatta dei testi degli anni Ottanta, una scrittura in cui i silenzi, i bianchi tipografici diverranno sempre più presenti e significativi.

La natura “estima” dell’incontro

Se l’incontro può contribuire a dare un senso nuovo e una forma singolare alla vita, se può dare luogo a un’esperienza di trasformazione è perché non consiste semplicemente nell’accadere imprevisto di qualcosa; l’incontro non appartiene all’ordine routinario del mondo, ma è un evento che altera quello stesso ordine traumatizzandolo. Se l’incontro può causare in chi vi è coinvolto un senso di vacillamento, di smarrimento, di angoscia, di vertigine, di estasi, di rapimento – se può condurre cioè il soggetto a oltrepassare i confini della rigida coincidenza con se stesso, a “uscire dal proprio guscio” – è perché esso ha strettamente a che fare con le dimensioni che maggiormente riguardano e definiscono “il più proprio” del soggetto, vale a dire l’identità e il desiderio.

Come scrive Sibony,

Nessuno è pronto a gettarsi nel vuoto o nell’ignoto se non sente, da qualche parte, una certa forza di *richiamo* [*rappel*]. Ma questo genere di richiamo non rimanda – o comunque non soltanto – alla memoria dei ricordi che si ricordano, ma all’esistenza della *chiamata* [*l’existence de l’appel*]; detto altrimenti, al divenire parlante dell’essere. E nessuno possiede il segreto di quei momenti in cui l’essere si fa parlante, desiderante, godente [...].

Si incontra l’altro come un frammento della nostra memoria, quella della chiamata [*appel*] o del richiamo [*rappel*]; un frammento perduto che questo incontro ritrova; si tratta di una sospensione dell’oblio, oblio di sé o dell’altro; al contempo è anche un dono rinnovato di ciò che precede l’oblio, dell’origine come tale, che risuona come puro dono: tu puoi andarci, la tua vita è tua e nessun altro può viverla se non tu; prendi il mondo, il mondo che vedi, come se non fosse stato creato che per te...

Così sull’*effetto dell’incontro* ciascuno proietta il proprio legame con l’essere, con l’origine, con il pensiero. [...] Nietzsche ha visto chiaramente che non arriva se non ciò che di se stessi si «ignora»; quel che accade è un ritorno del rimosso. Ovviamente non si esaurisce qui la ricchezza degli eventi e degli incontri. Qualche volta accade ciò che non è mai accaduto, e che non si era mai creduto possibile – e diviene, *après coup*, fondatore del possibile²⁸.

Come la psicoanalisi ha messo bene in luce, in fondo noi non siamo altro che frammenti di memoria, immagini, affetti, tracce stratificate del nostro passato che, in circostanze opportune, possono essere riportate alla luce; l’incontro con l’Altro – inteso

²⁸ D. Sibony, « À la rencontre du temps », op. cit. pp. 27-28.

nella sua accezione più ampia – rappresenta certamente la più autentica e irrinunciabile di queste circostanze, in quanto nel suo accadere esso diviene un ponte che consente al soggetto di incontrare la parte più segreta del proprio essere. Nell'incontro, «incontro sempre una parte di me stesso, un punto di densità dove l'enigma più singolare e indecifrabile della mia esistenza viene toccato e in parte svelato, come se il “fondo” del soggetto – il suo inconscio – risalisse direttamente in superficie»²⁹.

Se l'incontro significa lasciarsi trascinare dall'Altro fuori dai propri confini, violare la frontiera alla quale di norma si attiene l'io, si comprenderà come il suo frutto esistenziale sia quello di introdurre all'*intimo*; come scrive Jullien, «chiameremo “intimo” l'effetto generato dall'incontro: più ci si impegna in esso, più si lascia entrare l'altro esterno dentro e anche nel “più dentro” di sé (*intimus*). La penetrazione dell'Altro nel sé, infatti, andando a toccare il sé nella sua assise, lo scuote dalle fondamenta [...] Spetterà di nuovo all'urto dell'incontro far riapparire l'Altro nel suo Fuori (o richiamare l'intimo all'ex-timo)»³⁰.

Analogamente a Freud che aveva parlato di un «territorio straniero interno»³¹ per indicare la zona dell'Es, l'energia mai interamente governabile delle pulsioni, nel *Seminario VII* (1959-1960) – seminario che segna un momento di svolta nell'insegnamento lacaniano in quanto l'accento viene ora posto sull'emergenza del Reale come pura traumaticità che incombe sul soggetto e sul suo rapporto con la realtà – Lacan ricorre al neologismo *extimité* per definire la natura di *das Ding*, “la Cosa”: con questo termine, già precedentemente impiegato da Freud, viene indicato il nucleo originario e costitutivo dell'io, «quel luogo centrale, quell'esteriorità intima»³² con il quale ogni essere umano si trova a rapportarsi pur restando comunque sempre inaccessibile, nonché l'oggetto ultimo e impenetrabile dei nostri desideri, l'oggetto perduto di un primo mitico soddisfacimento rappresentato dalla madre o da una delle forme dell'oggetto piccolo *a* causa del desiderio.

Das Ding non è dunque il ricordo dimenticato, non è semplicemente l'oggetto del recupero memoriale, ma una condizione da sempre perduta per via della rimozione del significante. Nella teorizzazione lacaniana la perdita che origina l'inaccessibilità di *das*

²⁹ M. Recalcati, *A libro aperto. Una vita è i suoi libri*, Feltrinelli, Milano, 2018, p. 49.

³⁰ F. Jullien, *L'apparizione dell'altro*, op. cit. pp. 138-139.

³¹ Cfr. S. Freud, *La scomposizione della personalità psichica*, in *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it. in *OSF*, vol. 8 (1915-1917), p. 469.

³² J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII, L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2008, p. 165.

Ding corrisponde esattamente all'azione di taglio operata dalla barra significativa del linguaggio: l'entrata del soggetto nel campo eterogeneo dell'Altro – nel Simbolico – comporta una divisione (\$), una sottrazione d'essere che impedisce al soggetto di coincidere con se stesso, e una perdita di godimento che tuttavia rappresenta la condizione necessaria affinché possa sorgere il desiderio.

Il vuoto originario di *das Ding* non è dunque un vuoto inerte, ma un vuoto che assolve la funzione di causa materiale del desiderio, e questa posizione viene attribuita da Lacan all'oggetto *a*, al tempo stesso indice della perdita originaria e oggetto che tampona la perdita di godimento da cui deriva.

Pur non dicendolo esplicitamente, quando Sibony parla di un “frammento perduto” che l'incontro permette in qualche modo di ritrovare, “un dono rinnovato di ciò che precede l'oblio” – ossia la rimozione, in termini psicoanalitici –, e che ha a che fare con l'origine del soggetto, con il suo divenire “parlante, desiderante, godente”, si sta riferendo proprio all'oggetto *a* teorizzato da Lacan.

Se l'incontro, per attivarsi come tale, necessita di una “forza di richiamo” che rimanda al divenire parlante e desiderante del soggetto, è perché l'Altro non soltanto forgia il corpo pulsionale con i tagli simbolici che lo privano del suo (impossibile) godimento originario, ma inserisce anche in esso una sorta di memoria di quel mitico soddisfacimento che ha preceduto la *coupure* e a cui si anela incessantemente. In altri termini, l'Altro marchia il corpo di un godimento che viene continuamente rimuginato nell'*attesa* del suo ritrovamento, un godimento che dunque esige la *ripetizione*, «come se il taglio del significante risvegliasse la memoria impossibile per l'oggetto perduto che lo stesso taglio ha separato – separtito – dal corpo»³³.

Tuttavia, nessun oggetto, seppur somigliante a quello desiderato, sembra essere all'altezza dell'oggetto perduto: l'incontro con esso è ogni volta mancato, il tentativo di ritrovarlo è inevitabilmente votato allo scacco, in quanto ci sarà sempre un'irriducibile *décalage* tra l'oggetto trovato, reale, in carne e ossa e l'oggetto ricercato, illusoriamente investito di attese che lambiscono la perfezione.

Benchè Freud ritenga che l'oggetto amato sia sempre una riedizione dell'oggetto perduto e, di conseguenza, che ogni nuovo incontro con l'oggetto sia essenzialmente un

³³ M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, vol. I, Raffaello Cortina, Milano, 2012, p. 408.

suo ritrovamento (*Objektfindung*)³⁴, nella contingenza dell'incontro ciò che si incontra non è solo lo Stesso. L'incontro d'amore, osserva Recalcati, non è un incontro con qualcosa che appartiene al soggetto e che nell'incontro egli si limita a *ri-trovare*, ma è un incontro con un "supplemento", con un'eccedenza rispetto all'*automaton* della ripetizione: «è questa eccedenza, questo scarto che s'inscrive al cuore nella ripetizione, a fare dell'incontro d'amore un "trovare" che spiazza e rende vana la ricerca»³⁵.

Proprio all'interno di tale *scarto* è contenuto il Nuovo che il soggetto deve cogliere e accogliere: è attraverso lo scarto – quello che a volte si fa anche fatica a percepire – che la nostra vita può iniziare a scegliersi, a orientarsi, a promuoversi e a qualificarsi. Ciò risulta evidente nel fenomeno dell'attesa: ciò che si attende non è mai ciò che effettivamente sopraggiunge, vi è sempre uno scarto incolmabile tra l'atteso e l'ospite; allo stesso modo, c'è sempre uno scarto tra la ripetizione effettiva e ciò che si tenta vanamente di ripetere. La ripetizione non è infatti un mero ciclo che presenta l'incessante ritorno del medesimo, ma ha la funzione di introdurre la distinzione, l'unicità; all'origine qualcosa è accaduto *una volta* – il trauma – e la ripetizione fa risorgere il suo segno. Come già Freud aveva messo in luce, l'inconscio ricerca l'identità delle percezioni, vuole cioè ritrovare quella "una volta", ma proprio in questo tentativo la si mancherà sempre:

la mancanza è proprio il non ritrovare mai «quella volta là», cosa che possiamo chiamare anche rimozione originaria. Di fatto, la rimozione originaria o «quella volta là», «quando tutto è cominciato», in quanto è il marchio del soggetto, il marchio del sorgere di un significante originale che si è presentato una volta, è il punto di partenza della serie delle differenze, è il punto zero a partire dal qual si pone l'uno e poi ancora uno, ogni volta sempre apparentemente simili, ma sempre distinti³⁶.

Dalla nevrosi di destino alla responsabilità del soggetto

Non tutti gli incontri sono incontri felici, irenici; al contrario, gli incontri autentici, gli incontri che richiedono di essere trattati in una dimensione logico-ontologica sono abitati dal conflitto e, come abbiamo già sottolineato, consentono al soggetto di accedere a un

³⁴ Cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, trad. it. in *OSF*, vol. 4 (1900-1905), Boringhieri, Torino, 1970, p. 527.

³⁵ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 526.

³⁶ L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana. Logica della vita quotidiana. Il soggetto tra ripetizione, identificazione e sintomo*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 93-94.

nuovo sapere riguardante il suo stesso essere, un sapere che tuttavia richiede un certo coraggio per poter essere affrontato. «Alcuni incontri – scrive ancora Sibony – non valgono che per la loro rottura: essa sola rivela ciò che si cercava nell’incontro: la mancanza di voi stessi che l’altro vi offre, il gesto infinitamente prezioso con cui vi dona tale mancanza, a propria insaputa»; diversamente dalla seduzione, che costituisce uno sforzo lodevole per produrre un incontro e che – continua Sibony – «è il principio di piacere a due», «l’effetto dell’incontro è al di là del piacere»³⁷.

La clinica psicoanalitica ha dovuto affrontare sin dai suoi albori la tendenza del soggetto a ripetere incessantemente, tanto nell’analisi quanto nella vita, lo Stesso – gli stessi sintomi, lo stesso genere di incontri, le stesse scelte affettive (per lo più fallimentari), la stessa dipendenza da un godimento rovinoso –, apparentemente senza progetto deliberato da parte sua, come se si trattasse di un *destino immodificabile*.

Benchè, come si vedrà, Freud non faccia mai ricorso esattamente a questa nozione, nell’*Enciclopedia della psicoanalisi* redatta da Laplanche e Pontalis, troviamo la voce «nevrosi di destino», a cui viene data la seguente definizione: «un modo di esistenza caratterizzato dal ritorno periodico di concatenazioni identiche di eventi, generalmente sfortunati, concatenazioni alle quali il soggetto pare essere sottoposto come a una fatalità esterna, mentre, secondo la psicoanalisi, ne vanno ricercate le molle nell’inconscio e particolarmente nella coazione a ripetere»³⁸.

Se sfogliamo gli indici delle *Opere* di Freud, possiamo notare che l’espressione «nevrosi di destino» non compare mai; come sottolineano anche Laplanche e Pontalis, il padre della psicoanalisi parla piuttosto di «coazione del destino» (*Schicksalszwang*), oppure, più in generale, di «destino delle pulsioni» (*Tribschicksal*), di «tragedia del destino» (*Schicksaltragödie*), di «disposizione del destino» (*Schicksalbestimmung*).

La locuzione «nevrosi di destino» sarebbe prevalsa – osservano ancora Laplanche e Pontalis – «probabilmente con l’estensione della psicoanalisi a nevrosi dette asintomatiche (nevrosi del carattere, di scacco ecc.). Comunque sia, esso non ha un valore nosografico bensì descrittivo»³⁹. A giustificare tale conclusione sono le riflessioni dello stesso Freud contenute in un passo di *Al di là del principio di piacere* che riteniamo opportuno riportare – almeno parzialmente – qui di seguito, in quanto chiarire la

³⁷ D. Sibony, « À la rencontre du temps », op. cit. p. 25

³⁸ J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, trad. it. Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 376.

³⁹ *Ibidem*.

prospettiva freudiana è necessario per comprendere la successiva rielaborazione da parte di Lacan del concetto di incontro, del suo rapporto con la ripetizione, e del coinvolgimento del soggetto nel suo accadere.

Dunque, nel terzo capitolo del saggio del 1920 leggiamo:

Ciò che la psicoanalisi svela a proposito dei fenomeni di traslazione dei nevrotici si può ritrovare anche nella vita di persone non nevrotiche che suscitano l'impressione di essere perseguitate dal destino o vittime di qualche potere "demoniaco"; ma la psicoanalisi ha sempre pensato che questo destino costoro se lo creino in massima parte con le loro stesse mani, e sia determinato da influssi che risalgono alla seconda infanzia. La coazione che in essi si manifesta non è diversa della coazione a ripetere dei nevrotici, anche se queste persone non hanno mai mostrato i segni di un conflitto nevrotico che ha dato luogo alla formazione dei sintomi. Esistono così persone le cui relazioni umane si concludono tutte nello stesso modo [...] Questo "eterno ritorno dell'uguale" non ci stupisce molto se si tratta di un comportamento attivo del soggetto in questione e se scopriamo un essenziale tratto del suo carattere che rimane sempre identico e che deve necessariamente esprimersi nella ripetizione delle stesse esperienze. Un'impressione più forte ci fanno quei casi in cui pare che la persona subisca passivamente un'esperienza sulla quale non riesce a influire, incorrendo tuttavia immancabilmente nella ripetizione dello stesso destino⁴⁰.

Le osservazioni relative al comportamento dei suoi pazienti nella traslazione e, più in generale, alla tendenza del soggetto a ripetere, a riattualizzare situazioni che gli procurano sofferenza riportando compulsivamente la perdita dell'oggetto – si pensi per esempio al celebre gioco del rocchetto del piccolo Ernst o alla ricorrenza dei sogni post-traumatici – hanno condotto Freud ad affermare l'esistenza nella vita psichica di una *coazione a ripetere* che si impone anche contro il principio di piacere. Tuttavia, egli sottolinea che soltanto raramente capita di osservare comportamenti determinati esclusivamente dalla coazione a ripetere, senza che altri motivi vi concorrano: «Ci sembra che quella che si potrebbe chiamare la *coazione del destino* possa essere in gran parte spiegata razionalmente, talché non sentiamo affatto il bisogno di invocare qualche nuovo misterioso motivo per farcene una ragione»⁴¹.

Gli avvenimenti che si ripetono nella vita nonostante il loro carattere spiacevole – o forse proprio a causa di esso – sembrerebbero dipendere da una fatalità esterna, "demoniaca" a cui il soggetto, suo malgrado, soggiace. Sebbene sia egli stesso l'autore

⁴⁰ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. in *OSF*, vol. 9 (1917-1923), Boringhieri, Torino, 1977. pp. 207-208.

⁴¹ *Ivi*, p. 209 (sottolineatura mia).

della sua ripetizione, il soggetto pensa di subirla, non riconosce cioè la propria responsabilità, e dunque *fa della ripetizione un destino*.

Analogamente alla ripetizione, il soggetto può fare anche dell'attesa di un incontro un destino: l'attesa amorosa può essere ad esempio quella del primo incontro con la persona amata o quella di un re-incontro; può essere l'attesa di un appuntamento, l'attesa del primo rapporto, o ancora, come avviene nelle fiabe, l'attesa del "principe azzurro".

Che si configuri come un'ingiunzione impartita dall'esterno o come un'imposizione a cui l'individuo si assoggetta da sé, essa sembra, almeno di primo acchito, corrispondere all'impossibilità di muoversi o di svolgere qualsiasi altra attività al di fuori di essa, e dunque a una condizione sospesa, statica, una condizione talvolta angosciata che viene vissuta dal soggetto come un impreteribile dovere: «L'attesa è un incantesimo [*l'attente est un enchantement*]: io ho avuto l'ordine di non muovermi», scrive Barthes nei *Frammenti di un discorso amoroso*⁴².

Abbiamo già sottolineato come l'attesa, in quanto "attesa di qualcosa", non possa che essere "mancata", non possa che rimanere insoddisfatta proprio perché vi è uno scarto incolmabile tra l'oggetto-evento immaginato e l'oggetto-evento che invece si realizza; eppure è proprio tale scarto a costituire l'essenza dell'attesa, a tenerla viva e dunque a permettere al desiderio che la guida e che la sostiene di sopravvivere.

A differenza del semplice bisogno che si presenta come una mancanza che può essere colmata da un oggetto, il desiderio persiste al di là di qualsiasi soddisfazione perché assume la forma nostalgica della ricerca dell'oggetto del primo, mitico soddisfacimento, un oggetto mai esistito e che dunque equivale alla sua stessa mancanza.

La nostalgia è certamente uno dei diversi volti che l'attesa può assumere; se in genere si rivolge al passato – o meglio, al ricordo di un passato divenuto ideale –, nell'attesa la nostalgia si proietta in un futuro che si dà già come presente, un presente in cui eventi del passato ed eventi del futuro si intrecciano generando per l'appunto il sentimento dell'attesa di un qualcosa che si è già potuto esperire e che, per via delle tracce mnestiche che tale esperienza ha lasciato nell'apparato psichico, si è continuato a desiderare anche, e soprattutto, in seguito alla sua perdita.

L'intreccio tra passato e futuro rischia dunque di sciogliersi, secondo due vie possibili. Può succedere che, a causa dell'attrazione esercitata dalla memoria, la libido si fissi su

⁴² R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. Einaudi, Torino, 2014, p. 41.

un determinato oggetto e perda la sua plasticità, ossia la capacità di cambiare oggetto o modo di soddisfacimento: allora la dialettica tra libido narcisistica e libido oggettuale si interrompe, a favore dell'oggetto. Oppure l'oggetto svanisce, l'attesa diventa la propria meta, il proprio *destino*, e tutta la libido rifluisce verso l'Io: ne risulta quello che Freud, in *Introduzione al narcisismo* (1914), definisce *ingorgo libidico*: l'energia pulsionale stagna, intasa il soggetto rendendogli impossibile un reale accesso al desiderio – il quale viene realizzato solo fantasmaticamente, spesso accompagnandosi a impotenza, frustrazione, angoscia.

Non è detto, però, che la mancanza di un determinato oggetto abbia esiti patologici; essa può riportare il soggetto verso il proprio *manque-à-être*, aiutarlo a riscoprire la propria beanza. Il soggetto desidera colmare la mancanza perché si illude di poterlo fare; tuttavia desiderare significa essere mancanti, e dunque il soggetto gode nel desiderare, nel costruire fantasmaticamente il proprio desiderio, ed entra in un gioco paradossale desiderando che la realizzazione del desiderio porti a termine l'attesa e, al contempo, differendo questo momento per prolungare il piacere di desiderare.

Tuttavia, lo abbiamo sottolineato, l'incontro autentico è tale in quanto contempla necessariamente una componente di sorpresa, di *non-atteso*: solo il vero incontro con l'Altro può impedire alla pulsione di ruotare perennemente intorno all'oggetto fantasmatico e di trovare in questa rotazione una pericolosa *jouissance*.

Nell'incontro sorge dal di fuori un altro che non si preventivava, un altro che non si poteva completamente immaginare e che apre il soggetto a un'iniziativa, una decisione riguardante il suo stesso desiderio: egli può non accettare o accettare di incontrare, può scegliere di “mancare” l'incontro oppure di dispiegarlo, può cioè non riconoscere l'ospite che si presenta al posto dell'atteso per via dello scarto che impedisce a chi arriva di essere identificato con l'oggetto dell'attesa, oppure, nonostante lo scarto tra la rappresentazione e la realtà, può riconoscerlo come *lo stesso*. Riconoscere colui che arriva come *lo stesso* significa desiderare che egli sia davvero “l'atteso”, pur nella consapevolezza che si tratta di “un altro”; come infatti osserva Heidegger «lo stesso (*das Selbe*) non è l'uguale (*das Gleiche*), giacché mentre nell'uguale la diversità svanisce, nello stesso la diversità appare»⁴³.

⁴³ M. Heidegger, «La struttura onto-teo-logica della metafisica», in *Identità e differenza*, trad. it. Adelphi, Milano, 2009, p. 58.

A seconda della capacità del soggetto di lasciarsi sorprendere dall'inatteso, di rimanere cioè sempre aperto alla possibilità dell'incontro non previsto, non programmato, con l'Altro, possiamo distinguere una "buona" attesa da una "cattiva" attesa. In particolare, quest'ultima consiste nel ripiegamento del soggetto su se stesso, in una chiusura monadica che lo rende incapace di cogliere e riconoscere i segni dell'Altro, e dunque di aprirsi alla possibilità dell'incontro, della relazione, dell'amore; è un'attesa che scivola dallo statuto ontologico a quello ontico, un'attesa che non viene cioè sperimentata mediante la differenza ontologica dal soggetto, il quale, incapace di aprirsi all'Altro e dunque di cogliere e interpretare le proprie possibilità più autentiche, non può che continuare a coincidere con se stesso.

Lacan tra tyche e automaton

Tutto ciò, in particolare il ruolo sempre responsabile del soggetto da cui dipende essenzialmente il destino di un incontro, ci porta alla lezione del 12 febbraio 1964 del *Seminario XI* intitolata «Τύχη e αὐτόματον». Se precedentemente Lacan aveva messo in primo piano l'automatismo della ripetizione inteso come insistenza del significante, e dunque il suo sforzo era volto a fare della ripetizione la pura espressione dell'ordine Simbolico, a partire da questo momento emerge la consapevolezza che l'aspetto di automatismo sia di per sé insufficiente per spiegare il fenomeno, in quanto vi è qualcosa che risulta inassimilabile a esso e ciò che sfugge è la causa stessa della ripetizione.

A divenire ora centrale nella riflessione di Lacan è il registro del Reale, che viene definito come «ciò che torna allo stesso posto»⁴⁴: quello che si ripete torna allo stesso posto perché si sottrae alle maglie del significante e, paradossalmente, è proprio perché si sottrae che torna allo stesso posto. Tale paradosso si coniuga con la paradosalità dell'espressione che definisce la ripetizione come «incontro mancato con il reale».

Lacan pone infatti il seguente quesito: «Il reale dove lo incontriamo? Proprio di un incontro, di un incontro essenziale si tratta infatti in ciò che la psicoanalisi ha scoperto – di un appuntamento a cui siamo sempre chiamati con un reale che si sottrae»⁴⁵. Tale

⁴⁴ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 49.

⁴⁵ *Ivi*, p. 52.

incontro Lacan lo chiama con il termine, tratto dalla *Fisica* di Aristotele, *tyche*, che in greco indica la “fortuna”, la “sorte”, l’“accidente”, e deriva dal verbo greco τυγχάνω che, nella sua forma transitiva significa “colgo”, “colpisco”, “raggiungo”, “ottengo”, e nella sua forma intransitiva “mi trovo”, “mi imbatto” e, appunto, “incontro”.

Aristotele, nel secondo libro della *Fisica*, distingue gli avvenimenti che non possono non accadere (gli eventi necessari), prodotti dalle quattro cause necessarie, dagli eventi che invece si producono accidentalmente. Di questi ultimi indica due tipi: quelli che sopraggiungono per automatismo (*automaton*) e quelli che invece accadono per fortuna (*tyche*).

La *tyche* designa per Lacan proprio l’evento inatteso, l’incontro senza appuntamento con il reale inassimilabile – ciò che per definizione resta sempre fuori-senso –, un “cattivo incontro” che trova la sua descrizione paradigmatica nel trauma, in quanto si tratta sempre di un evento fortuito, ingiustificato che, con la sua fugacità, interrompe la continuità temporale e spezza la possibilità del pensiero consegnando il soggetto a una condizione di assoluta inermità. Occorre sottolineare che un evento non ha mai di per sé il valore di trauma, ma lo assume in rapporto alla storia singolare del soggetto. Per essere vissuto come tale, il trauma deve cioè «riguardarlo intimamente; il soggetto deve, inconsciamente, parteciparvi, deve essere, in qualche misura, sensibilizzato al suo accadere»⁴⁶.

Se Aristotele nel distinguere l’*automaton* dalla *tyche* aveva messo in evidenza la facoltà della *scelta* che quest’ultima implica necessariamente, tale scelta, relativamente alla casualità dell’evento che si produce nell’esistenza del soggetto, è la scelta del soggetto dell’inconscio.

Rispetto all’insistenza significativa dell’automatismo, la *tyche* è l’incontro con il Reale e il Reale è ciò che giace sempre dietro l’*automaton*, sostiene Lacan; l’*automaton* è pura spontaneità che si muove da sé, una causalità che si istituisce sul concetto di necessità e per queste caratteristiche di invarianza e regolarità, «indica la dimensione anonima della legge fisica. È la legge come uniformità dello Stesso, come ripetizione omogenea e senza variazione che non implica la singolarità etica del soggetto»⁴⁷.

⁴⁶ F. Lolli, *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Poiesis, Bari 2012, p. 76.

⁴⁷ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I. cit. p. 149.

In termini psicoanalitici, l'*automaton* designa il lavoro del Simbolico che viene innescato dalla *tyche*, e dunque l'azione del principio di piacere che si attiva di fronte al reale traumatico al fine di ripristinare l'equilibrio turbato dall'evento. La novità introdotta da Lacan consiste nel ritenere che ad attivare il meccanismo della ripetizione non sia tanto l'insistenza del significante, quanto piuttosto l'incontro mancato con il Reale. È dunque la *tyche* a imporre al Simbolico la ripetizione, la quale viene a configurarsi come il tentativo di attenuare la traumaticità dell'evento conferendogli un senso.

Riaffermando l'aspetto pulsionale della ripetizione, Lacan sostiene che tale meccanismo non possa ridursi al tentativo di padroneggiare situazioni dolorose: se la ripetizione è inevitabilmente destinata a fallire come operazione di recupero dell'oggetto perduto, tuttavia tale fallimento genera la possibilità di un nuovo godimento, di un'altra soddisfazione, che emerge proprio dal vuoto impossibile da colmare della Cosa.

Ciò che si ripete non è dunque l'appropriazione dell'oggetto, ma situazioni che riportano la sua perdita: nel *Seminario XVII Il rovescio della psicoanalisi* (1969-1970), Lacan giunge a porre l'accento proprio sul fatto che il fine della tendenza pulsionale sia quello di circoscrivere l'oggetto mancandolo ogni volta, giacché è proprio in questo costeggiamento che essa trae il suo godimento.

La ripetizione diviene ripetizione di un tratto che *commemora l'irruzione del godimento*⁴⁸, un tratto che costituisce l'origine del significante. Come osserva Lolli, Lacan rivoluziona la teoria della genesi del soggetto precedentemente formulata: se fino a questo momento l'essere preliminare all'azione significante era considerato un "insieme vuoto", a partire dal *Seminario XVII* l'essere preliminare diviene un essere di godimento, ed è proprio a questo stato dell'essere che la ripetizione tende: «Il soggetto tende a tornare al nucleo di se stesso, e al suo stato preliminare. La vita stessa punta lì»⁴⁹.

Il progetto dell'apparato psichico di fare ritorno all'essere di godimento è chiaramente votato allo scacco, in quanto nessun processo ripetitivo può ripristinare la perdita e, di conseguenza, ciò che si rinnova è la memoria del godimento perduto. Tra ciò che si ripete e ciò a cui la ripetizione punta c'è un *décalage*, uno scarto che altro non è se non l'incontro mancato con il godimento, il quale, proprio perché mancato, decreta la necessità di ripetere il tentativo, ancora una volta.

⁴⁸ F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 85.

⁴⁹ *Ivi*, p. 87.

La necessità di una prospettiva modale

Se l'evento contingente impone la sua ripetizione come necessaria, se cioè la *tyche* tende a generare l'*automaton*, deve esserci anche una *tyche* in grado di sospenderlo, altrimenti la stessa pratica analitica non avrebbe senso: «se il trauma è un evento contingente che impone la sua ripetizione come necessaria, la pratica analitica può ricondurre la necessità della ripetizione alla contingenza di un nuovo incontro»⁵⁰.

La relazione tra *tyche* e *automaton* delineata da Lacan sembrerebbe corrispondere a quella che la logica tradizionale separativa ha stabilito tra la contingenza e la necessità, ossia una relazione tra contraddittori: se il necessario è “ciò che non può essere altrimenti”, l'unica maniera per sospendere la sua inesorabilità è rappresentata dal suo opposto: la contingenza.

Tuttavia, come osserva Bottirolì, esaltare la possibilità della *tyche* non è sufficiente, in quanto le contingenze banali sono innumerevoli e il loro carattere sterilmente ripetitivo può anche non manifestarsi subito. Ciò che piuttosto occorre domandarsi è se la contingenza sia in grado di sospendere anche la rigidità che la necessità tradizionalmente intesa implica.

Per entrare nella dimensione della flessibilità occorre però fare riferimento a una logica che, differentemente da quella tradizionale ponga in primo piano la relazione tra i correlativi. Se si vuole pensare in maniera feconda il rapporto tra necessità e contingenza risulta dunque imprescindibile l'assunzione di una logica *coniuntiva*, l'unica alla luce della quale è possibile comprendere aspetti della condizione umana che una logica separativa non potrebbe fare altro che banalizzare, o peggio ignorare.

Consideriamo anzitutto la relazione tra necessità e contingenza [...]. Siamo davvero obbligati a pensare che essa sia soltanto una relazione tra contraddittori? Come dovremmo giudicare una logica (uno stile logico) che ci impedisce di pensare un concetto decisivo non solo per i saperi strategici, l'arte militare e l'arte politica, ma per tutti i rapporti complessi tra esseri umani? Che altro è il *kairòs*, se non l'annodamento tra necessità e contingenza? Non la necessità della contingenza! Bensì la necessità *nella* contingenza⁵¹.

⁵⁰ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. pp. 421-422.

⁵¹ G. Bottirolì, «Il desiderio e i suoi destini: dal rapporto ai modi del rapporto», in A. Badiou, *Il sesso, l'amore* (a cura di F. Leoni, S. Lippi), Mimesis, Milano, 2019, p. 45.

In questa direzione sembrerebbero andare anche alcuni lacaniani che sottolineano l'importanza di pensare il concetto di *incontro* e quello di ripetizione alla luce del legame tra contingenza e necessità. A tal proposito, Recalcati scrive:

La teoria lacaniana della *tyche* impone una revisione profonda del rapporto tra la necessità e la contingenza. La centralità assegnata alla deviazione come condizione che genera l'incontro come sempre possibile, sovverte l'idea di una semplice opposizione in exteriorità tra necessità e contingenza. Piuttosto si tratterà di pensare topologicamente *l'annodamento dell'una nell'altra*⁵².

A sostenere la possibilità dell'intreccio tra le categorie modali sembra essere lo stesso Lacan nel momento in cui, nel corso del *Seminario XI*, afferma che «l'impossibile non è necessariamente il contrario [*le contraire*] del possibile⁵³, o ancora quando, nel *Seminario XIX* (1971-1972), nel tentativo di mostrare come la ripetizione sia un ritorno sempre modificato del reale traumatico, parla della ripetizione come di una necessità che può venire espressa mediante l'espressione «*non poter non*», un'espressione che egli chiarisce riferendosi appunto alla logica modale e al possibile annodamento delle sue categorie.

Aristotele si avvale di quattro categorie: dell'impossibile, che contrappone al possibile, e del necessario che contrappone al contingente. Vedremo come non ci sia niente di sostenibile in queste opposizioni. Per oggi vi indico semplicemente quella che è la formulazione del *necessario*, che è precisamente *non potere non*. È questo a definire per noi la necessità. E dove ci porta? Dall'impossibile *non potere* a *potere non*. Si tratta del possibile o del contingente? Quel che è certo è che, se volete fare il percorso inverso, trovate *potere non potere*, che unisce l'improbabile, il caduco, di qualcosa che può accadere, ovvero non già quell'impossibile al quale si ritornerebbe completando il giro, bensì semplicemente l'impotenza⁵⁴.

Eppure, nel *Seminario XX* (1972-1973) – seminario dedicato all'elaborazione di una teoria dell'incontro e dell'amore e che, come vedremo, ruota per lo più attorno alla categoria dell'impossibile – egli propone una ridefinizione delle modalità ricorrendo ai termini “cessare”, “scriversi” e alle loro negazioni, una ridefinizione certamente originale, ma che tuttavia continua a riferirsi al tradizionale quadrato degli opposti imperniato sulle sole relazioni di contrarietà e di contraddittorietà.

⁵² M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 417 (sottolineatura mia).

⁵³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 163.

⁵⁴ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XIX ...o peggio (1971-1972)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2020, p. 16.

Nella rilettura lacaniana, il *necessario* è “ciò che non cessa di scriversi” e la sua logica è, ancora una volta, quella della ripetizione inesorabile, dell'*automaton*; l'*impossibile* è, invece, “ciò che non cessa di non scriversi” – impossibile diviene uno dei nomi del Reale che non si lascia catturare dalla scrittura del necessario, impossibile è il rapporto sessuale –; infine, la *contingenza* è “ciò che cessa di non scriversi”, è l'evento che potrebbe scriversi altrimenti e in questa categoria egli pone l'*incontro* con il partner, non immediatamente l'amato, ma il «partner dei sintomi, degli affetti, di tutto ciò che in ciascuno indica la traccia del suo esilio, non come soggetto ma come parlante, del suo esilio dal rapporto sessuale»⁵⁵. Proprio da qui nascerebbe per un certo tempo il miraggio, l'illusione di sospendere l'impossibile, di poter scrivere il rapporto sessuale, di passare dalla contingenza alla necessità: «Lo spostamento della negazione dal *cessa di non scriversi* al *non cessa di scriversi*, dalla contingenza alla necessità, costituisce il punto di sospensione a cui si attacca ogni amore»⁵⁶.

Affermando che nell'amore vi sia l'illusione di sospendere l'impossibile (del rapporto sessuale) e la tendenza a “passare” dalla contingenza (quella dell'incontro) *alla* necessità (il “per sempre” a cui gli amanti ambiscono), Lacan abbandona la via tracciata, quel percorso appena intrapreso e che lo avrebbe condotto a privilegiare nella sua teorizzazione i legami tra le categorie modali; un percorso che noi ci proponiamo di riprendere e anche di proseguire, nella convinzione che questa sia la miglior strada da percorrere per tentare di cogliere in tutta la sua ricchezza un evento tanto complesso quanto fondamentale per l'essere umano quale è appunto l'incontro.

Sostenere il passaggio dalla contingenza *alla* necessità non equivale affatto a sostenere che nell'amore sia data la possibilità della loro co-esistenza, del loro intreccio, vale a dire il *kairòs* inteso come necessità *nella* contingenza. Occorre inoltre sottolineare che Lacan, nella suo trattamento della logica modale, tralascia non solo di esemplificare, ma anche di formulare la categoria del *possibile*, che nella riformulazione logica operata dallo psicoanalista, assumerebbe la forma del «cessa di scriversi».

A partire da una riflessione di Sergio Benvenuto, secondo cui i modi logici verrebbero ripensati da Lacan a partire dal possibile, categoria che permetterebbe di scrivere gli altri modi senza tuttavia poter essere a sua volta scritto – il necessario è dunque “non può

⁵⁵ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 139.

⁵⁶ *Ibidem*.

cessare di scriversi”, il contingente è “ha potuto cessare di non scriversi”, mentre l'impossibile è “non può cessare di non potersi scrivere” –⁵⁷, cercheremo di mettere in luce la differenza che viene introdotta dal delinarsi di una *possibilità* da cui dipende la scrittura delle altre categorie e che riteniamo debba essere intesa come possibilità esistenziale: definire ad esempio l'impossibile come ciò che “non può cessare di non scriversi” è differente dal dire che l'impossibile “non cessa di non scriversi”. Secondo questa prospettiva, l'impossibile, il contingente e il necessario sono tali *dipendentemente* dalla comprensione e dall'interpretazione del soggetto, il quale assumendo un determinato evento e gli effetti che esso può produrre anche sul piano dell'identità, non può prescindere dall'adottare – seppur spesso inconsapevolmente – un certo stile di pensiero e un certo *modo* di porsi di fronte a esso.

Tuttavia, la condizione umana, così come le questioni strettamente legate al desiderio, all'amore, all'incontro e al rapporto con l'altro non possono essere considerate solamente alla luce del legame tra possibile-impossibile, tra possibile-contingente e tra possibile-necessario. Escludere l'eventualità di altri legami, dell'intreccio di altre categorie modali tra loro – come ad esempio può essere l'annodamento tra impossibile e necessario – è limitante. Inoltre non bisogna limitare la possibilità di annodamento a solo due categorie, in quanto a costituire un nodo possono essere anche tre categorie.

Per quanto riguarda la categoria di impossibile – è ad essa che nella terza parte della nostra trattazione rivolgeremo soprattutto la nostra attenzione –, introdurremo la distinzione tra ciò che è “necessariamente impossibile”, e che è tale indipendentemente dall'implicazione del soggetto, da ciò che invece costituisce per il soggetto una “impossibilità necessaria”: vale a dire un'impossibilità che il soggetto *interpreta* come necessaria, e dunque *un'impossibilità in cui il soggetto riconosce la sua possibilità necessaria*.

Tale miscela modale si addice per esempio all'*amore-passione*, così come è stato descritto da Denis de Rougemont in *L'Amore e l'Occidente*, (1939) ossia un sentimento, o meglio di una forza che non si appaga affatto del possibile. Come la vicenda di Tristano e Isotta dimostra chiaramente, gli amanti sono innamorati, più che dell'altro, del nucleo distruttivo che la passione contiene in sé, e proprio l'ostacolo – l'*impossibilità* –

⁵⁷ S. Benvenuto, *L'impossibile contingente. Lacan è idealista?* in «European Journal of Psychianalysis», 10 ottobre 2019. Disponibile online: <http://www.journal-psychoanalysis.eu/limpossibile-contingente-lacan-e-idealista/>.

costituisce la fiamma che alimenta il loro desiderio: detto altrimenti, l'impossibilità è necessaria alla sopravvivenza del loro amore, l'impossibilità è interpretata dagli amanti come la possibilità più alta, più autentica, l'unica capace di garantire la fedeltà a se stessi e al proprio desiderio.

Tutto ciò sembrerebbe contraddire quanto Lacan afferma, ossia che, data l'inesistenza e comunque l'impossibilità del rapporto sessuale (in questo caso si tratta di un'impossibilità *necessariamente impossibile*), l'amore svolge una funzione compensatoria supplendo a tale assenza.

Numerose sono le storie in cui, per aggirare l'impossibilità del loro incontro, gli amanti giungono ad avere un rapporto sessuale; essi cercano, attraverso il sesso, di supplire all'impossibilità dell'amore inteso come armonia assoluta scevra da conflitti e scissioni.

Che l'atto sessuale abbia luogo, che l'unione dei corpi sia sempre possibile è del tutto ovvio. Cosa intende dire dunque Lacan quando afferma che “non c'è rapporto sessuale” (« Il n'y a pas de rapport sexuel ») e che solo l'amore è in grado di offrire una compensazione a tale impossibilità? E, di contro, come si spiegherebbero i casi in cui a essere impossibile è piuttosto l'amore e il rapporto sessuale svolge la funzione di supplire alla sua assenza?

Per rispondere a queste domande ci rivolgeremo alla teoria lacaniana, ad alcuni recenti e innovativi contributi volti a chiarire, ad approfondire la questione dell'inesistenza del rapporto sessuale e dell'amore come ciò che si può fare proprio a partire da un incontro mancato⁵⁸, e soprattutto all'opera di Marguerite Duras, in particolare ad alcune narrazioni che appartengono all'ultima fase della sua produzione letteraria al cui centro vi è proprio il rapporto tra “incontro” e “impossibile”.

Dal “coup de foudre” alla durata. Verso un'etica dell'incontro

Innumerevoli sono le opere letterarie e artistiche che hanno messo in scena il momento del primo incontro tra i due protagonisti della futura storia d'amore; in letteratura, la scena del primo incontro è una «scena chiave», dal carattere «quasi rituale», che si trova

⁵⁸ Ci riferiamo in particolare ai contributi raccolti in A. Badiou, *Il sesso, l'amore* (a cura di F. Leoni e S. Lippi), Mimesis, Milano, 2019.

ovunque, o quasi, e che può ridursi a qualche riga, talvolta a qualche pagina, come osserva Jean Rousset in un fondamentale saggio intitolato *Leurs yeux se rencontrèrent* (1981), dedicato proprio alla scena del primo incontro⁵⁹.

Procedendo per giustapposizione di testi tratti dal *corpus* romanzesco principalmente di ambito francese e privilegiando un modo di procedere che lui stesso definisce «transtorico» – ossia un procedimento di ordine tipologico piuttosto che cronologico –, Rousset trae delle costanti semantiche che poi organizza in una struttura coerente, costruendo così una sorta di modello base sul quale misura gli scarti e le trasgressioni di ciascun testo.

Tale modello prevede innanzitutto una scenografia fuori dall'ordinario; il momento favorevole per il primo incontro è solitamente una festa, un ballo; i luoghi maggiormente accreditati sono quelli di passaggio: strade, finestre, stazioni, etc. Per quanto invece riguarda la “messa in scena”, Rousset individua nell'incontro tre fasi salienti: l'*effetto* prodotto dalla vista dell'altro, lo *scambio*, che spesso consiste nell'incrociarsi degli sguardi dei due protagonisti, e il *contatto*, non necessariamente fisico⁶⁰.

Altri elementi tipici della scena del primo incontro sono il *ritratto* dei protagonisti (o almeno di uno dei due), il *riconoscimento* – vale a dire la convinzione in uno o in entrambi i personaggi di essersi già visti precedentemente, e il *mutamento* che in seguito all'incontro si registra in uno o in entrambi i protagonisti.

⁵⁹ J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, José Corti, Paris, 1981. Anche Romano Luperini ha dedicato al tema dell'incontro un saggio del 2007, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*. Diversamente da Rousset, che definisce l'incontro come un evento teso a stravolgere il destino dei protagonisti, Luperini considera l'incontro non soltanto come un evento, ma come un artificio della trama. Inoltre, nella sua trattazione, Luperini predilige i grandi classici del canone europeo e si concentra primariamente sui testi scritti tra il 1820 e il 1920 al fine di mostrare come la modernità abbia mutato il significato dell'incontro all'interno del tessuto romanzesco. Prima del 1848 infatti l'incontro indirizzava i personaggi verso un coronamento di matrice amorosa (il matrimonio) oppure sociale (l'affermazione); in seguito l'incontro assume invece l'aspetto di un avvenimento casuale e spesso inconcludente. Attraverso lo studio dell'incontro nella letteratura europea Luperini intende dunque suggerire che con l'avvento della modernità l'uomo non è più padrone del proprio destino: una prospettiva questa che noi non condividiamo, ritenendo invece il soggetto sempre responsabile della sua posizione e facendo dipendere proprio dalle sue scelte i destini dei suoi incontri con l'Altro.

⁶⁰ A tal proposito Luperini scrive: «L'incontro è un evento. In genere si tratta di un accadimento che coinvolge due o più persone: dopo un percorso (di una di esse o di tutte, non importa), esse entrano in contatto fra loro in modo volontario o involontario, programmato in partenza o del tutto casualmente. L'evento presuppone dunque un movimento e un successivo interscambio di segni, non necessariamente di parole (l'incontro per esempio, può essere solo di sguardi o di sorrisi). A volte tuttavia l'interscambio può mancare del tutto: l'incontro può avvenire nell'ignoranza e nella noncuranza dell'altro», *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 5.

Occorre inoltre sottolineare che delle tre fasi individuate da Rousset quella su cui gli scrittori sono soliti porre maggiormente l'accento è proprio quella dell'*effetto*: è dalle sensazioni prodotte dal primo sguardo – dal *coup de foudre* – che prende avvio la storia e la natura di tali sensazioni (dolore, felicità, spavento, stupore, choc...) determina il tono su cui si impronterà la tematica amorosa lungo l'intreccio romanzesco.

Certamente l'aspetto fenomenologico della contingenza del primo incontro non è trascurabile, è infatti a partire da questo evento inaugurale che l'amore può venire introdotto e avere inizio. Tuttavia, l'amore – o comunque ciò che nasce a seguito di un incontro – non si esaurisce affatto in quel frangente. Se a determinare il valore di un incontro è il suo destino, se il valore di un incontro dipende cioè dall'assunzione singolare del soggetto, ne consegue che soffermarsi sul suo solo accadere ed esaltarne l'aspetto contingente, *tychico*, non basta: l'incontro tra due soggetti deve essere considerato e analizzato nella sua *durata*. Ciò su cui crediamo di dover porre maggiormente l'attenzione non è dunque lo choc, il rapimento, l'estasi iniziale, ma il processo che viene innescato.

Non bisogna ingannarsi riguardo alla temporalità dell'incontro. Esso, infatti, ha un carattere immediatamente evenemenziale: è forse, addirittura l'evento per eccezione. Ma questo carattere momentaneo è sufficiente? Non allude a una facile resa alla spettacolarità della messa in scena (il famoso "colpo di fulmine")? Non si deve ignorare, infatti, come, al di sotto dell'istantaneità dell'evento stia la dimensione che presiede alla lentezza e al carattere processuale dell'incontro: non è un percorso lungo e lento che conduce a disarticolare la proprietà del sé per, tramite fessurazione, permettere all'Altro di cominciare e penetrarvi? La capacità di disarcionare dell'incontro non si alimenta solo di istantaneità, e non si limita ad essa. L'incontro, lungi dall'essere teatrale, è sempre nel profondo discreto, in cammino, passo dopo passo, non mancano i contraccolpi, procede per piccoli movimenti e successivi riorientamenti; ed è anche a posteriori⁶¹.

Jullien descrive il processo che l'incontro tra due soggetti innesca come un «percorso lungo e lento che conduce a disarticolare la proprietà del sé per, tramite fessurazione, permettere all'Altro di cominciare a penetrarvi». Un processo trasformativo dunque che riguarda l'identità del soggetto e che risulta conforme alla concezione relazionale presentata da Freud nel 1921, concezione secondo cui, come abbiamo già avuto modo di evidenziare, l'identità prende forma (e si modifica fino, nei casi più estremi, a dissolversi) nella relazione con l'Altro che il soggetto introietta e da cui si lascia modellizzare – in misura e in forme differenti.

⁶¹ F. Jullien, *L'apparizione dell'altro*, op. cit., p. 140.

Occorre sottolineare che all'origine dell'incontro, e dunque all'origine del processo che esso innesca, nonché della sua assunzione singolare da parte del soggetto coinvolto, si colloca la *scelta* del soggetto, la sua decisione di aprirsi o meno all'Altro.

La questione si pone nei termini del bilancio di una vita: fino a che punto sono stato in grado di andare incontro o incontrare? [...] O, per dirla all'inverso: è in base a ciò che ho potuto (saputo) incontrare che, intaccando la chiusura che mi sprofonda nell'io, mi sono promosso a soggetto, tenendome "fuori" o, in altre parole, *e-sistendo*. [...] incontrare non manca di fare appello all'impegno volontario e alla scelta [...] Incontrare non è reattivo come la "pietà" ma libera, in me, un'iniziativa, quella che mi promuove a soggetto: posso accettare o non accettare di incontrare⁶².

Proprio la decisione di incontrare o di non incontrare, fa dell'incontro una *categoria etica*. Nella nostra prospettiva è possibile parlare di un'"etica dell'incontro" non soltanto perché, come sostiene Jullien, l'incontro, dipendendo dall'iscrizione singolare del soggetto nel mondo, si approfondisce nell'incontro *dell'umano* nell'altro uomo e si trova così a essere de-individualizzato⁶³, ma primariamente perché incontrando l'Altro, il soggetto incontra anche qualcosa di se stesso. L'incontro, quello autentico, ha infatti a che fare con il desiderio del soggetto, ovvero con ciò che più lo definisce in quanto tale; pertanto dalla decisione di *incontrare* l'Altro, di aprirsi alle possibilità che dall'incontro scaturiscono, oppure di *non incontrare* l'Altro, di rimanere chiuso alle sollecitazioni di un esterno a sé, si determina la capacità, o meno, del soggetto di essere *fedele* a se stesso e al proprio desiderio.

Lacan ha riassunto la massima fondamentale dell'etica della psicoanalisi nella formula "non cedere sul proprio desiderio" e dunque, l'unica dimensione etica della colpa consiste nell'indietreggiare rispetto alle proprie vocazioni più autentiche, nel non agire in modo conforme e fedele al proprio desiderio⁶⁴. L'etica della psicoanalisi è un'etica del desiderio che oltrepassa non soltanto qualunque morale utilitaristico-edonistica, ma anche lo stesso principio di piacere, come la figura di Antigone – elevata da Lacan a figura estrema del desiderio, a paradigma del "desiderio puro" – dimostra.

Per quanto concerne l'incontro, la questione principale, osserva Daniel Sibony, non sta dunque tanto nel sapere cosa fare affinché l'incontro abbia luogo, ma piuttosto nel

⁶² *Ivi*, pp. 134-135.

⁶³ *Ivi*, p. 135.

⁶⁴ «Propongo che l'unica cosa di cui si possa essere colpevoli, perlomeno nella prospettiva analitica, sia di aver ceduto sul proprio desiderio», J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit. p. 370.

domandarsi «cosa *fate* dell'evento che vi accade? Cosa fate delle chiamate dell'essere che si fanno sentire nei vostri *modi d'essere?*»⁶⁵.

L'incontro amoroso nell'opera di Marguerite Duras

Abbiamo sottolineato come limitarsi a esaltare la possibilità dell'incontro, della *tyche*, non sia di per sé sufficiente per affrontare una dinamica tanto complessa quale è quella dell'incontro amoroso, e la stessa Marguerite Duras dimostra di essere dello stato avviso quando, nella sceneggiatura che ella scrive per il film di Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (1959), dichiara che l'importante, ciò su cui occorre porre l'attenzione, non è l'aspetto meramente contingente dell'incontro, la casualità fatale e necessaria dell'attrazione reciproca, ma piuttosto quanto segue gli incontri quotidiani, gli effetti che ne derivano, *le possibilità* che scaturiscono per il soggetto intimamente coinvolto in quel dato evento. Così, in riferimento alla giovane attrice francese e all'architetto Giapponese che si incontrano a Hiroshima, Duras scrive: « Les conditions de leur rencontre ne seront pas éclaircies dans le film. Car ce n'est pas là la question. On se rencontre partout dans le monde. Ce qui importe, c'est ce qui s'ensuit de ces rencontres quotidiennes » (Synopsis 7).

Duras ha fatto del desiderio, della passione e dell'amore la dimensione fondamentale della propria opera, così come della sua vita. Tutte le sue storie parlano d'amore, dell'amore considerato in tutte le sue forme e osservato in ogni sua fase: dal suo nascere, passando per le difficoltà e le metamorfosi che inevitabilmente subisce nel corso del tempo, per giungere poi al suo finire, o anche al suo fallire.

Numerosissime sono le opere e gli studi critici che si sono interessati al tema dell'amore nella produzione durassiana e che hanno messo in luce le variazioni e i diversi significati che esso va assumendo nel corso del tempo; spesso la critica si è soffermata sugli aspetti autobiografici le singole narrazioni lasciano di volta in volta emergere, oppure sulle strategie narrative impiegate da Duras, o ancora sui tratti sintomatici della sua scrittura.

⁶⁵ D. Sibony, « À la rencontre du temps », op. cit., p. 25.

Certamente negli studi dedicati alla sua opera si trovano molti riferimenti e considerazioni riguardanti l'incontro amoroso e, tendenzialmente, l'accento viene per lo più posto sull'attesa dell'amore, sulla sua impossibilità e sulle speranze che i suoi personaggi (spesso vanamente) nutrono.

Benchè l'incontro amoroso sia un tema assolutamente fondamentale all'interno della produzione durassiana, tuttavia non vi sono ancora lavori interamente dedicati a esso, e dunque, proprio alla luce della sua ricorrenza e della sua importanza, abbiamo ritenuto opportuno offrirne una trattazione quanto più possibile dettagliata – certo non esaustiva –, con l'obiettivo di mostrare i modi in cui esso può dispiegarsi, e soprattutto – è questo l'aspetto che maggiormente ci interessa – i suoi destini possibili, destini che, come abbiamo già sottolineato, dipendono dall'assunzione singolare dell'evento da parte del soggetto coinvolto; poiché la soggettivazione dell'incontro è un *processo*, è evidente che non possiamo limitarci alla contingenza del suo accadere, ma dovremo considerare l'evento nella sua durata.

Come scrive Jean-Luc Seylaz

In un'epoca in cui tante opere raccontano o denunciano la solitudine dell'uomo, Marguerite Duras non si è mai stancata di mostrare degli incontri. Ciò che ella non smette di affermare attraverso tutta la sua opera è anzitutto il miracolo, la meraviglia, o quanto meno la possibilità sempre possibile dell'incontro. Incontro, in *Le Marin de Gibraltar*, tra il narratore e Anna, la proprietaria dello yacht. Incontro della domestica e del venditore ambulante in *Le Square*, Incontro, in *Moderato cantabile* tra Anne Desbaresdes e Chauvin. Ricordiamo anche *Hiroshima mon amour*:

... *Je te rencontre*
Je me souviens de toi.
Qui es-tu ?
Tu me tues.
Tu me fais du bien.
Comment me serais-je doutée que cette ville
était faite à la taille de l'amour ?
Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon
corps même ?
*Tu me plais. Quel événement. Tu me plais*⁶⁶.

Se i romanzi di Duras parlano quasi sempre di un incontro, tuttavia tra i protagonisti non vi è mai il canonico *coup de foudre*; al contrario, sottolinea ancora Seylaz,

⁶⁶ J.-L. Seylaz, *Les romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*, Archives des Lettres Modernes, n. 47, Paris, 1963, pp. 4-5.

«l'essenziale affinità tra i due soggetti, che costituisce l'amore, viene scoperta solo progressivamente, lentamente, cautamente»⁶⁷. Inoltre, come vedremo attraverso le analisi testuali, è assolutamente rilevante notare che nelle narrazioni che considereremo nessun incontro amoroso avrà una conclusione irenica, felice, e neppure certa; il vuoto e la sospensione che caratterizzano i testi di Duras permangono sino all'ultima pagina, in quanto non vi è mai una vera e propria conclusione, una soluzione della storia, una catarsi; le questioni che ruotano attorno ai temi portanti – vale a dire il desiderio e la passione amorosa – non conducono mai a una comprensione totale il lettore, che se vuole delle risposte, è soltanto nei vuoti che può cercarle.

Pertanto, nessun testo terminerà con il coronamento dell'amore dei protagonisti, in quanto essi o sono destinati a separarsi – e non è dato sapere se avranno modo di rincontrarsi in futuro –, oppure nulla di esplicito viene detto a tal proposito dalla voce narrante, che lascia così a ogni lettore la possibilità di immaginare il possibile esito dell'incontro tra i protagonisti della vicenda. Del resto, la scelta di Duras di lasciare il finale delle storie d'amore dei suoi romanzi inconcluso, volutamente ambiguo ed enigmatico, corrisponde a ciò che lei stessa pensava dell'amore, ossia che: « tout amour vécu est une dégradation de l'amour » (PC 880).

Per trattare un tema tanto vasto – e onnipresente – come è quello dell'incontro amoroso nell'opera durassiana è stato necessario operare delle scelte. Innanzitutto abbiamo deciso di suddividere la nostra trattazione in tre distinte sezioni dedicate rispettivamente al rapporto tra incontro e *attesa*, al rapporto tra incontro e *ripetizione*, e infine al rapporto tra incontro e *impossibile*. In apertura di ciascuna sezione vi sarà una parte teorica introduttiva finalizzata a illustrare i concetti di attesa, di ripetizione e di impossibile attraverso una prospettiva principalmente psicoanalitica, ma in cui non mancheranno riferimenti alla filosofia, alla letteratura e alla teoria letteraria. Inoltre, ciascuna introduzione teorica terminerà con un paragrafo volto ad anticipare brevemente i tre testi che abbiamo scelto di analizzare in quella determinata sezione.

Questa suddivisione dipende innanzitutto dal fatto che l'attesa, la ripetizione e l'impossibile sono le tre principali dimensioni attraverso cui l'incontro amoroso si dispiega nei romanzi durassiani; la scelta del *corpus* di testi analizzati è stata guidata, oltre che da un criterio di ordine tematico, dalla volontà di rispettare la cronologia della

⁶⁷ *Ivi*, p. 6.

produzione della scrittrice, in modo da rendere conto di un'evoluzione della tematica dell'incontro – così come della dimensione del desiderio e della passione amorosa – che si riflette sul piano stesso della scrittura.

Dunque, per quanto riguarda la parte dedicata all'*attesa* abbiamo scelto di analizzare *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Chantiers* (1954) e *Le Square* (1955). Queste tre opere – molto differenti tra loro e riconducibili a tre generi distinti – fanno parte di quella che riteniamo essere la “prima fase” della produzione durassiana, una fase in cui la scrittrice mostra di assecondare ancora i canoni tradizionali del romanzo adottando un dettato formalmente rigoroso e una sintassi lineare e compiuta. Tuttavia, è proprio con *Le Marin de Gibraltar* – si tratta del quarto romanzo pubblicato dalla scrittrice – che Duras inizia ad affrontare e a descrivere le dinamiche del sentimento amoroso dei suoi personaggi a partire da un vuoto centrale, da una mancanza strutturale a cui sempre consegue l'impossibilità del compimento e che diviene, seppur nelle sue molteplici variazioni, una costante di tutta la sua opera.

Al fine di comprendere e analizzare in maniera feconda la dimensione dell'attesa al centro di queste tre opere e gli incontri che proprio nel tempo dell'attesa hanno luogo, non ci limiteremo a valutare le condotte dei personaggi in termini di “attività” o di “passività”, ma dovremo interrogarci sul *come* le loro attese si dispiegano adottando una prospettiva *modale*, giacché il senso e l'esito degli incontri – sempre contingenti, impreveduti, inattesi – che i protagonisti fanno dipendono proprio dal modo in cui essi *interpretano* la loro attesa e lo scarto che sempre si produce tra ciò che attendono e ciò che realmente incontrano.

Per la seconda parte, dedicata al rapporto tra incontro e *ripetizione*, abbiamo invece scelto di analizzare *Moderato cantabile* (1958), *Hiroshima mon amour* (1959-1960) – in particolare, la sceneggiatura che Duras ha scritto per il film di Alain Resnais – e *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964). Riteniamo che tutte e tre queste opere facciano parte di quella che consideriamo essere la “seconda fase” della produzione durassiana, quella che la stessa scrittrice definisce come la «fase matura» della sua scrittura e che ha inizio con la pubblicazione di *Moderato cantabile* – il primo romanzo che Duras afferma di riconoscere come davvero suo (PS 44) – e percorre tutti gli anni Sessanta.

Proprio con *Moderato cantabile* ha inizio quel lavoro di sovversione e scarnificazione sia linguistica sia narrativa che culminerà nella rarefazione e nell'ellitticità che caratterizzano i testi degli anni Ottanta; da questo momento la scrittura costeggia instancabilmente un'esperienza di cui non è possibile dire nulla, delimita il vuoto al centro di ogni soggetto, cerca di attingere al "luogo della passione", a un vissuto originario sempre già perduto per il linguaggio⁶⁸.

Le tre protagoniste di *Moderato cantabile*, di *Hiroshima mon amour* e di *Le Ravissement de Lol V. Stein*, ugualmente vittime di passioni che le travalicano, dilaniate dallo sdoppiamento di una personalità che sfugge loro, in seguito a un incontro fortuito con un uomo rimettono in discussione ogni sicurezza consolidata e, affrontando l'esperienza del dolore senza farsene annientare, trovano la forza per ricercare la verità del loro essere e del loro desiderio.

In tutti e tre i romanzi, a costituire il motore della narrazione è un istante di folgorazione che rapisce a se stesse le protagoniste impegnandole nel tentativo di ricostruire ciò che in esso si è prodotto – qualcosa che è dell'ordine della *tyche* e che si rivela essere strettamente legato a un trauma precedente, originario, apparentemente dimenticato (nell'algebra lacaniana S_1): a sostenere la ripetizione dell'evento traumatico non è solamente la sua mancata elaborazione simbolica, ma anche il piacere commisto alla sofferenza che l'accadere di tale evento procura, l'esperienza cioè di un dolore irrinunciabile quale è la *jouissance*.

Benché il fenomeno, come cercheremo di mettere in luce, si realizzi attraverso tre modalità distinte e conduca a esiti differenti, tuttavia è possibile individuare un medesimo schema su cui poggiano le tre opere e che può essere sintetizzato in questi termini:

evento n. 1: trauma originario non simbolizzato e apparentemente dimenticato —→ evento n. 2: incontro fortuito, *tychico*, che per via dell'assonanza con l'evento n. 1, ne rivivifica la memoria —→ ripetizione dell'evento traumatico n. 1 (simbolizzazione?)

Ancora una volta, i destini dell'incontro di Anne Desbaresdes con Chauvin, dell'incontro tra la Francese e il Giapponese a Hiroshima e tra Lol V. Stein e Jacques Hold dipenderà esclusivamente dall'assunzione soggettiva dell'incontro da parte delle tre

⁶⁸ Cfr. W. Tommasi, *La scrittura del deserto. Malinconia e creatività femminile*, Liguori, Napoli, 2004, pp. 35-36.

protagoniste, nonché dalla loro capacità di simbolizzare attraverso la ripetizione il trauma passato che sono portate a riattualizzare nel presente.

La terza e ultima parte del nostro percorso, dedicata al rapporto tra incontro e *impossibile*, coincide con l'ultima fase della produzione durassiana, una fase caratterizzata da una scrittura rarefatta, scarnificata, segnata da vuoti e silenzi: «una scrittura dell'assenza»⁶⁹.

L'abolizione di una certa linearità espressiva, la sospensione dei nessi sintattici, il prevalere dell'ellissi narrativa, gli spazi bianchi sulla pagina restituiscono al testo il senso di un indicibile: c'è qualcosa che *non cessa di non scriversi* – per riprendere la formula con cui Lacan ridefinisce l'impossibile – ed è principalmente attorno a questa categoria che ruotano le narrazioni di Duras a partire dalla fine degli anni Settanta.

Ancora una volta, il rinnovarsi della forma dei testi e della parola rende conto dello stretto legame tra desiderio e significante; come osserva Rosella Postorino, nei testi degli anni Ottanta «l'amore è asincrono, asimmetrico, e il desiderio non esercita più la forza rivoluzionaria dei romanzi precedenti, mentre il suo imprescindibile legame con la morte è spinto all'estremo. Duras diventa la scrittrice dell'amore come assenza, o dell'assenza – inammissibile – d'amore»⁷⁰.

Benchè lo scacco dell'esperienza amorosa sia sempre stato un tema centrale nella sua opera, ora gli amanti che costellano l'universo durassiano non sono nemmeno più in grado di riconoscere tale sentimento; da questo momento, l'incontro con l'Altro è segnato dall'impossibilità della relazione tra uomo e donna, i cui corpi rappresentano una barriera che ne decreta l'inconciliabilità.

Pur credendo che i testi letterari debbano essere per lo più analizzati prescindendo dalla biografia del loro autore – il biografismo eccessivo rischia infatti di condurre a interpretazioni che si discostano da quello è il vero intento di un autore, e in certi casi può addirittura impoverire le virtualità insite in un testo –, tuttavia, per quanto riguarda le opere appartenenti all'ultima fase della produzione durassiana non potremo fare a meno di riferirci alle vicende personali della scrittrice; negli anni Ottanta per Duras scrivere

⁶⁹ D. De Agostini, «Lo spazio dell'attesa nella scrittura di Marguerite Duras», in E. Meloni, E. Pea (a cura di), *Duras mon amour. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Marcos y Marcos, Milano, 1992, p. 3.

⁷⁰ R. Postorino, *Un'assenza così lunga*, postfazione a M. Duras, *Testi Segreti*, trad. it. Nonostante, Trieste, 2015.

significa infatti scrivere di Yann Andréa – l'ultimo compagno della sua vita – del loro rapporto impossibile, e proprio su tale drammaticità ella costruisce l'ultima parte della sua esistenza, tanto come donna quanto come scrittrice.

Da questa relazione passionale attraversata da grandi difficoltà – prima tra tutte l'omosessualità di Yann, nascono infatti i testi degli anni Ottanta che, non certo casualmente, sono segnati dalla distanza insuperabile tra gli amanti, dall'impossibilità del rapporto sessuale – per riprendere il celebre aforisma di Lacan –, e talvolta persino dall'assenza di desiderio.

Se, come afferma Lacan, l'amore è l'unica supplenza possibile all'impossibilità del rapporto sessuale, per Duras, a partire dal suo incontro con Yann, è la scrittura a svolgere il ruolo di supplenza simbolica al loro non-rapporto; la scrittura diviene cioè la forma che l'amore assume tra di loro. Una riflessione su questo importante aspetto che riguarda non solo la biografia dell'autrice, ma la sua stessa opera ci permetterà di porre nuovamente in dialogo tra loro Duras e Lacan, di costruire forse il dialogo più fecondo tra i due autori, al fine di mettere in luce le convergenze e le differenze rispetto a tematiche assolutamente centrali per entrambi, quali la differenza sessuale, il rapporto impossibile tra i sessi e l'amore come forma di supplenza simbolica a tale impossibilità.

Ciò che soprattutto cercheremo di mostrare è che se Lacan, trattando il problema dell'impossibile e dell'amore – soprattutto nel *Seminario XX* – non ha tenuto in considerazione il fecondo legame tra le categorie modali, al contrario Duras, con la sua scrittura massimamente ellittica e rarefatta, con i vuoti e i bianchi tipografici che marchiano non solo la pagina, ma anche la narrazione, ha saputo rendere conto dello stretto annodamento tra le categorie, tra *ciò che non cessa di non scriversi* e ciò che invece *si scrive*.

Al di là dell'incontro e dell'amore tra Yann Andréa e Duras, in quest'ultima sezione dedicata all'impossibile abbiamo scelto di analizzare *Le Navire Night* (1979), *La Maladie de la mort* (1982) e *L'Amant* (1984).

Se per quanto riguarda *Le Navire Night* – racconto di una passione che non giungerà mai a un effettivo compimento, in quanto nessun rapporto sessuale e nessun incontro reale avranno mai luogo tra i protagonisti al di là dei cavi telefonici – possiamo affermare che un incontro amoroso avrà comunque luogo nonostante l'impossibilità su cui si fonda e a cui è condannato, ne *La Maladie de la mort* vediamo invece accadere l'opposto: c'è *solo*

rapporto sessuale. Questo breve testo racconta infatti la storia di un uomo omosessuale che paga una donna sconosciuta – incontrata fortuitamente – perché trascorra un certo numero di notti assieme a lui. Ciò che egli desidera è conoscere, attraverso di lei, il corpo femminile e soprattutto provare per la prima volta ad amare l'Altro, l'*eteros*.

L'incontro tra i due protagonisti si rivelerà essere un incontro irrimediabilmente mancato, un incontro *impossibile* perché qualcosa non si lascia scrivere: ciò che si ripete, notte dopo notte, non è altro che l'assenza del rapporto sessuale e quella dell'amore che potrebbe supplirgli.

Al centro de *L'Amant*, romanzo vincitore del premio Goncourt nel 1984, vi è invece la narrazione di un incontro e di un amore impossibile vissuti, con ogni probabilità, dalla stessa autrice negli anni dell'adolescenza con un ricco uomo cinese. La differenza di età, di razza, l'appartenenza a ceti sociali differenti e, soprattutto, il divieto imposto dal padre del Cinese alla loro relazione fanno sì che l'incontro tra la protagonista e il suo primo amante sia marchiato sin dal suo nascere da un'*impossibilità* inaggirabile. Ciononostante, l'incontro, ciò che essi vivono, quel mondo di passione racchiuso tra le pareti di una *garçonnière*, come vedremo, ha luogo, *si scrive*.

Ancora una volta, i destini degli incontri al centro di queste tre opere appartenenti all'ultima fase della produzione durassiana dipenderanno dall'assunzione soggettiva dei protagonisti, e dal modo in cui in cui essi interpreteranno l'impossibilità che, in modalità diverse, marchia sin dal loro nascere i loro incontri.

Infine, abbiamo deciso di trarre le conclusioni del nostro percorso attraverso un altro testo, l'ultimo testo appartenente all'opera di Duras, pur essendo stato pubblicato postumo, nella sua versione definitiva, da Yann Andréa: *C'est tout*⁷¹, una sorta di "testamento spirituale" che raccoglie le fulminee confidenze della scrittrice poco prima di morire, intrecciate a frammenti di dialogo con Yann Andréa.

All'origine di tale scelta – che sappiamo non essere del tutto conforme alla conclusione tradizionale di una tesi – vi sono diverse ragioni. Innanzitutto una motivazione di ordine tematico, in quanto al centro di *C'est tout*, c'è ancora un incontro, un incontro estremo,

⁷¹ Una prima versione di *C'est tout* è stata pubblicata nel 1995 presso les Éditions P.O.L; nel 1999 il testo viene ripubblicato (postumo) in una versione ampliata e definitiva, e porta il sottotitolo « Propos recueillis par Yann Andréa ».

quello di Duras con la propria morte. In esso ritroveremo inoltre le tre dimensioni su cui abbiamo fondato la nostra trattazione, vale a dire l'attesa, la ripetizione e l'impossibile.

Un'altra ragione della nostra scelta deve essere individuata nello stretto legame tra Eros e Thanatos che in *C'est tout* raggiunge indubbiamente il parossismo. Il binomio amore-morte, la vertigine della trasgressione, la passione che arriva a negare il proprio soddisfacimento come meta costituiscono il *fil rouge* dell'opera durassiana soprattutto a partire da *Moderato Cantabile*. Se nelle prime opere della scrittrice l'amore è legato alla morte solo indirettamente, dalla fine degli anni Cinquanta tale binomio si consolida, si stringe sempre più fortemente di romanzo in romanzo: «l'amore non brucia e non illumina mai tanto quanto nell'ombra della morte»⁷², scrive a tal proposito Jean Pierrot. E Duras, che per tutta la vita ha affermato di non aver mai trovato la parola per dire il desiderio – addirittura che forse tale parola non è mai stata inventata – proprio al limite della data fatale, consapevole della fine che presto la separerà da quell'amore tanto narrato, cercato, sperato, e alla fine trovato, sa che « le mot amour existe » (CT 54).

Infine, una motivazione di carattere intimo e personale. L'inizio e la conclusione di questo mio lavoro vengono a coincidere con due eventi dolorosi che mi hanno profondamente e irrimediabilmente segnata, due eventi che costituiscono il termine dell'incontro più importante della mia vita. Per tale ragione, non ho voluto rinunciare a inserire nel *corpus* delle opere di Duras che ho scelto di analizzare un testo come *C'est tout*, un testo per me tanto importante e massimamente significativo.

⁷² J. Pierrot, *Marguerite Duras*, José Corti, Paris, 1986, p. 67.

PRIMA PARTE

L'ATTESA

L'uomo aspetta sempre qualcosa altrimenti non-sarebbe. Ed è per questo che può sempre essere sorpreso. Questa attesa costituzionale non è né corpo né mente ma l'uno e l'altra.

Paul Valéry¹

1. L'ATTESA SI DICE IN MOLTI MODI

«L'attesa è il nostro “passatempo millenario”: un tipo umano. Fa parte dell'uomo?»², leggiamo negli appunti preparatori ai due seminari sul *Discorso amoroso* che Roland Barthes ha tenuto presso l'École Pratique des Hautes Études tra il 1974 e il 1976. L'attesa è certamente un'esperienza consueta, un'esperienza di cui ogni uomo fa conoscenza nel corso della propria vita e le cui forme sono molteplici e diversificate: vi sono attese brevi, che si concludono in tempi rapidi, ma anche attese che si protraggono nel tempo senza mai giungere a compimento; vi sono attese accompagnate da angoscia e inquietudine e attese che invece vengono vissute con serenità; vi sono attese felici e attese incentrate su eventi dolorosi, attese che coincidono con la speranza e attese che con la speranza non hanno nulla a che vedere, attese che possono bloccare il soggetto privandolo della sua energia vitale e attese che invece possono stimolarne il desiderio, spingerlo verso l'Altro e aprirgli la strada del cambiamento.

Aspettiamo: l'altro, la primavera, i numeri del lotto, un'offerta, il pranzo, la persona giusta, e aspettiamo Godot. I compleanni, i giorni di festa, la felicità, i risultati sportivi, un referto. Una telefonata, il rumore della chiave nella toppa, il prossimo atto e la risata dopo il finale di una barzelletta. Aspettiamo che un dolore smetta e che ci colga il sonno o che il vento si plachi. Inerzia, distrazioni o noia: nel registro delle ore programmate, l'attesa è la pagina vuota da riempire³.

¹ P. Valéry, *Quaderni*, vol. IV (1924. Δέλτα, X, 269), trad. it. Adelphi, Milano, 2009, p. 69.

² R. Barthes, voce «Attesa», in *Il discorso amoroso. Seminario a l'École Pratique des Hautes Études 1974-1976. Seguito da «Frammenti di un discorso amoroso» inediti*, trad. it. Mimesis, Milano, 2015, p. 438.

³ A. Köhler, *L'arte dell'attesa*, trad. it. Add editore, Torino, 2019, p. 9.

Poiché ricorrere al discorso etimologico talvolta può aiutare a cogliere i significati profondi e spesso adombrati delle parole e delle situazioni umane che in esse si rispecchiano, al fine di comprendere cosa sia e in che *modi* si dia l’attesa, pare innanzitutto utile soffermarsi brevemente sulla semantica del termine mettendone in luce il carattere polisemico e paradossale.

Dalla definizione offerta dai dizionari delle principali lingue europee (fr. *attente*, ing. *waiting*, sp. *espera*, ted. *erwartung*) emergono almeno tre diverse accezioni di attesa: essa indicherebbe da un lato l’azione compiuta dal soggetto che attende, dall’altra il *tempo* che trascorre attendendo, e infine *lo stato d’animo* in cui egli si trova mentre attende⁴. Il sostantivo “attesa” deriva inoltre dal verbo “attendere” (fr. “attendre”, ing. “to wait”, sp. “esperar”, ted. “warten”) che, in quasi tutte le lingue europee, viene definito come il permanere in un luogo o in una situazione nella prospettiva che qualcosa accada, che qualcuno arrivi o faccia ritorno. In questa prima accezione, a prevalere sembra dunque essere il carattere *passivo* dell’attesa: che si configuri come un’ingiunzione impartita dall’esterno o come un’imposizione a cui l’individuo si assoggetta da sé, essa corrisponderebbe all’impossibilità di muoversi o di svolgere qualsiasi altra attività, e dunque a una condizione sospesa, statica, una condizione talvolta angosciata che viene vissuta dal soggetto come un impreteribile dovere; dal punto di vista della logica modale, l’attesa sembrerebbe dunque appartenere alla categoria della *necessità*, in quanto il necessario, tradizionalmente, è “ciò che non può essere altrimenti»”.

L’attesa è un incantesimo [*l’attente est un enchantement*]: io ho avuto l’ordine di non muovermi. L’attesa d’una telefonata si va così intessendo di una rete di piccoli divieti all’infinito, fino alla vergogna: proibisco a me stesso di uscire dalla stanza, di andare al gabinetto, addirittura di telefonare (per non tenere occupato l’apparecchio); per la stessa ragione, io soffro se qualcuno mi telefona [...] Tutti questi diversivi sono dei momenti perduti per l’attesa, delle impurità d’angoscia, poiché, nella sua purezza, l’angoscia dell’attesa esige che io me ne stia seduto in una poltrona con il telefono a portata di mano, senza far niente⁵.

⁴ «ATTÉSA s. f. [der. di *attendere*]. – 1. L’attendere, e il tempo che si attende. Anche, lo stato d’animo di chi attende, cioè il desiderio, l’ansia con cui si attende un evento. [...]», definizione tratta dal Vocabolario Treccani.

⁵ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. Einaudi, Torino, 2014, p. 41.

Attendere non indica però solamente uno *status*, e nemmeno il solo *subire* l’attesa, ma è anche un vero e proprio atto carico di iniziativa⁶: attendere significa infatti stare con l’animo, con il volto e con lo sguardo indirizzati verso qualcosa che ancora non è, significa discostarsi dalla realtà effettuale – di cui l’attesa sospende la supremazia – per orientarsi verso la dimensione del *possibile*. Come osserva Elisabetta Abignente, questa connotazione *attiva* del verbo attendere si evince dalla sua chiara derivazione dal latino *ad + tendere* – “tendere verso, mirare, aspirare a” (da cui anche l’italiano *attenzione* e il francese *attention*)⁷. Inoltre, è significativo che dal punto di vista etimologico il verbo “attendere” si discosti dalla sua variante più comunemente utilizzata in italiano, cioè *aspettare*, che deriva dal latino *aspectare* (composto da *ad-*, “verso”, e *spicere*, “guardare”), con il significato di “guardare”, “stare rivolto verso qualche parte”, e da *exspectare* che originariamente indicava l’azione del “guardare da lontano”, “attendere pazientemente senza muoversi, quasi con l’occhio intento verso la cosa o la persona che deve arrivare”, e dunque differire, rimandare un’azione finché non ne accade un’altra: «Per essere precisi, quindi *aspettiamo* quello che non dipende da noi, quello che guardiamo arrivare senza poter fare nulla, mentre *attendiamo* quando dobbiamo colmare quella distanza che ci separa dal desiderio»⁸.

A determinare il carattere propriamente attivo dell’attesa è dunque il protendersi del soggetto verso gli orizzonti del progetto, del cambiamento e, in tal senso, possiamo affermare che l’attesa è intrinsecamente legata alla sfera della *possibilità*, intendendo il possibile non tanto, e comunque non semplicemente, come «il non-ancora effettuale e il non mai necessario»⁹ ma come *esistenziale*, come modo d’essere proprio di quell’ente

⁶ «ATTÈNDERE: v. tr. e intr. [lat. *attēdĕre* «rivolger l’animo a», comp. di *ad-* «verso» e *tēdĕre*]. – 1. tr. e intr., ant. Ascoltare attentamente, rivolgere l’attenzione, stare attento. 2. intr. Dedicarsi, applicarsi, badare a qualche cosa. 3. tr. Aspettare. 4. tr. ant. Mantenere (la parola data)», definizione tratta dal vocabolario Treccani.

⁷ Elisabetta Abignente osserva anche che la lingua tedesca distingue, molto significativamente, le due varianti *erwarten* e *warten*, dove il secondo termine indica una situazione di stasi (“essere nell’attesa”), mentre il primo una prospettiva di cambiamento in vista della realizzazione di un evento preciso (“aspettare qualcosa”). Anche lo spagnolo *esperar*, con il corrispondente *espera*, pone l’accento sullo slancio positivo che accompagna la dimensione dell’attesa, riconducendola all’etimologia del termine *esperanza*. Cfr. *Quando il tempo si fa lento. L’attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Carocci, Roma, 2014, pp. 19-21.

⁸ C. Barbero, *Attesa*, Mursia, Milano, 2016, p. 11.

⁹ In questo modo la possibilità viene intesa dalla dottrina classica delle modalità e tale concezione, secondo Heidegger, deve essere ristretta alle sole possibilità intramondane, vale a dire alle possibilità che definiscono gli utilizzabili e le semplici presenze; cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. Longanesi, Milano, 2005, p. 178.

che noi stessi siamo; come infatti scrive Heidegger, «la possibilità come esistenziale è [...] la determinazione ontologica positiva dell'Esserci, la prima e la più originaria»¹⁰. L'Esserci è essenzialmente un *poter-essere*, «è essenzialmente sempre la sua possibilità»¹¹, una possibilità che da un punto di vista ontologico si colloca “più in alto” della realtà effettuale (*Wirklichkeit*) e che richiede al soggetto una comprensione capace di trasformarsi in elaborazione, in *interpretazione*.

In virtù del modo d'essere che è costituito da quell'esistenziale che è il progetto, l'Esserci è costantemente ‘più’ di quanto di fatto sarebbe qualora lo si potesse o volesse prendere in esame nella sua sussistenza ontologica come semplice-presenza. Esso però non è mai di più di quanto effettivamente sia, perché alla sua effettività appartiene essenzialmente il poter-essere. Ma in quanto essere-possibile, l'Esserci non è mai neppure di meno, perché ciò che nel suo poter-essere esso *ancora non è*, esistenzialmente lo è già. Soltanto perché l'essere del Ci riceve la sua costituzione dalla comprensione e dal carattere di progetto di essa, soltanto perché esso è ciò che diviene o non diviene, esso può, comprendendo, dire a se stesso: “Divieni ciò che sei”¹².

La definizione delle possibilità esistenziali dell'Esserci viene significativamente precisata da Heidegger attraverso il riferimento nietzschiano “Divieni ciò che sei!”, un imperativo che può venire inteso come «desidera ciò che sei, le tue interpretazioni, non le tue esecuzioni»¹³; queste ultime, infatti, non rispecchiano come l'uomo è (un ente modale), ma si attestano sul piano dell'effettualità.

L'Esserci è dunque l'ente la cui possibilità maggiore è la *non-coincidenza* con se stesso, vale a dire l'essere potenzialmente oltre se stesso, e che, proprio in quanto ente modale, ha la possibilità di sperimentare gli stati emotivi – come per l'appunto l'attesa – non solo onticamente ma anche ontologicamente.¹⁴

Da una parte vi sono infatti attese che potremmo definire meramente “fattuali” – ad esempio quando aspettiamo il treno, il nostro turno o la nostra chiamata a uno sportello – attese che sono soltanto “attese di qualcosa”, e che possono essere descritte come esperienze semplicemente *ontiche* in quanto non offrono la possibilità di oltrepassare la coincidenza con se stessi; dall'altra vi sono attese che invece ci definiscono

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p. 61

¹² *Ivi*, p. 180.

¹³ G. Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Bollati Boringhieri, Torino, 2013, p. 117.

¹⁴ Cfr. G. Bottioli, *La prova non-ontologica, per una teoria del nulla e del “non”*, Mimesis, Milano, 2020, p. 75.

profondamente sul piano dell'identità, attese intrinsecamente legate alla dimensione del desiderio e che rivelano virtualità impreviste. Poiché riteniamo "autentico" solamente quest'ultimo genere di attesa, vale a dire l'attesa *ontologica*, è a essa che intendiamo rivolgere il nostro interesse.

Quali novità potranno venire introdotte da questa prospettiva in relazione al dibattito che si è sviluppato in epoca piuttosto recente? Vi sono domande ineludibili, in relazione a "che cosa" il soggetto attende, a ciò che avviene nell'attesa e ai modi in cui essa "si compie"; ineludibile è una riflessione sul desiderio, poiché vi è un incolmabile *décalage* tra ciò che si attende e ciò che si presenta, tra "l'atteso" e "l'ospite": «noi aspettiamo questo e siamo sorpresi da quello», scrive Ginevra Bompiani citando il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*¹⁵. Nei prossimi paragrafi verranno esaminati i contributi più significativi sul tema dell'attesa: riprenderemo soprattutto quelli che ci sembrano più condivisibili, cercando di rileggerli nella prospettiva che abbiamo delineato, e che vorremmo ancora precisare.

La dottrina classica delle modalità che assegna all'effettualità un ruolo primario, non risulta adeguata a descrivere un fenomeno tanto complesso e polimorfo come quello dell'attesa; o meglio, appare adeguata soltanto nei confronti dell'attesa ontica. Quella ontologica, invece, rappresenta il tempo in cui si verificano, sotto forma fantasmatica, i cambiamenti desiderati: nell'attesa vi è sempre illusione, fermento, incanto, vale a dire l'affacciarsi di una felicità *possibile* sull'orizzonte degli eventi. Proprio qui, nel fervido tempo dell'attesa, in una potenza assai più heideggeriana che non aristotelica, si deve cogliere dunque il momento giusto e la vera forza del cambiamento; l'attesa autentica non rifiuta l'effettualità, bensì l'appagamento in una realizzazione che si potrebbe presumere definitiva. Come scrive Bottioli,

Heidegger sembra concepire la possibilità come *potenza*, forza oltrepassante: la possibilità come poter-essere dell'Esserci è una forza che oltrepassa la propria realizzazione. In questo senso è superiore a ogni forma di esistenza che man mano assume.

Solo se pensiamo la possibilità come potenza, iniziamo a comprendere l'imperativo di Nietzsche «Diventa ciò che sei!». Questo comando non è insensato a condizione che l'Esserci

¹⁵ *L'Attesa*, libro scritto da Ginevra Bompiani nel 1988, trae origine da questa citazione di Wittgenstein (Cfr. *Ricerche filosofiche*, 1953), filosofo che, insieme ad Heidegger, viene intensamente evocato dall'autrice. Bompiani, in un capitolo del testo intitolato «L'atteso e l'ospite» precisa che lo stesso Wittgenstein distingue colui che aspettiamo da colui che arriva, utilizzando i termini *der Erwartete* (l'atteso) e *der Gast* (l'ospite). G. Bompiani, *L'attesa*, Et. al edizioni, Milano, 2011, pp. 23-25.

sia già oltre se stesso. Nel suo poter essere, scrive infatti Heidegger, «ciò che l'Esserci *ancora non è*, esistenzialmente lo è già»¹⁶.

All'affermazione di Heidegger – «ciò che l'Esserci *ancora non è*, esistenzialmente lo è già» – fa significativamente (seppur inconsapevolmente) eco un passo che leggiamo nei *Cahiers* di Paul Valéry riguardante la coppia attesa-sorpresa e che ci permette di asserire che ciò verso cui l'attesa tende non è tanto un “non ancora” quanto piuttosto una possibilità esistenziale che necessita di essere interpretata dal soggetto e la cui fecondità consiste esattamente nel non dissolversi nella sua realizzazione effettuale: «Quel che è [già] non è [ancora] – Ecco la sorpresa. *Quel che non è [ancora] è già – Ecco l'attesa*»¹⁷.

Dunque, nell'attesa ontologica il soggetto si sottrae al primato dell'effettualità, per scivolare verso possibilità che però si aprono verso la dimensione della necessità, non più intesa come costrizione o impotenza. Nella nuova teoria delle modalità, che trova in Heidegger la sua principale fonte di ispirazione, appare giustificata la nozione di *possibilità necessarie*, come oggetto di desiderio per un soggetto che vuole oltrepassare l'effettualità, il tempo intramondano, l'attesa come stato emotivo di stagnazione.

La differenza tra ontico e ontologico suggerisce perciò di scindere quell'insieme di significati che abbiamo presentato all'inizio di questo paragrafo. “L'attesa è la pagina vuota da riempire” – e che verrà riempita in modi diversi, a seconda che a prevalere sia la capacità del soggetto di interpretare i propri desideri oppure la sua inerzia. Che l'attesa possa diventare una condizione feconda, non è mai scontato. Vedremo come la sperimentano i protagonisti dei tre testi durassiani che abbiamo scelto.

2. COSA SI ATTENDE NELL'ATTESA

Per introdurre il dibattito contemporaneo, potremmo menzionare una riflessione di Myriem El Maïzi proprio in merito all'opera di Marguerite Duras: «l'attesa, nell'opera durassiana, è sempre attesa di qualcosa o di qualcuno, è sempre attesa di un avvenimento [...] l'attesa in Duras è essenzialmente l'espressione della sopravvivenza del desiderio.

¹⁶ G. Bottioli, *La ragione flessibile*, cit. pp. 44-45.

¹⁷ «Ce qui est (déjà) n'est pas (encore) – voici la Surprise. Ce qui n'est pas (encore) est (déjà) – voilà l'attente», P. Valéry, *Cahiers 1*, Gallimard, Paris, 1973, p. 1290, cit. in G. Bompiani, *L'attesa*, op. cit. p. 8.

Desiderio di un oggetto, di una persona o di un evento, in poche parole desiderio di un “possibile”»¹⁸. In queste righe vengono condensati diversi aspetti fondamentali, che dovremo sottoporre ad analisi.

Anzitutto, il “che cosa”. L’attesa è una condizione che appare indirizzata verso un compimento, verso qualcosa in cui essa troverà un termine o una conclusione: perlomeno questo è il significato più abituale, da cui non si può prescindere. Nell’attesa si attende qualcosa o qualcuno, ma, come suggerisce il passo appena citato, si attende soprattutto che *qualcosa accada*: dunque, si potrebbe dire che l’attesa è attesa di un *evento*.

Questo termine ha un significato temporale, in accordo con la dimensione temporale dell’attesa, che però va problematizzata. A partire da Heidegger, dobbiamo distinguere tra il tempo intramondano, relativo alle semplici-presenze, e la temporalità dell’Esserci: nella prima forma il tempo scorre, semplicemente; nella seconda forma, il tempo perde l’aspetto del “grande contenitore” in cui le cose restano invariate oppure si modificano, e diventa il tempo delle possibilità e dell’interpretazione.

Perciò la dimensione temporale non è mai qualcosa di oggettivo: al contrario, sono i modi di *soggettivare* l’attesa che verranno collocati al centro della nostra analisi. E questo ci riporta al desiderio in quanto motore di ogni processo.

Ripartiamo comunque dal tempo, che è la dimensione più immediata dell’attesa, e che può diventare quella più intensamente percepibile. Che cosa accade nel tempo dell’attesa? Quali sono le posizioni che il soggetto può assumere? A questo proposito Eugène Minkowski scrive: «Il fenomeno vitale che si contrappone all’attività, pur essendo situato sullo stesso piano, non è la passività, come ragione vorrebbe, bensì l’attesa»¹⁹; e ancora: «Nell’attesa esiste un restringimento dell’essere vivente, un “divenire più piccolo” che si contrappone all’espansione dell’attività. Nell’attesa l’essere si accartoccia, si direbbe tenti di esporre il minimo di sé ai contrasti dell’ambiente ostile e, nel farlo, si separa da questo ambiente, traccia i propri limiti in rapporto a esso»²⁰.

L’attesa che lo psichiatra francese contrappone all’attività e a cui il saggio *Il tempo vissuto* (1933) si interessa è un fenomeno originario, un’“attesa primitiva”, priva di un obiettivo individuabile, un’attesa esistenziale e perenne che accompagna l’individuo lungo il corso della sua vita psichica immobilizzandolo e sospendendone appunto ogni

¹⁸ M. El Maïzi, *Marguerite Duras ou l’écriture du devenir*, Peter Lang, Bern, 2009, p. 105.

¹⁹ E. Minkowski, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, trad. it. Einaudi, Torino, 2004, p. 82.

²⁰ *Ivi*, p. 93.

attività. Diversamente da quelle che Minkowski definisce “attese prolungate” – le quali consistono nell’attesa, a volte anche serena e felice, di un evento precisamente definito che si realizzerà in un tempo futuro –, l’attesa primitiva è indissolubilmente legata a uno stato di pietrificante angoscia; essa

contiene in sé un fattore di arresto brutale che toglie il respiro. Si direbbe che tutto il divenire, concentrato fuori dell’individuo, si avventi su di lui come una massa possente e ostile cercando di annientarlo, come un iceberg, che si erge bruscamente davanti alla prua di una nave e contro il quale essa andrà fatalmente a schiantarsi subito dopo. L’attesa penetra così l’individuo fino alle viscere, lo riempie di terrore di fronte alla massa sconosciuta e inattesa – stavo quasi per dire – che tra un attimo lo inghiottirà²¹.

In questa versione dell’attesa ritroviamo il carattere disforico descritto da Barthes nei *Frammenti di un discorso amoroso*, sia pure con delle differenze: l’immobilità del soggetto in Barthes è relativa a un altro soggetto, nei cui confronti vi è una dipendenza assoluta (“io ho avuto l’ordine di non muovermi”); qui invece si descrive una situazione devastante, dove una potenza anonima sovrasta il soggetto, minacciosamente. In entrambi i casi si direbbe che l’attesa sia costituita da un tempo vuoto, in cui la dimensione del desiderio non è più visibile.

Nei testi di Duras che proveremo ad analizzare, si presenta una diversa concezione del tempo, che possiamo introdurre facendo riferimento a un saggio di Ginevra Bompiani. Sulla scia delle riflessioni di Heidegger²², si delinea la distinzione tra “attendere qualcosa” ed “essere in stato di attesa”:

²¹ *Ivi*, pp. 83-84.

²² In una lezione tenuta nel 1944 e pubblicata nel 1983 dal titolo *Zur Erörterung der Gelassenheit* (tradotta in italiano come *Per indicare il luogo dell’abbandono*), Heidegger presenta una riflessione sulla distinzione – già presente nella lingua tedesca – tra l’attesa intesa come *erwarten* e l’attesa come *warten*. Mentre il secondo termine indica una situazione di stasi (“essere nell’attesa”) e dunque un’attesa che “non ha oggetto”, che si sottrae alla rappresentazione, il primo termine indica invece l’“attesa di qualcosa” e implica pertanto una prospettiva di cambiamento in vista della realizzazione di un dato evento. Vale la pena citare una parte del dialogo:

«Scienziato. Allora cosa debbo mai fare?

Esperto. Me lo domando anch’io.

Maestro. Non dobbiamo fare nulla, soltanto restare in attesa (“warten”).

E. È una ben misera consolazione.

M. Se anche lo fosse, non dobbiamo aspettarci (“erwarten”) alcuna consolazione, e proprio questo facciamo ancora se ci lasciamo prendere dallo sconforto.

S. Di cosa dobbiamo restare in attesa? E dove? Quasi non so più dove sono e chi sono.

M. Noi tutti non lo sappiamo più, non appena tralasciamo (“ablassen”) di farci delle illusioni.

[...]

M. Restiamo in attesa, allora, ma evitiamo di aspettare; l’aspettare, infatti, si pone già nell’ambito di una rappresentazione e del suo rappresentato.

Questo “stato di attesa” senza rappresentazioni, questo vigile abbandono, può essere compiuto dalla morte o sorpreso dall’evento; ma sempre approderà a un riconoscimento. Non così invece “l’attesa di qualcosa” (“l’attesa è insoddisfatta perché è attesa di qualcosa”), perché quale sia il suo esito, vi sarà sempre uno scarto fra evento e rappresentazione. Se pure si presenta puntuale all’appuntamento, l’evento porta in sé questo scarto. Per eluderlo, la rappresentazione tende a prolungare l’attesa all’infinito. D’altra parte, la consapevolezza stessa dello scarto, può mettere fine a una vana attesa²³.

Ciò che caratterizza lo stato di attesa è l’emancipazione, per così dire, dall’oggetto. Che cosa accade allora? Si aprono varie possibilità: prolungare l’attesa, accettarne l’indeterminatezza, ma anche aprirsi autenticamente alla sorpresa, che sembrerebbe essere riservata solamente a chi riesce a non rappresentarsi, a non prefigurarsi ciò che sta attendendo. Riguardo alla coppia attesa-sorpresa, scrive ancora Bompiani:

è una coppia formata per contrasto e tuttavia stretta in una solidarietà paradossale. Si misura attraverso il proprio scarto e il reciproco ritardo (“quel che è [già] non è [ancora] – Ecco la sorpresa. Quel che non è [ancora] è già – Ecco l’attesa”). Alla loro unione presiede una divinità: il Caso. La sorpresa rivela l’attesa nel momento stesso in cui l’interrompe, l’attesa elude la sorpresa prevedendola e scavalcandola²⁴.

Da un tempo lineare, in cui l’attesa è sempre prolungabile, si passa a una temporalità più complessa, in cui l’evento che accade non elimina semplicemente l’attesa, ma in qualche modo la rilancia. È questa temporalità complessa a caratterizzare i personaggi durassiani, i quali, pur vivendo nell’attesa di qualcosa di ben determinato e immaginariamente predefinito – come vedremo, si tratta sempre dell’attesa di un incontro, o di un re-incontro, capace di apportare un cambiamento sostanziale alla loro esistenza o di appagare il loro desiderio –, non per questo non vengono colti dalla

E. Se restiamo in attesa, invece, tralasciamo tutto questo, o meglio: l’attesa non si lascia affatto ricondurre alla rappresentazione. L’attesa in realtà non ha alcun oggetto.

S. Ma tuttavia, quando restiamo in attesa, restiamo sempre in attesa di qualcosa.

E. Certamente, ma non appena ci rappresentiamo o ci facciamo un’idea di qualcosa, già non siamo più in attesa.

M. Nell’attesa lasciamo aperto ciò di cui siamo in attesa», M. Heidegger, *L’abbandono*, trad. it. Il Melangolo, Genova, 1995.

²³ G. Bompiani, *L’attesa*, op. cit., p. 66. Quando afferma che l’attesa è insoddisfatta perché è attesa di qualcosa, l’autrice sta citando Wittgenstein: «“Il piano, in quanto piano, è qualcosa di insoddisfatto”. (Come il desiderio, l’aspettazione, la congettura, e così via.) E qui voglio dire: l’aspettazione è insoddisfatta, perché è l’aspettazione di qualche cosa; la credenza, l’opinione, è insoddisfatta, perché è l’opinione che qualcosa accade, qualcosa di reale, qualcosa che è al di fuori del processo dell’opinare», *Ricerche filosofiche*, trad. it. Einaudi, Torino, 1995, p. 170.

²⁴ *Ivi*, p. 8.

sorpresa, dalla meraviglia, dal miracolo, o quanto meno dall'occasione sempre possibile e inattesa dell'*incontro* con l'altro, un altro che pure non è mai *lo stesso* che si attendeva.

Se è certamente vero che vi è un divario irriducibile tra l'oggetto atteso e ciò che si incontra, in quanto il primo appartiene all'immaginario e al linguaggio, mentre il secondo appartiene all'evento, al reale²⁵, tuttavia,

l'attesa non è riducibile al pacifico riconoscimento dello scarto tra un progetto e la sua realizzazione [...], essa è legata al compimento e al non-compimento del desiderio. [...] L'attesa è doppia. Un esempio: noi attendiamo un treno, esso arriva all'orario previsto, l'attesa è soddisfatta. Soddisfatta ma non compiuta: solo l'incontro imprevisto, non anticipato, l'incontro con l'inatteso ha la possibilità di adempierla²⁶.

Bompiani dimostra di essere dello stesso avviso, quando afferma che, per poter compiere l'attesa, chi aspetta non deve sapere nulla dell'atteso e lasciare la porta socchiusa, in quanto «è in veste di Altro che il proprio ci chiama: a compiere l'attesa sarà qualcosa che, straniero in apparenza, si farà riconoscere come "il più proprio"»²⁷.

Ma quale accoglienza offrirà colui che attende all'inatteso, vale a dire a colui che gli è perfettamente estraneo, l'ospite che "sorprende" la sua domanda con una risposta altra da quella che lui attende? Può forse dirgli: ti aspettavo? E come può *riconoscere* quel che ancora non conosce? Ogni attesa, scrive ancora Bompiani, si compie infatti nel riconoscimento, fosse pure il riconoscimento che non c'è più nulla da attendere²⁸.

Lo smacco che prova l'attesa di fronte al suo compimento, quello scarto che distingue la cosa attesa dall'incontro inatteso, può essere accolto e salutato come una festa oppure no; l'attesa che non si affranca dalla rappresentazione dell'atteso non può infatti riconoscere l'ospite che si presenta al suo posto e dunque nessun evento potrà interromperla: «è la rappresentazione che fa durare l'attesa. Finché c'è rappresentazione, l'uomo non può smettere di aspettare né andare incontro all'evento»²⁹.

Ma l'attesa può davvero essere adempiuta una volta per tutte? Poiché essa è strettamente legata al desiderio, e il desiderio per poter continuare a sopravvivere deve rimanere insoddisfatto, non sarà forse così anche per l'attesa? E se il fine dell'attesa non

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 23-24.

²⁶ AA.VV., « L'Attente », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 34, Gallimard, Paris, 1986.

²⁷ G. Bompiani, *L'attesa*, op. cit., pp. 17-18.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 28.

²⁹ *Ivi*, p. 69.

fosse tanto la ricerca della sua realizzazione, quanto piuttosto il proprio prolungamento, la propria continuazione? «Noi non ci aspettiamo che la cosa accada, siamo anzi persuasi che l'acqua guardata non bollirà, e la gatta non partorirà, e la strada spiata resterà vuota. L'attesa trattiene l'evento dalla caduta nel reale»³⁰.

3. L'ATTESA TRA INSODDISFAZIONE DEL DESIDERIO E POSSIBILITÀ DELL'INCONTRO

Nel precedente paragrafo abbiamo visto come l'attesa, in quanto "attesa di qualcosa", non possa che essere "mancata", non possa che rimanere insoddisfatta proprio perché vi è uno scarto incolmabile tra l'oggetto-evento immaginato e l'oggetto-evento che invece si realizza; eppure è proprio tale scarto a costituire l'essenza dell'attesa, a tenerla viva e dunque a permettere al desiderio che la guida e che la sostiene di sopravvivere. Come scrive Silvia Lippi, «il desiderio è l'insoddisfazione permanente del sistema del linguaggio: spostamento di ogni intenzione, *décalage* della domanda, della soddisfazione di questa domanda; quel che otteniamo non è mai quel che desideriamo. Questo scarto è ciò che Lacan chiama "desiderio"»³¹.

A differenza del semplice bisogno che si presenta come una mancanza che può essere colmata da un oggetto, il desiderio persiste al di là di qualsiasi soddisfazione perché assume la forma nostalgica della ricerca (infinita) dell'oggetto di un primo, mitico soddisfacimento, un oggetto che – secondo Lacan³² – in realtà non è mai esistito e che dunque equivale alla sua mancanza, al suo vuoto incolmabile. L'oggetto del desiderio pertanto non è l'oggetto empirico che permetterebbe il suo completo soddisfacimento, ma è il desiderio stesso, e proprio per questo il desiderio – come l'attesa – per continuare a esistere deve rimanere sempre insoddisfatto: portando con sé la mancanza, ogni soddisfazione genera insoddisfazione e l'insoddisfazione spinge il soggetto a cercare altre soddisfazioni, attraverso altre vie.

³⁰ *Ivi*, p. 71.

³¹ S. Lippi, *La decisione del desiderio. Etica dell'inconscio in Jacques Lacan*, trad. it. Mimesis, Milano, 2016, p. 26.

³² Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro IV. La relazione oggettuale (1956-1957)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2007.

Desiderio non è solo consumazione dell'oggetto e di se stessi, ma anche, come direbbe Lacan, ciò che resiste a qualunque sogno totalitario, a qualunque impresa di omologazione. [...] Non dobbiamo dimenticare che la parola "desiderio" non rinvia solo allo scandalo di una insoddisfazione che si rinnova perennemente, ma anche alla fertilità della generazione, alla soddisfazione del riconoscimento, all'esistenza di un orizzonte che è speranza, avvenire, frutto, realizzazione, visione, sogno, comunione senza promessa di liberazione, singolarità, dono, possibilità. *La parola "desiderio" porta già nel suo etimo la dimensione della veglia e dell'attesa, dell'orizzonte aperto e stellare, dell'avvenimento positivo di una mancanza che sospinge la ricerca.* [...] il desiderio porta con sé una povertà – una lontananza – che è un tesoro³³.

La lontananza che il desiderio porta con sé – lontananza dell'oggetto da sempre perduto del soddisfacimento primario a cui purtuttavia si anela incessantemente – può essere descritta attraverso le parole con cui Heidegger presenta il «verso-dove» del superuomo nietzschiano che, allontanandosi dal tipo di uomo quale si era determinato fino a quel momento, deve sì pre-vedere il luogo verso cui è chiamato a dirigersi – diversamente, ciò da cui deve staccarsi rimarrebbe nell'indeterminato –, ma tale «verso-dove» si mostra chiaramente solo quando egli vi arriva e dunque rimane sempre in lontananza: «La lontananza rimane. In questo rimane, essa rimane in una vicinanza, cioè in quella vicinanza che custodisce il lontano come lontano, perché pensa al lontano e si volge verso di esso. La vicinanza rimemorante del lontano è ciò che la nostra lingua chiama *Sehnsucht*, nostalgia»³⁴.

La mancanza, nella prospettiva di Lacan, è essenzialmente la nostalgia dell'oggetto perduto impossibile da ritrovare, e la nostalgia è certamente uno dei diversi volti che l'attesa può assumere; se in genere si rivolge al passato – o meglio, al ricordo di un passato divenuto ideale –, nell'attesa la nostalgia si proietta in un futuro che si dà già come presente, un presente in cui eventi del passato ed eventi del futuro si intrecciano generando per l'appunto il sentimento dell'attesa di un qualcosa che si è già potuto esperire e che, per via delle tracce mnestiche che tale esperienza ha lasciato nell'apparato psichico, si è continuato a desiderare anche, e soprattutto, in seguito alla sua perdita.

³³ M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano, 2012, pp. 16-17 (sottolineatura mia). Recalcati ricorda che nel *De Bello Gallico* di Giulio Cesare i *desiderantes* erano i soldati che aspettavano sotto le stelle i compagni che non erano ancora tornati dal campo di battaglia. Più precisamente l'etimologia della parola "desiderio" deriva dallo stare sotto il cielo a osservare le stelle in un atteggiamento di attesa e di ricerca della via. *Sidera* significa infatti, in latino, "stelle". Mentre il *de-* privativo indica l'impossibilità di seguire la rotta segnalata dalle stelle e, dunque, una condizione di disorientamento, di perdita di riferimenti, di nostalgia, di lontananza, ma anche l'avvertimento positivo della mancanza di ciò che è necessario alla vita, l'attesa e la ricerca della propria stella.

³⁴ M. Heidegger, «Chi è lo Zarathustra di Nietzsche», in *Saggi e discorsi*, trad. it. Mursia, Milano, 1991, p. 70.

L'intreccio tra passato e futuro rischia dunque di sciogliersi, secondo due vie possibili. Può succedere che, a causa dell'attrazione esercitata dal passato, dalla memoria, la libido si fissi su un determinato oggetto e perda la sua plasticità, ossia la capacità di cambiare oggetto o modo di soddisfacimento: allora la dialettica tra libido narcisistica e libido oggettuale si interrompe, a favore dell'oggetto. Oppure l'oggetto svanisce, l'attesa diventa la propria meta, e tutta la libido rifluisce verso l'Io: ne risulta quello che Freud, in *Introduzione al narcisismo*, definisce *ingorgo libidico*: l'energia pulsionale stagna, intasa il soggetto rendendogli impossibile un reale accesso al desiderio – il quale viene realizzato solo fantasmaticamente, spesso accompagnandosi a impotenza, frustrazione, angoscia³⁵.

Non è detto, però, che la mancanza di un oggetto preciso e ben individuato abbia esiti patologici. Che cosa accade? In assenza di un oggetto reale in grado di acquietare il desiderio, la percezione dell'oggetto – come anche il soddisfacimento del desiderio che da esso dipende – verrà provocata dal soggetto in una modalità allucinatoria: «L'altro – l'oggetto – viene là dove lo aspetto, là dove l'ho creato, attraverso il mio fantasma; e se esso, l'oggetto, non viene, io lo allucino. L'attesa è un delirio! È il desiderio che crea l'oggetto per poterlo desiderare»³⁶.

³⁵ In questo senso l'attesa si presenta come una condizione ontologica molto simile a quella della *noia*, a cui Otto Fenichel, Sergio Benvenuto, Bruno Moroncini e Giovanni Pizza hanno dedicato un volume che ha il merito di tematizzare da più prospettive un tema caro alla filosofia e alla letteratura ma trascurato dalla psicoanalisi: *Noia*, Grenelle, Potenza, 2017. Nel suo contributo, Fenichel descrive la noia come una spiacevole condizione psichica dovuta alla mancanza di spinta verso le cose del mondo. La noia non è affatto apatia, abbandono ma insopportabile tensione psichica – ingorgo libidico, appunto – accompagnata dal desiderio di trovare un oggetto del mondo che serva a scaricare la tensione accumulata. Pur distinguendo tra una noia patologica (cronica e immotivata) e una noia normale, Fenichel osserva infatti che in entrambe si ritrova la medesima dinamica, ovvero la mancanza di un oggetto o di una meta che potrebbe soddisfare la pulsione. Per questo – osserva in seguito Benvenuto – «nella noia facciamo esperienza diretta della pulsione allo stato puro, proprio perché deprivata di oggetto» (p. 49). Sempre Benvenuto osserva che la noia – quella “profonda” – sia l'effetto di una profonda delusione, vale a dire di una attesa insoddisfatta: «inconsciamente ci aspettavamo grandi cose, ma queste non sono accadute. Eclissato il sole dell'oggetto, tutte le cose del mondo sprofondano nel buio del disinteresse. La noia è come un'eterna attesa, non a caso in tedesco si chiama *Langeweile*: essa è un “tra” che però potrebbe non finire mai. Ma attesa di che? Direi della *grande festa*. La festa è ciò che dà alla libido una direzione, moltiplicando gli oggetti di godimento. [...] In effetti, ammazziamo il tempo con qualche attività secondaria o futile quando siamo in attesa di un grande evento. La noia in fondo è attesa. Ma attesa di un qualcosa che non si conosce, o meglio, di cui si è persa la memoria, da qui le molte attività dell'annoiato per dimenticare di attendere, per ingannare l'attesa (pp. 67-72).

³⁶ S. Lippi, *La decisione del desiderio*, cit. pp. 67-68. Il *delirio*, inteso come tentativo di ridirigere l'energia libidica su un mondo esterno trasformato, è proprio uno degli esempi – assieme alla nevrosi d'angoscia e all'ipocondria – proposti da Freud per illustrare il concetto di *stasi* o di *ingorgo libidico* in quanto stadio preliminare della nevrosi o della psicosi caratterizzato dal fatto che la libido, non trovando il modo di scaricarsi, si accumula su formazioni intrapsichiche che poi si manifestano in sintomi.

Insomma, la mancanza dell'oggetto può riportare il soggetto verso il proprio *manque-à-être*, aiutarlo a riscoprire la propria beanza. Il soggetto desidera colmare la mancanza perché si illude di poterlo fare; tuttavia desiderare significa essere mancanti, e dunque il soggetto gode della propria mancanza desiderando non averla, il desiderio diviene cioè in se stesso un godimento sopportabile – godimento della mancanza, della pienezza non conseguita.

Questa è la fertilità *possibile* dell'attesa: il desiderio non cessa di nutrirsi di se stesso, del lavoro che l'immaginazione produce: il soggetto prova piacere – gode – a desiderare, a costruire il proprio desiderio ed entra in un gioco paradossale desiderando che la realizzazione del desiderio porti a termine l'attesa e, al contempo, differendo questo momento per prolungare il piacere di desiderare.

Ma perché – si chiede Lippi – cercare la pienezza per poter godere della sua privazione? Perché desiderare il godimento per godere della sua mancanza? «Il godimento del desiderio è un godimento dell'attesa. Quando si gode del desiderio si preferiscono i preliminari alla conclusione (il godimento). Non si può che gioire dell'attendere: il desiderio non ha oggetto, ciò che si attende e che ci appagherebbe non esiste, è dell'ordine dell'impossibile, e non è neppure pensabile»³⁷. Il godimento sta dunque nel desiderio perché, essendo la soddisfazione spesso ingannevole, il desiderio preserva dalla delusione; come abbiamo già sottolineato, ciò che si raggiunge non è mai dello stesso ordine di ciò che si attendeva e di ciò che si era creato attraverso le formazioni dell'inconscio.

Tuttavia, come scrive Sartre, «Altri si *incontrano*, non si costruiscono»³⁸. Solo l'incontro può impedire alla pulsione di ruotare perennemente intorno all'oggetto fantasmatico e di trovare in questa rotazione una pericolosa *jouissance*. E l'incontro è tale in quanto contempla necessariamente una componente di sorpresa, di imprevisto, di *non-atteso*: «Non esiste incontro che non lasci spazio all'indeterminato, riaprendo così a un possibile futuro. Anche quando non è fortuito (inatteso: “quelle rencontre”! “guarda il caso!”), anche quando è preparato, non si sa mai come gireranno le cose. I piani

³⁷ *Ivi*, p. 67.

³⁸ J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 302 (sottolineatura mia).

prestabiliti (tutto ciò che ho progettato sull'Altro) si trovano fin da subito turbati, messi in una situazione di sospensione»³⁹.

Nell'incontro sorge dal di fuori un altro che non si preventivava, un altro che non si poteva completamente immaginare e che apre il soggetto a un'iniziativa, una decisione riguardante il suo stesso desiderio: egli può non accettare o accettare di incontrare, può scegliere di "mancare" l'incontro oppure di dispiegarlo, può cioè non riconoscere l'ospite che si presenta al posto dell'atteso per via dello scarto che impedisce a chi arriva di essere identificato con l'oggetto dell'attesa, oppure, nonostante lo scarto tra la rappresentazione e la realtà, può riconoscerlo come *lo stesso*. Riconoscere colui che arriva come *lo stesso* significa desiderare che egli sia davvero "l'atteso", pur nella consapevolezza che si tratta di "un altro"; come infatti osserva Heidegger «lo stesso (*das Selbe*) non è l'uguale (*das Gleiche*), giacché mentre nell'uguale la diversità svanisce, nello stesso la diversità appare»⁴⁰.

4. L'ATTESA DELL'INCONTRO AMOROSO

Quella dell'incontro amoroso è sicuramente una delle forme di attesa maggiormente rappresentate nei testi, sulla scena, sullo schermo cinematografico in molteplici varianti. L'attesa amorosa può essere ad esempio quella del primo incontro con la persona amata o quella di un re-incontro; può essere l'attesa di un appuntamento, l'attesa del primo rapporto, o ancora, come avviene nelle fiabe, l'attesa del "principe azzurro"⁴¹. Certamente in questa tipologia di attesa rientra anche quella della madre che attende la nascita di un figlio: «l'incontro con un figlio è l'incontro con un assoluto che non è comparabile, che non può essere confuso con nessun altro; esistenza irripetibile che non trova alcuna analogia di se stessa nel mondo, trascendenza, vita nuova, vita che viene al mondo come insostituibile, inimitabile, combinazione singolare di necessità e libertà, irriproducibile, sempre e radicalmente vita di un "figlio unico"»⁴².

³⁹ F. Jullien, *L'apparizione dell'altro. Lo scarto e l'incontro*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 2020, pp. 131-132.

⁴⁰ M. Heidegger, «La struttura onto-teo-logica della metafisica», in *Identità e differenza*, trad. it. Adelphi, Milano, 2009, p. 58.

⁴¹ Cfr. E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, op. cit., p. 33.

⁴² M. Recalcati, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Feltrinelli, Milano, 2015, p. 26.

L'attesa amorosa può essere di durata più o meno breve, a volte può essere vissuta con serenità, altre volte a dominare sono invece l'angoscia e il tormento: «ATTESA. Tumulto d'angoscia suscitato dall'attesa dell'essere amato in seguito a piccolissimi ritardi (appuntamento, telefonate, lettere, ritorni)»⁴³.

A ritenere che l'attesa sia uno dei momenti topici e fondanti della dinamica amorosa non è solamente Barthes – le cui riflessioni sulla figura dell'attesa cominciano ben prima della stesura dei *Frammenti di un discorso amoroso*⁴⁴ –, ma anche Jean Rousset, che all'attesa dedica alcune pagine fondamentali in *Leurs yeux se rencontrèrent*. In particolare, osserva Rousset, l'attesa del primo incontro si realizza quando l'eroe o l'eroina di un romanzo si innamora dell'*idea* dell'altro/a in maniera indiretta – vale a dire ancor prima che tra i due protagonisti vi sia stata la possibilità dell'*échange*, del *vis-à-vis* –, ad esempio a partire dai racconti che su di lui/lei ha avuto modo di ascoltare, oppure a partire dalla contemplazione di un suo ritratto: si tratta di casi eccezionali in cui viene meno la regola della *soudaineté* del *coup de foudre* che di norma caratterizza la scena del primo incontro⁴⁵.

Come abbiamo già avuto modo di osservare, ogni attesa, e dunque anche l'attesa amorosa, è contraddistinta dalla propensione del soggetto alla *rêverie*, alla fantasticheria, alla creazione mediante l'immaginazione:

l'innamorato che attende non conosce strumenti più efficaci dell'immaginazione per sanare, se pur in modo ingannevole ed effimero, l'assenza della persona amata. Durante l'attesa, l'innamorato “manipola” l'oggetto del suo amore, dandogli un volto, un carattere, delle intenzioni, delle parole, che difficilmente corrispondono a un'effettiva realtà. Lo stesso oggetto dell'attesa, baricentro fondamentale della dinamica amorosa, può rivelarsi, in realtà, nient'altro che un oggetto immaginato [...] La persona attesa sembra non essere dotata di una propria oggettività: la sua immagine è legata, per sua stessa natura, alla soggettività di chi la pensa⁴⁶.

⁴³ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit. p. 40.

⁴⁴ La prima figura dell'attesa risale agli appunti scritti da Barthes per la lezione del 23 gennaio 1975 presso l'École Pratique des Hautes Études (Cfr. *Il discorso amoroso*, cit. pp. 108-109) Un anno dopo Barthes tornerà nuovamente su questa figura per il secondo corso sul discorso amoroso (lezione del 26 febbraio 1976, Cfr. *Il discorso amoroso*, cit. pp. 438-442), dove arricchisce ulteriormente la voce per darne poi la versione definitiva – maggiormente concisa e meno argomentativa nei *Frammenti* (1977).

⁴⁵ «La norma – una delle norme – è la rapidità, l'irruzione, la fulminazione senza alcun preavviso; in altri termini l'inatteso, l'imprevedibile. Una modalità dello scarto consisterà dunque nell'attesa o nella previsione, che il racconto trascriverà attraverso l'una o l'altra forma dell'annuncio: visione profetica, predizione, premonizione, anticipazione... tanti tratti che ritardano la scena dell'incontro presentandola in anticipo in modo indiretto, enigmatico, sdoppiato o interiorizzato», cfr. J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, op. cit., pp. 177-191.

⁴⁶ E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, op. cit., p. 43.

Inoltre, le attese vengono spesso riempite da colui che attende attraverso la ripetizione quasi codificata di gesti e di situazioni sempre uguali e ben individuabili; a tal proposito Barthes osserva che «esistono delle situazioni ripetute di attesa, dei *topoi* di attesa»⁴⁷ che variano a seconda della biografia del soggetto. Tutte le azioni che egli compie sono volte a impiegare in qualche modo il tempo dell'attesa senza tuttavia dover distogliere l'attenzione dall'obiettivo e, al contempo, sono animate dalla volontà di simulare – innanzitutto ai propri occhi – un certo distacco dall'oggetto atteso. Tuttavia, per colui che aspetta, ogni particolare, ogni traccia dell'altro può divenire un segno: segno della sua presenza, segno che dimostra un qualche gesto di risposta, segno di *riconoscimento*. Come osserva Abignente, l'incessante ricerca di segni da parte dell'altro, lo sforzo ermeneutico che il soggetto in attesa compie, possono portarlo a una vera e propria “vertigine decifratrice” in cui ogni particolare, anche quello più insignificante, diviene segno e si carica di senso⁴⁸.

Cosa attendiamo? Dei segni. Se il segno arriva, da dove viene? Nuova attesa. E se il segno non arriva, lo invento. Cosa indicano i tratti del viso presente? I tratti, il tono, i rumori dell'essere amato, non le parole che sono recepite come falsi segni. Il rumore della porta, lo scricchiolio dei passi: quanto è dolorosa la loro attesa ma quanto è cara l'attesa dolorosa! L'attesa delira. [...] Quest'attesa che rimugina il godimento e a volte trae piacere dal “non subito” [“*pas tout de suite*”] è al di là del principio di piacere⁴⁹.

L'attesa “al di là del principio di piacere” è quella che, a causa di un ingorgo libidico – ossia di una forte tensione pulsionale deprivata dell'oggetto o della meta che porterebbe alla scarica e al soddisfacimento della libido⁵⁰ – mira al proprio prolungamento, alla

⁴⁷ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit. p. 440.

⁴⁸ Cfr. E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, op. cit., p. 47. A tale riguardo Barthes scrive: «L'innamorato è il semiologo selvaggio allo stato puro! Passa il proprio tempo a leggere segni. Fa solo questo: segni di felicità, segni di infelicità. Sul viso dell'altro, nei suoi comportamenti. È veramente in preda ai segni. [...] L'amore non è cieco. Al contrario, ha una potenza di decifrazione incredibile, che dipende dall'elemento paranoico che è in ogni innamorato. Un innamorato [...] coniuga estremi di nevrosi e di psicosi: è un tormentato e un pazzo. Vede chiaramente, ma il risultato è spesso lo stesso che se fosse cieco. [...] Perché non sa dove né come fermare i segni. decifra perfettamente, ma non sa fermarsi su una certa decifrazione. Viene ripreso in un circolo perpetuo, che niente viene mai a placare», «Il più grande decrittatore di miti (interviste)» in *Frammenti di un discorso amoroso*, cit. p. 241.

⁴⁹ AA.VV. *L'Attente*, « Nouvelle revue de Psychanalyse », op. cit., p. 6.

⁵⁰ Freud parla di *plasticità* della libido a proposito della sua capacità di cambiare oggetto o modo di soddisfacimento quando non è possibile una scarica diretta nella gratificazione pulsionale. Le figure più frequenti in cui si esprimono le “vicissitudini della pulsione” sono per Freud la *rimozione* con eventuale formazione di sintomi o di sogni, la *sublimazione*, il capovolgimento dello scopo della pulsione nel suo *opposto*, il rivolgimento contro di sé dello scopo pulsionale. Con *viscosità* della libido Freud indica invece

propria insoddisfazione piuttosto che al compimento. È l'attesa in cui il soggetto gode del proprio desiderio, un desiderio che viene a confondersi con la sua causa, con il suo oggetto, con il suo godimento; talvolta aspettare diviene infatti una dimensione in cui il soggetto si riconosce e si identifica a tal punto da far passare in secondo piano l'obiettivo per cui quella stessa attesa era cominciata, e dunque il senso dell'attesa non risiede nel raggiungimento dell'obiettivo, ma si realizza nel suo stesso svolgersi⁵¹.

Ma è corretto ritenere che questo genere di attesa – l'attesa che persegue la propria insoddisfazione – sia sempre, unicamente “al di là del principio di piacere”? Il principio di piacere – illustrato da Freud nel celebre saggio del 1920 – che regola la vita psichica del soggetto ha come scopo quello di evitare il dispiacere, di impedire cioè l'aumento delle eccitazioni all'interno dell'apparato stesso e dunque porta all'omeostasi psichica, la quale è ottenuta grazie alla soddisfazione di un bisogno o all'evitamento di una soddisfazione pulsionale qualora questa rischiasse di generare una tensione spiacevole⁵².

Laddove il principio di piacere conduce verso la ricerca di un soddisfacimento immediato di un bisogno – vale a dire attraverso le vie più brevi (fossero anche allucinatorie), e per questo potremmo definirlo come il principio del “tutto e subito” –, il principio di realtà regola invece tale ricerca impegnandola in deviazioni rese necessarie dalla situazione in cui si trova il soggetto e implica pertanto la capacità di rinunciare, di sublimare, di differire la gratificazione in funzione delle condizioni imposte dal mondo esterno o, detto altrimenti, di *attendere*. L'attesa mantiene il desiderio sotto controllo, è il nostro primo grande risultato di civiltà, giacché quest'ultima si fonda proprio sulla “rinuncia pulsionale”, sullo spostamento delle pulsioni verso mete che non distruggono la società ma la rendono ciò che è⁵³.

la difficoltà della libido a cambiare i suoi investimenti una volta stabilizzati ed essa varia da individuo a individuo.

⁵¹ Cfr. E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, op. cit., p. 38.

⁵² «I fatti che ci hanno indotto a credere nell'egemonia del principio di piacere nella vita psichica trovano espressione anche nell'ipotesi che l'apparato psichico si sforzi di mantenere più bassa possibile, o quanto meno costante la quantità di eccitamento presente nell'apparato stesso. Quest'ipotesi non è che una diversa formulazione del principio di piacere, poiché se il lavoro dell'apparato psichico mira a tenere bassa la quantità di eccitamento, tutto ciò che ha invece la proprietà di aumentare tale quantità deve essere necessariamente avvertito come contrario al buon funzionamento dell'apparato, e cioè come spiacevole», S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. in *OSF*, vol. 9 (1917-1923), Boringhieri, Torino, 1977, p. 195.

⁵³ Cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà*, trad. it. in *OSF*, vol. 10 (1924-1929), Boringhieri, Torino, 1978, pp. 557-630.

Poiché la soddisfazione non è mai dello stesso ordine di ciò che si era fantasticato, il godimento spesso sta proprio nell'attesa, nel continuare a desiderare, in quanto il desiderio del desiderio preserva il soggetto dalla delusione, ma anche dal rischio di un godimento distruttivo – «Il desiderio è una difesa, difesa dall'oltrepassare un limite nel godimento», scrive Lacan⁵⁴ – e dunque possiamo affermare che se da un lato il fantasma che sostiene il desiderio permette di superare la barriera del principio di piacere immaginariamente, dall'altro l'attesa tiene il soggetto al riparo dalla forza mortifera all'origine del desiderio umano, e dunque “al di qua”.

Infine, abbiamo visto come l'attesa amorosa, ancora prima di essere attesa di un evento o di una persona, si configuri come attesa del segno da parte dell'altro, segno della presenza dell'altro, segno del riconoscimento da parte dell'altro: il desiderio è domanda di riconoscimento e la sua soddisfazione simbolica consiste nell'ottenere una risposta a questa domanda. Tuttavia, il segno, la risposta alla domanda d'amore può non arrivare là dove la si attende:

L'incontro è sempre sorprendente, è sempre imprevisto, sfugge per principio al calcolo, alla programmazione [...] ci si può davvero “appostare” in attesa della persona che attendevamo? Oppure, più verosimilmente, dovremmo ammettere che l'attesa dell'amore è sempre senza possibilità di attesa? [...] *L'incontro d'amore è tanto atteso – sempre atteso – quanto impossibile da attendere.* Non sappiamo né dove, né come, né quando attenderlo. Non sappiamo nemmeno se mai accadrà l'incontro somiglia a quello che i matematici chiamano incognita: non si lascia decifrare, non si lascia manipolare, sfugge a ogni principio di determinazione⁵⁵.

Ciò che distingue quella che potremmo definire una “buona attesa” da una “cattiva attesa” è la capacità del soggetto di lasciarsi sorprendere dall'inatteso, di rimanere cioè sempre aperto alla possibilità dell'incontro non previsto, non programmato, con l'Altro – con “l'ospite”, per riprendere il termine utilizzato da Wittgenstein e da Ginevra Bompiani; un altro che, lungi dall'essere una mera proiezione ideale del soggetto e non coincidendo con l'altro atteso, viene riconosciuto come “sconosciuto”⁵⁶, ma comunque riconosciuto.

La “cattiva attesa”, al contrario, consiste in un ripiegamento del soggetto su se stesso, in una chiusura monadica che lo rende incapace di cogliere e riconoscere i segni

⁵⁴ J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, vol. II, trad. it. Einaudi Torino, p. 828.

⁵⁵ M. Recalcati, *Mantieni il bacio. Lezioni brevi sull'amore*, Feltrinelli, Milano, 2019, p. 32.

⁵⁶ Cfr. F. Jullien, *L'apparizione dell'altro*, op. cit., p. 148.

dell'Altro, e dunque di aprirsi alla possibilità dell'incontro, della relazione, dell'amore. La "cattiva attesa" è un'attesa che scivola dallo statuto ontologico a quello ontico, un'attesa che non viene cioè sperimentata mediante la differenza ontologica dal soggetto, il quale, incapace di scegliere comportamenti differenti, incapace aprirsi all'Altro, di cogliere e interpretare le proprie possibilità più autentiche, quelle oltrepassanti – prima tra tutte la possibilità dell'incontro con l'Altro –, non può che continuare a coincidere con se stesso, a rimanere chiuso, "incellofanato" in se stesso.

5. TRITTICO DELL'ATTESA: *LE MARIN DE GIBRALTAR, LES CHANTIERS, LE SQUARE*

Le Marin de Gibraltar (1952), *Les Chantiers* (1954) e *Le Square* (1955) fanno certamente parte di quella che potremmo definire la "prima fase" della produzione durassiana, una fase in cui la scrittrice mostra di assecondare ancora i canoni tradizionali del romanzo adottando un dettato formalmente rigoroso e una sintassi lineare e compiuta⁵⁷. Tuttavia, è proprio con *Le Marin de Gibraltar* – si tratta del quarto romanzo pubblicato dalla scrittrice – che Marguerite Duras inizia ad affrontare e a descrivere le dinamiche del sentimento amoroso dei suoi personaggi a partire da un vuoto centrale, da una mancanza a cui sempre consegue l'impossibilità del compimento e che diviene, seppur nelle sue molteplici variazioni, una costante di tutta la sua opera.

Pur trattandosi di opere tra loro molto differenti e riconducibili a tre generi distinti – nel caso di *Le Marin de Gibraltar* si tratta infatti di un romanzo tradizionalmente inteso, *Les Chantiers* è un racconto, una *nouvelle* facente parte della raccolta *Des journées entières dans les arbres*, mentre *Le Square* è un romanzo interamente dialogato di cui la stessa Duras, pochi anni dopo, curerà l'adattamento scenico –, i tre testi che andremo ad analizzare ruotano tutti attorno a una medesima tematica centrale, quella appunto dell'attesa, una tematica che comunque la scrittrice non abbandonerà mai del tutto, e che riprenderà in modalità sempre differenti anche nelle opere a venire. Per citarne alcune –

⁵⁷ Per le citazioni dei testi di Duras faremo riferimento a: *Le Marin de Gibraltar*, in *Œuvres complètes*, t. I, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 572), Paris, 2011, pp. 527-807; *Les Chantiers*, in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1083-1108; *Le Square* (versione riedita nel 1990 da Gallimard collezione Folio) in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1133-1202.

almeno le più importanti –, ricordiamo *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1960), in cui l'anziano protagonista rimane un intero pomeriggio, fino al calare della sera, in una condizione limite tra il sonno e la veglia, seduto su una poltrona di vimini in attesa di due incontri che non avranno luogo all'interno del romanzo: l'incontro con Michel Arc, l'imprenditore a cui intende commissionare la costruzione della terrazza di fronte alla casa recentemente acquistata per desiderio di sua figlia Valérie, e l'incontro con quest'ultima; ricordiamo inoltre *La douleur* (1985), romanzo autobiografico in cui Duras descrive il difficile periodo che trascorse in attesa del ritorno dai campi di concentramento di suo marito Robert Antelme, membro della Resistenza francese; o ancora *Emily L.* (1987), in cui la protagonista coltiva dentro di sé l'attesa di un amore per un uomo che ancora non c'è, per uno sconosciuto che forse mai incontrerà, ma che diviene la fonte stessa della scrittura delle sue poesie⁵⁸.

Abbiamo già avuto modo di notare come l'attesa che troviamo nei testi di Duras sia sempre un'attesa strettamente legata alla dimensione del desiderio; come scrive Amelia Gamoneda,

si dà il caso che la maggior parte dei personaggi durassiani si stabilizzino nell'equilibrio instabile di un'attesa nello stesso modo in cui persistono nella sospensione del loro desiderio [...] Ad accomunarle tutte è il fatto di non terminare mai, di non essere mai colmate. L'attesa, come il desiderio, mira al proprio annullamento e al contempo si alimenta della propria insoddisfazione; l'attesa durassiana, come il desiderio, è privo di conclusione; nella sua *durata interminabile ed esaltante*, indovina le forme di rapporto con ciò che, soddisfacendola, la negherebbe, vale a dire, con il suo "altro"⁵⁹.

Ciò che i personaggi durassiani attendono è sempre un *incontro*, in particolare un incontro amoroso. Anna, la protagonista di *Le Marin de Gibraltar*, solca i mari a bordo di un lussuoso yacht ricercando di porto in porto un uomo – il marinaio di Gibilterra, appunto – che lei racconta di aver amato un tempo e che poi è misteriosamente scomparso senza lasciare alcuna traccia; nell'attesa di rincontrarlo, l'eroina vive sempre nuove – seppur effimere – avventure con amanti che si rivelano non essere mai all'altezza di quel "marinaio" idealizzato.

⁵⁸ Per quanto riguarda il tema dell'attesa nell'opera durassiana rimando a M. El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, in particolare al paragrafo « L'attente, ou la dialectique du possible et du réel » (cap. I), op. cit. pp. 104-111.

⁵⁹ A. Gamoneda Lanza, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p. 212.

Il protagonista di *Les Chantiers* – un uomo di cui non viene fornita alcuna informazione –, dopo aver assistito del tutto casualmente al folgorante rapimento che ha colto una giovane ragazza alla vista di un particolare cantiere situato nelle vicinanze dell'albergo presso cui entrambi alloggiano, trascorre i giorni successivi a quel primo incontro in attesa del *fatale* re-incontro con lei. Egli dapprima trascorre ogni mattina e ogni sera seduto su una sdraio posta lungo il viale di fronte al cantiere in attesa del ritorno della ragazza; poi comincia a osservarla, senza mai essere a sua volta visto da lei, durante i pasti all'interno del ristorante dell'albergo; nell'attesa, sentendo il bisogno, per poter giustificare a se stesso quell'improvviso interesse, che l'oggetto della sua attenzione si dimostri unico e insostituibile, anziché avvicinare e conoscere realmente la ragazza, egli inizia a "inventarla" attribuendole qualità corrispondenti al suo desiderio e alle sue personali esigenze.

Infine, la protagonista di *Le Square*, un'anonima domestica tutt'fare di vent'anni, vive nell'attesa di incontrare un uomo che sappia accorgersi di lei e che, riconoscendola come una "ragazza buona da sposare", le consenta di liberarsi dalla sua misera condizione e di iniziare finalmente a vivere per davvero. In attesa dell'incontro che le cambierà l'esistenza, la giovane domestica, a parte recarsi ogni sabato sera al ballo della Croix-Nivert dove accetta ogni invito a ballare nella speranza che qualcuno si accontenti di lei, nel timore di perdere di vista l'essenziale abituandosi alla sua condizione e per non contaminare il domani che attende, non solo respinge tutte le possibilità del presente, ma addirittura sceglie di lavorare più faticosamente del dovuto.

Se dunque in *Le Marin de Gibraltar* l'attesa del re-incontro con l'oggetto perduto del proprio desiderio non condanna affatto l'eroina a uno stato di assoluta passività, ma anzi la spinge a un'incessante ricerca via terra e via mare che ne mantiene vivo il desiderio, il protagonista di *Les Chantiers* e la domestica di *Le Square* vivono invece un'attesa che ben esemplifica ciò che intende Abignente quando, per dimostrare la contrapposizione tra attività e attesa rispetto alla percezione dello scorrere del tempo, afferma:

Se nell'attività – che si avvicina in questo senso all'idea di ricerca e di conquista – si assiste a un movimento verso il futuro e si ha il potere di modificare l'ampiezza temporale che separa il soggetto dal suo obiettivo, nell'attesa invece si resta immobili e si aspetta che il futuro si faccia prossimo senza avere la possibilità di accorciare o allungare il segmento di tempo che

ci separa dall'obiettivo. L'attesa non può determinare infatti liberamente la sua fine ma è soggetta al potere della cosa o della persona attesa⁶⁰.

Tuttavia – osserva sempre Abignente⁶¹ – porre l'accento sull'immobilità dell'attesa non deve fare correre il rischio di assimilare l'attesa dell'incontro amoroso a uno stato di semplice passività, in quanto il soggetto che attende non interrompe mai la propria attività: come vedremo, lo stato di continua attenzione del protagonista di *Les Chantiers*, la sua capacità di percezione non conoscono tregua e la sua attesa è scandita dal progressivo evolversi dei sentimenti che egli nutre per la ragazza, nonché dalla graduale acquisizione di consapevolezza del proprio desiderio⁶².

Certamente l'uomo persevera nell'attendere il re-incontro con la ragazza che ha conosciuto di fronte al cantiere senza prendere alcuna concreta iniziativa e ogni pretesto, ogni ostacolo che lui stesso crea è volto a prolungare la sua inerte attesa – e con essa il singolare piacere che prova nell'attendere. Più che rinviare, procrastinare il momento del re-incontro con la ragazza, possiamo dire che egli lo *differisca*, attribuendo proprio al differimento la capacità di un avanzamento, di una maturazione. François Jullien, in *L'apparizione dell'altro*, sottolinea l'importanza di distinguere tra “differire” e “rinviare”, due termini che vengono per lo più utilizzati come sinonimi ma che in realtà non si equivalgono affatto:

Differire può risultare strategico per evitare di forzare nell'istante e trarre profitto da ciò che si slega, si dispiega, si snoda, attraverso la sola virtù dello svolgimento. Differire non significa ricorrere a una scappatoia ma lasciare che le cose operino. In ciò *differire* non equivale a *rinviare*. [...] *Rinviare* è deludente – clamorosamente insufficiente – in quanto consiste nel rinviare a domani (il “procrastinare”) ciò che si dovrebbe fare oggi. Anziché rispondere all’“assalto” del presente, come chiedeva Eraclito (fr. 4), diluisco questo confronto, mi ci sottraggo in maniera rinunciataria [...] *Differire*, invece, significa contare su ciò che il tempo apporta, nella sua durata, per smarcarsi dalle difficoltà incontrate. Nonostante all'inizio i due termini si distinguessero a fatica, l'incrinatura percepita nella loro sinonimia ben presto si trasforma in faglia, se non addirittura in divario, in *gap*, fino al punto di sfociare in una frattura etica; sto cercando di rinviare, per incapacità di assumermi un compito, o piuttosto sto lasciando scorrere le cose contando sul differito? Ossia traendo

⁶⁰ E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, op. cit., p. 25.

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 20.

⁶² A tal proposito, Amelia Gamoneda, dopo aver illustrato la peculiare passività che spesso caratterizza i personaggi (soprattutto femminili) di Duras – una passività che non deve affatto essere intesa come “sottomissione” all'altro ma che, proprio come la passione, sorvola il dualismo attivo-passivo – scrive: « A questa passività corrispondono gli atteggiamenti fisici dell'attesa; e se la passività non era una sottomissione, neppure l'attesa è un riposo; niente di più rappresentativo di una immobilizzazione degli impulsi impellenti che un'attesa inquieta», *Marguerite Duras*, op. cit., pp. 211-212.

vantaggio dalla processualità in atto, in modo da dover faticare meno e da non essere spinto ad accanirmi⁶³.

Anche l'attesa della domestica di *Le Square* è caratterizzata dalla staticità: ella conduce una vita regolare, ripetitiva, priva di cambiamenti radicali e di spostamenti improvvisi. Benché affermi di andare a ballare ogni sabato sera, di lavorare ogni giorno faticosamente per i propri superiori, di mangiare anche più del necessario per divenire maggiormente visibile e *riconoscibile*, tuttavia sa di non conoscere davvero nulla al di fuori delle mura domestiche: «Ogni rito – la ristrutturazione della casa, la fedeltà ai luoghi e alle abitudini – [...] va ricondotto a un'unica preoccupazione: quella di non prendere impegni a lungo termine, di non spezzare il filo con l'altro e farsi trovare pronti per il suo “arrivo”, che potrebbe realizzarsi, in modo talvolta del tutto imprevedibile, da un momento all'altro»⁶⁴. La donna non solo non è affatto in grado di muoversi dalla sua infelice condizione di domestica tuttofare, ma esiste così poco ai suoi stessi occhi che nemmeno prende in considerazione l'idea di poter essere lei a compiere una scelta cercando chi meglio le convenga sposare e proprio nell'infelicità della sua condizione trova alimento per rinnovare continuamente la sua attesa.

Come vedremo, nessuno dei tre testi presi in esame presenta una vera e propria conclusione: qualcosa *non cessa di non scriversi*, e al lettore non è dato conoscere l'effettivo esito dell'attesa dei protagonisti, tanto meno quello degli *incontri* che proprio durante tali attese hanno luogo. Mentre attende di (re-)incontrare il marinaio di Gibilterra, in occasione di una sosta nel porto di un paesino ligure situato tra il fiume Magra e il mar Mediterraneo, Anna incontra infatti un funzionario del ministero delle Colonie di Parigi che, desideroso di dare una svolta alla propria vita, durante una vacanza itinerante in Italia, si è da poco risolto a lasciare sia il suo lavoro, sia la fidanzata Jacqueline. Divenendo in breve tempo l'amante e l'interlocutore privilegiato di Anna, questo anonimo personaggio – nonché narratore dell'intera vicenda di *Le Marin de Gibraltar* – decide di partire insieme a lei e all'equipaggio del suo yacht alla ricerca del marinaio di Gibilterra.

Il protagonista di *Les Chantiers*, in seguito al primo incontro con la ragazza ospite del suo stesso albergo, attende che lei si accorga di lui e che il fatidico re-incontro – se

⁶³ F. Jullien, *L'apparizione dell'altro*, op. cit., pp. 89-90.

⁶⁴ E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, op. cit., p. 46.

vogliamo, l'incontro carnale – tra loro abbia luogo; null'altro sembra infatti avvenire al di fuori di quest'attesa, la cui durata coincide totalmente con quella del racconto.

Infine, al centro di *Le Square* vi è l'incontro e il lungo dialogo che si svolge tra la giovane domestica – incaricata quel pomeriggio di portare ai giardinetti pubblici il bambino dei suoi datori di lavoro – e un viaggiatore di commercio che si trova in città solo di passaggio, per un breve periodo di riposo dal suo lavoro. Come osserva Jean-Luc Seylaz, «Marguerite Duras ambienta spesso i suoi romanzi durante il periodo delle vacanze. Grazie a ciò che esse offrono: l'ozio, la possibilità di attendere, di non forzare il corso delle cose, esse rappresentano il tempo privilegiato della maturazione, della progressiva apparizione di un'evidenza, di una crescita di cui occorre rispettare il ritmo»⁶⁵.

Al fine di comprendere e analizzare in maniera feconda l'attesa al centro di queste tre opere e gli incontri che proprio nel tempo dell'attesa hanno luogo, non possiamo limitarci a valutare le condotte dei personaggi in termini di “attività” o di “passività”, ma dobbiamo interrogarci sul *come* le loro attese si dispiegano adottando una prospettiva *modale*, giacché il senso e l'esito degli incontri – sempre contingenti, imprevisi, inattesi – che i protagonisti durassiani fanno dipendono proprio dal modo in cui essi *interpretano* la loro attesa e lo scarto che sempre si produce tra ciò che attendono e ciò che realmente incontrano. Inoltre, poiché l'attesa è intrinsecamente legata alla dimensione del desiderio e dunque determina profondamente i personaggi dal punto di vista identitario – ricordiamo che il desiderio non è solo *desiderio di avere*, ma anche e primariamente *desiderio di essere* –, riteniamo più appropriato parlare – piuttosto che in termini di “attività” e di “passività” – di identità *rigide* e di identità *flessibili*, a seconda del modo in cui essi si rapportano alla contingenza dell'incontro con l'altro inatteso e degli effetti che tale incontro produce sull'attesa stessa.

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, l'attesa “di qualcosa” non può che essere insoddisfatta, tradita, sorpresa; di fronte alla sorpresa, di fronte all'incontro contingente con l'*altro* inaspettato o, detto altrimenti ancora, di fronte allo scarto tra la rappresentazione e l'evento, colui che attende può *riconoscere* l'altro, pur non essendo *lo*

⁶⁵ J.-L. Seylaz, *Les romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*, Archives des Lettres Modernes, n. 47, Paris, 1963, p. 7.

stesso che attendeva, oppure, proprio perché non è lo stesso, può non riconoscerlo e dunque perseverare nell'attendere, ma anche porre fine a una vana attesa.

Come vedremo attraverso l'analisi dei testi, l'eroina di *Le Marin de Gibraltar*, pur riconoscendo "l'ospite", pur aprendosi a un nuovo, reale amore, non cesserà comunque di attendere il fantomatico marinaio di Gibilterra e ad accompagnarla nella sua ricerca sarà proprio l'altro inatteso, il narratore del romanzo. L'attesa del marinaio, il cui ritorno costituisce una vera e propria minaccia per l'amore nascente tra i due protagonisti, si rivelerà essere la loro *possibilità necessaria*, l'unica cosa che essi possano condividere, "il loro unico bene", in quanto «l'amore ha bisogno di sorprese e di imprevisti, di dubbi e di allarmi, di un costante disagio per non impantanarsi mai in un tepore troppo rassicurante, troppo minaccioso»⁶⁶.

In *Les Chantiers* assistiamo invece alla trasformazione della contingenza di quel primo, conturbante incontro con la ragazza di fronte al cantiere nel destino del re-incontro e l'attesa di tale accadimento condanna il protagonista a una rigidità che lo rende incapace di decidere attivamente del proprio desiderio: egli appare infatti agito, deciso da una *fatale necessità* che rende l'incontro futuro con la ragazza non una possibilità, ma un evento ineluttabile che appartiene a un ordine delle cose superiore.

Pur rifugiandosi nell'immobilità – un'immobilità tutt'altro che quieta – al fine di non turbare "il fatale procedere di una necessità che lavora per lui", la sua immaginazione, le sue fantastiche tuttavia avanzano, progrediscono nella creazione dell'oggetto desiderato; egli esemplifica alla perfezione l'innamorato che durante l'attesa «"manipola" l'oggetto del suo amore, dandogli un volto, un carattere, delle intenzioni, delle parole, che difficilmente corrispondono a un'effettiva realtà»⁶⁷. Benché il testo si concluda in maniera enigmatica senza che nulla di esplicito venga detto circa il fatidico incontro tra i due personaggi, a differenza delle altre due opere di Duras, qui l'attesa giunge a termine – «Il comprit que leur attente avait pris fin» (C 1105) –; malgrado l'inevitabile sorpresa e un'iniziale delusione dovuta allo scarto tra la rappresentazione che della donna egli si era fatto e la sua effettiva realtà, l'attesa viene soddisfatta dal compimento e dal reciproco riconoscimento.

⁶⁶ C. Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 1992, p. 90.

⁶⁷ E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, op. cit., p. 43.

Infine, la giovane domestica di *Le Square*, facendo dell'oggetto del suo desiderio – l'incontro capace di cambiare il corso della sua vita – un vincolo deterministico, un fatto *necessariamente possibile*, non si dimostra affatto in grado di oltrepassare la mera contingenza della realtà effettuale, di scegliere consapevolmente e interpretare singolarmente le possibilità che maggiormente le appartengono. Per non deludere l'attesa ella rinuncia a tutto, alla vita, all'amore, alla sorprendente contingenza dell'incontro con l'*altro* e, come scrive Bompiani, «uno stato di attesa che rifiuta di lasciarsi interrompere dalla sorpresa è un'attesa di morte»⁶⁸.

Certamente, tra la domestica e quel viaggiatore di commercio che il Caso ha condotto quel pomeriggio a sederle accanto sulla panchina del giardinetto pubblico, un incontro ha luogo: attraverso la parola, confrontandosi sulle rispettive posizioni riguardo alla loro condizione presente, alle aspettative future, alla necessità di ricevere dall'Altro la conferma della propria esistenza, essi finiscono per tessere un legame di complicità e di reale comunicazione che li porta ad aprirsi l'uno all'altro. Al termine della giornata, quando sono sul punto di doversi separare, non soltanto si ritrovano entrambi gravati dal peso di una nuova consapevolezza riguardo a se stessi e al proprio desiderio, ma ciascuno finisce per comprendere e “occupare”, almeno in parte, la posizione dell'altro – dunque a non-coincidere più così rigidamente con se stesso. Tuttavia, se la giovane domestica sia in grado di farsi sorprendere e di riconoscere il viaggiatore di commercio come l'*altro* che attendeva al lettore non è dato saperlo. La possibilità del re-incontro rimarrà per entrambi una possibilità ancora da interpretare.

⁶⁸ G. Bompiani, *L'attesa*, op. cit., p. 63.

LE MARIN DE GIBRALTAR

*Un mandarino era innamorato di una cortigiana.
«Sarò vostra, disse lei, – solo quando voi avrete
passato cento notti ad aspettarmi seduto su uno
sgabello, nel mio giardino, sotto la mia finestra».
Ma, alla novantanovesima notte, il mandarino si
alzò, prese il suo sgabello sotto il braccio e se
n'andò.*

Roland Barthes⁶⁹

1. VERSO LA “MANIERA” DURASSIANA

Fino a *Moderato cantabile* è come se non riconoscessi i libri che ho scritto. Ancora, *Una diga sul Pacifico* o *I cavallini di Tarquinia* sono libri troppo pieni, dove tutto, troppo, è detto: niente è lasciato all'immaginazione del lettore. Un legame con quanto ora considero la mia fase matura può esserci semmai con certi aspetti del *Marinaio di Gibilterra*: una donna vive nell'attesa indefinita del marinaio, di un amore irraggiungibile. Qualcosa di molto simile a quello che scrivo adesso.

(PS 44)⁷⁰

Se *Moderato Cantabile* (1958) segnerà certamente la svolta più importante, un vero e proprio spartiacque all'interno della produzione letteraria di Marguerite Duras aprendo a quella che lei stessa definisce la “fase matura” della propria opera, tuttavia già in *Le Marin de Gibraltar* (1952) è possibile riconoscere alcuni aspetti che preannunciano la sua singolare “maniera” di fare letteratura, una letteratura caratterizzata da uno stile che, col passare del tempo, diverrà sempre più evanescente e inafferrabile, proprio come l'oggetto del desiderio incessantemente inseguito dai personaggi che costellano il suo universo.

Pur essendo un romanzo «ignorato dalla critica» e «un po' stravagante rispetto all'insieme dell'opera durassiana», in quanto differisce sia dai testi che lo precedono sia da quelli che gli succederanno, *Le Marin de Gibraltar* costituisce innegabilmente «un punto di snodo tra essi e garantisce il passaggio dagli uni agli altri»⁷¹. Il particolare statuto

⁶⁹ R. Barthes, voce «Attesa», in *Frammenti di un discorso amoroso*, cit. p. 42.

⁷⁰ M. Duras, *La passione sospesa. Intervista con Leopoldina Pallotta della Torre* (1989), Archinto, Milano, 2013, p. 44.

⁷¹ N. Limam-Tnani, J. July (a cura di) “*Le Marin de Gibraltar*” de Marguerite Duras. *Lectures critiques*, Presses Universitaires de Provence, Péronnas, 2019, p. 5. Il testo raccoglie gli atti della giornata di studio intitolata «Le Marin de Gibraltar: lectures réflexives & lectures créatives» organizzata nel mese di

di cui il romanzo godrebbe all'interno della produzione della scrittrice viene analogamente evidenziato anche da Bernard Alazet che, nel corso di un'intervista, afferma: «In *Le Marin de Gibraltar*, Duras si sbarazzerà delle influenze precedenti: il romanzo esistenzialista e il romanzo americano. Al contempo li convocherà, li parodierà e se ne sbarazzerà. [...] *Le Marin* occupa un posto cerniera che non sempre si è visto bene, ma che si scopre, immergendosi nei manoscritti»⁷².

Discostandosi progressivamente dai canoni tradizionali del romanzo dove «tutto, troppo, è detto» – canoni che pure aveva rispettato componendo le sue primissime opere, *Les Impudents* (1943), *La Vie tranquille* (1944), *Un barrage contre le Pacifique* (1950) – e rifiutando sempre più apertamente una concezione della letteratura che, mirando a iscriversi nella «più vasta umanità», si occupa unicamente di tematiche «salde»⁷³, proprio a partire da *Le Marin de Gibraltar* Duras comincia infatti a scrivere libri che paiono essere costruiti sul nulla, a creare cioè delle storie che – come lei stessa afferma – «nascono e si muovono attorno ad un tassello sempre evocato e mancante. È tutto ciò – un personaggio che non parla o che non c'è (Anne-Marie Stretter, il cinese, il marinaio di Gibilterra, la donna di *La malattia delle morte*), un evento che non accade (come in *Lo square*», *La nave Night*, *Moderato cantabile*, *I cavallini di Tarquinia*) – che fa scaturire la storia. La nostalgia di una storia» (PS 55).

Al centro di *Le Marin de Gibraltar* vi è dunque «l'attesa indefinita del marinaio, di un amore irraggiungibile», assoluto, un'attesa che sospinge la bella e ricca Anna all'incessante ricerca via terra e via mare dell'uomo che lei racconta di aver amato un tempo e che poi è misteriosamente scomparso senza lasciare traccia: si tratta dell'eponimo “marinaio di Gibilterra”, un misterioso personaggio di cui non si conosce né il vero nome né la reale provenienza, un legionario disertore, un assassino, un giocatore incallito costretto a nascondersi e a vivere sotto false sembianze perché ricercato dalla polizia di mezzo mondo.

settembre del 2014 da Michèle Cohen per commemorare il centenario della scrittrice. Si tratta dell'unico lavoro di critica interamente dedicato a *Le Marin de Gibraltar*.

⁷² B. Alazet, *Cet été je lis Le Marin de Gibraltar*, Interview d'Éléonore Sulser, in « Le Temps », 25 juillet 2014.

⁷³ Compte rendu anonyme du *Marin de Gibraltar*, in « Roman », décembre 1952, cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », in M. Duras, *Œuvres complètes* t. I, cit. p. 1492.

Nonostante il discreto successo che il romanzo ha ottenuto al momento della sua pubblicazione⁷⁴, in *Les Parleuses* (1974) Duras ricorda con Xavière Gauthier la reazione stizzita che Raymond Queneau – in quegli anni eminenza grigia di Gallimard – ebbe dopo averlo letto:

M.D. – [...] je me souviens de gens très furieux, quand j'avais donné le livre à Gallimard, *Le Marin*, Queneau m'avait engueulée, très, très fort – j'en ai même pleuré –, parce qu'il disait que c'était du romantisme.

X.G. – Si on raconte l'histoire comme ça, si on dit, par exemple, c'est une femme qui voit, disons, un homme idéal comme si elle l'avait connu et qui le recherche partout, on peut dire que c'est romantique. Mais, en fait, si on lit le livre, c'est bien autre chose, et la preuve ce qui s'est passé par la suite, et la preuve les livres que vous avez écrits.

(P 46)

All'accusa di romanticismo mossale dall'amico scrittore, Duras sarà in grado di rispondere soltanto in seguito, quando, a distanza di anni, avrà assunto una maggiore consapevolezza della propria scrittura e della propria estetica; sempre in occasione dell'intervista con Gauthier, la scrittrice infatti afferma: « Non, ce n'est pas parce qu'il est inatteignable ou inventé que c'est du romantisme, ce serait du romantisme s'il existait vraiment, je crois » (P 157, nota relativa alla p. 46).

L'inattigibilità del marinaio di Gibilterra, « dont on ne sait pas si c'est mythique ou réel à la limite » (P 45), è il motore drammatico del romanzo, la questione fondamentale che esso pone e che determina il senso di tutti gli episodi da cui è costituito; sempre assente dal presente della narrazione, il marinaio ne è infatti il punto aleatorio, la casella vuota che rappresenta al contempo l'origine e la motivazione di tutta la storia, il *perpetuum mobile* responsabile degli spostamenti di tutti gli altri personaggi: il viaggio che Anna, in compagnia del suo equipaggio e dell'anonimo narratore, intraprende a bordo del suo lussuoso yacht – il *Gibilterra* – dalla costa ligure a Sète, da Sète a Tangeri fino ad arrivare a Léopoldville, nel cuore dell'Africa nera, ha infatti come unico scopo quello

⁷⁴ A dispetto della scarsità di studi e di analisi approfondite dell'opera, si può affermare che la critica abbia nel complesso apprezzato *Le Marin de Gibraltar*; se infatti per Madeleine Lafue Duras conferma con questo romanzo di essere «una vera scrittrice: una ideatrice, qualcuno che scopre la sua parte di mondo [...] e così rinnova il modo di guardare degli altri», e altri reputano che «non manchi nulla a questo libro per essere un capolavoro», solo una minor parte della critica sottolinea le insufficienze del racconto: un «intrigo abbastanza difficile da accettare», un «tema poetico troppo spesso, ahimè, servito da un dialogo volgare», delle «lunghe conversazioni da ubriachi [...] fastidiose», cfr. B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1494.

di inseguire, ricercare il fantomatico marinaio di Gibilterra, l'oggetto (da sempre) perduto e mai ritrovabile che, proprio in quanto tale, diviene causa del suo desiderio.

Proprio nell'inarrestabile e mirabolante viaggiare di porto in porto del *Gibilterra* si riverbera il carattere strutturalmente metonimico del desiderio di Anna, un desiderio che assomiglia a un esilio permanente, a un'erranza inquieta in quanto, non riuscendo mai a trovare l'appagamento che pure ricerca affannosamente, slitta di continuo da un oggetto-sostituto (*Ersatz*) all'altro.

Come scrive Silvia Lippi,

il desiderio è contemporaneamente infinito e finito. *Infinito*, in quanto la mancanza non sarà mai colmata e il desiderio persisterà. Il desiderio è l'insoddisfazione permanente del sistema di linguaggio: spostamento di ogni intenzione, *décalage* della domanda, della soddisfazione di questa domanda; quel che otteniamo non è mai quel che desideriamo. Questo scarto è ciò che Lacan chiama "desiderio". Ma il desiderio è anche *finito*: il desiderio non può essere soddisfatto, quel che resta è sempre lo stesso, il desiderio resiste sullo stesso punto di fissazione, resiste su ciò che lo causa⁷⁵.

Il desiderio a rigore non ha mai *un* oggetto, non esiste cioè un oggetto in grado di soddisfarlo totalmente e, proprio a causa di tale assenza, esso può dirigersi verso tutti gli oggetti attraverso cui si illude di colmare il suo vuoto centrale. Lo stato di incessante attesa che accompagna la sua altrettanto incessante ricerca non impedisce infatti ad Anna di vivere comunque nuovi incontri amorosi, seppur sempre effimeri e di breve durata: « je continue à faire la putain sur les océans, pour rechercher ce grand homme » (MG 731).

Anna è la sorella maggiore di Lol V. Stein. Entrambe perdute nell'innocenza del loro desiderio, abbandonate alle forze dell'amore. Simili a delle sante dell'età barocca, esse vivono nell'attesa dell'estasi. Nei porti, le puttane attendono. Le puttane sono delle eroine in Marguerite, le vere ambasciatrici dell'amore. Pagate da tutti, perfette esecutrici di una ripetitiva meccanica dell'amore, esse si abbandonano a tutti nell'attesa di donarsi a uno solo. Lol, Théodora, Anna, Anne-Marie Stretter sono tutte preda dell'amore-divorazione, della passione-perdizione⁷⁶.

Nessun oggetto, seppur somigliante a quello desiderato, sembra essere all'altezza dell'oggetto perduto: l'incontro con esso è ogni volta mancato, il tentativo di ritrovarlo è

⁷⁵ S. Lippi, *La decisione del desiderio*, cit. p. 26.

⁷⁶ L. Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris, 2014, p. 436.

inevitabilmente votato allo scacco, in quanto ci sarà sempre un'irriducibile distanza tra l'oggetto trovato, reale, in carne e ossa e l'oggetto ricercato, illusoriamente investito di attese che lambiscono la perfezione⁷⁷. Ciò che si attende e che appagherebbe il desiderio è dunque dell'ordine dell'impossibile, non è reale, proprio come il seno della madre creato infinite volte dal bambino grazie all'amore che nutre per lei⁷⁸.

Che sia dunque il desiderio a creare, a *inventare* l'oggetto per poterlo desiderare è Anna stessa a riconoscerlo, quando, parlando del marinaio di Gibilterra con il narratore del libro, confessa: « Certains jours, je me demande si je ne l'ai pas complètement inventé, inventé quelqu'un à partir de lui » (MG 100); e Duras ne dà ulteriore conferma affermando: « – Oui, elle l'a créé de toutes pièces. [...] Elle se l'è posé, là, dans la vie, comme une sorte d'homme inatteignable, d'homme-Dieu » (P 46).

Se Gauthier – insistendo sull'insoddisfazione causata proprio dalla discordanza tra oggetto trovato e oggetto ricercato – avanza l'ipotesi che « quand elle [Anna] rejette les hommes, après avoir fait l'amour avec eux, elle dit "C'est pas celui-là" » (P 46), Duras, capovolgendo la prospettiva, pone piuttosto l'accento sul fatto che ogni nuovo oggetto libidicamente investito, pur non potendo mai coincidere totalmente con quello incessantemente atteso, tuttavia viene ogni volta riconosciuto dall'eroina come "quasi lui".

M.D. – Mais, c'est presque lui chaque fois. Cet adverbe : «presque», qu'est-ce que c'est ? C'est l'entité scolastique qui en prend un coup. Il t'est arrivé d'attendre quelqu'un dans un lieu public, une gare, un café, d'attendre en regardant le va-et-vient des gens ? Alors il t'est arrivé de voir venir *presque elle presque lui*, à cette différence près que eux ils ne te connaissaient pas. C'est un truc auquel j'ai beaucoup pensé. C'est pour moi ce *presque*, le lien érotique de la troisième personne. Mais ici, le *presque* est au-dedans du *tout à fait* et me

⁷⁷ «Una nostalgia lega il soggetto all'oggetto perduto, una nostalgia tramite cui si esercita tutto lo sforzo della ricerca. Essa caratterizza il ritrovamento del segno di una ripetizione impossibile, visto che per l'appunto non è lo stesso oggetto, non potrebbe esserlo. Il primato di questa dialettica pone al centro della relazione soggetto-oggetto una tensione fondamentale, che fa sì che ciò che è ricercato non lo è allo stesso titolo di ciò che sarà trovato. È attraverso la ricerca di un soddisfacimento passato e superato che il nuovo oggetto viene cercato e che viene trovato e colto altrove rispetto al punto in cui viene cercato. C'è qui una distanza fondamentale, introdotta dall'elemento essenzialmente conflittuale che qualunque ricerca dell'oggetto comporta», J. Lacan, *Il Seminario. Libro IV*, cit. p. 52.

⁷⁸ «[...] il seno è creato dal bambino infinite volte in ragione della capacità di amare del bambino o (si può dire) in ragione del suo bisogno. Nel bambino si sviluppa un fenomeno soggettivo, che noi chiamiamo seno materno», D. W. Winnicott, «Oggetti transizionali e fenomeni transizionali», in *Gioco e realtà*, trad. it. Armando Editore, Roma, 1974, pp. 38-39.

déloge à mon tour. Si c'est *presque lui*, c'est *presque moi* qui le reconnais. C'est, dehors, ce qui se passe toujours: qui est complètement, tout à fait, là ?⁷⁹

Attraverso quella che Alazet definisce un'« esthétisme du *presque* »⁸⁰ – un'estetica che inizia a prendere forma proprio con *Le Marin de Gibraltar* – Duras dimostra di volgere il proprio interesse verso una concezione ontologica della mancanza che ben si accorda con quella elaborata da Lacan, in quanto la mancanza al centro di ogni sua creatura non è mai semplicemente una mancanza d'*avere*, essa non va cercata cioè solo dalla parte dell'oggetto, ma anche – e primariamente – nella struttura, nell'essere stesso del soggetto.

La mancanza che costituisce la realtà umana, nella prospettiva del desiderio, viene infatti concepita da Lacan – influenzato da Sartre e da Heidegger – come un *manque à être* conseguente all'azione del Linguaggio, ovvero all'entrata del soggetto nel campo eterogeneo dell'Altro, un ordine che lo eccede e da cui al tempo stesso dipende. L'ingresso nel Simbolico comporta una divisione (\$), una sottrazione d'essere che impedisce al soggetto di coincidere con se stesso e una perdita di godimento che tuttavia rappresenta la condizione necessaria affinché possa sorgere il desiderio.

Espressione più pura della mancanza che abita l'essere umano, il desiderio, privo di un oggetto in grado di soddisfarlo compiutamente, evoca all'infinito e secondo una nostalgia fondamentale un oggetto da sempre smarrito, indicibile e inconfondibile che orienta tutto il cammino del soggetto, un movimento finalizzato a ritrovare quella parte di essere irrimediabilmente perduta.

Come osserva Bruno – un marinaio dell'equipaggio del *Gibilterra* – riferendosi all'incessante ricerca di Anna e alla sua perenne insoddisfazione, « toute seule [...] elle ne l'est pas toujours. Mais elle doit s'ennuyer quand même et de quelque chose de plus que de lui, ce n'est pas possible autrement » (MG 652). La mancanza dell'oggetto, la sua

⁷⁹ Ivi, pp. 246-247, nota alla p. 72. Appena tre anni dopo, in *Frammenti di un discorso amoroso*, Barthes offrirà una descrizione dello stato di "attesa" che caratterizza il soggetto innamorato per certi versi analoga a quella data da Duras: «L'essere che io aspetto non è reale. Come il seno materno per il poppante, «io lo creo e lo ricreo continuamente a cominciare dalla mia capacità di amare, a cominciare dal bisogno che io ho di lui»: l'altro viene là dove io lo sto aspettando, là dove io l'ho già cercato. E, se non viene, io lo allucino: l'attesa è un delirio. Ancora il telefono: ad ogni squillo, sollevo precipitosamente la cornetta, immagino che a chiamarmi sia l'essere amato (dato che mi deve telefonare); ancora uno sforzo, e «riconosco» la sua voce, incomincio a dialogare, per poi volgermi con rabbia contro l'importuno che mi ha tratto dal mio delirio. Al caffè, ogni persona che entra, anche se appena vagamente rassomigliante, viene in tal modo, almeno in un primo momento, *riconosciuta*», R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit. pp. 41-42.

⁸⁰ B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1493.

insufficienza, corrisponde al *manque à être* che istituisce il soggetto come diviso e proprio alla luce di ciò Duras può, a ragione, affermare: « Si c'est *presque lui*, c'est *presque moi* qui le reconnais. C'est, dehors, ce qui se passe toujours: qui est complètement, tout à fait, là ? ».

Nel passo dell'intervista con Gauthier a cui stiamo facendo riferimento, la scrittrice allude inoltre al « lien érotique de la troisième personne », all'intervento cioè di un terzo termine che risulta essere necessario alla vivificazione e alla circolazione del desiderio all'interno di una coppia. La figura del triangolo amoroso, che diverrà una costante dei romanzi durassiani soprattutto a partire dagli anni Sessanta⁸¹, trova proprio in *Le Marin de Gibraltar* la sua prima formulazione, il suo archetipo; come osserva Alazet, a costituire il motore delle storie d'amore che costellano l'opera della scrittrice è proprio « questa necessità per il desiderio di passare attraverso un terzo per raggiungere colui al quale è rivolto. I tre termini del triangolo sono convocati in *Le Marin*, la cui scenografia permette che il desiderio circoli, e la sua genesi ci chiarisce la prima vera elaborazione di questo schema triangolare»⁸².

Il triangolo immaginario di Anna è formato da due personaggi costanti: lei stessa e il marinaio di Gibilterra; nel romanzo, la funzione di “terzo” – precedentemente svolta da passeggeri sempre diversi, immeritevoli di stabilirsi definitivamente sullo yacht perché non ritenuti dall'eroina all'altezza del marinaio idealizzato – sembrerebbe essere, almeno inizialmente, rivestita da un perfetto “viaggiatore senza bagagli” che Anna incontra fortuitamente durante una sosta a Rocca, un piccolo paesino ligure situato tra il fiume Magra e il mar Mediterraneo.

Nel testo di presentazione del romanzo, Duras descrive così questo personaggio, che rimarrà sempre anonimo: « Il y avait une fois un homme qui n'était pas heureux. Il avait une femme qui ne lui plaisait pas et un travail qui lui faisait horreur. C'était un homme accablé d'une vie lâche, sans histoire et sans amis »⁸³. Nel corso di una vacanza in Italia, divenendo pienamente consapevole della vacuità della propria esistenza, egli trova però il coraggio di lasciare sia il suo lavoro da burocrate presso il Ministero delle Colonie a

⁸¹ Si pensi in particolare a *Hiroshima mon amour* (1959-1960), *L'après-midi de M. Andesmas* (1960), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *L'Amour* (1971), *L'Homme assis dans le couloir* (1989) – in cui la terza persona viene a coincidere con l'istanza narrativa che vede, ascolta e racconta l'avventura erotica dell'uomo e della donna protagonisti –, *L'Amant* (1984), *Emily L.* (1987).

⁸² B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1501.

⁸³ M. Duras, « Texte de présentation », édition corrigée de 1966, in *Œuvres complètes I*, cit. p. 820.

Parigi, sia la sua fidanzata Jacqueline – una donna che non ha mai veramente amato – per abbandonarsi alle sollecitazioni del caso. Giunto a Rocca, l'uomo incontra Anna e, divenendone in breve tempo l'amante, decide di partire insieme a lei e al suo equipaggio alla ricerca del fantomatico marinaio.

Il nuovo compagno di viaggio non solo si rivela essere sin da subito un potenziale “marinaio di Gibilterra” – un uomo capace di godere del presente, senza ricordi e senza storia, senza legami né rimpianti –, ma assume anche il ruolo di interlocutore privilegiato di Anna, nonché di narratore dell'intera vicenda. Come Marilyn Schuster ha messo bene in luce, *Le Marin de Gibraltar* presenta già la struttura narrativa di molti romanzi durassiani futuri, una struttura che, comprendendo «un soggetto femminile, un interlocutore maschile, e una storia, per certi versi corrisponde al triangolo del classico contesto psicoanalitico»⁸⁴. Come vedremo, sarà infatti proprio su richiesta del narratore – « Je voudrais que vous me parliez de lui » (MG 614) – che Anna racconterà in tre tempi la sua storia con il marinaio di Gibilterra, una storia che viene dunque fatta conoscere al lettore mediante il procedimento della *mise en abyme*.

Lo studio dei due manoscritti esistenti di *Le Marin de Gibraltar* permette di osservare come Duras, rielaborando progressivamente le bozze in vista di una terza e definitiva versione, abbia ricostruito altrimenti ciò che costituisce al tempo stesso la trama e il senso del romanzo⁸⁵, in quanto ancora nel secondo manoscritto la partecipazione del narratore alla vicenda si dimostra alquanto incerta e marginale, per lo più finalizzata a presentare attraverso uno sguardo esterno la storia d'amore tra Anna e il marinaio.

Se nella prima versione il narratore è coinvolto sin da subito, insieme all'eroina, nella ricerca del marinaio di Gibilterra e le informazioni riguardanti la sua vita sono sporadiche, già nella seconda elaborazione inizia a essere dedicato maggiore spazio al suo incontro con Anna e alle vicende che precedono quella che diverrà una vera e propria ricerca

⁸⁴ M. R. Schuster, *Reading and Writing as a Woman: The Retold Tales of Marguerite Duras* in « The French Review » vol. LVIII, No. 1, October 1984, p. 48.

⁸⁵ Esistono infatti due versioni complete manoscritte di *Le Marin di Gibraltar* che permettono di ricostruirne la genesi, che risale, stando alle date riportate sulla prime bozza, al 1946. Per lungo tempo intitolato *Le mousquetaire*, al centro del romanzo doveva inizialmente esserci la storia d'amore ambientata durante il periodo dell'Occupazione tra un membro della Resistenza francese – colui che successivamente diverrà “il marinaio di Gibilterra” – e Anna; nella seconda versione il cuore del romanzo diviene invece la critica dell'amministrazione coloniale. In entrambi i casi, l'azione si sarebbe dovuta svolgere a terra, finché Duras, vedendolo al cinema, ebbe un vero e proprio colpo di fulmine per *The Lady from Shanghai* (1947) di Orson Welles (1947) e per il personaggio interpretato dalla sublime Rita Hayworth; su di esso costruì il personaggio di Anna, facendone una donna ossessionata da un amore irraggiungibile. Cfr. L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 433.

congiunta; sarà però solamente nel romanzo definitivo pubblicato nel 1952 che la *liaison* tra Anna e il narratore assumerà un'importanza centrale, decisiva, al punto che, come scrive Alazet, «ciò che all'inizio è un tema in filigrana del romanzo – [...] semplice duplicazione di una serie di avventure sessuali senza seguito che Anna vive per ingannare l'attesa del marinaio – ora si rivela essere il vero oggetto della narrazione, che si trasforma in un incontro amoroso»⁸⁶.

La versione definitiva di *Le Marin de Gibraltar*, mettendo in primo piano l'incontro e la relazione tra Anna e il narratore, opera dunque un vero e proprio capovolgimento dei ruoli all'interno della triangolazione amorosa e dunque del senso del romanzo: il marinaio – la cui presenza diviene sempre più fantasmatica nel corso delle stesure – finirà per alimentare la narrazione con la propria assenza, trasformandosi a poco a poco nel “terzo termine” *necessario* all'amore nascente tra gli altri due personaggi:

Marguerite Duras rispetta qui il modello della triangolazione che ossessionerà la sua opera futura: una coppia, il cui desiderio reciproco consiste solo in un rapporto travagliato con un terzo termine, tanto più necessario al desiderio in quanto è assente. Questo paradosso illustra il romanzo in modo essenziale e fondamentale: il marinaio deve il suo *status* solo alla sua assenza, poiché la posta in gioco del suo ritorno, vale a dire la sua scoperta da parte di Anna e del narratore, presuppone la fine del legame che unisce questi due personaggi partiti alla sua ricerca⁸⁷.

La struttura definitiva di *Le Marin de Gibraltar* porta in sé la traccia della progressiva rielaborazione dell'opera da parte di Duras, così come dell'importanza che ha gradualmente assunto l'incontro tra i due protagonisti: se infatti la seconda parte del romanzo è interamente dedicata alle loro peregrinazioni rocambolesche e al racconto fatto dall'eroina della sua storia con il marinaio, la prima parte riguarda invece le vicende che precedono e che determinano l'incontro del narratore con Anna, un incontro che, riaccendendone il desiderio e la passione amorosa, trasformerà completamente la sua vita.

Benchè la critica abbia rivolto il proprio interesse principalmente alla seconda parte di *Le Marin de Gibraltar* – «“il romanzo marittimo” propriamente detto»⁸⁸ – e più volte sia

⁸⁶ B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1500. Alazet mette in luce come tale cambiamento emerga già nelle pagine conclusive del secondo manoscritto, quando il narratore afferma: « Elle était sans hommes. Elle se contentait de rencontres faites au hasard de ses recherches. Je suis l'une de ces rencontres, si l'on veut – la plus particulière de ces rencontres » [DRS 22.17 f. 100].

⁸⁷ *Ivi*, pp. 1501-1502.

⁸⁸ J. Arrouye, « *L'Annonciation*, art poétique durassien », in N. Limam-Tnani, J. July (a cura di), “*Le Marin de Gibraltar*” de Marguerite Duras, cit. p. 117.

stata sottolineata la difficoltà nel trovare una coerenza, un'unità tra le due componenti del romanzo anche da parte della stessa scrittrice⁸⁹, tuttavia è necessario soffermarsi sulla maturazione, sull'evoluzione del desiderio del narratore ai fini di una migliore comprensione dell'opera, in quanto la decisione di seguire Anna a bordo del suo yacht alla volta di destinazioni ancora ignote, così come tutto ciò che a tale decisione conseguirà, scaturisce proprio dall'assunzione del suo singolare destino.

Inoltre, è proprio questa parte maggiormente "esistenzialista" a essere riconosciuta da Duras come un tratto peculiare del proprio stile, al punto che quando Hubert Nyssen le domanda quali siano le opere che lei riconosce come specificatamente "durassiane", la scrittrice – riferendosi a essa – risponde: « Dans les anciens, *Le Marin de Gibraltar*, justement. Dans la conduite du récit, il y a quelque chose que je revendique et qui m'est tout à fait contemporaine : cette espèce de préambule interminable à une histoire inexistante »⁹⁰.

2. LA SCOPERTA DELL'ESISTENZA

All'inizio del romanzo, il narratore, un uomo di trentadue anni che lavora come impiegato presso l'anagrafe del Ministero delle Colonie a Parigi, si trova in Italia dove, sotto l'opprimente canicola estiva, sta trascorrendo una vacanza itinerante con la sua fidanzata

⁸⁹ Cfr. L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 432. Adler osserva che da un punto di vista strettamente letterario, il romanzo è «curioso, sbilanciato, inconcluso», in quanto la prima parte, dedicata alla descrizione della vita del narratore – «un personaggio insulso, senza carattere, inetto, un uomo che non sopporta più la sua donna e che in fondo non sopporta più se stesso» – manifesta la forte influenza di William Faulkner e del romanzo esistenzialista di Jean-Paul Sartre. La seconda parte invece, dedicata alle avventure rocambolesche a bordo dello yacht, riflette l'influenza di scrittori come Joseph Conrad e Ernest Hemingway; in particolare, verso la conclusione del romanzo, quando la caccia del marinaio di Gibilterra verrà a confondersi con la caccia al cudù nel cuore dell'Africa nera, forti sono i richiami a *Verdi colline d'Africa* (1935) dello scrittore statunitense, il quale viene anche espressamente citato all'interno del romanzo, quando Anna domanda al narratore: « “Dans votre roman américain, dites-moi, parlerez-vous des koudous ? Comme M. Hemingway en a déjà parlé, est-ce qu'on ne trouvera pas ça de mauvais goût ? ” “ Sans M. Hemingway, dis-je, nous n'en parlerions pas, alors, est-ce qu'il vaudrait mieux mentir et dire que nous parlions d'aure chose ? ” » (MG 795). Per un ulteriore approfondimento rimando a B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. pp. 1503-1506, a P. Masson, « *Le Marin de Gibraltar* ou l'épreuve du grand large », in C. Burgelin, P. De Gaulmyn (a cura di), *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, pp. 341-345 e ancora a C. Hanania, « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », in A. Saemmer, S. Patrice (a cura di), *Les lectures de Marguerite Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2005.

⁹⁰ H. Nyssen, « Marguerite Duras un silence peuplé de phrases », in *Les voies de l'écriture : entretiens avec François Nourissier, José Cabanis, Pierre Gascar, Yves Berger, Marguerite Duras, Max-Pol Fouchet, et commentaires*, Mercure de France, Paris, 1969, p. 132.

e collega d'ufficio Jacqueline. Impaziente di raggiungere Firenze entro la fine della giornata – « Je n'aurais sans doute pas su dire pourquoi, ce que j'attendais de cette ville, quelle révélation, quel répit j'en espérais » (MG 529) –, a causa della chiusura della biglietteria della stazione dei treni di Pisa, decide di chiedere un passaggio a un muratore alla guida di un camioncino carico di operai che, come ogni sabato pomeriggio, fanno ritorno alla loro città.

L'incontro con il muratore e la conversazione che intrattiene con lui per tutta la durata del viaggio da Pisa a Firenze consentono al narratore di prendere consapevolezza dell'inautenticità della propria esistenza, del fatto cioè di condurre una vita mediocre che lo annoia e su cui si è adagiato, di non avere amici, di fare un lavoro che lo disgusta e di vivere da troppo tempo insieme a una donna che non ha mai realmente amato e che addirittura lo estenua con il suo essere sempre contenta, allegra, “ottimista”: « Je supportais assez de choses et d'elle, et de la vie. J'étais un homme précisément fatigué par la vie. Un de ces hommes dont le drame a été de n'avoir jamais trouvé de pessimisme à la mesure du leur » (MG 547). Dopo averlo ascoltato parlare di sé e del proprio lavoro – un lavoro “orribile” che consiste nel ricopiare tutto il giorno atti di nascita e di morte –, il muratore gli fa amichevolmente notare ciò che, da molto tempo, più o meno consapevolmente, il narratore si aspetta che qualcuno gli dica:

« Ça ne va pas, ta vie.

- Il y a huit ans, dis-je, que j'attends de le quitter, mais j'y arriverai.

- Je veux dire il faut que tu quittes vite, dit-il.

- Peut-être que tu as raison », dis-je au bout d'un moment.

[...]

« Pourquoi tu me dis ça ? Demandai-je.

- Mais tu attends, qu'on te dise ça, non ? » dit-il doucement.

Il répéta :

« Ça ne va pas, ta vie. N'importe qui te dirait comme moi. »

Il hésita un moment puis, sur le ton de quelqu'un qui se décide quand même :

« C'est comme pour ta femme, dit-il, qu'est-ce que tu fais avec cette femme ?

- J'ai hésité longtemps. Puis maintenant je me dis pourquoi pas. Elle y tient beaucoup. Elle est dans le même bureau que moi, alors je la vois qui est là toute la journée à le vouloir, tu sais ce que c'est. »

Il ne répondit pas.

On arrive à ne plus vouloir se sortir de la merde, à se dire qu'à défaut d'autre chose, on peut faire une carrière de merde. »

Il ne rit pas du tout.

« Non, dit-il – mon ironie lui avait déplu –, il ne faut pas. [...] »

(MG 540)

La crisi esistenziale che segue al suo dialogo con il muratore altro non è che un eco, un riflesso all'interno della sua coscienza di questo incontro, un incontro che «diviene l'evento singolare che egli attendeva segretamente come reattivo al peso schiacciante della ripetitività nella sua vita»⁹¹: l'incontro *tychico* destinato a smuovere, alterare, scompaginare il sonno routinario dell'*automaton* a cui la sua esistenza si è ridotta. A partire da questo momento il narratore comincia infatti a vivere nell'attesa – un'attesa tanto asfissiante quanto la canicola che si abbatte su Firenze – di rompere definitivamente con la sua vita attuale e di recarsi a Rocca, un piccolo porto di pescatori di cui il muratore gli ha parlato invitandolo ad andarci per praticare pesca subacquea insieme a lui nel fine settimana.

Durante i cinque giorni trascorsi a Firenze, mentre Jacqueline noncurante del caldo visita instancabilmente tutti i palazzi, i musei e i monumenti della città, il narratore, a parte andare a vedere i pesci morti nell'Arno a causa della canicola, non fa altro che rimanere oziosamente seduto all'interno di un bar a consumare bevande ghiacciate riuscendo a pensare soltanto al fiume Magra e alle sue acque sempre fresche: « [...] je pensai à elle, la Magra, d'autant plus. Depuis mon arrivée, chaque objet, chaque heure, me la rendait plus désirable. Je le sentais bien, il en fallait encore peu, très peu, pour me faire partir à Rocca. Tout doucement j'y arrivais. Mais ce peu qu'il fallait encore, ce ne fut pas ce jour-là qu'il arriva » (MG 545).

La decisione di abbandonare dopo otto anni il lavoro da burocrate e di lasciare Jacqueline non è certo semplice da prendere, in quanto si tratta di rinunciare alla stabilità e alla sicurezza che tutti quei punti di riferimento sociali di cui è punteggiata la vita degli uomini sono soliti garantire – « Toujours cette peur d'être sans travail. Et puis aussi la honte, je ne sais pas » (MG 536) –; tuttavia, il periodo delle vacanze rappresenta forse il momento in cui si è maggiormente disponibili a recepire e ad accogliere il miracolo del cambiamento, l'idea cioè di non fare più ritorno alla monotonia della propria vita: « À chacune de mes vacances [...] j'ai espéré qu'un miracle s'accomplirait, que j'aurais la force de ne plus retourner à l'État civil. Tu le sais » (MG 601), confesserà infatti il narratore a Jacqueline.

⁹¹ D. Popa-Lisseanu, « *Le Marin de Gibraltar* : une mise en abîme du récit d'aventures », in E. Real, (a cura di), *Marguerite Duras. Actes du Colloque international, València, 1987*, Universitat de València, 1990, p. 117.

A favorire la presa di coscienza dell'inautenticità della propria esistenza, della propria infelicità e del suo disamore per Jacqueline è primariamente la condizione psicologica in cui egli si trova a causa dell'opprimente canicola che, ai suoi occhi, assume i tratti di un vero e proprio flagello planetario⁹²:

Ces jours-là furent, à Florence, les plus chauds de l'année. J'avais déjà eu chaud dans ma vie, j'étais né et j'avais grandi sous les tropiques, aux colonies, et j'avais lu des choses là-dessus dans la littérature, mais c'est à Florence pendant ces interminables journées que j'appris tout de la chaleur. Ce fut un véritable événement que cette chaleur-là. Il ne se passa rien d'autre. Il fit chaud, ce fut tout, dans toute l'Italie. On parla de quarante-sept degrés à Modène. À Florence combien fit-il ? Je ne sais pas. Pendant quatre jours, la ville fut en proie à un calme incendie, sans flammes, sans cris. Angoissé autant que par les pestes et les guerres, la population, pendant quatre jours, n'eut pas d'autre souci que de durer. Non seulement ce n'était pas une température pour les hommes, mais pour les bêtes non plus ce n'en était pas une. Au zoo, un chimpanzé en mourut. Et des poissons eux-mêmes en moururent, asphyxiés. Ils empuantissaient l'Arno, on parla d'eux dans les journaux. Le macadam des rues était gluant. L'amour, j'imagine, était banni de la ville. Et pas un enfant ne dut être conçu pendant ces journées. Et pas une linge ne dut être écrite en dehors des journaux qui, eux, ne titraient que sur ça. Et les chiens durent attendre des journées plus clémentes pour s'accoupler. Et les assassins durent reculer devant le crime, les amoureux, se négliger. L'intelligence, on ne savait plus ce que ça voulait dire. La raison, écrasée, ne trouvait rien. La personnalité devint une notion très relative et dont le sens échappait. C'était encore plus fort que le service militaire. Et Dieu lui-même n'en avait jamais tant espéré. Le vocabulaire de la ville devint uniforme et se réduisit à l'extrême. Il fut pendant cinq jours le même pour tous. J'ai soif. Çà

⁹² La descrizione degli effetti psichici e fisiologici dell'opprimente canicola sulla persona del narratore e sull'intera città di Firenze non può non rievocare al lettore le pagine de *La Nausée* in cui Sartre descrive la nausea provata da Roquentin di fronte alla scoperta della gratuità e della pura contingenza dell'essere. Come scrive Giovanni Bottirolì, tale gratuità «si estende dalle cose ai confini delle cose [...] le frontiere separative iniziano a cedere. [...] Tutto si slega. Svaniscono i nessi tra le parole e gli oggetti, e la realtà [...] retrocede o avanza in quello che Lacan chiamerà "il reale"»; proprio come il protagonista sartriano dispone di alcune procedure salvifiche contro il senso di disfacimento provocato dalla nausea – «alla mollezza, al calore dolciastro di una vitalità esuberante e mostruosa, opporrà la durezza, la mineralità, il freddo, il nero», continua Bottirolì – analogamente il narratore di *Le marin de Gibraltar* si difende dall'opprimente canicola bevendo bibite fredde e immaginando ininterrottamente le fresche acque del fiume Magra. Alla luce di quanto detto, se non sembra ingiustificato attribuire al romanzo durassiano un intento parodico nei confronti del romanzo di Sartre, occorre però sottolineare che non si tratta di una parodia-caricatura (intesa come deformazione dell'oggetto parodiato), quanto piuttosto di una parodia-omaggio. Inoltre, la scrittrice, pur appoggiandosi alla parola altrui (la parola sartriana) come avviene nel caso di una mera stilizzazione, stabilisce una distanza atta a evidenziare un'intenzione e una concezione del mondo opposte a quelle della parola altrui. Se infatti Roquentin è assediato e soffocato dalla contingenza, dall'esistenza non necessaria, al contrario il narratore durassiano è assediato dalla rigida necessità a cui la propria esistenza si è ridotta. Se Roquentin percepisce l'in-sé della contingenza come un essere "di troppo", al contrario il narratore durassiano percepisce come "di troppo" la rigida necessità che Jacqueline e il suo lavoro hanno rappresentato per lui fino a quel momento. Infine, se la scoperta dell'esistenza viene *subita* da Roquentin, viene cioè vissuta come mero disfacimento, nel caso del narratore durassiano essa viene vissuta come scoperta di nuove possibilità, vale a dire come condizione di ritrovamento delle possibilità più autentiche, capaci di condurlo all'oltrepassamento della rigida coincidenza con se stesso. Per un ulteriore approfondimento rimando a G. Bottirolì, *La prova non-ontologica*, cit., in particolare pp. 100-109, da cui sono tratti i passi citati.

ne peut plus durer. Cela ne dura pas, cela ne pouvait pas durer, il n'y avait aucune exemple que cela eût duré plus de quelque jours.

(MG 543)

Il caldo eccessivo è, nell'opera durassiana, una delle forme più intense dei fantasmi di distruzione e autodistruzione; esso agisce infatti come una potenza mortifera che si insinua dappertutto, che avvolge ogni cosa – la ragione, il piacere, l'amore, l'identità, il linguaggio, la vita intera – infrangendo l'equilibrio e la misura che normalmente presiedono all'esistenza⁹³.

L'esperienza della canicola si presenta come un'esperienza di scollatura, di scissione senza possibilità di riconciliazione tra l'essere e il senso; è una rivelazione che, disfando la consueta rappresentazione del mondo, il quadro stabilito delle cose, sovverte ogni riparo, ogni rifugio, e il narratore, posto di fronte al vuoto reale della propria esistenza, si percepisce come un'eccedenza che trabocca e che non si lascia governare: « La goutte d'eau qui fait déborder le vase existe. Même si on ne sait pas quel cheminement incroyablement compliqué, labyrinthique, cette goutte d'eau a fait pour arriver jusque dans le vaste et le faire déborder, ce n'est pas une raison pour ne point y croire. Et non seulement y croire mais enfin, je le crois, quelquefois, se laisser déborder. Je me laissai déborder, tandis qu'elle parlait de Giotto » (MG 548)⁹⁴.

Se da una parte la canicola provoca spossatezza, paralizza il soggetto inibendo qualsiasi attività – « Si je bouge, je crève », afferma il narratore (MG 544) –, dall'altra proprio la calura meridiana rappresenta «il momento giusto per vedere quello che non si vede altrimenti»⁹⁵ in quanto, come osserva Jean Pierrot, provoca l'inasprimento di tensioni già esistenti tra i personaggi:

Questi esseri disorientati, smarriti, strappati alla routine della loro vita ordinaria, che sono spesso i protagonisti della narrativa durassiana, vedranno la loro insoddisfazione, il loro mal di vivere, esasperati dall'azione invisibile ma onnipresente di questo calore. Il loro desiderio di cambiamento, la loro attesa si moltiplicheranno. L'inferno in cui si riassume la loro vita presente li porterà a desiderare a tutti i costi una via d'uscita [...] a desiderare un eccesso.

⁹³ Cfr. N. Fornasier, *Marguerite Duras. Un'arte della povertà. Il racconto di una vita*, Edizioni ETS, Pisa, 2001, p. 178.

⁹⁴ Come osserva Gamonedda Lanza, «la calura estiva dapprima esalta e infine appiattisce i corpi, dando loro una leggerezza che si trasforma in gravidanza. La coscienza rilassa i suoi contorni, sotto il sole il pensiero diventa deliquescente, il suo contenuto è in sospenso, come se si trattasse di particelle solide in un mezzo liquido», *Marguerite Duras*, op. cit. p. 223.

⁹⁵ Cfr. F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo* § I, in *Verità e Menzogna*, trad. it. BUR, Milano, 2006.

Allora i conflitti latenti tra gli individui, specialmente all'interno di una coppia, esploderanno alla luce del sole. Tutti invocheranno con i loro voti la tragedia⁹⁶.

Il caldo che lo opprime e lo paralizza viene paradossalmente percepito dal narratore come un vero e proprio alleato che gli permette di cogliere in tutta chiarezza non solo la differenza che lo separa dagli “eroi del turismo” che lo circondano – « Je ne me trouvais rien de commun avec les touristes. Eux, apparemment, n’avaient pas tellement besoin de boire » (MG 546) –, ma anche, e soprattutto, l’assoluta inconciliabilità tra lui e Jacqueline:

Toute la journée, assis à la cafétéria, je me mis à penser à elle, elle avec qui j’étais enfermé dans la ville.

Je l’attendis des heures durant, comme un amoureux fou.

Sa seule vue me comblait, justifiait toutes mes attentes. Elle était non seulement l’objet de mon malheur mais son image parfaite, sa photographie. Son sourire, sa démarche, que dis-je, sa robe seule me faisait triompher de toutes mes incertitudes passées. J’y voyais clair, croyais-je. [...] Ses gestes les plus simples, ses paroles les plus anodines me bouleversaient. [...] Rien d’elle ne m’échappa, rien d’elle pensant ces cinq jours ne fut pour moi perdu. En somme le compte y fut. En cinq jours, je la regardai pour trois ans.

[...] La source intarissable de, comment dire? Ma nouvelle passion pour elle fut évidemment la chaleur. Elle disait: « Moi, j’aime la chaleur » ou bien: « Tout m’intéresse tellement que j’en oublie la chaleur. » Je découvris que ce n’était pas vrai, qu’il était impossible qu’un humain pût aimer cette chaleur-là, que c’était là le mensonge qu’elle avait toujours fait, le mensonge optimiste, que rien ne l’intéressait que parce qu’elle l’avait décidé et que parce qu’elle avait banni de sa vie ces libertés qui font l’humeur dangereusement changeante. Que si elle avait douté que la chaleur fût bonne, en effet, un jour ou l’autre elle aurait douté du reste, par exemple que ses espoirs sur moi fussent aussi fondés qu’elle le désirait.

(MG 550-551)

Al narratore diviene sempre più chiaro che Jacqueline rappresenta la causa stessa della sua infelicità, dello scoramento e della stanchezza che corrodono la sua esistenza, così come della sua totale mancanza di speranza e prospettiva: « On dit qu’en un temps très court certaines espèces de fourmis rouges, du Mexique je crois, dévorent les cadavres jusqu’à l’os. Elle a l’aspect charmant, des dents d’enfant. Elle est ma fourmi depuis deux ans [...] » (MG 551).

Neppure Jacqueline è realmente felice, ma lei è incapace di ammetterlo perché fa parte di quella schiera di “ottimisti” che non si perdono mai di coraggio, che amano l’umanità e ritengono che la vita abbia un senso qualora si decida di attribuirgliene uno – « On peut s’habituer à tout, dit-elle [Jacqueline], même à la chaleur, il suffit de faire un petit

⁹⁶ J. Pierrot, *Marguerite Duras*, José Corti, Paris, 1986, p. 190.

effort... » (MG 547). Sartre definisce *salauds* – “Sporcaccioni” – quel genere di persone che vivono illudendosi di avere il diritto di esistere e, così facendo, evitano di assumere la verità della *contingenza* senza fondamento della propria esistenza: essi, nella *malafede*, oppongono infatti la *necessità* di una vita pianificata secondo schemi prestabiliti – e in quanto tale “inautentica” – all’urto dell’eccedenza ingovernabile dell’esistenza⁹⁷.

La malafede costituisce un atteggiamento che deve essere distinto dalla semplice menzogna, e proprio a tale distinzione sembrerebbe alludere il narratore quando afferma: « [...] elle ne souffrait pas de douter de quoi que ce soit au monde hormis du doute qu’elle trouvait “ criminel ”. Si petits qu’ils aient été, qu’ils puissent paraître, je découvrais enfin, moi le champion du mensonge, que ses mensonges étaient très différents des miens » (MG 551).

Se infatti, come spiega Sartre, la semplice menzogna (*mensonge*) implica la dualità dell’ingannatore e dell’ingannato e la completa coscienza, da parte dell’ingannatore, della verità che egli maschera, la malafede (*mauvaise foi*) è piuttosto un auto-inganno, «una menzogna *a sé*»⁹⁸ che rende dunque impossibile distinguere tra colui che mente e colui a cui si mente.

Jacqueline, vivendo in un mondo fatto da asettiche regole universali e interessandosi solamente a ciò che il consenso generale dichiara interessante, dimostra di aderire pienamente al “tipo ideale” di condotta del *salaud* che, come scrive Franco Fergnani, è definito dall’inaccettazione della contingenza, della gratuità, «o più esattamente [da] un atteggiamento di fuga verso l’assunzione di essa che è correlativo al trincerarsi nel mondo delle “impressioni canoniche”, delle percezioni consuete di tutti e di nessuno, degli stereotipi di comportamento, delle credenze e certezze regolamentari il cui soggetto è Monsieur-Tout-Le Monde»⁹⁹.

Jacqueline è una *salaud* perché crede nell’Uomo e credere nella superiorità morale dell’Umanità in generale è ancora un comportamento di malafede, giacché l’Uomo non

⁹⁷ Cfr. J.-P. Sartre, *La nausea*, trad. it. Einaudi, Torino, 1990, p. 139.

⁹⁸ J.-P. Sartre, *L’essere e il nulla*, cit. p. 85.

⁹⁹ F. Fergnani (a cura di M. Recalcati), *Jean-Paul Sartre*, Feltrinelli, Milano, 2019, p. 52. Roquentin, protagonista de *La nausea* di Sartre, riferendosi ai *salauds* afferma: «Tutti questi tipi passano il loro tempo... a riconoscere, felicitandosene, che sono della stessa opinione. Quanta importanza attribuiscono, mio Dio, a pensare tutti quanti le stesse cose...», J.-P. Sartre, *La nausea*, cit. p. 20; il narratore di *Le Marin de Gibraltar* attribuisce a Jacqueline un’attitudine del tutto analoga proprio nelle prime righe del romanzo: «Nous avons déjà visité Milan et Gênes. Nous étions à Pise depuis deux jours lorsque je décidai de partir pour Florence. Jacqueline était d’accord. Elle était d’ailleurs toujours d’accord» (MG 529).

esiste, è un'invenzione artefatta tanto quanto Dio: «l'uomo non è niente altro che quello che progetta di essere; egli non esiste che nella misura in cui si realizza; non è, dunque, niente altro che l'insieme dei suoi atti, niente altro che la sua vita», scrive ancora Sartre¹⁰⁰.

A esistere sono solo gli uomini nella loro esistenza particolare, uno per uno, senza alcuna essenza universale che li supporti, e lo sguardo astratto dell'umanitarismo retorico – sguardo che Jacqueline dimostra di incarnare perfettamente –, perseguendo il valore assoluto dell'Uomo, non può che perdere di vista le singolarità incarnate dagli uomini¹⁰¹.

Je découvris un peu plus aussi, par exemple, qu'elle n'avait jamais eu pour les gens ni indulgence ni curiosité et que personne ne l'avait jamais troublée. Que j'étais dans son existence sa seule préférence en même temps que sa seule indulgence – l'humanité est bonne, disait-elle – qu'elle lui faisait une confiance entière, qu'elle disait être pour son plus grand bonheur mais que la détresse d'un seul homme, jamais, ne lui avait importé.

(MG 552)

Il narratore è sempre più sbalordito di fronte alle « tonnes de découvertes » (MG 552) che ricava osservando intensamente l'ottimismo sconsiderato di Jacqueline, la sua tenacia, la sua spudorata mancanza di angoscia esistenziale e, soprattutto, il suo modo provocatorio di imporre la sua presenza, il suo essere “di troppo”: « Sa présence à elle me sautait à la gorge. Je n'avais aucun loisir de rien imaginer pour mon propre compte » (MG 554).

Jacqueline, che in quanto donna dovrebbe occupare il luogo dell'amore, della vita, diviene nell'immaginazione del narratore complice delle forze distruttive, mortifere della natura; il suo corpo e il suo eccessivo ottimismo vengono a collimare con la canicola che opprime Firenze e uccide i pesci dell'Arno, letteralmente “scoppiati” a causa del caldo e con cui l'uomo sembra identificarsi:

Alors son optimisme éclata encore une fois comme un fruit mûr. Je pus aussi peu me soustraire à le voir, qu'à voir, remontés des profondeurs de l'Arno, les poissons éclatés de chaleur. Je retournai encore une fois avec eux, ces poissons que la chaleur avait tués [...] Je ne pouvais plus faire la part de la chaleur de la ville et celle de sa chaleur à elle. Je n'étais plus capable, en face d'elle de faire la part de rien, de me dire que toute autre qu'elle, dans un lit, par ces nuits-là, aurait été également insupportable. Non, j'étais sûr qu'il existait des êtres dont le corps endormi aurait exhalé une chaleur supportable, fraternelle. La sienne, à mes yeux, la trahissait, dénonçait son optimisme d'éclatante et obscène façon.

(MG 553)

¹⁰⁰ J.-P. Sartre, *L'esistenzialismo è un umanesimo*, trad. it. Mursia, Milano, 1986, p. 77.

¹⁰¹ Cfr. M. Recalcati, *A libro aperto. Una vita è i suoi libri*, Feltrinelli, Milano, 2018, p. 111.

Durante le quattro notti trascorse a Firenze, il narratore sogna di sfuggire all'insensata tirannia della routine quotidiana e di trovare conforto in uno spirito a lui maggiormente affine; l'incontro con l'autista italiano e il suo atteggiamento fraterno infatti non solo gli hanno permesso di acquisire consapevolezza della propria libertà e della possibilità di cambiare vita, ma hanno anche fatto sì che le sue speranze si concentrassero interamente sull'invito rivolto da quel nuovo amico a trascorrere il fine settimana insieme a lui a Rocca. Così, alla visione di morte offerta dall'Arno si contrappone il sogno di una rinascita che ha come scenario le acque fresche e incontaminate del Magra:

C'est alors que chaque nuit, un même fleuve m'apparaissait. Il était grand. Il était glacé, vierge de toute trace de femme. Je l'appelais doucement la Magra. Ce nom à lui seul me rafraîchissait le cœur. Nous étions seuls tous les deux, lui, ce chauffeur, et moi. Il n'y avait personne dans le paysage que nous deux. Elle, elle avait totalement disparu de ma vie. Nous nous promenions le long du fleuve. Il avait tout son temps. C'était un long samedi. Le ciel était couvert. De temps en temps nous plongeons, munis de nos lunettes sous-marines, pas dans la mer, dans ce fleuve, et nous nagions côte à côte dans un univers inconnu, d'une verte et sombre phosphorescence, parmi les herbes et les poissons. Puis nous ressortions. Puis, encore, nous plongeons. [...] Le désir que j'avais d'être près de lui, sur les berges du fleuve ou dans le fleuve, était tel qu'il éteignait tout autre désir.

(MG 553-554)

Non le acque del mare dunque – « La mer ne me paraissait plus suffisante, il me fallait un fleuve » (MG 544) –, ma quelle del Magra divengono il luogo di un'auto-generazione dove l'uomo può sperimentare nuove forme di identità e di oltrepassamento di sé; «il fiume mitico in cui Narciso trova la morte è, per il narratore de *Le Marin*, il luogo di rinascita e di vita»¹⁰².

Quelle stesse acque del Magra il narratore le immagina scorrere sotto il giardino del Museo di San Marco dove, reso improvvisamente accomodante dalla nuova "passione" per Jacqueline, decide di accompagnarla, convinto che un museo rappresenti il luogo più indicato per « la surprendre en flagrant délit d'optimisme » (MG 554).

Tout pouvait arriver. Tout va pouvoir enfin arriver, me disais-je. Je me laisserai faire. J'y étais décidé. Et alors ? Je ne savais pas. J'étais inspiré, hanté par mille projets d'une indétermination sacrée. Mais si vagues, si nombreux qu'ils aient été, ils ne m'en apparaissaient pas moins grands, au contraire, ils ne m'apparaissaient si grands que parce qu'ils étaient précisément si nombreux, si vagues. Mais salope, mais salope, me répétais-je. La tête haute, je marchais vers le musée. Et à la voir, à travers les rigoles de sueur qui

¹⁰² N. Fornasier, *Marguerite Duras. Un'arte della povertà*, op. cit., p. 180.

m'obscurcissaient la vue, me devancer si gentiment, je connus la joie de vivre, la joie d'aller vivre.

(MG 554)

Proprio all'interno del Museo di San Marco ha luogo un evento – un'autentica epifania – assolutamente determinante per la trasformazione soggettiva e l'assunzione del proprio desiderio da parte del narratore: si tratta dell'incontro con l'angelo dell'Annunciazione di Beato Angelico, quell'angelo che da bambino egli aveva conosciuto grazie a una riproduzione che aveva avuto appesa sopra al letto per due mesi durante un periodo di ferie trascorso in Bretagna insieme al padre.



Fig. 1 Beato Angelico, *Annunciazione*, XV secolo, Firenze, Convento di San Marco.

Il narratore riconosce subito l'angelo, come se il giorno prima si fosse addormentato accanto a lui. Seduto di fronte all'affresco incendiato dal sole, immerso nella sua contemplazione, egli avverte la necessità di confessare a Jacqueline di conoscere molto bene quel « *salaud* »; pur trattandosi di un'inezia, di un fatto di scarsa importanza e che, proprio in quanto tale, dovrebbe essere semplice raccontare, qualcosa impedisce al narratore di parlare:

Ce ne fut pas tant moi qui ne le pus pas, que mes lèvres. Elles s'ouvrirent puis, curieusement, s'ankylosèrent et se fermèrent comme une valve. Rien n'en sortit. Ça ne va pas, pensai-je, un peu inquiet. [...]

J'essayai encore, mais en vain, je ne pouvais pas m'y résoudre, me résoudre à lui dire une chose aussi simple que celle-ci, que cet ange m'était aussi familier qu'un camarade d'enfance. Voilà. C'était simple. J'étais un homme qui s'était arrangé de telle façon dans la

vie, que non seulement il n'avait personne à qui dire une chose pareille, mais pour qui dire une chose pareille était d'une difficulté insurmontable. [...] Il y avait mille façons de le dire mais à elle, je n'en trouvais aucune. [...]

C'était une chose que j'eusse aimé dire, de très peu d'importance, certes, mais de laquelle je trouvais difficile, tout à coup, de me passer. Je découvris donc cela, mais qui cette fois ne concernait que moi – on découvre ce qu'on peut, à l'âge qu'on peut et à l'occasion qu'on peut – qu'il n'y avait pas de raisons pour que le monde ignorât plus longtemps encore que j'avais connu cet ange, étant enfant, en Bretagne, et non plus de raisons pour que je le tus davantage. Il fallait que cette chose soit dite. Sa formulation frémissait en moi avec l'indécence du bonheur. J'étais très étonné.

(MG 556-557)

Ciò che il narratore ritrova non è semplicemente un “amico di infanzia”, ma un compagno di sventura in cui scopre l'immagine di se stesso: difatti, proprio come l'angelo svolge la funzione di annunciare un messaggio di cui non è l'autore, egli trascorre il proprio tempo a ricopiare atti di nascita e di morte redatti da altri; come colui che Beato Angelico ha votato alla solitudine immaginandolo fissato in una posa eterna – « Depuis qu'il était là, enfermé dans cette peinture, il n'avait jamais regardé un seul touriste, attentif seulement à bien remplir la mission qu'on lui avait confiée » (MG 558) –, allo stesso modo il narratore, insabbiato nella sua esistenza, non riesce a trovare il coraggio necessario per lasciare un lavoro che non ha mai realmente scelto e ne condivide la medesima solitudine perché non ha amici e non gli è neppure concesso frequentare i colleghi del Ministero.

Come osserva Jean Arrouye, «queste somiglianze fanno sì che egli chiami familiarmente l'angelo, quando lo vede, “quel farabutto” [“ce *salaud*”], come si potrebbe dire quando si presenta qualcuno che abbiamo aspettato a lungo [...] Ma, evidentemente, è un *salaud* in senso sartriano che egli scopre nell'angelo di Beato Angelico, immagine di se stesso»¹⁰³. Ad accomunare il narratore e l'angelo dell'*Annunciazione* è dunque primariamente la dimensione menzognera in cui entrambi vivono e di cui il narratore diviene sempre più consapevole.

Dell'angelo « on n'aurait pas pu dire s'il était homme ou femme, non, ç'aurait été difficile, il était un peu ce qu'on voulait. Sur son dos il y avait en effet les ailes admirables et chaudes du mensonge » (MG 558). La sua menzogna è primariamente rivolta a Maria, la donna davanti a cui si inchina e alla quale – secondo il racconto offerto da Luca nel suo Vangelo – annuncia il concepimento verginale e la nascita di Gesù, ma non il suo tragico

¹⁰³ J. Arrouye, « *L'Annonciation*, art poétique durassien », op. cit., p. 112.

destino: « La femme aussi je la reconnus. Lui, je l'avais connu si jeune que je ne pouvais plus savoir s'il me plaisait ou non, elle si, je le savais, elle m'avait toujours un peu déplu. Lui dit-il qu'on le lui assassinerait ? » (MG 556), si chiede il narratore. Come nell'angelo riconosce l'immagine di se stesso – un'immagine che non gli piace più e con cui non vuole più coincidere –, così in Maria egli sembra dunque riconoscere Jacqueline, anch'essa destinataria di un annuncio che cambierà definitivamente la sua vita.

Il progressivo allontanamento del narratore dalla sua esistenza inautentica viene a configurarsi come un vero e proprio *apprentissage* o, riprendendo l'espressione di Pierre Masson, come una tardiva «iniziazione euforica»¹⁰⁴ che, a tratti, viene descritta in termini dissacranti:

Je restai sur le banc très longtemps, plus longtemps que ne le méritait sans doute le tableau, plus d'une demi-heure. L'ange, bien sûr, était toujours là. Je le regardais machinalement mais sans le voir, tout attentif que j'étais au soulagement qui suivait ma découverte. Il était grand. Mon imbécillité s'en allait de moi. Immobile, je la laissais s'en aller. Après avoir retenu très longtemps une énorme envie de pisser, j'arrivai enfin à pisser. Et quand un homme pisse il est toujours attentif à le faire le mieux possible et jusqu'à la dernière goutte il reste attentif. Ainsi je faisais. Je pissais mon imbécillité jusqu'à la dernière goutte. Et puis ce fut fait. Je fus calme. Cette femme, auprès de moi, recouvra lentement son propre mystère. Je ne lui voulus plus le moindre mal. En somme j'étais devenu majeur en une demi-heure. Ce n'est pas tout à fait une façon de parler. Une fois majeur je recommençai à voir l'ange.

(MG 557)

L'*apprentissage* di una nuova relazione al mondo si traduce nel passaggio dal guardare meccanicamente – vale a dire dal cogliere passivamente la superficie delle cose e degli altri – a un vedere che non solo presuppone un'intenzione, ma anche una distanza necessaria affinché «a forza di contemplare, lo sguardo finisce per cogliere qualcosa della profondità del mondo»¹⁰⁵.

Nel momento in cui ricomincia a vederlo, il narratore diviene consapevole del fatto che la medesima assenza di profondità che caratterizza l'angelo riguarda in realtà anche il muratore che lo ha condotto da Pisa a Firenze – ugualmente “piatto”, ridotto a due sole dimensioni per via della prospettiva da cui lo ha osservato durante il viaggio – e il cui ruolo – «l'autista [le conducteur], chiamato giustamente così in quanto conduce il

¹⁰⁴ P. Masson, « *Le Marin de Gibraltar* ou l'épreuve du grand large », op. cit., p. 329.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 340.

narratore verso nuovi orizzonti di aspettativa»¹⁰⁶ – diviene ora, ai suoi occhi, indistinguibile da quello svolto dall'angelo dell'*Annunciazione*.

De profil. Il était toujours peinture. Aussi indifférent. Il regardait la femme. [...] Il fallait bien convenir d'ailleurs que l'autre face de son visage n'existait pas. Et que s'il avait tourné la tête pour me regarder, c'eût été d'un visage mince comme une pellicule, et borgne. [...] À quoi cela me servait de le regarder encore ? Il fallait me lever de ce banc et continuer ma vie. À quoi cela m'avait servi de regarder l'autre, de profil aussi, qui conduisait sa camionnette de cette façon si buissonnière, tout en me conseillant le bonheur ? Celui à qui je rêvais chaque nuit et qui était maintenant tout aussi englué à Pise, dans sa maçonnerie, que celui-ci dans sa peinture ? Une grande douleur m'assaillit dans la poitrine à la hauteur de l'estomac [...] C'est l'ange, me dis-je, ce chauffeur, ce traître.

(MG 558)

Il dolore improvviso provato dal narratore all'altezza dello stomaco, così come l'insopprimibile bisogno di piangere presagisco l'incombente risveglio del desiderio di esistere, vale a dire la necessità di dare alla vita una forma giusta, capace di potenziarla anziché deprimerla. Nel momento di maggiore difficoltà esistenziale egli viene a trovarsi di fronte a un bivio, a una radicale biforcazione: rispondere alla chiamata del desiderio inconscio, assumere la dimensione aperta dell'esistenza, oppure disertare, tradire la chiamata e richiudere l'esposizione alla contingenza della decisione per perdurare nella condizione impersonale del *Man* (Si), secondo l'accezione heideggeriana?

Mais pourquoi pleurer ? La douleur augmentait : du feu dans ma poitrine et dans ma gorge et qui ne sortirait, je le savais, qu'avec des larmes. Mais pourquoi, me demandais-je toujours, pourquoi pleurer ? J'espérais qu'en trouvant la raison de cette envie bizarre, je l'enrayerais, je viendrais à bout de la douleur. Mais bientôt le feu fut dans ma tête et je ne pus plus rien chercher du tout. Je ne pus me dire que ceci : si tu en as aussi envie que ça, eh bien, il faut que tu pleures. Après, tu verras pourquoi. Du moment que tu t'empêches de pleurer, c'est que tu n'es pas honnête avec toi-même. Tu n'as jamais été honnête, il faut commencer tout de suite à l'être, honnête, tu comprends ?

(MG 558-559)

La decisione dell'esistenza, la necessità cioè di sfuggire al destino assegnato da altri, ha la forza del trauma che strappa il soggetto dall'ordine consueto, abitudinario del mondo, dalla ripetizione seriale del già conosciuto e del già pensato. « Cet mot arriva sur moi, vague haute, terrifiante, il me submergea. Je ne pus l'esquiver » (MG 559): pur sorgendo nel luogo più intimo di se stesso, pur richiamandolo da dentro, la voce del

¹⁰⁶ J. Arrouye, « *L'Annonciation*, art poétique durassien », op. cit., p. 116.

desiderio viene percepita dal narratore come un'ingiunzione straniera, altra, che lo oltrepassa:

La pièce s'emplit d'un gémissement sourd, celui du veau qui veut rentrer à l'étable, qui en a assez de la pâture et qui voudrait bien voir sa vache de mère. Aucune larme ne sortit de mes yeux. Mais le gueulement en fut d'autant plus fort. Dans la calme, qui le suivit immédiatement après, j'entendis, comme tout le monde, ces mots :

« L'État civil, fini. »

C'était moi, on le devine, qui avais parlé. Je n'en sursautai pas moins. Jacqueline sursauta. Les touristes sursautèrent.

(MG 559)

Soltanto la decisione di rispondere alla chiamata del desiderio rende la vita autentica, giacché l'autenticità, lungi dall'essere una meta ideale da raggiungere, risiede nell'atto, nella pura contingenza della scelta. La decisione di cambiare lavoro, che per il narratore coincide esattamente con la decisione di lasciare Jacqueline – « je ne dissociais pas les deux choses » (MG 559) –, non solo lo immerge in una “tranquilla sicurezza” tale da non fargli percepire più l'opprimente canicola, ma produce in lui anche un improvviso sentimento di onestà e di rinnovato rispetto verso la propria persona.

Tuttavia, per trovare il coraggio di comunicare la sua decisione a Jacqueline e aprirsi definitivamente alla dimensione autentica dell'esistenza, il narratore sente di doversi prima recare sul fiume Magra: il viaggio a Rocca gli si impone ora come una *possibilità necessaria*, vale a dire l'unica possibilità da realizzare per rimanere davvero fedele a se stesso e al proprio desiderio:

[...] je croyais qu'il me serait plus facile, une fois là, de lui annoncer mes projets. Elle irait se baigner dans la mer, en général c'est ce qu'on fait quand il y a la mer et moi, j'irais me baigner dans la Magra. S'il le fallait je resterais trois jours plongé dans la Magra et s'il le fallait, trois nuits, en attendant qu'elle prenne son train. Ça me paraissait plus indiqué d'attendre dans un fleuve que dans une chambre d'hôtel, sans doute à cause de la chaleur. [...] Moi c'était dans la Magra que je me voyais attendre le train. Je m'y voyais déjà, caché dans ses eaux douces, comme dans le plus sûr des blindages. Là seulement je me voyais courageux. Dans une chambre d'hôtel, non.

(MG 562)

3. L'INCONTRO CON ANNA E IL *DESIDERIO DI ESSERE* "IL MARINAIO DI GIBILTERRA"

Giunto in tarda serata a Rocca ancora in compagnia di Jacqueline, il narratore, dopo aver trascorso parecchio tempo a svolgere "calcoli infernali" riguardanti la sua vita precedente e futura – calcoli in cui la ragione si invischiava in operazioni insolubili¹⁰⁷ –, impossibilitato a prendere sonno e attratto dalla musica proveniente dall'esterno, decide di recarsi alla festa da ballo che sta avendo luogo sull'altro argine del fiume Magra. Intenzionato ad abbordare una ragazza con cui discorrere della propria storia e passare la notte, avvicina senza troppe remore Candida, una commessa sposata con un marinaio ma sempre circondata da molti amanti; tale incontro gli si presenta come una scoperta sconvolgente che gli permette di cogliere pienamente la necessità di avere altri amici – oltre al muratore –, di avere altre ragazze e di lasciare Jacqueline:

La nouveauté de Candida m'avait bouleversé, elle s'en était étonnée, elle m'avait dit: mais il faut que tu la quittes, il faut que tu la laisses partir. Il le fallait. Je devais me répéter inlassablement qu'on ne pouvait pas, qu'on ne devait pas vivre comme j'avais vécu jusque-là. Je devais me tenir à la simplicité de cette résolution pratique, à cette méthode, ne la contester en faveur d'aucune considération, aucune. Il fallait, dans la vie, tôt ou tard, en arriver là. En Italie, on devait pouvoir trouver plus aisément encore qu'ailleurs des gens prêts à vous parler, à passer du temps avec vous, à perdre tu temps avec vous. Je nageais tout en me répétant ce credo, en me le ressassant et je me promis, raisonnablement, si je n'arrivais pas à changer ma vie, de me tuer.

(MG 582)

¹⁰⁷ « Et ce fut ainsi, en essayant de ne penser à rien, à des choses anodines, en essayant de me rappeler quel jour on pouvait bien être, que l'enfer commença. On commence par compter combien il y a de moutons dans ce joli pré mais quelque fois, ça peut vous mener loin. J'avais toujours eu, pour le calcul arithmétique, une curieuse disposition. Lancé, je continuai à calculer d'autres choses que les moutons. Combien me restait-il de jours avant la fin des vacances, le départ de Jacqueline ? Combien me restait-il d'argent ? Combien de mois, de semaines, de jours pouvais-je vivre avec cet argent ? Combien d'années, au fait, avais-je passé en compagnie de Jacqueline ? Et au ministère ? Dans ce bureau qui sentait la merde ? Huit ans et trois mois et six jours. Avec Jacqueline, deux ans et trois mois et deux jours. [...] Combien d'années me serait-il resté à faire pour avoir droit à ma retraite ? Douze. [...] À combien d'ores et déjà se montait la retraite proportionnelle à laquelle j'avais droit ? Je ne savais pas très bien, sans doute à un peu moins de la moitié de ma retraite ordinaire. Fallait-il la demander ou la perdre ? Fallait-il à mon âge, avoir ces soucis-là ? Quel âge avais-je ? Je découvrais brusquement que trois jours avant, à Florence, en pleine canicule, j'avais eu trente-deux ans. [...] Non, décidai-je, je n'allais pas demander cette retraite proportionnelle à mes années de service. Je célébrerais mon anniversaire en dédaignant de demander quoi que ce soit à l'administration coloniale. Et en oubliant tout à fait ce genre de soucis-là, ces calculs, à la lueur desquels il était évidemment trop tard pour entreprendre quoi que ce soit fût-ce même de quitter Paris, Jacqueline et les Services de l'État civil » (MG 567-568).

Il giorno successivo, mentre nuota tra le acque del Magra, un nuovo desiderio lo coglie improvvisamente: vedere l'“americana”, la proprietaria del lussuoso yacht ancorato vicino alla spiaggia di cui gli hanno parlato sia il muratore sia Eolo, il gestore della trattoria dove lui e Jacqueline alloggiano. La voglia di vederla non sembra dipendere tanto dalla sua famosa bellezza, quanto piuttosto dalla sua “strana” storia:

Elle ne voyageait pas pour son plaisir. On disait qu'elle essayait de retrouver quelqu'un, un homme qu'elle avait connu autrefois. Un drôle d'homme. Un drôle d'histoire. Mais ce qu'on disait..., ce qu'il y avait de plus sûr, c'était qu'elle était très gentille. [...]

« Et elle est toute seule ? Dis-je, vous êtes sûr, sans un homme avec elle ? On dit qu'elle est belle.

- [Eolo :] Puisqu'elle cherche cet homme, elle ne peut pas avoir un autre homme, non ?

- Je veux dire, dis-je, en attendant celui qu'elle cherche, si elle passe sa vie à le chercher...

»

[...] « [Eolo :] C'est-à-dire, elle n'a pas un homme avec elle, je veux dire, toujours le même, ça c'est sûr. Mais ma femme, vous savez comment elles sont, les femmes, elle dit qu'elle n'est pas sans hommes, qu'elle n'est pas sans avoir des hommes de temps en temps. [...]

- [Eolo :] Elle dit, ça se voit tout de suite, c'est une femme qui ne peut pas se passer des hommes.

(MG 573-574)

Ancor prima di avere l'occasione di vedere e conoscere personalmente Anna, il narratore ha un vero e proprio *coup de foudre* per il suo yacht: la sublime bianchezza del panfilo – la cui descrizione non può non rievocare quella che Ismael offre di Moby Dick nel celebre romanzo di Melville¹⁰⁸ – esercita su di lui una singolare, ambigua fascinazione in cui attrazione e repulsione, piacere e dispiacere appaiono confusi in un unico sentimento.

¹⁰⁸ Nel capitolo XLII – capitolo interamente dedicato alla “bianchezza della balena” – Ismael afferma che ciò che più atterrisce in Moby Dick non sono le sue enormi dimensioni, e nemmeno il suo aspetto mostruoso, quanto piuttosto la sua inusitata bianchezza; infatti malgrado tutte le «associazioni con tutto ciò che è dolce e venerabile e sublime, sempre cova nell'intima idea di questo colore qualcosa di elusivo che incute più panico all'anima di quel rosso che atterrisce nel sangue». La bianchezza, lungi dall'essere una mera proprietà attraverso cui descrivere la balena, è dunque un tratto dotato di un particolare potere di intensificazione che ne rende manifesto lo statuto ambiguo e paradossale: «essa è il simbolo più significativo di cose spirituali, il velo stesso, anzi, della Divinità Cristiana, e pure è insieme la causa intensificante nelle cose che più atterriscono l'uomo! [...] nella sua essenza la bianchezza non è tanto un colore quanto l'assenza visibile di colore e nello stesso tempo la fusione di tutti i colori», Cfr. H. Melville, *Moby Dick*, trad. it. Adelphi, Milano, 1994, pp. 217-226. Troviamo alcune interessanti riflessioni sul significato che la bianchezza assume in *Moby Dick* in *Bianco* di Alberto Castoldi, saggio in cui l'autore propone una serie di ricognizioni che mettono in luce la tematizzazione di questo (non-)colore all'interno della cultura occidentale. Cfr. A. Castoldi, *Bianco*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1998, in particolare pp. 70-80.

Il était d'une éblouissante blancheur. C'était impossible de le regarder longtemps, il cinglait les yeux comme un fouet. Pourtant je le regardais jusqu'à la limite de mes yeux, jusqu'à ne plus le voir. Alors seulement je les fermais. Je l'emportais dans mon obscurité. Il m'emplissait d'une torpeur écrasante [...] Vraiment, c'était si douloureux de le regarder que j'aurais pu croire que mes yeux pleuraient. Mais je m'étais sans doute suffisamment empoisonné la vue, la vie jusque-là, pour aimer les brûlures de ce genre. [...] Sur son flanc, en lettres rouges était écrit son nom : *Gibraltar*. [...] Immobile, ancré dans la mer bleue, il avait le calme et l'arrogance d'un rocher solitaire.

(MG 583-584)

L'incontro con l'immagine dello yacht ha la forza dell'urto, dello choc capace di risvegliare definitivamente il narratore dal sonno della realtà in cui è rimasto troppo a lungo sprofondato, è l'incontro con il Reale da cui non si può sfuggire, da cui non ci si può nascondere, l'incontro che gli dona la forza necessaria per lasciare finalmente Jacqueline, e che permette il manifestarsi di un nuovo, irrimediabile desiderio, quello di lucidare gli ottoni della barca: « Je repensai aux cuivres, c'est-à-dire à l'avenir. Je n'avais plus de crainte, je restais à Rocca. Ma décision était vraiment prise. Je venais de la prendre à l'instant. Toutes mes décisions avant celle-ci me parurent légères » (MG 592). Ebbro di vino e di prudenza, egli comprende che l'idea di farsi assumere dall'americana a bordo del suo yacht – « un endroit sans papiers, sans registres » (MG 603) – gli si impone come una *possibilità necessaria*, l'unica possibilità da realizzare per conseguire la libertà e un'autentica felicità: « Je venais de rompre avec le monde du bonheur dans la dignité et le travail, parce que je n'avais pas réussi à les convaincre de mon malheur. En somme, je ne tenais plus mon destin d'aucune autre que de moi-même, et désormais ma cause ne concernait que moi seul » (MG 604).

Benchè il primo incontro tra Anna e il narratore abbia luogo proprio nel momento in cui, tra le dune della spiaggia di Rocca, egli comunica a Jacqueline le decisioni maturate sulla sua vita e sulla loro relazione, è necessario che quest'ultima si allontani, che riparta con il treno della sera per Parigi, perché i due decidano di avvicinarsi e scambiare qualche parola.

Recatosi nuovamente alla festa sull'altra sponda del Magra, questa volta insieme a Carla – la figlia del gestore della trattoria – e ad Anna, il narratore, dopo aver cercato invano e per l'ultima volta "l'uomo del camioncino" in mezzo alla folla¹⁰⁹, invita la donna

¹⁰⁹ L'arrivo a Rocca e l'incontro con Anna e il *Gibilterra* fanno sì che il narratore dimentichi il muratore che lo aveva condotto da Pisa a Firenze e con cui desiderava fare pesca subacquea nel Magra – desiderio che fino a poco prima aveva ossessionato i suoi pensieri –; quando lo incontrerà per caso sulla spiaggia di

a ballare: « Mes mains tremblaient, sa forme, dans mes bras, me faisait défaillir. J'avais peur comme devant certains choix du hasard, la mort, la chance. Alors je lui parlai enfin pour la prévenir au moins de ma voix, pour me désigner au hasard. J'aurais voulu lui dire mille choses, mais je ne pus lui parler que de son yacht le *Gibraltar* » (MG 610-611).

Dopo aver esortato Anna a cominciare a raccontare la sua storia assicurandole di avere a disposizione molto tempo – addirittura “tutta la vita” – per ascoltarla, egli si accorge improvvisamente di desiderarla, di provare un desiderio che tornava da molto lontano, da zone dimenticate del corpo e della memoria (MG 614). Tale desiderio, suscitato proprio dalla “strana storia” del marinaio di Gibilterra e dunque inscindibile da essa, non sembra essere riducibile alla mera spinta libidica, al *desiderio di avere* la bella e ricca Anna ma, riguardando primariamente l'esistenza e l'identità stessa del narratore, è piuttosto *desiderio di essere*; dunque, poiché il *desiderio di essere* genera quel processo che chiamiamo *identificazione*, occorre domandarsi sin da subito con chi il narratore si identifichi, vale a dire chi o che cosa egli assuma come modello per la propria identità e, al contempo, quale posizione occupi Anna rispetto al suo desiderio.

Come osserva Bertrand Degott, «certamente il marinaio è al cuore del desiderio che lui [il narratore] prova per lei, ne è il mediatore, per utilizzare la terminologia di Girard. Nella misura in cui lo mostra anche nel titolo, *Le Marin* fa parte di quei romanzi che rivelano la presenza del mediatore»¹¹⁰.

In *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), René Girard, richiamandosi ai grandi romanzi moderni di Cervantes, Flaubert, Stendhal, Dostoevskij, Proust, contrappone alla menzogna romantica del desiderio immediato, spontaneo e diretto una concezione in cui il desiderio si rivela essere sempre mediato da un altro, da un *terzo* che presiede alla sua stessa nascita. Nella sua prospettiva, tutti i desideri, salvo rare eccezioni, sarebbero dunque “triangolari” – il soggetto desidera un oggetto perché tale oggetto è desiderato da un altro: il modello-mediatore – e dunque mimetici.

Rocca addirittura faticherà a riconoscerlo: « Je ne le reconnus que lorsqu'il fut très près, à cinquante mètres. Je l'avais complètement oublié. Il me reconnut, puis il la reconnut elle aussi. Il reconnut cette femme dont il m'avait parlé, belle et seule. Il s'arrêta, stupéfait. Il nous regarda longuement et obliqua sa marche pour nous contourner » (MG 623).

¹¹⁰ «Certamente, il marinaio è al cuore del desiderio che lui [il narratore] prova per lei, ne è il mediatore, per utilizzare la terminologia di Girard. Nella misura in cui lo mostra anche nel titolo, *Le Marin* fa parte di quei romanzi che rivelano la presenza del mediatore», B. Degott, « L'euphorie dans *Le Marin de Gibraltar* », in S. Harvey, K. Ince (a cura di) *Duras, Femme du Siècle: papers from the first international conference of the Société Marguerite Duras, held at the Institut français, London, 5-6 February 1999*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2001, p. 69.

Come osserva Giovanni Bottioli, la *mimesis* girardiana non corrisponde però solamente all'imitazione, ma anche e soprattutto ai processi di *identificazione*, in quanto

Girard attribuisce al comportamento mimetico delle caratteristiche *confusive*: il contagio delle somiglianze, che fa proliferare rivalità e violenza, implica il venir meno della separazione (della *distanza separativa*) tra i soggetti. Gli individui sono dei *doppi* gli uni rispetto agli altri. Nell'imitazione, invece, la differenza non viene soppressa: per quanto ci si avvicini al comportamento dell'altro, per quanto si aderisca al suo modo di agire e di essere, non si perde la consapevolezza della simulazione¹¹¹.

La logica del desiderio mimetico appare dunque come una logica confusiva: confusione tra il proprio desiderio e quello dell'altro, tra il mediatore e l'oggetto. Quest'ultimo viene infatti trasfigurato dal modello che rende maggiormente intenso il desiderio del soggetto; la dipendenza del desiderio nei confronti del mediatore comporta dunque una perdita di importanza dell'oggetto; esso infatti «non è che un mezzo per raggiungere il mediatore. È all'essere del mediatore che mira il desiderio»¹¹².

Alla luce di ciò possiamo comprendere come sia proprio il marinaio di Gibilterra (il quale riveste il ruolo di mediatore, di modello) a intensificare il desiderio che il narratore – almeno inizialmente – prova per Anna (l'oggetto); quest'ultima costituisce pertanto il mezzo che gli consente di raggiungere l'essere del marinaio-mediatore, giacché il suo desiderio è fondamentalmente *desiderio di essere* il marinaio di Gibilterra.

A tal proposito, è certamente significativo che durante il viaggio da Pisa a Firenze il narratore, confessando al muratore le aspirazioni nutrite in gioventù, affermi:

J'aurais voulu être coureur cycliste, explorateur, *des choses impossibles*. Et finalement j'ai fini par entrer au ministère des Colonies. [...] Pendant la guerre [...] j'ai été heureux. J'étais dans une compagnie de télégraphistes. J'ai appris à grimper aux poteaux, c'était dangereux, parce que j'aurais pu m'électrocuter, tomber, mais quand même j'étais heureux.

(MG 536-537)

L'attrattiva del pericolo, del rischio, il desiderio di fare “cose impossibili”, al di là di ogni limite, accomunano sin da subito il narratore e la figura del marinaio di Gibilterra, il quale – come scrive l'autore di una recensione del romanzo pubblicata anonima sulla

¹¹¹ G. Bottioli, *Jacques Lacan. Arte linguaggio e desiderio*, Sestante, Bergamo, 2002, p. 216.

¹¹² R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. Bompiani, Milano 2014, p. 49.

rivista *Roman* – «è un simbolo; la giovinezza, l'avventura, l'amore, la sfida lanciata alle abitudini, alle convenzioni, alla ragione»¹¹³; o ancora, come scrive Jean Pierrot,

per sua natura ribelle alle leggi e alla morale ordinaria, [il marinaio di Gibilterra] costringe coloro che gli si avvicinano a rimettere in discussione il proprio stile di vita. Appare allora come l'eroe nietzschiano di un indispensabile e salutare rovesciamento dei valori [...] Per il suo gusto del rischio, la sua passione per il gioco, appare anche come un eroe dell'eccesso e della *dépense*, radicalmente opposto al modello piccolo borghese dell'avarizia e dell'economia [...] Inoltre, è un essere che accetta di condurre una vita di assoluta avventura, senza nessuna delle garanzie di cui la maggior parte degli uomini comuni vogliono circondarsi. Questo vagabondo è al contempo un uomo assetato di fuga, che ha orrore dei confini e dei limiti, e che si soddisfa a malapena del mondo intero¹¹⁴.

Non è certo casuale dunque che questo misterioso personaggio di cui non si conosce la reale provenienza venga identificato con lo stretto di Gibilterra: nell'antichità tale luogo, costituito da due imponenti promontori rocciosi – le celebri “Colonne d’Ercole” – era creduto essere il limite invalicabile del mondo conosciuto e, simbolicamente, il limite della possibilità di azione e di conoscenza umana (il *non plus ultra*). Inoltre, gli storici e i mitografi hanno collocato geograficamente le due Colonne d’Ercole in corrispondenza della Rocca di Gibilterra e del Jabel Musa – un tempo chiamati “Calpe” e “Abila” – che sorgono rispettivamente sulla costa europea e quella africana; non è dunque un caso che il viaggio del narratore a bordo dello yacht “Gibilterra” abbia inizio proprio a Rocca, il piccolo paese ideale collocato sul Mar Mediterraneo, e si concluda in terra africana. Similmente a Gibilterra che segna il punto di incontro tra il mar Mediterraneo e l’oceano Atlantico e separa l’Europa dall’Africa, Rocca è il luogo in cui il fiume Magra incontra il mar Mediterraneo e si immerge in esso senza che la diversità delle sue acque venga smarrita:

« C’est très beau Gibraltar, dit-elle [Anna]. On en parle toujours comme de l’un des grands points stratégiques du monde, mais on ne dit pas que c’est très beau. D’un côté, il y a la Méditerranée, de l’autre, l’Atlantique. Ce sont deux choses très différentes.

- Je vois. Si différentes que ça ?

- Très différentes. Il y a la côte d’Afrique, elle est très belle, un plateau à pic dans la mer [...]»

(MG 611-612)

¹¹³ Compte rendu anonyme du *Marin de Gibraltar*, in « Roman », décembre 1953, cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1493.

¹¹⁴ J. Pierrot, *Histoire d’un fantôme*, in « Revue de Sciences Humaines », n. 202, avril-juin 1986, pp. 120-121.

La chambre donnait d'un côté sur le fleuve, de l'autre côté sur la mer. Du premier étage on voyait mieux les lieux, en particulier l'embouchure il y avait la forme blanche d'un bateau. L'entrepont était faiblement éclairé. C'était le yacht de l'Américaine. La mer était calme, mais sa surface paraissait rugueuse à côté de celle, si parfaitement lisse, du fleuve. Un ruban d'écume brillante marquait leur rencontre. J'avais toujours bien aimé les paysages de ce genre, géographiques pour ainsi dire, les caps, les deltas, les confluent, et surtout les embouchures, la rencontre des fleuves et de la mer.

(MG 566)

L'analogia tra l'incontro di Anna con il marinaio e quello con il narratore non si limita alla sola somiglianza dei paesaggi in cui essi hanno luogo – rispettivamente Gibilterra e Rocca –, ma riguarda anche le circostanze e le modalità in cui tali incontri si producono, modalità in cui è possibile ravvisare ulteriori e importanti affinità che contribuiscono a innescare l'identificazione del narratore con la figura del fantomatico marinaio.

Così Anna racconta il suo incontro con il marinaio di Gibilterra:

« C'était [...] si on veut, un marin. Il était dans un petit canot au large de Gibraltar lorsque nous l'avons aperçu du yacht. Il faisait des signaux de détresse, nous l'avons recueilli à bord. C'est comme ça que ça a commencé.

- Il y a longtemps ?

- Quelques années, dit-elle.

- Et pourquoi faisait-il ces signaux de détresse ? »

Elle parla un peu sur le ton de la récitation :

« Il s'était évadé de la Légion étrangère, dit-elle, trois jours avant. Il venait d'y passer trois ans, il n'avait pas eu la patience d'attendre les deux ans qui lui restaient à faire, alors il s'est sauvé sur un canot – un canot qu'il avait volé. »

[...] « Pourquoi s'était-il engagé ?

- Il était recherché, dit-elle, pour un assassinat. »

[...] « Vous aimez bien les gens qui font des signaux de détresse, non ? »

(MG 614-615)

Pur non essendosi macchiato di alcun assassinio, il narratore, nella prima parte del romanzo, confessa però di aver provato in gioventù l'intenso desiderio che suo padre morisse e, in seguito, la voglia di uccidere Jacqueline¹¹⁵; a differenza del marinaio di

¹¹⁵ « [...] cet imbécile, cet adjudant, administrait une province de quatre-vingt-dix mille âmes sur laquelle il disposait d'un pouvoir quasi dictatorial. Et qui avait été jusqu'à seize ans mon seul éducateur. Je savais donc bien ce qu'il en était de tenir quelqu'un sous une surveillance infatigable, da chaque seconde, de chaque cillement. Je savais bien ce que c'était de vivre dans l'espoir quotidien de sa mort – d'imaginer mon père tué net par une de ses recrues indigènes, avait été, vers quinze ans, mon rêve le plus délicieux, le seul qui rendit à la création un peu de sa fraîcheur originelle – et le vertige bien particulier que peut quelquefois vous donner la vue des couteaux à la table familiale – et de s'évanouir caché dans un buisson, où la vue d'un père qui passe en revue les oreilles de son personnel » (MG 550); e riguardo a Jacqueline, in seguito all'incontro con l'angelo dell'*Annunciazione* a Firenze, il narratore afferma: « La veille encore, de

Gibilterra – assassino di Nelson Nelson, magnate dell'industria dei cuscinetti a sfera – egli non ha infatti mai avuto l'occasione per uccidere, non si è mai ritrovato in una situazione critica ideale¹¹⁶. Tuttavia, proprio come il marinaio era evaso dalla Legione straniera solo pochi giorni prima di incontrare Anna, anche il narratore ha da poco tempo preso la decisione di “evadere” sia dal suo lavoro di statista, sia dalla relazione infelice con Jacqueline; come infatti scrive Masson,

da Firenze a Rocca, egli compie così il suo naufragio volontario, tagliandosi fuori dai legami culturali, sociali e morali, noncurante di sembrare un ilota ubriaco, arenandosi sulla riva di una spiaggia dove il pretesto di un bagno di sole lo offre nudo sotto lo zenit immobile, non lontano dalla donna salvatrice assopita vicino alla sua barca, come un'apparizione abbagliante¹¹⁷.

Il singolare fascino che, a diversi anni di distanza, il marinaio e il narratore sembrano parimente esercitare su Anna dipende proprio dalla situazione di emergenza in cui entrambi si trovano al momento del primo incontro con “la femme salvatrice”, dal loro essere similmente “disorientati” – « - Je suis sûr que vous aimez les gens désespérés. – [...] peur-être que j'ai un faible pour eux » (MG 620); la rassomiglianza tra i due personaggi è inoltre esplicitata dalle descrizioni offerte dei loro volti: proprio come il marinaio di Gibilterra « la peau de sa figure était brûlée, arrachée par le soleil, le sel [...] » (MG 631), anche il narratore afferma di essere tutto indolenzito, con la faccia scottata per aver dormito per terra e al sole (MG 609).

Ritornando alla teoria del desiderio mimetico-triangolare, occorre precisare che Girard distingue due tipi di mediazione, una esterna e una interna: «Parleremo di mediazione esterna laddove la distanza fra le due sfere di possibili, che s'accentrano rispettivamente sul mediatore e sul soggetto, sia tale da non permettere il contatto. Parleremo di mediazione interna laddove questa distanza sia abbastanza ridotta perché le due sfere si compenetrino più o meno profondamente»¹¹⁸.

l'entendre parler ainsi m'aurait fait fuir du musée. Je la regardais avec curiosité, parce que, une heure avant j'aurais bien aimé la tuer » (MG 560).

¹¹⁶ « Un soir, à Montmartre il avait étranglé un Américain. Ce n'est que bien plus tard que j'ai su qui. Il lui avait pris son argent, il l'avait joué, au poker, puis il l'avait perdu. Il n'avait pas étranglé cet Américain pour lui prendre son argent et il n'avait pas été poussé à le faire par besoin d'argent. Non, à vingt ans on fait ça sans raison précise, il l'avait fait, sans presque le vouloir. Il s'agissait du roi du roulement à billes, d'un nommé Nelson Nelson. » (MG 632).

¹¹⁷ P. Masson, « *Le Marin de Gibraltar* ou l'épreuve du grand large », op. cit., p. 331.

¹¹⁸ R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit. p. 13.

Nel primo caso la mediazione non ammette rivalità, in quanto il soggetto dichiara apertamente la propria subordinazione nei confronti del mediatore avvertendo tra sé e il modello un'insuperabile distanza spirituale: «l'eroe della mediazione esterna proclama a piena voce la vera natura del proprio desiderio, venera apertamente il modello e se ne dichiara discepolo»¹¹⁹. Nella mediazione interna invece la vicinanza crea inevitabilmente ostilità e rivalità; misconoscendone lo *status* di modello, il soggetto finisce per vivere il mediatore solo come un ostacolo tanto al concretizzarsi di quella superiore pienezza d'essere che avverte in esso, quanto al possesso di quegli oggetti da lui desiderati o posseduti: «persuaso che il modello si ritenga a lui troppo superiore per accettarlo come discepolo, il soggetto prova infatti nei confronti del modello stesso un sentimento lacerante formato dall'unione di due contrari: la venerazione più sottomessa e il rancore più profondo. È il sentimento che chiamiamo odio»¹²⁰.

Tornando ora al romanzo di Marguerite Duras, in prima analisi saremmo spinti ad affermare che il rapporto instauratosi sin da subito tra il narratore e la figura del marinaio di Gibilterra rappresenta un caso di mediazione esterna: quest'ultimo, rimanendo sempre un riferimento muto, assente dal presente della narrazione, non sembra infatti costituire una reale minaccia per il narratore che, oltre a non manifestare alcun sentimento di rivalità e di odio nei suoi confronti, non cela affatto la natura mediata del proprio desiderio per Anna: « Je n'avais jamais encore rencontré de femmes de marins de Gibraltar [...] Je crois que c'est celles-là qu'il me fallait » (MG 622). Inoltre, la consapevolezza della distanza che lo separa dal modello¹²¹ non impedisce al narratore di porgere ad Anna continue domande sul marinaio, domande che manifestano chiaramente la volontà di comprendere se il suo comportamento si addica a quello del suo modello: « C'est bon quand même, dis-je, le whisky [...] C'est vrai, c'est bon. Pourquoi avoir honte ? Il aimait le whisky ? » (MG 626); « Tu n'es pas bavard, dit-elle. – Il te parlait peu, non ? » (MG 649).

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ivi*, p. 14.

¹²¹ Nel secondo manoscritto del romanzo, il narratore si dimostra pienamente consapevole non solo del suo desiderio di essere il marinaio di Gibilterra e dell'impossibilità di esserlo totalmente, ma anche del ruolo che egli riveste agli occhi di Anna: « Ainsi, à force d'être sans importance et de le croire comme je le croyais, j'avais l'avantage de pouvoir jouer le rôle d'un peu n'importe qui. Ma détresse de ne pas être le marin de Gibraltar fit que Anna retrouva en moi quelque chose de sa détresse à lui. Et c'est pourquoi, par la suite, nous sommes restés ensemble, elle et moi, en attendant qu'elle le retrouve », Fonds Duras, IMEC, DRS 22.17, f. 29, cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1497.

Tuttavia, determinare se il marinaio di Gibilterra sia per il narratore un mediatore esterno oppure interno non sembra essere di per sé sufficiente a chiarire il *modo* di identificazione del soggetto con il suo modello, tanto più se tale modo è destinato a mutare di pari passo con le metamorfosi che la figura del marinaio di Gibilterra subisce nel corso del romanzo. Come infatti osserva Bottirolì, il desiderio mimetico descritto da Girard appartiene completamente alla dimensione che Lacan chiama *Immaginario* – dimensione duale per eccellenza, dove incontriamo i sentimenti ambivalenti che l'io nutre per il proprio simile –, ma l'Immaginario è solo uno dei tre registri attraverso cui lo psicoanalista francese distingue i modi dell'alterità e avere ignorato le differenze con il Simbolico e il Reale è uno dei limiti della teoria girardiana¹²².

A essere ignorata da Girard è anche la distinzione posta da Freud in maniera sistematica in *Psicologia delle masse e analisi dell'io* tra alterità di un oggetto e alterità di un modello, così come la fondamentale distinzione tra alterità che, di un soggetto, va a modellizzare l'Io e alterità che invece va a modellizzare l'Ideale dell'Io. Senza tali precisazioni non è possibile comprendere fino in fondo il ruolo determinante che la figura del marinaio di Gibilterra riveste tanto nella ricerca della propria identità da parte del narratore, quanto nella nascita dell'amore – di un tipo particolare di amore – tra quest'ultimo e Anna. Se infatti in un primo momento il marinaio rappresenta un modello per l'Io del narratore, con l'avanzare del romanzo e del viaggio dei protagonisti a bordo dello yacht, egli perde a poco a poco ogni ancoraggio referenziale per accedere a un'esistenza puramente simbolica capace però di offrire, tanto al narratore quanto alla coppia da lui formata con Anna, un nuovo ideale morale fondato sull'accettazione dell'avventura, del rischio, della precarietà che minaccia tutte le cose umane, primo tra tutte l'amore. Come scrive Alazet «man mano che ci si addentra nel romanzo e nella ricerca che lo motiva, il marinaio si trasforma in assoluto, in immagine mitica dell'amore inaccessibile, e il modo migliore di cercarlo si rivela alla fine per i personaggi quello di vivere un amore sempre minacciato, sempre insoddisfatto»¹²³.

Per poter cogliere il modo in cui la storia di Anna con il marinaio di Gibilterra influisca sulla quella nascente con il narratore, è necessario soffermarsi prima sul racconto che lei

¹²² Cfr. G. Bottirolì, *Shakespeare e il teatro dell'intelligenza. Dagli errori di Bruto a quelli di René Girard*, in «Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy», vol. 6, n. 1, 2018, pp. 74-78 e, per un ulteriore approfondimento, rimando anche a Id. *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, cit. pp. 205-254.

¹²³ B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1496.

ne fa, in quanto «è proprio il racconto di questo scacco che permetterà al narratore di garantire la riuscita della propria ricerca»¹²⁴.

4. LA STORIA DI ANNA E DEL MARINAIO DI GIBILTERRA

Come abbiamo già sottolineato, Anna comincia a raccontare la sua storia e quella del marinaio di Gibilterra su insistente richiesta del narratore; i tre momenti in cui la donna suddivide la sua narrazione sono significativamente situati al centro del romanzo e vengono così sintetizzati da Pierre Masson:

Il suo iniziale calvario è molto simile a quello del narratore: abbandono della famiglia, esperienza della povertà, fascino per «la bianchezza degli yacht» e la scoperta quasi immediata di un naufrago bruciato dal sole. La seconda tappa si colloca a Marsiglia, dove ella ritrova il marinaio, perduto a Shangai, per il tempo di un breve incontro che le permette di gridargli per la prima volta che lo ama. La terza sancisce al contempo questo amore e la sua impossibilità in occasione di un incontro all'interno di un bar: per la prima volta, il marinaio le dichiara a sua volta il proprio amore, ma è in uno specchio che lui le appare, separato da lei dal suo innato bisogno di avventure lontane. La prova glorificante dunque fallisce e il marinaio riparte per sempre¹²⁵.

La descrizione che Anna offre del suo primo incontro con il marinaio di Gibilterra rivela come anche il suo desiderio, analogamente a quello del narratore, lungi dall'essere sorto in maniera diretta e spontanea, sia stato mediato da un altro, da un terzo che ha presieduto al suo stesso nascere. Ciò che ha attirato sin da principio il suo interesse è stato l'aspetto che l'uomo aveva e l'abbigliamento che indossava il giorno in cui i marinai dello yacht – su cui lei si era da poco imbarcata in qualità di cameriera del bar – lo issarono sul ponte salvandolo dalle acque dell'oceano Atlantico:

Je l'ai beaucoup regardé. La peau de sa figure était brûlée, arrachée par le soleil, le sel, ses mains étaient à vif d'avoir ramé. Il avait dû passer plusieurs jours à l'affût d'une barque à voler, et peut-être, plusieurs jours aussi, à guetter un bateau. Il portait un pantalon kaki, tu sais, la couleur du crime, de la guerre. Il était jeune, vingt ans. Il avait déjà eu le temps, de devenir un criminel. Moi, je n'avais eu le temps que d'aller au cinéma. On fait ce qu'on peut. Et je crois bien qu'avant même qu'il se réveille je l'aimais déjà. Le soir, après qu'on l'eut fait manger, je suis allée le retrouver dans sa cabine. J'ai allumé. Il dormait. Il était allé si

¹²⁴ P. Masson, « *Le Marin de Gibraltar* ou l'épreuve du grand large », op. cit., p. 332.

¹²⁵ *Ibidem*.

loin dans l'épouvante, que non seulement il ne pouvait pas s'imaginer qu'une femme, ce soir-là, pouvait avoir envie de le rejoindre, mais qu'il ne devait même pas le désirer. Mais je crois que c'était cela aussi, oui, j'en suis sûre, que je voulais.

(MG 631)

È certamente significativo che Anna evochi il cinema parlando dell'istante in cui ha cominciato ad amare il marinaio di Gibilterra, giacché è proprio la lente cinematografica ad averle permesso di vederlo come un uomo favoloso, straordinario, come un eroe oggetto di venerazione, e dunque di desiderarlo. Similmente a Emma Bovary che si identifica confusivamente con le eroine romantiche dei libri letti in collegio e di cui ha riempito la propria immaginazione, Anna si lascia aspirare, travolgere dalle eroine dei film che ha avuto modo di vedere al cinema; queste ultime costituiscono infatti il modello capace di offrire un destino possibile, una promessa di felicità anzitutto per il suo Io che si lascia strutturare, plasmare da esso¹²⁶.

Una falsa immagine del marinaio di Gibilterra si impone dunque agli occhi e al desiderio di Anna: il color kaki dei pantaloni dell'uomo non viene associato al colore della disciplina e del rigore che regnano in un esercito – ricordiamo che egli era evaso dalla Legione straniera solo tre giorni prima –, ma piuttosto al “colore del delitto, della guerra”, temi predominanti nel cinema americano. Nonostante egli sia – come si racconta – un disertore, un bandito, un assassino ricercato dalla polizia internazionale, un bevitore, un giocatore di poker incallito, un amante delle donne e dei soldi, nonostante la consapevolezza di provare nei suoi confronti un amore che non è mai stato realmente ricambiato – « Non, dit-elle, il ne m'aimait pas » (MG 632) –, Anna ha fatto di lui un essere innocente, perfetto, mitico, un “giustiziere” a cui ha illusoriamente conferito un valore eccezionale: « Son silence était extraordinaire, une chose que je ne pourrai jamais décrire. Et sa gentillesse, non moins extraordinaire. Il ne trouvait pas son sort affreux. Il n'avait aucun avis sur ces choses. Il s'amuse de tout. Il dormait comme un enfant » (MG 632).

Come scrive Jean Pierrot, il marinaio di Gibilterra è anzitutto

un personaggio fuorilegge, circondato da un'aureola di colpa e di maledizione, a causa del crimine e poi della diserzione di cui si è reso colpevole. Un crimine che ha commesso senza

¹²⁶ Possiamo ipotizzare che proprio dal suo *desiderio di essere* un'eroina del cinema americano dipenda l'appellativo di “americana” con cui Anna viene indicata da tutti, giacché ella non è affatto americana ma di origine francese.

peraltro perdere la nostra stima, poiché si trattava di vendicare le ripetute vittime di un miliardario americano così cinico da pensare di poter impunemente investire con la sua automobile dei passanti e che basti risarcirli con il suo denaro. Da allora, almeno agli occhi di Anna, si tratta di un “uomo doppiamente minacciato dalla morte”. “Non poteva – precisa poco dopo – andare dal parrucchiere senza rischiare la sua vita”. Per lei si tratta anche di un vero eroe, la cui esistenza, per quanto possa sembrare avvilita, può offrire una sorta di modello e di ideale morale¹²⁷.

La relazione tra Anna e il marinaio di Gibilterra durò sei mesi, dopodiché, a Shangai, egli scese a terra per andare a giocare a poker e non fece più ritorno a bordo. Abbandonata senza alcuna spiegazione dal suo amato, la donna si decise a sposare il ricco proprietario dello yacht e tre anni dopo, proprio quando iniziava a credere non tanto di poter dimenticare il marinaio, quanto di poter «vivre d'autre chose que de son souvenir» (MG 666), lo rincontrò fortuitamente in una viuzza deserta di Marsiglia dove, con un aspetto trasandato e visibilmente deperito per via della fame, egli si aggirava vendendo cartoline e fotografie oscene.

C'était un homme. Il marchait vite. Il portait une très petite valise qui avait l'air d'être très légère. En marchant il la faisait danser au bout de son bras. Il n'avait pas de pardessus. Je me suis arrêtée. Rien qu'à sa démarche, presque aussitôt après qu'il eut débouché de la Canebière, je l'avais reconnu. Mon mari s'est étonné. Il m'a demandé :
“ Qu'est-ce qui se passe? ” Je n'ai pas pu lui répondre. Clouée sur place je l'ai regardé arriver. Je me souviens, mon mari s'est retourné et il l'a regardé à son tour. Il a vu un homme qui venait vers nous. Il ne l'a pas reconnu. Il avait eu pourtant une certaine importance dans sa vie, à lui aussi, mais sans doute ne l'avait-il jamais regardé vivre d'assez près pour le reconnaître d'aussi loin.
[...] Je me suis souvenue comme il était beau. Et alors je l'ai retrouvé aussi beau que le premier jour lorsqu'il était endormi sur le pont du yacht. Parfois, depuis Shanghai, j'avais douté qu'il le fût autant que j'avais cru autrefois. Mais non, j'avais eu tort. Son regard était toujours le même, toujours brûlé, toujours troublé d'arrière-pensées. Tous les autres regards, depuis, m'avaient ennuyée.

(MG 667-668)

Questo bizzarro incontro ha rappresentato per Anna non soltanto l'occasione – la prima e unica occasione – per “gridare” al marinaio di Gibilterra che lo amava, ma anche – come lei stessa confessa al narratore nel momento in cui gli racconta l'episodio – di comprendere fino in fondo il significato che per lei rivestiva tutta quella storia; proprio a partire da quell'incontro Anna ha infatti cominciato a credere nella possibilità « de le

¹²⁷ J. Pierrot, *Histoire d'un fantôme*, cit. p. 120.

rencontrer encore, de rencontrer n'importe qui, n'importe quand » (MG 666), così come di doversi dedicare esclusivamente alla sua ricerca.

Altri due anni dovettero trascorrere prima che Anna, dopo aver vissuto a Londra e aver lasciato suo marito, avesse nuovamente la possibilità di incontrare il marinaio di Gibilterra. L'occasione, quella volta, fu determinata dal suicidio del marito, di cui lei venne a conoscenza leggendo i giornali; pensando che anche il marinaio avrebbe appreso la notizia alla stessa maniera, rimase per tre giorni chiusa nella sua camera, in attesa di una telefonata e decisa a morire se essa non fosse arrivata. La chiamata arrivò e, dopo essersi dati appuntamento in un caffè parigino, i due vissero insieme per altre cinque settimane: « Ça a duré cinq semaines. Je n'aurais jamais cru ça possible. Cinq semaines avec lui. Il sortait tous les jours. Où ? dans Paris, il se promenait. Mais chaque soir il revenait et chaque nuit, ça recommençait. [...] Un jour il a recommencé à jouer au poker. Il me l'a dit. J'ai espéré dans le poker. Ça a duré cinq semaines. Je faisais le marché, le ménage, la cuisine. Je me promenais avec lui sur les boulevards. Je l'attendais » (MG 685); il marinaio di Gibilterra cercò addirittura un lavoro, un lavoro "normale" presso una compagnia di assicurazioni ma, essendo « un homme que la vie n'avait pas habitué à l'enfer de la vie quotidienne », dopo aver posto fine a quella "messa in scena", ricominciò ad andare in giro e a giocare a poker (MG 685).

Consapevole sin dall'inizio che il suo ruolo, con lui, sarebbe sempre consistito nel fargli venire voglia di allontanarsi e che ritrovarlo avrebbe sempre significato perderlo nuovamente, Anna confessa di non aver mai sperato di poter vivere, un giorno, una "vita normale"; al contrario, la sola idea la spaventava: « Parfois je n'en revenais pas qu'on habite ensemble et lorsqu'il tardait trop à rentrer et que je m'inquiétais, seule, dans la chambre, dans un sens ça me rassurait » (MG 686).

La loro vicinanza altro non era che una mera illusione, giacché anche quando avevano la possibilità di essere liberi e di stare vicini, lei ha sempre fatto in modo che il loro amore sembrasse un amore occasionale, l'unico che il marinaio di Gibilterra poteva permettersi di vivere. Dunque, nell'immaginario di Anna, «le plus grand amour de la terre» (MG 682), lungi dall'essere un amore routinario, convenzionale, non può essere altro che un amore intrinsecamente legato al pericolo, al rischio, un amore costantemente messo alla prova, sfuggente, irraggiungibile: in breve, un amore degno del grande schermo.

Proprio per ricercare un tale amore Anna, in seguito al secondo abbandono da parte del marinaio di Gibilterra, decise di partire a bordo del lussuoso yacht ereditato dal defunto marito: « Ce n'est certainement pas lorsque je l'ai décidé que mon envie de le revoir a été la plus forte. C'est, je crois, le contraire. Mais c'est quand même ça que j'avais le plus envie de faire de moi » (MG 692).

A partire da quel momento ciò che davvero conta per Anna non sembra essere tanto ritrovare il marinaio di Gibilterra, l'oggetto perduto del desiderio, quanto piuttosto il fatto stesso di ricercarlo; quando il narratore le chiede « Tu as très envie de le retrouver? », lei infatti risponde: « Ça dépend [...] mais je peux aussi l'oublier pendant un certain temps [...] Même quand je l'oublie, lui, je n'oublie pas que je le recherche » (MG 622). Rimanere fedele al suo desiderio significa dunque per l'eroina votare interamente la propria esistenza all'attesa – un'attesa tutt'altro che passiva – dell'istante in cui rincontrerà il marinaio.

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, dal punto di vista ontologico l'uomo desidera perché è mancante, desidera cioè colmare la propria mancanza strutturale illudendosi di poterlo fare; quando si è trascinati dal movimento del desiderio si ha infatti l'impressione che la mancanza si annulli, il soggetto gode del desiderio in sé, gode della propria mancanza desiderando non averla. Come scrive Silvia Lippi, il godimento del desiderio

è godimento della possibilità (e non dell'atto) e della sua incompiutezza: godimento della mancanza, godimento della pienezza non conseguita [...] *Il godimento del desiderio è un godimento dell'attesa*. Quando si gode del desiderio si preferiscono i preliminari alla conclusione (il godimento). Non si può che gioire dell'attendere: il desiderio non ha oggetto, ciò che si attende e che ci appagherebbe non esiste, è dell'ordine dell'impossibile, e non è neppure pensabile¹²⁸.

Il marinaio di Gibilterra e, in particolare, la storia di Anna, ci permettono di constatare come la mancanza che abita l'essere umano non sia affatto una mera afflizione, una pena, una mutilazione, “un meno”, ma un “più” capace di mettere in moto e di nutrire il desiderio, che dunque non è riducibile al solo rimpianto nostalgico per una pienezza irraggiungibile. Il fatto che Anna, raccontando la sua storia al narratore, confessi di non chiedersi mai che cosa farebbe nel momento in cui ritrovasse il marinaio di Gibilterra e

¹²⁸ S. Lippi, *La decisione del desiderio*, cit. p. 67 (sottolineatura mia).

di non poter mai pensare oltre al momento in cui lo rivedrà¹²⁹, dimostra che l'eroina gode del suo stesso desiderio, gode cioè dell'attesa e, per questo, la ricerca dell'oggetto si rivela essere per lei molto più importante del suo (impossibile) ritrovamento.

Che Anna ricerchi la pienezza per poter godere della sua privazione è evidente anche agli occhi del narratore, che afferma: « *Quelquefois, ce n'est pas ce que l'on désirerait le plus que l'on voudrait, mais le contraire, la privation de ce que l'on désire le plus* » (MG 650). Se ottenere un pieno soddisfacimento risulta impossibile, in quanto “ciò che si attende e che ci appagherebbe non esiste”, tuttavia, è proprio l'insoddisfazione generata dal *décalage* tra ciò che si è fantasticato e ciò che si raggiunge a permettere al desiderio di esistere:

il processo che porta alla soddisfazione non si ferma mai, poiché ogni soddisfazione porta con sé la mancanza. È così che il desiderio persiste: la soddisfazione genera l'insoddisfazione, insoddisfazione che spinge il soggetto a cercare altre soddisfazioni, per altre vie. È questa forma paradossale di soddisfazione/insoddisfazione che rilancia – all'infinito – il desiderio, non la nostalgia del primo soddisfacimento¹³⁰.

5. ALLA RICERCA DEL MARINAIO DI GIBILTERRA

Al momento del suo incontro con il narratore a Rocca, Anna sta solcando i mari già da tre anni senza però aver ancora trovato alcuna traccia del marinaio di Gibilterra. Il reiterato scacco della ricerca, l'incessante attesa e l'impressione di non andare mai da nessuna parte rendono i marinai che compongono l'equipaggio dello yacht sempre più scettici riguardo la reale esistenza del mitico marinaio e la veridicità delle molte storie che su di lui si raccontano¹³¹: « *Moi, dit Bruno, je ne crois rien. C'est une histoire à dormir*

¹²⁹ « C'est curieux, dit-elle, je ne me pose jamais la question de savoir ce que je ferais si je le retrouverais. - Jamais ?

- Presque jamais.

- Chaque chose en son temps », dis-je. On rit.

« Je ne peux pas penser plus loin, dit-elle, que le moment où je le reverrai. Que le moment où il se trouvera là, devant moi. [...] » (MG 694)

¹³⁰ S. Lippi, *La decisione del desiderio*, cit. p. 51.

¹³¹ I marinai che compongono l'equipaggio dello yacht, pagati da Anna molto bene per il lavoro minimo che devono fare, vanno e vengono, partono per poi fare ritorno apparentemente liberi, ma in realtà prigionieri di un'attrazione che li riconduce sempre lì, a bordo di quel panfilo bianco accecante. Bruno, intenzionato a scendere dallo yacht una volta giunti a Sète afferma: « *Ils disent aussi que je reviendrai, qu'on part, mais qu'on revient toujours sur ce bateau. Il paraît qu'elle a retrouvé tous ses marins au cours de ses voyages. Ils partent tous et, c'est curieux, après, ils veulent tous revenir. Un mois, deux mois, et ils*

debout, comme on dit. On en raconte tant que ça ferait un roman. C'est comme pour les messages. Il y en a qui le voient partout. Alors, même quand on reçoit des messages, c'est encore comme si on n'allait nulle part » (MG 653).

A rilevare l'aspetto romanzesco dell'intera vicenda è la stessa Anna quando, raccontando al narratore dell'incontro fortuito avuto anni prima con il marinaio di Gibilterra in una viuzza di Marsiglia, afferma: « Ce n'est pas de la littérature [...] Ou alors si c'est de la littérature, il faut en passer par là, certaines fois, pour rendre compte de certaines choses [...] Si c'est de la littérature, dit-elle encore, alors, j'en suis venue à la littérature à partir de là » (MG 666).

Non è dunque casuale che dal momento in cui il personaggio di Anna arriva in primo piano e il narratore decide di imbarcarsi sullo yacht, la narrazione si avvii verso un romanzesco sempre più inverosimile e a tratti parodistico, come se il ricorso alla finzione fosse imprescindibile per vivere “l'amore più grande del mondo” e, come osserva Anna, “per rendere conto di certe cose”.

Ancora una volta, sembra essere proprio l'immaginario cinematografico a indicarle il modo in cui condurre di porto in porto la sua ricerca:

- J'y ai beaucoup pensé, dit-elle, forcément. Je n'ai que ça en tête depuis des années. C'est seulement dans un port qu'il doit pouvoir se supporter, tu comprends, comme on doit désirer se supporter quand on se cache, indistinct des autres. C'est bien connu que c'est dans les ports qu'on trouve le plus grand nombre de secrets [...]
- J'ai vu ça au cinéma, dis-je. Que la meilleure façon pour un homme de se cacher c'est de se fondre le plus possible avec ceux qui le recherchent.
- C'est ça – elle sourit, dans le Sahara, tu comprends, il n'y a pas de police bien sûr, mais aussi il n'y a pas un pissenlit. Alors... [...] C'est seulement dans ce ports-là, dit-elle, que les pas, les gestes ne laissent pas ces sinistres empreintes dont la police est si friande. Il y en a tant dans une ville, et de toutes sortes, et aussi bien d'honnêtes que de malhonnêtes, qu'elle peut toujours courir pour essayer de ne pas s'y tromper... [...] Dans les ports, continua-t-elle, tu comprends, la police est plus dépassée qu'ailleurs, même si elle y est nombreuse et plus féroce qu'ailleurs. Elle se borne à n'en surveiller que les issues, le reste, elle le regarde vivre de loin, elle a la flemme.

(MG 111-113)

repartent encore » (MG 653). Fornasier osserva che l'equipaggio di *Le Marin de Gibraltar* ricorda i componimenti letterari delle navi di cui parla Michel Foucault in *Histoire de la folie à l'âge classique*, che si ispirano al vecchio ciclo degli argonauti e che riprendono vita nei primi anni del 1500 negli Stati della Borgogna, navi «[...] il cui equipaggio di eroi immaginari, di modelli etici o di tipi sociali, si imbarca per un grande viaggio simbolico che fornisce loro se non la fortuna, almeno la fisionomia del loro destino e della loro verità», M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, trad. it. Bur, Milano, 2014, p. 66, cit. in N. Fornasier, *Marguerite Duras*, op. cit. p. 182.

A complicare ulteriormente la ricerca si aggiunge il fatto che il fuggitivo, braccato dalla polizia, si nasconde sotto false sembianze e dissimuli meticolosamente il suo passato e la sua vera identità: solamente Anna potrebbe identificarlo con certezza, una volta trovato. Nonostante ciò, la donna ha stabilito attraverso il mondo una rete di informatori – generalmente marinai che tempo addietro avevano fatto parte del suo equipaggio – che le mandano dei messaggi ogni volta che credono di aver trovato una qualche traccia di quell'introvabile amante. Più di una volta Anna si è dunque mossa invano a causa di segnalazioni poi rivelatesi prive di fondamento giacché sempre indirizzate a figure grottesche e derisorie – quali ad esempio il direttore di un bordello a Costantinopoli o un barbiere di Port-Said – che non avevano nulla a che vedere con il prestigioso marinaio di Gibilterra.

Malgrado le crescenti incertezze e le continue delusioni, Anna si ostina a proseguire una ricerca che, come scrive Jean Pierrot, «è divenuta l'equivalente della ricerca del serpente di mare o dell'Arlesiana»¹³². Buona parte del romanzo è dunque dedicata alla narrazione di due nuovi viaggi, di due nuovi tentativi anch'essi votati allo scacco, che conducono i passeggeri dello yacht dapprima a Sète e infine nel cuore dell'Africa nera.

Proprio a Sète, Epaminondas – un vecchio componente dell'equipaggio di Anna – ha creduto di riconoscere il marinaio di Gibilterra nella figura del gestore di una stazione di servizio situata sulla strada per Montpellier, in cui egli ha avuto modo di osservare tutta quella serie di tratti, di proprietà attraverso cui Anna, nei suoi racconti, è solita dare forma alla mitica figura del suo amato.

On l'appelait, cette fois, Pierrot. Tout le monde connaissait Pierrot dans le département. Cependant personne ne savait d'où il venait [...] Son nom, Pierrot, n'était sans doute pas le sien, mais comme personne, même toi, ne connaît le véritable nom du marin de Gibraltar, qu'importait ? Qu'y avait-il de plus relatif que les noms, propres et autres ?

(MG 705)

Inoltre, dall'accento francese si capiva che aveva vissuto a lungo a Montmartre e non aveva mai una donna fissa, ma « il en avait beaucoup d'irrégulières, et même pas mal de clientes » (MG 705), questo perché – a suo stesso dire – un tempo ne aveva avuta una troppo asfissiante. Proprio come il fantomatico marinaio, Pierrot era poco loquace, un tempo era stato in marina e conosceva Gibilterra, da lui ritenuta un eccezionale punto

¹³² J. Pierrot, *Histoire d'un fantôme*, cit. p. 119.

strategico; una sera Epaminondas lo sentì fischiare un'aria della Legione straniera – un indizio aggiunto al resto che rafforzava le sue supposizioni – e aveva avuto modo di constatare la sua abilità nell'utilizzo dei cuscinetti a sfere. Infine, oltre ad avere notato in lui occhi azzurri come è raro vederne, azzurri come il mare, e una voce da raffreddore, Epaminondas è rimasto colpito soprattutto « par son allure un peu lointaine, chagrine, même, de héros de film » (MG 705).

Precipitatosi alla stazione di servizio per osservare di persona Pierrot, Anna si accorge subito che, ancora una volta, non è lui, che «non vi è nulla in comune tra questo piccolo francese casalingo, appassionato di meccanica e di bricolage, soddisfatto di un'esistenza di piccolo borghese, e il prestigioso avventuriero che lei cerca»¹³³. Che sia per il colore degli occhi o per la voce, per la forma di una cicatrice sulla fronte o per la vita che conduce, ogni uomo che viene segnalato ad Anna come “il marinaio di Gibilterra”, « ce n'est jamais tout à fait lui [...] il y a toujours quelque chose qui ne va pas » (MG 721).

Pierrot è soltanto uno dei numerosi, sempre più deludenti e degradati avatar del marinaio di Gibilterra: «Per essere perseguita a lungo e invano, la sua ricerca appare tanto più pateticamente inutile, quanto è profondo il divario che separa l'oggetto perduto da quelli con cui lo si vorrebbe sostituire»¹³⁴.

Nessun oggetto, pur somigliante a quello desiderato, si rivela essere mai totalmente all'altezza dell'oggetto perduto e, pertanto, il tentativo di ritrovare, di ripetere il piacere originario è destinato al fallimento. Benchè il divario tra oggetto perduto e oggetto trovato sia incolumabile, non per questo Anna desisterà dai suoi tentativi; al contrario, l'impossibilità di trovare il marinaio di Gibilterra (l'oggetto perduto) rappresenta il motore stesso della sua interminabile ricerca in quanto – come scrive Freud citando il *Faust* di Goethe – proprio «la differenza fra il piacere del soddisfacimento agognato e quello effettivamente ottenuto determina nell'uomo quell'impulso che non gli permette di fermarsi in nessuna posizione raggiunta, ma, secondo le parole del poeta, “sempre lo spinge più avanti”»¹³⁵.

Così, un nuovo messaggio inviato ad Epaminondas da Louis – un altro ex marinaio del *Gibilterra* – spingono Anna e il suo equipaggio fino ad Abomey, capitale del Dahomey, nel cuore dell'Africa nera, dove pare che il mitico marinaio si sia rifugiato nascondendosi

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ *Ivi*, p. 122.

¹³⁵ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit. p. 228.

sotto l'identità di un certo Gégé. Le informazioni raccolte sul suo conto da un amico autoctono di Louis ne offrono un'immagine ben poco lusinghiera: « Les Blancs disent aussi de lui qu'il est la honte de la colonie » (MG 755), un criminale ricercato dalla polizia bianca per furti, delitti, contrabbando, stupri e viene indicato dagli altri bianchi del posto con gli appellativi di « crapule », « marlou », « maquereau ». Sempre munito di un mauser, egli non nasconde affatto le sue attività illecite e nemmeno la storia del suo passato: tutti sanno che una volta ha commesso un delitto a Parigi, ma non se ne conoscono le circostanze e neppure l'identità della vittima.

Dare una descrizione fisica di Gégé è difficile, perché indossa sempre il casco coloniale e un paio di occhiali scuri, protezioni indispensabili per i bianchi che vivono nelle colonie situate vicino all'equatore; si sa però con certezza che egli ha un debole per il whisky, la bevanda alcolica « plus indiqué lorsqu'on a un passé lourd et des choses pesantes à la conscience » (MG 757).

Resosi di recente colpevole di due omicidi (quello di un poliziotto e di un colono), egli è stato costretto a fuggire dal Dahomey e dunque, al momento dell'arrivo di Anna e del suo equipaggio, non si trova più lì, ma – secondo le informazioni dell'amico di Louis – a Léopoldville, nel Congo belga, tra la popolazione antropofaga dei montboutou.

Sulla sua dimora, la polizia ha infatti trovato un cartello da lui astutamente lasciato prima di svignarsela che recita:

“ Ne vous fatiguez pas. Ne cherchez pas Gégé. Gégé n'est plus. Ne cherchez même pas son cadavre. Aucune trace de cadavre de Gégé dans le sol africain pour la bonne raison, comme tout le monde peut vous le dire à Abomey, que Gégé a été mangé par ses camarades les Montboutous de l'Ouélé et qu'il vous emmerde. Post-scriptum : Gégé ne regrette rein, ni pour le flic ni pour le colon ”.

(MG 760)

Pur consapevole del pericolo che la scelta di ricercare un criminale con un fucile a tracolla può comportare, pur ammettendo che la probabilità di riconoscere in Gégé il marinaio di Gibilterra sia molto bassa e che, in tal caso, si tratterebbe di un marinaio di Gibilterra “completamente cambiato” rispetto a quello che lei da anni cerca, Anna, affermando di non poter rinunciare con tanta leggerezza allo scopo della propria vita, decide di raggiungere Léopoldville.

A partire da questo momento, la ricerca del marinaio si confonde con un altro genere di ricerca, la caccia al cudù: si tratta di una specie di antilope che vive nelle zone boschive dell’Africa orientale e meridionale, una selvaggina difficile, rara, e la sua caccia – pericolosa quanto basta, giacché « aux yeux des hommes, tous les koudous se valent » (MG 726) – richiede molta calma e pazienza; a volte essa può infatti fare perdere il sonno e l’appetito, mentre la si pratica non è possibile distrarsi ed è concesso parlare soltanto della preda, « la plus beau du monde » (MG 726).

Come scrive Jean Pierrot, «per volontà stessa dell'autrice, il racconto di avventure eroiche ed esaltanti sembra sprofondare nella parodia nel momento stesso in cui la ricerca del marinaio viene a sovrapporsi alla ricerca di un animale forse realmente esistente, il cudù, ma la cui rarità lo trasforma in un mostro chimerico»¹³⁶.

Uniti da una passione sempre più forte, Anna e il narratore attraversano la foresta inviolata del Congo, di cui non si scorgono nettamente i confini e che viene descritta come il grande corpo da cui tutto ha origine e fine; oggetto di attrazione e paura, la foresta, nell’immaginario letterario di Marguerite Duras, è uno dei luoghi della passione e del desiderio femminile ed entrare in essa significa varcare la soglia del divieto, accedere, nell’atto della trasgressione, allo spazio del sacro¹³⁷.

La forêt fut interminable. Elle n’est cependant jamais monotone et au contraire, toujours différente, à ceux qui veulent bien la regarder [...]

Nous traversâmes peu de villages. Ils étaient en général minuscules, engloutis dans la profondeur de la forêt. Seuls les koudous et les éléphants – mais les plus grands du monde – s’en accommodent et savent s’y reconnaître. Ils meurent de vieillesse sur son sol inviolable et elle les mange, comme elle se mange elle-même dans un recommencement perpétuel, depuis le commencement du monde.

(MG 791)

Giunti nel villaggio dei montboutou i protagonisti incontrano una donna giovane e bella, a cui Anna si rivolge per avere informazioni sul marinaio; la donna la osserva in silenzio, senza rispondere alle sue domande, in attesa che qualcosa dell’ordine dell’ineffabile giunga a compimento.

Il flottait dans ce village une étrange odeur [...] L’étrange odeur qui flottait dans l’air s’accentua et une légère fumée, âcre, s’éleva derrière nous. Mais personne n’y prit garde

¹³⁶ J. Pierrot, *Histoire d’un fantôme*, cit. p. 119.

¹³⁷ Cfr. N. Fornasier, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 184.

encore, sauf moi et encore, à peine. [...] Ce fut à ce moment-là que brusquement l'odeur de fumée devint si forte qu'on fut obligés de le remarquer. Anna se tourna et devint d'une pâleur extraordinaire. Elle regarda au loin, d'où ça venait. Ça venait de derrière la place, ce n'était pas loin. [...] Je m'élançai, suivi d'Epaminondas. Sur une très petite place, ronde, deux hommes rôtaient un koudou. Ils tournaient une branche qui passait entre ses pattes ligotées. Sa tête, intacte encore, balayait le sol de ses naseaux, mais son long cou qui avait porté sa liberté dans les forêts les plus reculées de la terre était déjà flétri par les morsures du feu. C'étaient ses sabots qui, en brûlant, avaient répandu dans tout le village cette odeur qui nous avait alarmés. Ses cornes avaient été détachées. Elles gisaient à terre comme des épées tombées des mains du guerrier.

(MG 801-803)

L'attraversamento della foresta conduce nel luogo del sacrificio: il cudù, l'animale raro, simbolo di libertà e di innocenza, è l'oggetto sacro che, all'interno di un rituale che per certi versi ricorda quello del pasto totemico, scompare nel corpo del soggetto che vi prende parte; quest'ultimo, assimilando a sé mediante ingestione anche i poteri e le qualità appartenute alla vittima, subisce inevitabilmente un processo di metamorfosi.

- Lorsqu'on en tue un comme on doit le tuer, après des jours et des jours d'attente, des semaines, alors, au contraire, on est très heureux. On le charge sur le toit de la voiture, les cornes en avant, et en arrivant, on klaxonne d'une façon spéciale pour l'annoncer. La vie est belle, tout à coup. On regarde longuement le koudou à la lueur des lampes à acétylène, ce dans la recherche de quoi on s'est totalement oublié.

- Vous vient-il, à le regarder, le désir d'autres koudous ? Demanda Anna.

- Et comment, dit Epaminondas.

- Ah, pour toujours, dis-je, il vous en reste le désir. Mais il est si rare qu'on en tue plusieurs à la file qu'on a le temps, en attendant les autres, de s'exaspérer de désir.

- Mais, dit-elle, on peut s'occuper autrement ?

- Bien sûr, dis-je, on peut revenir à ses occupations habituelles, mais on n'est plus le même homme. On a changé pour toujours.

(MG 795)

È noto che ogni vittima sacrificale sta al posto di qualcun altro, in una relazione di rassomiglianza. Come infatti scrive Girard in *La violenza e il sacro* (1972), «tutte le vittime, anche animali [...] devono somigliare a coloro che esse sostituiscono. Ma una tale somiglianza non deve arrivare fino all'assimilazione pura e semplice, non deve sfociare in una confusione catastrofica»¹³⁸. La rassomiglianza tra il mitico marinaio e la figura – descritta in termini non meno fantastici – del cudù viene esplicitamente indicata all'interno del testo: « M. le marin de Gibraltar passe ici, dans notre Dahomey, pour ce

¹³⁸ R. Girard, *La violenza e il sacro*, trad. it. Adelphi, Milano, 1980, p. 27.

que Louis appelle un dur et encore un rude lapin. Chez nos âmes simples, nos bergers des hauts plateaux, il passe pour davantage encore, pour un homme imprenable et protégé des dieux. On le compare au grand koudou qui file comme le vent [...] » (MG 758). Inoltre, non è certo casuale che proprio nel momento in cui il *culù* viene arrostito, lo yacht *Gibilterra* prenda fuoco (MG 806) e Anna esprima un improvviso disinteresse nel ritrovare il suo marinaio – « Je ne veux plus lui demander où il se trouve [...] Ce n'est pas la peine » (MG 803).

L'ingestione fisica del *culù* si rivela dunque essere una vera e propria introiezione simbolica del marinaio di *Gibilterra* che diviene il nutrimento stesso del desiderio di Anna e del narratore.

Elle [La donna dei montboutou] détacha elle-même trois morceaux du flanc ruisselant du koudou et nous les tendit. Alors seulement je levai les yeux sur Anna.

« C'est bon, dit-elle, le koudou. »

Elle avait de nouveau le visage que je lui connaissais.

Les flammes du braiser dansaient sans ses yeux.

« C'est la meilleure chose du monde », dis-je.

Seule la femme, je crois, comprit que nous nous aimions.

(MG 805)

Come vedremo nel prossimo paragrafo, proseguire il viaggio, continuare a cercare il marinaio di *Gibilterra* significa per Anna e il narratore riconoscere di non poter interrompere la ricerca perché, pur essendo interminabile, impossibile – o meglio, *proprio perché* interminabile e impossibile – essa sola permette al loro amore di esistere.

Così, dopo aver comprato un vecchio yacht a Léopoldville, più piccolo e con meno comodità rispetto al precedente, i due protagonisti ripartono insieme al loro equipaggio alla volta dei Caraibi, giacché un nuovo messaggio è appena giunto loro da La Habana.

6. L'ATTESA COME POSSIBILITÀ NECESSARIA

Se da una parte «*Le Marin de Gibraltar* è il romanzo di una ricerca insoddisfatta, la metafora di un'attesa per definizione sempre deludente, un grande romanzo metafisico»¹³⁹, dall'altra l'incontro tra Anna e il narratore, l'intreccio dei loro cammini e

¹³⁹ L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 435.

delle loro rispettive ricerche e attese conducono i due personaggi verso ciò che essi non attendevano: una nuova storia d'amore. Come scrive Duras nel testo di presentazione del romanzo,

ils deviennent un couple. Ils s'aiment sûrement. Et leur travail consiste à rechercher avec scrupule un objet, le marin de Gibraltar, qui sonnerait la fin du couple qu'ils forment. Car il est bien entendu que c'est le marin de Gibraltar qu'elle aime et c'est pourquoi ils le cherchent. Occupation passionnante, et qui réserve bien des plaisirs. De Sète à Tanger et de Tanger à Abidjan, et d'Abidjan à Léopoldville, ils cherchent. Ils savent bien qu'il ne faut pas tricher, qu'il faut chercher sérieusement.
Trouveront-ils ?¹⁴⁰

Per rispondere alla domanda della scrittrice – Anna e il narratore troveranno ciò che cercano? – occorre fare un passo indietro, e vedere in che modo la storia di Anna con il marinaio di Gibilterra influisca sulla quella nascente con il narratore. Nel terzo paragrafo della presente analisi abbiamo messo in luce come il desiderio di quest'ultimo si presenti in prima istanza come *desiderio di essere* il marinaio di Gibilterra: il narratore si identifica infatti con questo modello – pur non avendo mai modo di commisurarvisi realmente, giacché a dargli copro sono solamente i racconti di Anna e degli altri personaggi che popolano il romanzo –, si appropria di alcuni suoi tratti, della sua prospettiva, senza però limitarsi all'imitazione e all'assimilazione totale; la distanza che viene mantenuta rispetto al modello è esattamente ciò che garantisce al soggetto una certa capacità personale di elaborazione, vale a dire di oltrepassare il modello inventando se stesso.

La scelta di salpare insieme ad Anna comporta per il narratore – che, ricordiamolo, è partito da Firenze spinto dal desiderio di cambiare vita e di scoprire la propria autenticità – una completa adesione alla sua ricerca del marinaio di Gibilterra: non solo egli vi partecipa attivamente, ma giunge a fare di tale ricerca – o meglio, di tale attesa – l'oggetto stesso della propria passione, al punto di decidere di scrivere, un giorno, un romanzo “americano” per narrare la storia dell'inafferrabile marinaio e le avventure dell'equipaggio a bordo dello yacht.

La decisione di scrivere un romanzo se da una parte rappresenta per il narratore la possibilità di ritrovare quella scrittura individuale, singolare che aveva inevitabilmente perduto ricopiando tutto il giorno, per anni, atti di nascita e di morte per conto del

¹⁴⁰ M. Duras, « Texte de présentation. *Édition corrigée de 1966* », in B. Alazet, « Autour du *Marin de Gibraltar* », cit. p. 820.

ministero delle Colonie – « Je n'en pouvais plus, toujours recopier, je n'en pouvais plus. Je n'ai même plus d'écriture à moi » (MG 616) –, dall'altra esprime il suo desiderio di appropriarsi di una storia che, almeno inizialmente, non gli appartiene. Come infatti osserva Danielle Bajomée, «in *Le Ravissement de Lol V. Stein* e in *Le Marin de Gibraltar*, due uomini innamorati vogliono appropriarsi, ascoltando o reinventando il passato raccontato, dei ricordi delle donne che essi desiderano. La speranza di poter ripetere la propria storia o il tentativo di possedere l'altro in ciò che era prima dell'incontro è un modo per ricreare, in entrambi i casi, una futurizione del passato [*une futurition du passé*]»¹⁴¹. Proprio a partire dal racconto di Anna, il narratore costruisce la sua storia – presente e futura – con lei, una storia d'amore dunque che, nel suo dispiegarsi, si rivela essere sostanzialmente determinata dalla storia passata dell'eroina e del marinaio di Gibilterra.

Precedentemente abbiamo messo in luce alcuni tratti del narratore che hanno certamente contribuito all'innescarsi del meccanismo di identificazione con il marinaio e che hanno certamente fatto sì che Anna, in occasione del loro primo incontro, potesse riconoscere in lui un potenziale “marinaio di Gibilterra”.

Il narratore non è il primo uomo che Anna accoglie a bordo del proprio yacht¹⁴² e lei stessa racconta i molti errori commessi durante i suoi tre anni di ricerca; a differenza di tutti gli altri passeggeri, rivelatisi ogni volta impreparati, poco disposti ad abbandonare le loro comodità e le loro passioni abituali, o incapaci di trattare con adeguata serietà la storia del marinaio di Gibilterra, il narratore si presenta sin da subito come un perfetto viaggiatore senza valigie, vale a dire senza alcun legame con la vita che ha condotto fino a quel momento, al punto che quando Anna gli ricorda, prima della loro partenza da Rocca, di tornare alla trattoria a prendere il suo bagaglio, lui le risponde che, una volta

¹⁴¹ D. Bajomée, *Duras ou la douleur*, De Boeck-Wesmae, Bruxelles, 1989, p. 133.

¹⁴² « Il ne faut pas croire que tu serais le premier.

- Je n'ai jamais cru une chose pareille. »

Elle se tut. Puis elle reprit.

« Je te le dis pour que tu ne croies pas que c'est une chose extraordinaire que tu ferais. Pour que tu viennes.

- Il y en a eu beaucoup ?

- Quelques-uns, dit-elle... il y a trois ans que je le cherche...

- Qu'est-ce que tu en fais quand tu en as assez ?

- Je les jette à la mer. »

On rit, mais pas de très bon cœur (MG 629).

tanto, gli piacerebbe lasciarlo (MG 639). Egli capisce sin da subito che viaggiare con Anna richiede serietà,

Qu'on ne peut pas apporter sur ce bateau d'appareils photographiques, de l'eau de Cologne, les œuvres de Balzac ou de Hegel. Et même plus, une collection de timbres-poste, une bague avec initiales gravées, un chausse-pied même rudimentaire, en fer, de l'appétit, une préférence pour le rôti de mouton, le souci de sa petite famille restée à terre, le souci de son avenir, le souci de son passé si triste, une passion pour la pêche aux harengs, un horaire, un roman en cours, un essai, le mal de mer, le goût de trop parler, celui de trop se taire, de trop dormir.

(MG 660)

L'atteggiamento che il narratore assume nei confronti di Anna cambia visibilmente con l'avanzare del racconto che lei fa della sua storia con il marinaio di Gibilterra: anziché avvicinarsi a lei, egli sembra piuttosto volerne prendere le giuste distanze.

Cet après-midi-là je restai longuement dans ma cabine, allongé sur ma couchette, engourdi par tout le whisky que nous avons bu [...]

Je restai longtemps allongé, sans rien faire, en pensant à ces histoires. Puis, j'entendis son pas dans le couloir. Elle frappa et entra. Au fond, je n'avais pas cessé de l'attendre [...]

« Tu es sûr que tu ne t'ennuies pas ?

- Sûr. Retourne dans ta cabine. »

Elle ne s'étonna pas beaucoup. Mais elle ne sortit pas tout de suite. Je la regardai sans lui dire un mot, sans un geste vers elle, longuement. Les mots et les gestes n'auraient servi à rien. Puis je lui redemandai une deuxième fois de s'en aller.

« Va-t'en. »

(MG 661-662)

O ancora, qualche giorno dopo:

Elle prit un crayon dans la poche de son pantalon et elle écrivit : « Viens » sur la nappe en papier. Je ris. Et tout bas je lui dis que tous les soirs, non, ce n'était pas possible. Elle ne rit pas, n'insista pas, elle dit bonsoir aux deux marins et elle s'en alla.

Je quittai le bar tout de suite après elle et je m'en allai dans ma cabine. Je n'eus même pas la force de m'allonger. Dans la glace je vis quelqu'un qui mordait un mouchoir, pour s'empêcher d'appeler. Elle vint presque tout de suite après que je fus arrivé.

« Pourquoi pas tous les soirs ? » demanda-t-elle.

Je ne répondis pas.

« Qu'est-ce que ça peut te faire ? Continua-t-elle, même si... – elle sourit quand même –, d'être avec moi tous les soirs ? d'être avec moi comme avec n'importe quelle autre ?

- Dans quelques jours », dis-je.

(MG 696-697)

A questo proposito, Masson scrive che «significativamente, dal momento in cui l'amore si insinua tra loro, il narratore respinge Anna, il suo rifiuto di essere un sostituto sessuale è l'unico modo per lui di esprimere l'intensità del suo desiderio»¹⁴³. Gli sforzi compiuti dal narratore per mantenere una certa distanza tra sé e Anna, più che manifestare il suo rifiuto di essere considerato da lei un mero “sostituto sessuale”, sembrerebbero essere determinati da altre ragioni ben più sostanziali, prima tra tutte la sua identificazione con il marinaio di Gibilterra. Inoltre, se « le plus grand amour de la terre [...] on ne peut les vivre qu'avec eux, qu'avec des types comme lui » (MG 682), va da sé che il narratore adotti nei confronti di Anna un atteggiamento quanto più vicino possibile a quello del suo modello, un personaggio schivo, sfuggente, sempre distante e a cui si addicono soltanto amori occasionali.

Anna e la sua storia interminabile, ingarbugliata offrono al narratore – a lui che ama « les choses ingrates du monde » (MG 693) – la possibilità di fare le “cose impossibili” che sognava di fare in gioventù, di accedere a una forma di esistenza – di libertà – fondata sull'accettazione della precarietà, dell'imprevedibilità, dell'incertezza che connotano la condizione umana e di vivere un amore sempre minacciato, perennemente esposto al pericolo, in quanto il ritrovamento del marinaio di Gibilterra implicherebbe la fine della loro *liaison*¹⁴⁴.

A tal proposito, verso la conclusione del romanzo, il narratore e Anna intrattengono con Laurent – un membro dell'equipaggio dello yacht – un breve dialogo che mette bene in luce la loro concezione dell'amore:

- « À part le mien, dit-elle, est-ce qu'il t'est arrivé de voir de grands amours ?
- À terre, dit Laurent au bout d'un moment, il m'est arrivé d'en voir quelques-uns. C'est une chose assez triste à voir.
- Tu parles, dit-elle, de ces amours sur lesquels, jamais, aucune menace ne pèse ? que rien, apparemment, n'empêche de durer toujours ?
- Installés sur l'éternité, dit Laurent, c'est ça.
- L'éternité, c'est beaucoup, dis-je.
- Est-ce qu'on ne dit pas, dit-elle, que rien ne vous en donne davantage le sentiment qu'un grand amour ? Que rien, en somme, n'y ressemble plus ?
- Les petits amours au jour le jour, dis-je, ont d'autres avantages.
- Ceux-là, dit Laurent, en riant, ne sont pas tristes à voir.

¹⁴³ P. Masson, « *Le Marin de Gibraltar* ou l'épreuve du grand large », op. cit., pp. 332-333.

¹⁴⁴ Bernard Alazet osserva che già nella seconda bozza del romanzo il marinaio rappresentava un pericolo, una minaccia per l'amore nascente tra Anna e il narratore, giacché quest'ultimo affermava: « il était entendu entre Anna et moi que au moment où cet homme apparaîtrait, s'il apparaissait, je disparaissais de sa vie » [DRS 22.17 f.7] cfr. B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1502.

- Ils ne sauraient que faire, ceux-là, de l'éternité, dis-je, la vie leur suffit.
- Dites-moi, dit-elle, quel est le signe annonciateur de la fin d'un grand amour ?
- Que rien, apparemment, ne l'empêche de durer toujours, dis-je, non ? [...]

(MG 771-772)

Che la passione sia alimentata dagli ostacoli che le sono frapposti e muoia per la loro mancanza, è stato brillantemente messo in luce da Denis de Rougemont nel suo celebre saggio *L'Amore e l'Occidente* (1938); attraverso una dettagliata analisi del mito di Tristano e Isotta, l'autore dimostra infatti come la passione aumenti quando gli amanti sono lontani e invece si attenui quando essi sono vicini e possono amarsi. Ciò che essi desiderano davvero non è dunque il soddisfacimento di un amore vicendevole, ma continuare ad ardere di passione, e questo spiegherebbe la necessità di ricreare incessantemente degli ostacoli giacché «tutto ciò che s'opponesse all'amore lo garantisce e lo consacra nel loro cuore»¹⁴⁵.

Rougemont, provando che il mito di Tristano e Isotta si sostiene su «una serie di enigmatiche contraddizioni»¹⁴⁶ e che gli ostacoli che separano gli amanti sono di fatto pretestuosi, mostra non soltanto che l'ostacolo maggiormente rilevante è proprio quello autoimposto – vale a dire inventato dal soggetto e non determinato da avverse circostanze esteriori –, ma anche che esso costituisce «l'oggetto stesso della passione»¹⁴⁷.

Tornando ora al romanzo di Duras, si comprenderà dunque che il marinaio di Gibilterra diviene, nel corso della narrazione, sempre più chiaramente l'ostacolo, la minaccia che alimenta l'amore tra Anna e il narratore; poco importa che egli esista o meno: anzi, seguendo la tematizzazione dell'ostacolo offerta da Rougemont, il marinaio di Gibilterra rappresenta il terzo termine *necessario* alla sopravvivenza del desiderio della coppia, l'ostacolo indispensabile proprio perché inventato da Anna: « Et si j'avais tout inventé? » domanda l'eroina al narratore che, a sua volta, le risponde « Tout ? [...] Ça ne changerait pas grand-chose » (MG 737).

¹⁴⁵ D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente. Eros, morte, abbandono nella letteratura europea*, trad. it. Bur, Milano, 2015, p. 86.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 74. Tristano potrebbe prendere Isotta con la forza e uccidere re Marco, ma non lo fa; quando l'azione del filtro svanisce i due amanti potrebbero separarsi e invece continuano a vedersi di nascosto; quando hanno la possibilità di stare insieme interpongono la spada di castità tra i loro corpi immotivatamente, giacché essi hanno già consumato il loro amore. Segue poi la decisione di consegnare Isotta a re Marco: se il pentimento fosse sincero, gli amanti, una volta separati, non dovrebbero più cercarsi, ma come testimoniano i seguenti incontri clandestini, non è così; infine non si comprende perché Tristano decida di sposare un'altra Isotta lasciando il matrimonio bianco.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 87.

Messa in scena come minaccia, la figura del marinaio è allora quella di un fantasma: assente ma indubbiamente per nulla morto nel desiderio di Anna giacché lei lo ricerca, sempre suscettibile di «ritornare» verso colei che ossessiona, il marinaio di Gibilterra è il terzo necessario all'amore nascente tra gli altri due personaggi. Necessario perché vieta il desiderio, lo minaccia di morte, il che significa, nell'universo di Duras, che lo fa paradossalmente esistere. E che quindi può esistere solo entro questa minaccia, entro questa precarietà¹⁴⁸.

Proprio come la loro *liaison* non può concepirsi se non come sempre minacciata ed esposta al rischio della riapparizione del marinaio di Gibilterra, anche la dichiarazione d'amore che il narratore fa ad Anna deve passare attraverso il pericolo per poter esistere. Se le parole d'amore che a suo tempo il fantomatico marinaio aveva rivolto ad Anna vengono evocate molto rapidamente all'interno del testo e lei stessa attribuisce loro scarsa importanza perché dette « dans le plaisir » (MG 634), di contro la dichiarazione del narratore diviene oggetto di una scena estremamente teatralizzata che ha come sfondo le strade di Tangeri.

Dopo averla portata in un bar, ebra di whisky, a bere un caffè, il narratore le comunica che sarebbero andati al cinema.

Là il n'y avait pas de cinémas, c'était visible, c'était un quartier de banques et de bureaux. Elle ne le remarquait pas, ne regardait rien. [...]
« Tu ne sais pas ce que tu veux, dit-elle.
- Je le sais. Un film. C'est ce qu'il faut de temps en temps. »
Je n'aurais plus su dire si je ne venais pas seulement de commencer à l'aimer. Oui, j'aurais pu croire que cela commençait seulement.
[...] « Pourquoi le cinéma ? demanda-t-elle doucement.
- Pourquoi pas ?
- Tu sais à quel cinéma on va ?
- Bien sûr, dis-je, je le sais. »
Elle se retourna et eut l'air de me suspecter de quelque mauvaise intention.
« Je voudrais te dire quelque chose, dis-je.
- Qu'est-ce que ça a à voir avec le cinéma ?
- Qui sait? »

(MG 747)

Il cinema c'entra nella misura in cui il narratore, avendo compreso che ciò che Anna desidera davvero è vivere un amore “cinematografico”, un amore intrinsecamente legato al pericolo e costantemente messo alla prova, fa in modo che la sua dichiarazione amorosa appaia quanto più possibile degna del grande schermo. Così, rischiando di farsi investire

¹⁴⁸ B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1502.

da un camion, tra le grida di una passante e lo sbraitare di un vigile, egli confessò ad Anna il proprio amore.

Je m'arrêtai devant un passage clouté. C'était sans nécessité que nous traversions, et je crois qu'elle s'en rendit compte, mais elle ne m'en fit pas la remarque.

« Nous allons traverser », dis-je.

Oui, je crois qu'elle comprit, parce que de l'autre côté du boulevard il n'y avait manifestement aucun cinéma. Et elle n'était presque plus saoule.

[...] « Regarde l'agent », dis-je.

Elle le regarda et sourit. J'attendis une fois, puis deux fois, le signal de l'agent. Chacun des passages, soit des piétons, soit des camions durait trois minutes. Il y avait beaucoup de monde.

« C'est long, dit-elle.

- Très long. »

La second signal cessa. Ce fut au tour des camions de passer. Un camion chargé de caisses démarra puissamment. Il n'y avait plus personne sur le passage clouté. L'agent fit un demi-tour sur lui-même et il écarta les bras comme un crucifié. Je la pris par les épaules et je l'entraînai en avant. Elle vit tout, le camion qui démarrait, le passage vidé des piétons. Elle se laissa faire. Pour la première fois, je n'eus plus du tout le sentiment de la traîner en avant. On s'élança. L'aile du camion frôla ma jambe. Une femme cria. Un peu avant d'arriver au refuge, juste après le cri de la femme, et dans les vociférations de l'agent, je lui dis que je l'aimais.

Elle s'immobilisa près du refuge. Je la tins très fort contre moi pour éviter qu'elle ne tombe contre les camions. Ce n'était pas grand-chose ce que je venais de lui dire. Des mots entre des milliers d'autres que j'aurais pu lui dire. Mais je crois que depuis qu'elle avait perdu le marin de Gibraltar, c'était la première fois qu'elle avait besoin de les entendre de quelqu'un.

(MG 747-748)

Nel 1980, in occasione di un'intervista con Jean-Pierre Ceton, Duras tornerà su questa importante scena di *Le Marin de Gibraltar* affermando che « il y a dans cet encombrement énorme autour de la parole... le même désert finalement, le même espace déserté que dans *L'Homme assis dans le couloir*, c'est-à-dire que l'impossibilité de le dire, de dire 'Je t'aime' est de même rendue dans les deux livres... de façon radicalement différente »¹⁴⁹.

Come vedremo nei prossimi capitoli del seguente elaborato, lo scacco dell'esperienza amorosa, vale a dire l'*impossibilità* da cui essa è strutturalmente caratterizzata e che costituisce un tema centrale della produzione durassiana sin dai suoi primissimi esordi, si rifletterà sempre più apertamente anche sul piano del linguaggio e della scrittura della

¹⁴⁹ J.-P. Ceton, Entretien avec Marguerite Duras, *Les Nuits magnétiques*, France culture, 27-30 octobre 1980, cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1501.

stessa autrice, una scrittura che diverrà di opera in opera sempre più ellittica e rarefatta, segnata da vuoti e silenzi capaci di restituire al testo il senso di un indicibile.

Se in *L'Homme assis dans le couloir* – e, più in generale, nei testi degli anni Ottanta – l'impossibilità dell'incontro con l'Altro concernerà primariamente il rapporto tra uomo e donna, i cui corpi rappresentano una barriera che ne decreta l'inconciliabilità assoluta, in *Le Marin de Gibraltar* la medesima impossibilità viene illustrata attraverso la relazione triangolare che unisce Anna, il narratore e il fantomatico marinaio,

l'emblema di un amore indistruttibile che non può mai essere soddisfatto o contenuto, solo approssimato dal rapporto più transitorio tra Anna e il narratore del libro. Nell'ironico contrasto e nella fusione dei due amanti di Anna – il marinaio e il narratore – ciò che il romanzo sembra drammatizzare è la ricerca di un impossibile equilibrio tra le esigenze assolute del desiderio e i limiti imposti dall'appartenenza a una coppia¹⁵⁰.

In seguito all'episodio di Tangeri, il narratore afferma di essere giunto, giorno per giorno, a occupare “il posto esatto” che gli spettava a bordo del panfilo giacché Anna, capendo che era la cosa giusta da fare per entrambi, gli ha permesso di occuparlo e di trovare, così facendo, il senso stesso della propria esistenza:

Cette place, très vite, me fut très chère. S'habituer à une telle existence peut sans doute paraître facile, de loin, pourtant je crois que peu d'hommes auraient pu s'y habituer aussi bien que moi. Pour bien chercher, c'est comme pour le reste, il ne faut faire que ça, et sans remords d'aucune autre activité, sans douter jamais que la recherche d'un seul homme vaille qu'un autre homme y consacre sa vie. Autrement dit, il faut être convaincu qu'on n'a rien de mieux à faire. C'était, pour ma part, le cas. [...] je crois que je puis dire, sans trop me vanter, que je commençais déjà dès cette traversée à être une bonne graine de chercheur de marin de Gibraltar.

(MG 749-750)

Occupare “il posto esatto” a bordo dello yacht non significa affatto per il narratore colmare il vuoto che abita Anna sostituendosi al marinaio di Gibilterra ma, al contrario, adoperarsi nel mantenere viva la sua mancanza da una parte accompagnandola attivamente in quell'interminabile ricerca dell'oggetto perduto, dall'altra facendo pienamente sua l'attesa di quel marinaio che lui stesso finisce per riconoscere come la sola cosa al mondo che essi possono interamente condividere, il loro unico bene [« *notre seul bien* » (MG 770)].

¹⁵⁰ L. Hill, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, Routledge, London, 1993, p. 41.

- Je ne sais pas ce que tu as attendu.
- Moi non plus. Qu'est-ce que tout le monde attend ?
- Le marin de Gibraltar, dit-elle en riant.
- C'est ça, dis-je, je n'aurais jamais trouvé tout seul.

(MG 123)

Se dovessimo provare ora a rispondere alla domanda posta da Duras in merito all'esito della ricerca dei due protagonisti – « Trouveront-ils? » –, ci accorgeremmo che la risposta non è affatto univoca.

A tal proposito, l'anonimo autore della recensione di *Le Marin de Gibraltar* citata in precedenza scrive: « Presto lo trovarono [il marinaio] poiché si amano »¹⁵¹. Poiché – come abbiamo già sottolineato – con il procedere del romanzo il marinaio diviene sempre più chiaramente espressione di un amore assoluto, inaccessibile, vissuto come un'*impasse* ideale, il fatto stesso che Anna e il narratore comprendano che il miglior modo per ricercarlo sia quello di vivere un amore sempre minacciato e insoddisfatto permette da un certo punto di vista di affermare che sì, essi hanno trovato il loro “marinaio di Gibilterra”, il terzo necessario all'esistenza del loro amore.

D'altro canto, l'effettivo ritrovamento del marinaio comporterebbe inevitabilmente la fine della *liaison* tra Anna e il narratore e pertanto la loro ricerca congiunta non può essere né interrotta né portata a compimento: affinché il loro amore sopravviva, la ricerca del marinaio di Gibilterra deve mantenersi strutturalmente *impossibile* – deve cioè “non cessare di non scriversi” – e, al contempo, l'attesa del suo ritrovamento deve continuare a essere interpretata da entrambi come la possibilità maggiormente autentica e, in quanto tale, *necessaria*. E se la *necessità* è, secondo la definizione datane da Lacan, “ciò che non cessa di scriversi”¹⁵², si comprenderà perché il romanzo non presenti una vera e propria conclusione, ma piuttosto un finale volutamente aperto, incompiuto, sospeso: « La mer fut très belle vers les Caraïbes. Mais je ne peux pas encore en parler » (MG 807).

Alla luce di ciò, possiamo affermare che se in *Le Marin de Gibraltar* vi è qualcosa che “cessa di non scriversi”, si tratta proprio dell'incontro amoroso tra i due protagonisti, un amore giunto inatteso che diverrà il soggetto di quel “romanzo americano” che il narratore si propone di scrivere e che, con ogni probabilità, si rivela essere proprio il romanzo che ci è dato a leggere.

¹⁵¹ Compte rendu anonyme du *Marin de Gibraltar*, in « Roman », décembre 1952, cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Marin de Gibraltar* », cit. p. 1496.

¹⁵² Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2011, pp. 138-139.

- Un jour, dis-je, quand tu seras un peu moins idiote, je te raconterai une histoire marrante, longue, qui n'en finira plus.

- Laquelle ?

- Laquelle veux-tu que ce soit ?

Elle baissa les yeux. Je me retenais à la porte pour ne pas aller vers elle. Elle le voyait parfaitement bien.

« Maintenant, dit-elle, raconte-la maintenant.

- C'est beaucoup trop tôt, comment veux-tu ? Mais je te dirai bientôt quelles sont ses caractéristiques les plus remarquables. Je te dirai aussi l'art de le chasser. Ce sera interminable.

- Sur l'art de le chasser, dit-elle – un peu surprise –, personne au monde ne peut m'apprendre quelque chose.

- Sur l'art de le chasser ensemble, oui, je crois que je pourrais t'apprendre quelque chose. Retourne dans ta cabine. »

(MG 698)

LES CHANTIERS

*Così, ogni negligenza è deliberata,
ogni incontro casuale un appuntamento [...]*

Jorge Luis Borges¹⁵³

1. LA CONTINGENZA DEL PRIMO INCONTRO

Nel corso di un'intervista radiofonica concessa a Raymond Barthe in occasione della pubblicazione di *Des journées entières dans les arbres* – una raccolta di quattro brevi racconti edita nel 1955 da Gallimard¹⁵⁴ –, Marguerite Duras motiva la scelta all'origine di quello che rimarrà un *unicum* all'interno della sua produzione letteraria ponendo principalmente l'accento sulla dimensione della durata temporale, giacché proprio in essa la scrittrice ravvisa il tratto che più di ogni altro distinguerebbe “une nouvelle” da “un roman”.

À vrai dire j'ai fait des nouvelles très longtemps. Enfin, parmi ces quatre nouvelles il y en a au moins trois qui datent d'il y a au moins cinq ans. La dernière date de [19]54, mais j'ai toujours été plus ou moins attirée vers la nouvelle tout en faisant des romans. Je pense qu'un auteur ne peut pas éviter cela, ces inspirations courtes, d'instant, pour ainsi dire. C'est la durée de la chose qui compte, n'est-ce pas ? Qui est définitive dans une nouvelle, qui différencie plutôt une nouvelle du roman. Il y a une unité de temps dans la nouvelle qui ne se trouve pas forcément dans un roman¹⁵⁵.

Che sia «la durée de *la chose*» a contare più di tutto il resto è massimamente evidente in *Les Chantiers*, un racconto in cui nulla sembra aver luogo al di là del movimento stesso

¹⁵³ J. L. Borges, *L'Aleph*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 2005, p. 83.

¹⁵⁴ Oltre al racconto che la apre e da cui prende il titolo, *Des journées entières dans les arbres*, la raccolta è costituita da altri tre racconti che, in ordine di apparizione, sono: *Le boa*, *Madame Dodin* e *Les Chantiers*. Per coerenza tematica prenderemo in analisi solamente *Les Chantiers*.

¹⁵⁵ Extrait de l'entretien repris dans la premier des quatre CD publiés sous le titre *Marguerite Duras. Le ravissement de la parole*, Jean-Marc Turine éd., Radio France / I.N.A, coll. « Les Grandes Heures », 1997, cit. in R. Harvey, « Notice de *Des journées entières dans les arbres* », in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. I, cit. p. 1525.

del desiderio, del lento e silenzioso maturare della passione tra due solitudini il cui incontro è favorito dal prodursi di uno spettacolo insolito e che, come vedremo, malgrado la sua apparenza banale, possiede la forza di un vero e proprio evento.

Come scrive Robert Harvey, «il quarto e ultimo racconto della raccolta del 1954 è interamente dedicato ai piccoli dettagli di questo “nulla”: un uomo si accorge che una donna esiste e attende che questa donna lo capisca»¹⁵⁶. Il tempo dell’attesa, la sua durata, coincide quasi interamente con il tempo della storia, che difatti ha inizio proprio con la *contingenza* del primo incontro tra i due personaggi e termina sulla *fatalità* del re-incontro che sancirà la loro unione; al centro, null’altro che l’attesa del protagonista, un’attesa scandita dal progressivo evolversi dei sentimenti che egli nutre per la ragazza e che determinano ciò che Alain Badiou definisce «la fissazione del caso», il fatto cioè che l’assoluta casualità dell’incontro di qualcuno che ancora non si conosceva finisca per acquisire le sembianze del destino¹⁵⁷.

Per poter comprendere come e perché tale trasformazione – ossia il superamento della contingenza – abbia luogo, occorre innanzitutto soffermarsi sulla peculiare forma che assume il primo incontro tra i due protagonisti e, dunque, seguire il movimento del desiderio sin dal principio.

Due anonimi personaggi, un uomo e una giovane donna di cui non viene fornita alcuna informazione personale, si trovano a trascorrere le vacanze presso un albergo situato in un paesaggio boschivo e lacustre; adiacente alla struttura, vi è un cantiere che giustifica, almeno parzialmente, il titolo del racconto.

Nel corso di un tardo pomeriggio, l’uomo, oziosamente disteso su una sdraio posta a metà strada tra la cancellata del parco dell’albergo e il cantiere, osserva la ragazza sbucare frettolosamente dal bosco, dirigersi verso l’albergo, per poi tornare con altrettanta fretta sui propri passi e addentrarsi nuovamente nel bosco.

Come se una forza misteriosa (« quelque force inconnue » C 1083) la tenesse imprigionata fra il bosco e la cancellata dell’albergo, la ragazza non si guarda intorno e pare non accorgersi della presenza dell’uomo nemmeno dopo avergli sfiorato la gamba passandogli accanto lungo il viale.

¹⁵⁶ R. Harvey, « Notice de *Des journées entières dans les arbres – Les Chantiers* », cit. p. 1535.

¹⁵⁷ A. Badiou, *Elogio dell’amore. Intervista con Nicolas Truong*, trad. it. Neri Pozza, Vicenza, 2013, p. 56.

Nonostante l'imbrunire e il sopraggiungere dell'ora della cena, l'uomo rimane seduto sulla sdraio, in attesa del suo ritorno; ciò che gli impedisce di rientrare in albergo non è tanto un interesse particolare per la ragazza – che del resto non aveva mai notato prima di quel momento, in quanto ella non ha nulla di particolare –, ma piuttosto il desiderio di sapere « quel spectacle pouvait la retenir ou ce qu'elle pouvait trouver à faire dans ce bois au lieu de regagner l'hôtel » (C 1084); come scrive Harvey, «egli si domanda di che natura sia lo spettacolo di cui lui è lo spettatore privilegiato. La conseguenza diretta di questa curiosità che va insensibilmente aumentando fino all'ossessione è il loro primo incontro»¹⁵⁸.

La curiosità diviene infatti così forte – « Il y avait bien une demi-heure qu'il n'avait pas pensé à autre chose » (C 1084) – da spingerlo ad alzarsi dalla sua sdraio al fine di imboccare la direzione presa dalla ragazza, quando, all'improvviso, la scorge uscire dal bosco e fermarsi proprio all'altezza del cantiere.

L'homme attendit. Il n'avait sûrement pas été vu. Ils se tenaient chacun à une extrémité du chantier. Lui s'était arrêté dans sa marche, tourné vers elle. Elle s'était tournée vers le chantier et sa robe claire se détachait sur la masse sombre du bois. Il faisait presque nuit. Il n'apercevait d'elle que le profil vague de son corps arrêté face au chantier. Et alors, bien qu'il ne la connût pas plus qu'une des autres pensionnaires de l'hôtel, dès qu'il l'aperçut, apparemment fascinée par ce chantier, seule, et si tard, il comprit qu'il la surprenait, sans l'avoir voulu, dans l'un des instants les plus secrets de sa vie, et qu'il ne lui aurait peut-être même pas suffi de la connaître mieux pour le retrouver autrement. Ils se trouvaient seuls, et ensemble, lui et elle, mais séparés l'un de l'autre, devant ce chantier. Et qu'elle l'ignorât encore, qu'elle ignorât parfaitement la présence de ce voleur, de ce violeur, donna naturellement à l'homme le désir de se faire voir.

Derrière eux, sur la route nationale qui les séparait de l'hôtel, et d'une façon presque continue, les autos, tous phares allumés, passaient. C'était entre elles, entre ce mur lumineux et sonore et ce bois sombre et silencieux que se situait leur rencontre.

(C 1085-1085)

Una particolare fascinazione, un singolare rapimento coglie la ragazza nell'istante in cui vede, *scopre* il cantiere; in esso vi è infatti qualcosa che la turba così profondamente – « Elle le regardait ou du moins regardait de son côté, tout à fait suspendue » (C 1085) – da farle addirittura prendere in considerazione l'idea di abbandonare l'albergo, come poco dopo confessa all'uomo che nel frattempo le si è avvicinato.

¹⁵⁸ R. Harvey, « Chantier du désir, une économie du sublime des Chantiers (1954) », in N. Limam-Thani (a cura di), *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 19.

Quando lui le chiede se precedentemente avesse già notato quel cantiere – di cui tutti gli ospiti dell'albergo sono perfettamente a conoscenza –, lei risponde che si tratta della prima volta: « jusqu'ici je croyais que c'était autre chose. C'est une drôle d'idée... [...] C'est terrible, [...] et si près de l'hôtel [...] Je l'avais mal vu... J'avais mal compris » (C 1086).

Nel racconto non viene mai detto esplicitamente di che cantiere si tratti, cosa debba essere costruito e a quale scopo; inoltre, per qualificarlo vengono per lo più utilizzate espressioni enigmatiche e tra loro discordanti: se infatti in un primo momento si dice che « *c'est une chose courante* [...] de temps en temps il est nécessaire de les faire » (C 1086), poco più avanti viene invece affermato che non è *una cosa* tanto normale – « *ne fût pas une chose tellement courante* » (C 1087) – ; « [...] enfin, il n'y avait rien entre ses murs clairs qui fût digne de remarque, rien d'inattendu en tout cas » (C 1085), tuttavia « le chantier s'étendait, désert, de son vide un peu spécial certes » (C 1085). Da ultimo – ed è a questo punto che il lettore può indovinare con sufficiente sicurezza che i lavori in corso sono finalizzati alla costruzione, o meglio, all'ampliamento di un cimitero – viene detto che il cantiere « illustre à merveille le développement de la vertu de prévoyance chez l'homme, vertu qui trouvait à s'exercer là même avec une placidité tout de même assez étonnante » (C 1094).

Come osserva Harvey,

La frequenza della parola “cosa” [*chose*] è impressionante, al limite del ridicolo. “Cosa”, per di più, non è un sostantivo qualunque o, piuttosto, è il sostantivo per qualsiasi cosa, che non specifica nulla. È il termine più generale con cui si designa tutto ciò che esiste e anche tutto ciò che è concepibile. Tutto e niente. Ci si “sente tutto” quando non si sa nominare il proprio stato. “Cosa”, “roba”, “coso”, si sostituiscono alle parole che non si riescono a richiamare alla memoria nel corso della frase pronunciata¹⁵⁹.

Che Duras utilizzi a più riprese proprio la parola “chose” per indicare tanto quel luogo catalizzatore – come se non esistesse altro modo per designare il vuoto che il cantiere va progressivamente cingendo – quanto l'evento in corso e i sentimenti nascenti tra i due personaggi – « C'était de cette façon que les choses avaient commencé entre eux » (C 1086) – è certamente significativo; prima di proseguire con l'analisi del racconto pare dunque opportuno soffermarci sulla nozione, assolutamente centrale nell'insegnamento

¹⁵⁹ Ivi, p. 20.

lacaniano, di *das Ding*, la *Cosa* appunto, per poi interrogarci sulla relazione che essa intrattiene con il vuoto, nonché sull'esperienza creativa intesa dallo psicoanalista francese – almeno in un primo momento – come attività simbolica finalizzata a organizzare, circoscrivere, bordare il vuoto reale della Cosa attorno a cui essa si struttura, un'attività che nel racconto durassiano compete proprio alla costruzione architettonica messa in cantiere (il cimitero). Come infatti scrive Françoise Regnault «il vuoto non ha soltanto una funzione spaziale ma anche simbolica. È dell'ordine del reale e l'arte si serve dell'immaginario per organizzare simbolicamente questo reale»¹⁶⁰.

2. L'INCONTRO CON IL VUOTO DELLA «COSA»: UN FENOMENO ESTETICO

2.1 *Il vuoto di das Ding e il suo trattamento*

Dall'arte, all'angoscia del reale, sino al confronto con il pensiero orientale, Jacques Lacan ha saputo declinare il vuoto osservandolo da diverse prospettive, fino a riconoscergli un ruolo costitutivo per la formazione di ogni soggetto.

Il *Seminario VII* (1959-1960), dedicato all'*Etica della psicoanalisi*, segna un momento di svolta per quanto concerne il passaggio dal registro del Simbolico a quello del Reale, la cui emergenza come pura traumaticità che incombe sul soggetto e sul suo rapporto con la realtà mostra proprio quel vuoto originario e incolmabile con cui ogni essere umano si trova a rapportarsi: si tratta del vuoto di *das Ding*, un termine ripreso da Freud (*Progetto di una psicologia*, 1895) e che designa il nucleo costitutivo dell'Io, nonché l'oggetto ultimo, inaccessibile e impenetrabile dei nostri desideri, l'oggetto perduto di un primo mitico soddisfacimento rappresentato dalla madre o da una delle forme dell'oggetto piccolo *a*.

Ma da dove deriva l'irrimediabile perdita che origina l'inaccessibilità di *das Ding*? Nell'insegnamento lacaniano, è l'azione di taglio – di *coupure* – operata dalla barra significante del linguaggio a generare tanto la perdita quanto il vuoto che a essa consegue

¹⁶⁰ F. Regnault, *Conferenze di estetica lacaniana e lezioni romane*, trad. it. Quodlibet Studio, Macerata, 2009, p. 31.

e che rende il soggetto strutturalmente diviso, mancante, in perdita di godimento – essendo quest’ultimo un principio strutturalmente inappagabile, legato all’oggetto perduto –, e tuttavia desiderante: «Il vuoto di *das Ding* non è un vuoto inerte, un vuoto statico quanto piuttosto *un vuoto causativo, un vuoto che assolve una funzione di causa*. Di causa materiale del desiderio. È la posizione che Lacan attribuisce all’oggetto (a) causa, appunto, del desiderio»¹⁶¹.

Intorno alla Cosa gravita tutta l’attività rappresentativa dell’essere umano: essa è un vuoto che causa desiderio caratterizzandosi come condizione di ogni possibile rappresentazione simbolico-immaginaria. Patendo del significante e in quanto luogo di un appagamento perduto, la Cosa è una “realtà muta”, irrappresentabile, una dimensione «fuori significato»¹⁶², extra-immaginaria, e la sua caratteristica principale è proprio quella di essere “velata”:

Se la Cosa non fosse fondamentalmente velata, non saremmo con essa in un rapporto che ci obbliga – come tutto lo psichismo vi è obbligato – a circoscriverla, e addirittura ad aggirarla, per concepirla. Quando essa si afferma, lo fa in campi addomesticati. È proprio per questo che i campi sono definiti tali – essa si presenta sempre come unità velata.

Diciamo oggi che se essa occupa questo posto nella costituzione psichica che Freud ha definito sulla base della tematica del principio di piacere, è perché questa Cosa è quel che del reale – intendete qui un reale che non dobbiamo ancora limitare, il reale nella sua totalità, tanto il reale del soggetto quanto il reale con cui esso ha a che fare in quanto gli è esterno – è quel che del reale primordiale, diciamo, patisce del significante¹⁶³.

Proprio a partire dal complesso, paradossale e incessante rapporto tra il significante (l’ordine Simbolico) e il Reale primordiale si origina la natura di *extimité* – di esteriorità intima – della Cosa: da una parte essa è infatti completamente estranea al campo del linguaggio, dall’altra non potrebbe essere concepita se non a partire dal linguaggio stesso:

Das Ding, infatti, è proprio al centro nel senso che è escluso. Vale a dire che in realtà deve essere posto come esterno, questo *das Ding*, questo Altro preistorico impossibile da dimenticare, di cui Freud afferma la necessità della posizione originaria sotto forma di qualcosa che è *entfremdet*, che mi è estraneo pur essendo al centro di me, qualcosa che a livello dell’inconscio soltanto una rappresentazione rappresenta¹⁶⁴.

¹⁶¹ M. Recalcati, *L’universale e il singolare. Lacan e l’al di là del principio di piacere*, Marcos y Marcos, Milano, 1996, p. 158.

¹⁶² *Ivi*, p. 64.

¹⁶³ *Ivi*, p. 140.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 84.

Nella sua riflessione sulla *Cosa*, su questo vuoto che orla gli oggetti e che ne rappresenta al contempo la condanna e la possibilità, Lacan fa significativamente riferimento al saggio del 1950 di Heidegger intitolato per l'appunto *Das Ding*, in cui il filosofo tedesco dà fenomenologicamente vita a tale concetto attraverso l'immagine – che diverrà il prototipo lacaniano della sublimazione artistica – del vasaio intento a plasmare una brocca, a costruire cioè *ex nihilo* una forma intorno a un vuoto che lo contenga e lo definisca. La peculiarità di questo utensile consiste proprio nella sua capacità contenitiva, nella sua disponibilità a fungere da recipiente, e ciò è possibile soltanto se vi è un vuoto da poter riempire. Come scrive Heidegger, «è il vuoto ciò che, nel recipiente, contiene. Il vuoto, questo nulla nella brocca, è ciò che la brocca è come recipiente che contiene»¹⁶⁵. La brocca altro non è dunque che il taglio significativo che buca il reale e che, creando il vuoto, genera la possibilità di un pieno¹⁶⁶.

Il vasaio può creare il vaso solo a partire dal vuoto. Non c'è prima la materia e poi il vuoto della brocca, ma c'è il vuoto centrale della brocca attorno al quale sorge l'organizzazione significativa della brocca, attorno al quale l'arte del vasaio dispone tutta la materia. La Non-Cosa del vaso – il suo «vuoto centrale» – è la condizione per l'esistenza stessa del vaso e della materia che lo costituisce¹⁶⁷.

È proprio sulla scia delle riflessioni heideggeriane sulla creazione *ex nihilo* che Lacan evoca la caverna, il tempio, l'architettura come distinte modalità per contornare e racchiudere il vuoto, fino ad arrivare a considerare la scienza, la religione e l'arte come differenti modi per trattare il vuoto del Reale¹⁶⁸. La possibilità di istituire un collegamento

¹⁶⁵ M. Heidegger, *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, cit. p. 112.

¹⁶⁶ Se dunque la natura del vuoto che Lacan attribuisce alla Cosa trova la propria origine nel saggio *das Ding* di Heidegger e, in particolare, nell'immagine della brocca, tuttavia lo psicoanalista francese opera uno spostamento, una fondamentale differenza rispetto al filosofo. La Cosa in quanto perduta, in quanto origine cancellata dal significante non dà infatti luogo a una mistica del nulla come accade in Heidegger, ma piuttosto a una teoria della pulsione e del desiderio giacché, come abbiamo sottolineato, il vuoto della Cosa lacaniana è un vuoto niente affatto inerte, ma causativo. Come osserva Recalcati, «Si vede allora il diverso trattamento che Heidegger e Lacan riservano al vuoto della brocca: nel primo esso conduce al problema della differenza ontologica come cuore della *Seinsfrage*, mentre nel secondo a una teoria del desiderio e del montaggio pulsionale. In Heidegger, in effetti, non c'è spazio per il desiderio. Ho addirittura l'impressione che egli non faccia mai uso di questo termine. Al contrario, Lacan ricava dal vuoto la posizione del soggetto come destinata a essere, in quanto marcata dal significante, una posizione in perdita di godimento. A essere, cioè, soggetta alla Legge primaria della castrazione che è, appunto, quella imposta dal linguaggio; quella per la quale la presenza del nome, della parola, implica necessariamente la morte della Cosa», M. Recalcati, *L'universale e il singolare*, cit. pp. 258-159.

¹⁶⁷ M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano, 2007, p. 26.

¹⁶⁸ Arte, religione e scienza sono diversi modi di entrare in rapporto con la Cosa, diverse forme di sublimazione: nella prima il vuoto è organizzato, nella seconda è evitato, nella terza è saldato. Poiché ai

tra arte e psicoanalisi ci è dunque offerta dallo stesso Lacan che, pur non essendosi mai interessato in maniera sistematica a un’“estetica psicoanalitica”, nel corso del suo insegnamento si è comunque soffermato più volte su problematiche di natura estetica in relazione all’intreccio tra inconscio, desiderio e linguaggio. In particolare, per lo psicoanalista francese ciò che accomuna arte e psicoanalisi è proprio il fatto di essere entrambe delle pratiche simboliche, o meglio, dei trattamenti simbolici-immaginari del reale volti non a evitare, non a otturare, ma piuttosto a costeggiare e a organizzare il vuoto costitutivo della Cosa.

Ciò ci conduce alla prima delle tre estetiche lacaniane delineate da Massimo Recalcati in *Il miracolo della forma* (2009), tre estetiche – riassumibili in *estetica del vuoto*, *estetica anamorfica* ed *estetica della lettera* – che, come osserva lo stesso autore, non devono essere prese come tre teorie compiute di Lacan sull’arte, ma come «schizzi per tre topiche possibili della pratica dell’arte che insistono – ciascuna a suo modo – a porre in modo inedito l’arte in una relazione determinante con il reale»¹⁶⁹.

L’arte come “organizzazione del vuoto” è una tesi che Lacan sviluppa ampiamente nel corso del *Seminario VII*, compiendo un passo supplementare rispetto all’omologia da lui stesso teorizzata negli anni Cinquanta tra l’inconscio “strutturato come un linguaggio” e la struttura dell’opera d’arte, un passo supplementare che consiste nel sospendere la definizione di arte a una dimensione – quella appunto del vuoto – non totalmente riducibile a quella del significante e che, proprio grazie a questa resistenza interna, si costituisce come luogo (vuoto e inappropriabile) di scaturigine di ogni possibile rappresentazione¹⁷⁰.

fini della nostra analisi, ci interesseremo soltanto al primo di questi tre trattamenti del vuoto della Cosa, per un approfondimento delle altre due modalità rinvio a M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. pp. 581-582.

¹⁶⁹ Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. pp. 584-585. Mentre nel corso degli anni Cinquanta la tesi classica dell’inconscio strutturato come un linguaggio conduceva Lacan ad eleggere il motto di spirito come paradigma delle formazioni dell’inconscio in quanto, appunto, puro fenomeno di linguaggio e a pensare conseguentemente la creazione artistica a partire dal primato del significante, valorizzando la combinazione formale tra i significanti e la loro eccentricità rispetto al piano del significato, proprio a partire dal *Seminario VII* l’interesse dello psicoanalista francese si sposta decisamente impegnando d’ora in avanti l’arte nella sua relazione fondamentale col reale più che col simbolico. Le tre estetiche di Lacan implicano dunque questa svolta di fondo, questo passaggio di Lacan verso il reale. Inoltre, sottolinea sempre Recalcati, nella sua svolta radicale, Lacan fa virare la cosiddetta psicoanalisi applicata all’arte in direzione di una psicoanalisi implicata all’arte; il problema non è infatti più quello di indagare l’opera d’arte assimilandola a un sintomo o a un sogno, ma di individuare cosa l’arte può insegnare alla psicoanalisi sulla natura del suo stesso oggetto.

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 588.

Il vuoto, come abbiamo già sottolineato, apparendo come irriducibile sia al registro dell'Immaginario sia a quello del Simbolico, non può che appartenere al Reale e il fine dell'arte nella prima estetica lacaniana consiste proprio nel trattarne la traumaticità, “organizzando”, “circoscrivendo”, “velando” il vuoto della Cosa. Lacan evidenzia come il punto di maggior contatto tra il soggetto e il vuoto di *Das Ding* sia da reperire proprio nella sublimazione artistica, dove l'oggetto d'arte subisce una sorta di elevazione simbolica che lo pone nel luogo vuoto del reale della Cosa: «E la formula più generale che vi do della sublimazione è questa: essa eleva un oggetto [...] alla dignità della Cosa»¹⁷¹.

Il trattamento estetico di *das Ding* non può non passare attraverso la categoria freudiana di sublimazione, in quanto, essendo di per sé irrepresentabile, *informe*, la Cosa può essere rappresentata – presentificata – solamente come “Altra Cosa” e la condizione della sublimazione consiste proprio in una presa di distanza da essa; nondimeno, Lacan insiste nel pensare la sublimazione nel suo rapporto con il Reale della Cosa giacché se un'eccessiva prossimità con essa finirebbe per distruggere ogni sentimento estetico, al contrario, senza la Cosa l'opera perderebbe totalmente di forza.

In questo senso Lacan, pensando il Bello come la seconda barriera nei confronti del vortice di *das Ding* dopo il Bene, sembra riprendere il Freud de *Il poeta e la fantasia* (1909), laddove riconosce alla vera “ars poetica” la capacità di rendere sopportabile il disgustoso e il ripugnante. Ma il Bello come strategia di difesa non equivale certo alla rimozione *tout court* del Reale: la dialettica tra Bello e Reale sviluppata nel *Seminario VII*, il discorso sul fenomeno estetico, sulla velatura del Reale, sulla sua parentela con l'atteggiamento religioso ricalcano infatti – seppur mai esplicitamente e con tutte le divergenze del caso – le riflessioni presentate da Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, dove l'opera d'arte – in particolare la tragedia greca – viene pensata mediante la reciproca necessità e il nobile agonismo di quelle due forze, di quei due impulsi estetici che sono l'apollineo e il dionisiaco: «la bellezza è un velo apollineo che deve far presentire il caos dionisiaco che pulsa in essa»¹⁷² o, detto altrimenti, la sublimazione deve essere in grado di integrare continuamente la forza acefala dell'informe nella forma. Come scrive Bottirolì, «solo quando la nozione di forma smetterà di essere l'antitesi meccanica

¹⁷¹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2008, p. 132.

¹⁷² M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 597.

dell'informe, quando non sarà più un fenomeno reattivo ma verrà collegata a meccanismi di articolazione nella loro pluralità, soltanto allora il modello stilistico si svincolerà da quello energetista e conquisterà piena autonomia»¹⁷³.

Non si tratta dunque di negare il brutto del Reale, il suo carattere amorfo, ma di trasportare questo Reale verso la realizzazione di una forma possibile: «il miracolo della forma può avvenire solo implicando – e non escludendo – il reale»¹⁷⁴, e questa declinazione della bellezza inseparabile dal caos non dipende affatto da rapporti di armonia, di simmetria, di equilibrio e nemmeno dal sentimento del gusto, ma presenta elementi perturbanti quali, ad esempio, «il tremendo del tragico, il brutto “senza dolore” del comico, lo smisurato del sublime»¹⁷⁵.

Che anche il terribile, lo spaventoso, l'orrido siano dunque in grado di causare un effetto estetico è dimostrato proprio dall'esperienza del sublime inteso come sentimento che scaturisce dal confronto con la dimensione dello smisurato, dell'informe, dell'incommensurabile, vale a dire dal confronto con tutto ciò che, eccedendo e stravolgendo la dimensione dell'unità e della forma, non può essere racchiuso nell'universo ordinato della ragione.

Concependo l'attività della sublimazione come un confronto ravvicinato con il Reale – ossia come un accostamento alla Cosa che non implica la sua rimozione, ma necessita di una distanza di sicurezza che garantisca l'incolumità fisica del soggetto –, Lacan, pur non facendo mai riferimenti espliciti alla *Critica del giudizio*, sembrerebbe riproporre la concezione kantiana del sublime, un fenomeno che, a causa del suo complesso rapporto con il Bello in senso proprio, ha rappresentato l'oggetto d'indagine forse più rilevante per l'estetica del Settecento.

Poiché – come osserva Harvey – in *Les Chantiers* «la stranezza della carica erotica, il suo accrescimento, il suo progresso, la sua capacità di portare il soggetto desiderante fuori da se stesso e il suo compimento istituiscono un processo simile all'esperienza del sublime così come Emmanuel Kant l'ha descritta nella sua *Critica della facoltà del giudizio*»¹⁷⁶, è opportuno chiarire schematicamente la distinzione posta dal filosofo tedesco tra bello e sublime in quanto diverse modalità di esperienza estetica.

¹⁷³ G. Bottioli, *Teoria dello stile*, Nuova Italia, Firenze, 1997, p. 74.

¹⁷⁴ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 592.

¹⁷⁵ R. Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 93, cit. in M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 592.

¹⁷⁶ R. Harvey, « Chantier du désir, une économie du sublime des *Chantiers* (1954) », cit. p. 18.

Se la prima è favorita anzitutto da oggetti dotati di una *forma* afferrabile dalla percezione – «Il bello della natura riguarda la forma dell'oggetto, la quale consiste nella limitazione»¹⁷⁷ –, la seconda è invece legata a oggetti che né la percezione né l'immaginazione riescono a cogliere adeguatamente o per via di una grandezza smisurata (è il caso delle piramidi egizie, ad esempio) o di una potenza dirompente (è il caso dei vulcani o dell'oceano in tempesta): «il sublime [...] è da trovare anche in un oggetto privo di forma, purché sia rappresentata in esso, o occasionata da esso, la illimitatezza e però vi sia aggiunta nel pensiero la totalità»¹⁷⁸. Inoltre, se il bello suscita un piacere immediato e diretto, un sentimento di agevolazione della vita, il sublime origina piuttosto un piacere negativo:

[il sentimento del sublime] è un piacere che nasce solo indirettamente, in modo tale cioè che esso è prodotto dal sentimento di un momentaneo impedimento delle forze vitali e dell'effusione che segue immediatamente, e per ciò tanto più forte, e di conseguenza, in quanto emozione, sembra essere non un gioco, ma qualcosa di serio nell'attività dell'immaginazione [...] e, essendo l'animo non solamente attratto dall'oggetto, ma alternativamente anche sempre di nuovo respinto, il compiacimento per il sublime contiene non tanto un piacere positivo, quanto piuttosto ammirazione e rispetto, vale a dire merita di essere detto piacere negativo¹⁷⁹.

L'esperienza del sublime scaturisce dunque dal confronto con fenomeni caotici, spaventosi o che per la loro dismisura deludono la presa del soggetto, come accade ad esempio di fronte a certi spettacoli percepiti come minacciosi ma che tuttavia il soggetto osserva da lontano, mantenendo sempre un'adeguata distanza di sicurezza. Inizialmente colto da terrore, smarrito nella vertigine, il soggetto si rende conto che la distanza lo preserva da ogni pericolo reale e, rasserenatosi, l'animo può riprendere il controllo di sé.

¹⁷⁷ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, trad. it. Einaudi, Torino, 1999, p. 80.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 80-81.

2.2 «Una porta dischiusa sul mistero del vuoto»: l'incontro *tychico* con il pieno disorganizzato

Tornando ora al racconto durassiano, è assolutamente rilevante notare che ciò che ha permesso alla giovane protagonista di *Les Chantiers* di cogliere la reale natura del cantiere è il fatto di averlo osservato da un certa distanza e da una particolare prospettiva, la sola, forse, a consentire una visione corretta della “Cosa” e, come lei stessa confessa, è stato proprio per situarsi ancora da quel determinato punto di vista, per poter vedere ancora meglio, che poco prima si era decisa a tornare sui suoi passi.

Tale modalità di svelamento, di scoperta mediante la visione, ricorda l'effetto dell'anamorfosi nella pittura – ecco la seconda estetica lacaniana delineata da Recalcati, *l'estetica anamorfica* – che, come illustra Lacan nel *Seminario VII* e in maniera più approfondita nel *Seminario XI* (1964), consiste nel vedere sorgere inaspettatamente un'immagine leggibile da una forma indecifrabile in quanto prospetticamente deformata¹⁸⁰. La visione corretta dell'oggetto o della scena dipinta è dunque possibile solo se lo spettatore si situa da un determinato punto di vista, che però non è mai quello frontale e dipende essenzialmente dalle linee di fuga della prospettiva: l'immagine acquisisce il proprio spessore volumetrico «solo quando si osserva il quadro da una prospettiva laterale, con la coda dell'occhio, di sghimbescio, nel momento in cui lo si sta per abbandonare, quasi in una sorta di percezione retroattiva»¹⁸¹.

Se nel *Seminario VII* l'arte appare come un'organizzazione possibile del vuoto irrepresentabile della Cosa, una velatura che impedisce il diretto manifestarsi della sua energia pulsionale, nel *Seminario XI* – e dunque nell'estetica anamorfica – essa non è più chiamata a esercitare una funzione di bordatura, quanto piuttosto, facendo emergere qualcosa al di là delle significazioni positive e dei limiti visibili, a rendere possibile l'incontro *tychico* con l'indefinito, con il non rappresentabile, con il reale di *das Ding* in quanto irriducibile a ogni principio di organizzazione.

L'anamorfosi – osserva sempre Lacan – avrebbe inoltre a che fare, prima ancora che con quella della pittura, con la storia dell'architettura, giacché essa ha proprio inizio come un qualcosa di organizzato intorno al vuoto: «Del resto è l'impressione effettiva che ci

¹⁸⁰ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit. p. 160 e *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1966), trad. it. Einaudi, Torino, 2003, p. 84.

¹⁸¹ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 615.

danno, per esempio, le forme di una cattedrale come San Marco, ed è il vero senso di qualunque architettura»¹⁸². Un cimitero – di questo appunto si tratta in *Les Chantiers* – altro non è che una realizzazione architettonica sviluppata a partire da un vuoto centrale, un lavoro simbolico volto a trattare l'eccesso ingovernabile, «l'imminenza sovrastante del reale della morte»¹⁸³.

La visione che ipnotizza, rapisce la protagonista non è però propriamente quella di un cimitero nella sua forma definitiva, conclusa, chiusa; come infatti precisa il titolo del racconto, si tratta di un cantiere, di un *work in progress*, e i muri che gli operai stanno innalzando permettono ancora a chi di passaggio di guardare al loro interno, sono «una porta dischiusa sul mistero del vuoto»¹⁸⁴, su quell'abisso centrale destinato a essere riempito «peu à peu selon un rythme imprévisible mais fatal» (C 1094). A tal proposito, occorre dunque sottolineare che il vuoto con cui la giovane viene a confrontarsi, non è tanto, o comunque non solamente, assenza, mancanza, ma appartiene primariamente all'ordine dell'informe, è un vuoto che appare cioè, secondo l'espressione di Bottirolì, come un «pieno disorganizzato»¹⁸⁵, irriducibile a ogni principio formale.

L'azione dell'estetica anamorfica – che, ripetiamo, è finalizzata a rendere possibile l'incontro con la Cosa – è dunque consentita proprio dal fatto che il vuoto non sia ancora completamente organizzato, bordato, circoscritto da una forma capace di garantire la giusta distanza da essa e, di conseguenza, lo sguardo della protagonista durassiana non sembra essere sufficientemente protetto dall'irrompere dell'orrore della morte.

Pur operando una chiara distinzione tra le estetiche lacaniane, lo stesso Recalcati tiene a precisare che si tratta di «modi diversi di provare a definire psicoanaliticamente l'essenza dell'opera d'arte; modi che non si escludono, né si cancellano in un movimento di sostituzione progressivo, ma convivono simultaneamente in una tensione costante»¹⁸⁶.

La scoperta della natura del cantiere da parte della protagonista di *Les Chantiers* e il rapimento che ne consegue sembrano infatti essere determinati proprio dall'azione congiunta dell'estetica del vuoto e dell'estetica anamorfica, ossia dalla loro coesistenza

¹⁸² J. Lacan, *Seminario VII*, cit. p. 173.

¹⁸³ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit. p. 60.

¹⁸⁴ L'espressione è dell'artista Antoni Tapiès che in più occasioni avrebbe ripetuto che il quadro non è una finestra aperta sul mondo ma, appunto, «una porta dischiusa sul mistero del vuoto», cfr. *ivi*, p. 126.

¹⁸⁵ Questa espressione di Giovanni Bottirolì viene citata da Massimo Recalcati in *Il miracolo della forma*, cit. p. 35, e in *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 584.

¹⁸⁶ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit. p. 37.

all'interno di un medesimo fenomeno: i lavori in corso finalizzati alla circoscrizione del vuoto del Reale sono ancora troppo parziali e lacunosi per impedire che l'incontro traumatico del soggetto con esso abbia luogo.

Ora, risulta opportuno chiedersi che cosa effettivamente scopra la donna nella *contingenza* di questo incontro-rivelazione che pare costituire "uno dei momenti più segreti della sua vita". Che cosa fa sì che lei resti ipnotizzata, rapita e turbata al punto da pensare di non poterne reggere ancora la visione e di doversi quindi allontanare dall'albergo situato tanto, troppo vicino a quel cantiere?

Ciò che l'incontro con l'oggetto anamorfico realizza è l'impossibile rappresentazione del soggetto nel campo scopico dell'opera d'arte. A tal proposito Lacan, introducendo la nozione di *funzione quadro*, giunge a ribaltare il punto di vista tradizionale riguardo al rapporto soggetto-oggetto nella fruizione dell'opera; secondo lo psicoanalista, quest'ultima agirebbe infatti come uno schermo che *foto-grafa* il soggetto impedendogli così di essere protagonista attivo dell'esperienza contemplativa. È l'opera piuttosto a coinvolgere, attirare a sé, rapire l'osservatore spingendolo a raffigurarsi all'interno del quadro.

Il soggetto si rende dunque conto di non essere padrone della propria visione, ma oggetto di ciò che sta guardando, spettatore di se stesso, macchia interna al quadro o, per dirla con le parole di Roland Barthes, *punctum* dell'opera: «Non sono io che vado in cerca di lui (il *punctum*), ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge»¹⁸⁷.

Il soggetto rimane così del tutto sopraffatto dall'opera perché se da un lato si sente parte di ciò che ha di fronte, dall'altro realizza la sua incapacità di identificarsi totalmente con ciò che vede e di avere una rappresentazione completa e fedele di sé. «Ecco allora in cosa consiste l'incontro con il vuoto del Reale: il soggetto, inteso come *Moi*, si sgretola, per riemergere come *Je*, come entità residuale, come *objet petit a*. La cristallizzazione dell'Io lascia il posto ad un processo di soggettivazione in cui il soggetto si trova a rapportarsi con quel vuoto ineliminabile che lo costituisce»¹⁸⁸.

Ciò che la protagonista di *Les Chantiers* scopre è proprio la sua mancanza soggettiva, la sua divisione, la perdita che manifesta il destino mortale che l'attende. La visione del cimitero in costruzione le permette di cogliere quella congiuntura con la morte che,

¹⁸⁷ R. Barthes, *La camera chiara*, trad. it. Einaudi, Torino, 2003, p. 28.

¹⁸⁸ F. Ruina, *Lacan e l'estetica del vuoto*, in « Aperture », n. 30, 2014, p. 6 (<http://www.aperture-rivista.it/sommario.asp?id=36>).

sempre secondo Lacan, si trova alla radice stessa della vita: essa, infatti, altro non è che «un rigonfiamento, una muffa, non è caratterizzata da altro che dalla sua attitudine alla morte. La vita è questo – una deviazione, un’ostinata deviazione per se stessa transitoria e caduca e sprovvista di senso»¹⁸⁹.

Ma è proprio il suo vuoto centrale, il suo essere un *manque-à-être* a costituire il soggetto come desiderante, e la scoperta della sua significazione mortale è esattamente ciò che lo apre alla possibilità, alla dimensione etica dell’assunzione singolare della propria mancanza. Per la protagonista di *Les Chantiers* l’assunzione singolare della mancanza e del proprio desiderio ha inizio con la decisione di proseguire la sua vacanza rimanendo nell’albergo in cui si trova nonostante la presenza del cantiere, di quella “cosa terribile”, informe, il cui vuoto centrale è esattamente ciò che assolve la funzione di causa materiale dell’incontro e della passione nascente tra i due personaggi; come infatti scrive Harvey, «l’indecidibile e l’informe sono al cuore di questo desiderio in costruzione»¹⁹⁰.

3. IL SUBLIME OGGETTO DEL DESIDERIO

Una fortunata coincidenza ha consentito all’uomo di contemplare il volto della ragazza pietrificato in quell’intensa fissità, di assistere cioè al singolare rapimento da cui lei è stata colta nell’istante stesso della sua scoperta. Occorre notare che Duras utilizza i termini “voleur” e “violeur” per designare il protagonista nell’atto di osservare il rapimento della ragazza di fronte al cantiere e in entrambi i termini vi è una forte e significativa assonanza con “voyeur”.

Quella del *voyeur* è una posizione che spesso i personaggi (a volte anche i narratori) durassiani assumono, una posizione di terzo escluso che, lungi dal provocare sofferenza, rappresenta la fonte stessa del desiderio del soggetto, il quale, proprio attraverso la passione dello sguardo, ha dunque modo di partecipare alla scena che osserva senza però essere a sua volta visto.

¹⁸⁹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro II. L’io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, trad. it. Einaudi, Torino, p. 295.

¹⁹⁰ R. Harvey, « Chantier du désir, une économie du sublime des *Chantiers* (1954) », cit. p. 19.

A tal proposito, commentando l'insistente guardare del protagonista – una vera e propria « surveillance » (C 1090) a cui sottopone la giovane donna –, Robert Harvey si domanda:

«[questo osservare] è malsano? Si tratta di perversione visiva? O è intrinsecamente morale, in quanto porta all'empatia, o addirittura all'identificazione? Se il *voyeurismo* consiste nel guardare senza farsi vedere, farsi vedere diventa “naturalmente” il desiderio “di quel ladro, di quel profanatore”, dell'uomo attraverso i cui occhi il lettore vede dipanarsi questa storia. Che cosa scopre quest'uomo, nell'incessante osservazione della sua preda? “Capi che la sorprendevo, senza averlo voluto, in uno dei momenti più segreti della sua vita”. Capisce, ma non *sa*¹⁹¹.

L'uomo intuisce ciò che accade alla ragazza ma non può realmente sapere, in quanto dopo averla incontrata per caso, una sera di un giorno qualunque, « il avait été initié à son drame au moment où celui-ci touchait à son expression la plus forte, dans la simplicité la plus grande. Par la naïveté digne d'amour qu'il supposait, ce drame possédait non seulement une antériorité écrasante sur tous les autres, mais aussi, à ses yeux, cette primauté de la chose la moins énoncée sur la chose énoncée » (C 1101).

Poiché «è attraverso questa esperienza condivisa che quei due esseri si ameranno»¹⁹², occorre chiarire in che modo il protagonista venga “iniziato al dramma di lei”, in che modo cioè egli giunga a condividere l'esperienza del sublime vissuta dalla ragazza.

«Tutto ciò che gli spettatori – che a volte vengono chiamati “voyeurs” – osservano riguarda l'informe»¹⁹³, osserva Harvey. A testimonianza di ciò riprendiamo nuovamente il passo che descrive il momento in cui il protagonista scorge la ragazza uscire dal bosco e fermarsi, rapita, di fronte al cantiere: « L'homme attendit. Il n'avait sûrement pas été vu. Ils se tenaient chacun à une extrémité du chantier. [...] Elle s'était tournée vers le chantier et sa robe claire se détachait sur la masse sombre du bois. Il faisait presque nuit. Il n'apercevait d'elle que *le profil vague de son corps arrêté* face au chantier » (C 1084, sottolineatura mia).

Questa immagine del primo incontro tra i due protagonisti presenta tutti gli elementi necessari per poter affermare che l'uomo, contemplando la ragazza contemplare il

¹⁹¹ *Ivi*, p. 21.

¹⁹² *Ivi*, p. 22.

¹⁹³ *Ivi*, p. 20.

cantiere, contemplando cioè l'esperienza che lei vive del sublime, fa a sua volta esperienza del sublime.

Se infatti il sublime – come abbiamo già sottolineato –, diversamente dal bello, può riferirsi anche a un oggetto informe e, nella prospettiva della ragazza, la funzione di quest'ultimo è svolta dal vuoto centrale del cantiere, nella prospettiva dell'uomo è proprio lei, quella “sagoma incerta” con il vestito chiaro che spicca nell'oscurità, a incarnare l'oggetto sublime.

Inoltre, poiché per poter essere considerato tale l'oggetto sublime deve necessariamente essere contemplato come uno *spettacolo* dal soggetto posto a una certa distanza di sicurezza rispetto a esso, una distanza che, pur proteggendolo, gli consenta di lasciarsi coinvolgere nel fenomeno osservato e di provare al contempo turbamento ed eccitazione, in *Les Chantiers* tale distanza non è mantenuta soltanto al momento del primo incontro – i due protagonisti infatti “stavano ciascuno a un'estremità del cantiere” –, ma è garantita per tutta la durata della narrazione dallo stato di incessante attesa in cui il protagonista si pone in seguito a quell'evento. Continuare a posporre il momento del congiungimento con la ragazza è infatti ciò che gli permette da una parte di mantenersi a un'adeguata distanza dal Reale del godimento con cui si trova a confrontarsi, dall'altra – come vedremo nel prossimo paragrafo – di cogliere in lei lo splendore, l'*agalma* che alimenta la spinta del desiderio amoroso.

Proprio la durata dell'attesa, consente inoltre il dispiegarsi delle considerazioni dell'uomo, delle congetture attraverso cui egli attua un vero e proprio processo di sublimazione della donna: similmente a quanto avviene nell'amore cortese, in cui Lacan reperisce un paradigma della sublimazione ponendo in evidenza la parentela inquietante che lega la figura della Dama inaccessibile e “inumana” a *das Ding*, in *Les Chantiers* la ragazza viene “elevata alla dignità della Cosa” dal protagonista che fa dell'ostacolo al soddisfacimento immediato della pulsione sessuale l'occasione di una creazione capace di costeggiare l'irrappresentabile.

Dal giorno successivo al loro incontro, l'uomo comincia ad attendere il ritorno della ragazza sul viale e a seguirla meccanicamente con lo sguardo, ovunque, senza tuttavia essere mai notato da lei; sentendo il bisogno, per poter giustificare a se stesso quell'improvviso interesse, che l'oggetto della sua attenzione si dimostri unico e insostituibile, anziché avvicinarsi e conoscere realmente la ragazza, egli inizia difatti a

“inventarla” attribuendole qualità corrispondenti al suo desiderio e alle sue personali esigenze; come infatti scrive Madeleine Alleins, «l’orrore manifestato dalla ragazza alla vista del cantiere [...] gli era parso il segno di una sensibilità poco comune. Singolare, incomparabile, ma ahimè! immaginaria»¹⁹⁴.

Se da una parte l’uomo teme che a causa del cantiere la donna possa lasciare l’albergo, dall’altra egli spera, paradossalmente, che ciò realmente accada, in quanto proprio prendendo tale decisione ella confermerebbe ai suoi occhi la propria singolarità.

Cette crainte était peut-être aussi, dans un certain sens, une attente. Il ne lui aurait pas déplu de la voir pousser la singularité jusqu’à quitter l’hôtel sans autre raison que la proximité de ce chantier.

Cette attente était contradictoire et si elle avait été satisfaite, l’homme aurait eu peu de chances de jamais la revoir. Mais il en était encore à ce moment-là à imaginer qu’il pouvait s’accommoder à l’idée de son départ.

(C 1087)

Tuttavia, la ragazza non parte, decide di rimanere, forse – pensa l’uomo – dopo aver compreso che ovunque fosse andata avrebbe certamente trovato cose analoghe a quel cantiere e sarebbe stato quindi inutile, nonché puerile, abbandonare l’albergo. Inoltre, se lei non avesse superato il turbamento provocatole da tutto ciò in cui precedentemente era incappata di quella stessa natura, il loro incontro non avrebbe potuto aver luogo perché, « à force de fuir toutes les choses de ce genre elle n’aurait pu trouver finalement d’autre refuge que la mort elle-même » (C 1088).

Se l’uomo inizialmente prova una sorta di delusione dovuta al fatto che la ragazza sia riuscita a superare l’idea della vicinanza del cantiere mostrandosi dunque così differente rispetto alle sue aspettative, tale « imperfection » – così lui la definisce – a poco a poco fa sì che lei gli appaia maggiormente vicina, « plus réelle » (C 1088); di conseguenza, smettendo di considerarlo dal punto di vista di uno spettatore esigente che pretende una perfezione impossibile da trovare al di fuori dell’arte, « cette rencontre, insensiblement, cessait [...] d’être un événement de son esprit et tendait à devenir un événement de sa vie » (C 1088).

Dopo aver accettato la prima delusione, il desiderio di conoscere la ragazza si fa ancora più urgente, così come quello di poter assistere nuovamente allo spettacolo verificatosi la sera del loro primo incontro; un desiderio che spinge l’uomo a continuare ad attendere

¹⁹⁴ M. Alleins, *Marguerite Duras. Médium du réel*, L’Age d’Homme, Losanna, 1984, p. 44.

passivamente il suo passaggio, « comme s'il n'avait pas voulu perdre une seule chance de voir se poursuivre l'action commencée, dans le décor même où elle avait commencé » (C 1089).

Tuttavia, per diversi giorni, egli attende invano, giacché la ragazza sembra sforzarsi di non passare più nelle vicinanze del cantiere, e lui può soltanto continuare a osservarla – sempre a debita distanza – durante le ore dei pasti nella sala dell'albergo; egli la guarda guardare, osserva il suo sguardo posarsi ora sui campi da tennis all'esterno, ora su un bambino che mangia, ora sugli altri uomini, senza mai accorgersi di colui « qui était celui qui l'attendait et qui lui était destiné » (C 1091).

Rinunciando all'idea di una singolare sensibilità che inizialmente credeva lei possedesse, l'uomo comincia a esaminarla e ad apprezzarla anche nelle sue abitudini più banali e triviali, ad esempio nel modo di mangiare:

Elle mangeait avec appétit, attentivement, régulièrement. Que ce fût de ce corps tranquille, régulièrement avide de nourriture qu'elle eût repoussé la vue du chantier, cela plaisait à l'homme. Que cette peur se soit justement coulée dans ce corps-là, l'alliance de cette santé et de ce refus était pour lui transportante [...] Ainsi sa frayeur elle-même, loin de prendre on ne sait quelle allure morbide, était comme l'extrémité la plus précieuse de cet élan de vigueur animale, de cette avidité dont elle était aussi capable de donner le spectacle.

(C 1090)

Come afferma Barthes, ci si può innamorare anche di un atteggiamento un po' volgare, assunto magari per provocazione:

ci sono delle trivialità sottili, mobili, che passano rapidamente sul corpo dell'altro: un modo brusco (ma eccessivo) di allargare le dita, di aprire le gambe, di muovere la massa carnosa delle labbra mangiando, di accudire a una bisogna molto prosaica, di dare per un istante al suo corpo un'aria idiota, per darsi un contegno (quello che affascina nella «trivialità» dell'altro è che forse, per un brevissimo istante, colgo in lui, staccato dal resto della sua persona, come un gesto di prostituzione)¹⁹⁵.

Alle qualità immaginate ne subentrano a poco a poco altre maggiormente reali che permettono all'uomo di distinguere la ragazza sempre meglio, di penetrare in lei, di percepire il suo funzionamento vedendola come dall'interno. L'interesse per il suo aspetto fisico tuttavia è così debole che solamente dopo cinque giorni dal primo incontro lui si chiede come ella sia, e la descrizione che segue alla sua osservazione consiste in una serie

¹⁹⁵ R. Barthes, Voce «Rapimento», in *Frammenti di un discorso amoroso*, cit. pp. 164-165.

di informazioni aride e prive di rilevanza: « Grande. Elle avait des cheveux noirs. Ses yeux étaient clairs, sa démarche était un peu pesante, elle avait un corps robuste, peut-être même un peu lourd » (C 1093).

Nell'immagine ammaliante, a impressionare, a colpire il soggetto non è la somma dei particolari – osserva ancora Barthes –, ma piuttosto una certa inflessione:

Dell'altro, ciò che bruscamente mi colpisce (mi rapisce), è la voce, la forma delle spalle, la snellezza della figura, il calore della mano, il modo di sorridere, ecc. E allora che importanza ha l'estetica dell'immagine? C'è qualcosa che coincide esattamente con il mio desiderio (di cui non so niente) e quindi non farò preferenze di stile. Talora, ciò che dell'altro mi esalta è l'aderenza a un grande modello culturale (io credo di vedere l'altro dipinto da un artista del passato), talaltra ad aprire in me la ferita, è invece una certa disinvoltura dell'apparizione¹⁹⁶.

Come abbiamo sottolineato precedentemente, ciò che ha destato l'interesse e la curiosità dell'uomo per la giovane protagonista al momento del loro primo incontro non è affatto la bellezza di quest'ultima, quanto piuttosto il suo bizzarro comportamento:

Non, il s'en souvenait bien, elle n'était pas tellement belle. N'eût été cette conduite étrange, le fait de se trouver si tard et seule dans ce bois, et d'y être retournée sans raison apparente, d'être retournée sans raison apparente en un lieu qu'elle venait de quitter, et cela à une heure où il aurait été normal qu'elle fût ailleurs, à l'hôtel, non, sans cela, elle n'avait rien de remarquable.

(C 1084)

Dunque, è proprio perché egli intuisce che quel giorno la ragazza si trovava alle prese con un'esperienza singolare e sublime, che lei gli diviene a poco a poco desiderabile: «Il testo di *Chantiers* ci insegna che l'aspetto graduale – il “poco a poco” [*le petit à petit*] dello sviluppo – del suo amore per lei dipende strettamente dalla presa di coscienza del fatto che lei ebbe un'esperienza di quest'ordine preciso [il sublime] e che solamente attraverso il sublime lui la raggiungerà»¹⁹⁷.

Ormai da tempo all'uomo è perfettamente chiaro ciò che gli operai che lavorano nel cantiere stanno costruendo ma, diversamente dalla ragazza, nessun turbamento sembrerebbe coglierlo, forse per via dell'età, forse per l'esperienza maturata nel corso della vita; o forse perché, dopo l'incontro avuto con lei, quel lavoro assume ai suoi occhi un altro aspetto e un altro significato rispetto a ciò che realmente è?

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 164.

¹⁹⁷ R. Harvey, « Chantier du désir, une économie du sublime des *Chantiers* (1954) », cit. p. 22.

Il ne lui trouvait plus de signification en dehors d'elle. Il était avant tout, le chantier qui l'avait troublée, elle [...] Certes, les raisons de ce trouble il aurait pu les dire, il les connaissait aussi bien qu'il se connaissait. Il aurait pu les dire longuement, car toutes ces raisons sommeillaient en lui, comme chez tout homme sans doute, dans le lent bercement des jours de sa vie.

(C 1095)

Aver assistito al turbamento della donna, alla sua impossibilità di sopportare la visione di quel cantiere è precisamente ciò che gli ha permesso di essere protetto dal rischio di provare lui stesso quell'impossibilità che con ogni probabilità avrebbe provato se non fosse sopraggiunta lei, dispensandolo così dall'obbligo di vedere a sua volta quel particolare vuoto al centro del cantiere: « C'était un bonheur, se disait-il, que de voir ainsi quelque chose comme la vision d'un autre » (C 1095). Sprofondando a poco a poco nell'illusione, liberato da una realtà che, se avesse riguardato lui solo, l'avrebbe sottomesso alle sue regole, egli comincia a vedere ogni cosa “come la visione di lei”, l'intera sua vita gli sembra filtrata da lei, i suoi giorni e le sue notti « ne lui arrivaient plus que transformés par la manière qu'il imaginait qu'elle avait de les vivre » (C 1095).

Con il passare dei giorni la paura per l'improvvisa partenza della ragazza si insinua con sempre più forza in lui, rendendolo peraltro consapevole del fatto che un tale accadimento gli avrebbe impedito di conoscerla, condannandolo così a un'irrimediabile e definitiva solitudine. « Peut-être était-ce justement un retour sous d'autres apparences, de la peur que grâce à elle il n'éprouvait pas devant le chantier. Oui, cette peur nocturne pouvait bien être la même chose que la peur qu'elle, pour sa part, n'éprouvait que devant le chantier » (C 1096): paura, orrore nel constatare la propria inconsistenza strutturale, la mancanza di senso, vacillamento di fronte al vuoto del Reale che rivela l'imminenza della morte.

Sebbene l'uomo si senta al riparo dallo sprofondare nell'abisso, in quanto l'immagine che rivela la sua significazione mortale gli è data come immagine dell'altro, tuttavia lo sdoppiamento in tale immagine comporta per il soggetto una perdita di consistenza che lo spoglia dell'illusione di essere Uno, indiviso, privo di fenditure.

Contemplare il rapimento che ha colto la ragazza di fronte al cantiere, osservarla scoprire la propria mancanza ha rappresentato per l'uomo un vero e proprio incontro *tychico*, un incontro con il Reale che gli ha svelato il suo stesso vuoto centrale, la propria mancanza, il fatto cioè di essere solcato dalla medesima barra che fende l'altro. In *Les Chantiers* vediamo dunque realizzarsi quella che potremmo definire *una funzione quadro*

all'interno di un'altra funzione quadro: guardando la donna stregata, rapita di fronte al cantiere, afferrata e resa oggetto della propria visione, a sua volta l'uomo è preso, fatto oggetto di ciò che guarda e diviene così spettatore di se stesso attraverso l'identificazione con lei.

Se da una parte alla scoperta della propria mancanza consegue l'illusione di poter realizzare una fusione con l'altro finalizzata a ricostituire l'unità perduta – l'uomo inizia infatti a vedere nel proprio corpo quello di lei, sente « *comme si dans ses bras s'étaient coulés les siens* » e, abbandonandosi a se stesso come se si abbandonasse a lei, « *comme jamais encore [...] se sentit uni à lui-même, par l'effet d'une violence rassurée et tranquille* » (C 1098) – dall'altra sono proprio l'apertura beante e l'impossibilità di otturarla ad agire sul soggetto come causa del desiderio.

4. IL CANTIERE DEL DESIDERIO

4.1 *L'oggetto agalma*

In seguito al primo e conturbante incontro tra i due protagonisti, di fatto null'altro sembra avere luogo all'infuori dell'attesa, da parte dell'uomo, del loro ineluttabile re-incontro, un'attesa al contempo « *interminable et exaltante* » (C 1091), accompagnata da un desiderio sempre più intenso di cui ci viene descritto ogni movimento: la sua origine improvvisa, la sua evoluzione, gli effetti che provoca sul piano dell'identità del protagonista e, infine, il suo giungere a compimento.

Les Chantiers non solo costituisce, come afferma Harvey, «l'espressione più pura del desiderio allo zenit della sua intensità»¹⁹⁸ all'interno della produzione durassiana – almeno fino al 1954 –, ma è un vero e proprio “cantiere del desiderio” e in tal senso si spiega la scelta del titolo da parte di Duras: non “Le Chantier”, bensì *Les Chantiers*, al plurale. Con il progredire dei lavori del cantiere adiacente all'albergo – nuovi muri vengono infatti innalzati a prolungamento di quelli preesistenti, così da racchiudere definitivamente una cospicua porzione di prato –, anche il desiderio del protagonista

¹⁹⁸ R. Harvey, « Chantier du désir, une économie du sublime des *Chantiers* (1954) », cit. p. 18.

crebbe, si sviluppa, con un ritmo ugualmente lento e inesorabile: al cantiere della morte (*Thanatos*) si accompagna, intrecciandosi a esso, il cantiere dell'amore (*Eros*), vale a dire la graduale preparazione all'incontro effettivo con la ragazza. Tale preparazione si dispiega nelle illazioni, nelle congetture del protagonista che vengono riferite al lettore mediante discorso indiretto e dalle quali dipende la trasformazione della contingenza del primo incontro nell'assoluta e fatale necessità del re-incontro, il passaggio cioè «da un incontro casuale a una costruzione che appare tanto solida quanto fosse necessaria»¹⁹⁹.

Occorre inoltre sottolineare che *Les Chantiers* è il primo testo in cui Duras adotta una focalizzazione interna in cui il punto di vista è chiaramente quello del personaggio maschile; come infatti osserva Harvey,

sino ad ora era sempre stato più facile o allettante per il lettore confondere il punto di vista narrativo con quello della scrittrice che ha firmato l'insieme o, almeno, associarli. Ora, questo sostituto maschile che incarna il perfetto *voyeur*, che si impegna a vigilare con il suo sguardo intenso e le sue congetture in discorso indiretto su un atto futuro con una donna, può scandalizzare – persino in un'epoca anteriore alla seconda ondata femminista²⁰⁰.

Con il passare dei giorni, l'uomo comprende che ciò che realmente desidera e attende è poter rivedere lo sguardo indimenticabile della ragazza, quello sguardo sorto dal terrore provato di fronte alla vista del cantiere, di fronte alla scoperta della propria mancanza strutturale; egli desidera cioè cogliere nuovamente il suo vacillamento, la sua debolezza, il segno del suo *manque-à-être*.

Dopo circa una settimana dal primo incontro, l'uomo viene finalmente a trovarsi vicino alla ragazza nel fumoir dell'albergo e nota i suoi capelli raccolti mollemente, con noncuranza, sulla nuca.

À un moment donnée elle se pencha en avant, ses cheveux se soulevèrent. Il put voir que le col de sa blouse était légèrement sali à l'intérieur par le frottement du cou. Cela déclencha soudain en lui une émotion très grande. La vue de ce col sali et froissé par ce cou, cette nuque à moitié cachée par ces cheveux, ce linge, et ces cheveux et ce cou qui pouvaient le salir, ces choses qu'il était seul à voir, qu'elle ne savait pas qu'il voyait et qu'il

¹⁹⁹ A. Badiou, *Elogio dell'amore*, cit. p. 54. Il filosofo utilizza l'espressione citata in riferimento alla fedeltà che segue alla dichiarazione d'amore, ossia alle parole che il soggetto innamorato adotta per dire che da quello che era un caso verrà creata un'altra cosa, una durata, un'ostinazione, un impegno. Nel caso del protagonista di *Les Chantiers*, l'impegno, l'ostinazione, la durata si dispiegano proprio nello stato di attesa in cui lui si pone subito dopo il primo incontro con la ragazza, un'attesa che è tanto passiva quanto la convinzione di essere fatalmente destinati l'uno all'altra è forte.

²⁰⁰ *Ivi*, pp. 18-19.

voyait mieux qu'elle, lui fit revivre la situation qu'il avait connue le soir de leur rencontre, face au chantier. C'était comme s'ils avaient été deux à vivre dans ce corps qu'elle avait et qu'elle l'eût ignoré encore en ce moment.

(C 1097)

L'amore sorge solitamente proprio dal difetto singolare del corpo, più che dalla sua perfezione ideale; se infatti quest'ultima anestetizza l'amore rendendo l'amato troppo distante, inarrivabile, il difetto spalanca invece la mancanza da cui trae origine il desiderio. L'oggetto (a), l'oggetto che causa il desiderio del protagonista di *Les Chantiers* non sembra affatto rientrare nel catalogo dei tratti femminili generalmente considerati desiderabili; lo sporco sul colletto della camicetta della ragazza è piuttosto un'immagine informe dalla natura *agalmatica* – per Lacan *agalma* è uno dei nomi dell'oggetto-causa del desiderio²⁰¹ – che dimostra non solo come l'oggetto (a) non sia collocato in una visibilità comune e immediata – « ces choses qu'il était seul à voir, qu'elle ne savait pas qu'il voyait et qu'il voyait mieux qu'elle » –, ma anche che “l'orrido” e l'informe, pur contrastando con il bello comunemente inteso, sono comunque in grado di causare un effetto estetico²⁰², quello appunto del sublime.

Come scrive Slavoj Žižek,

Dobbiamo ricordare che non c'è nulla di intrinsecamente sublime in un oggetto sublime: secondo Lacan un oggetto sublime è un oggetto ordinario che, per puro caso, si trova a

²⁰¹ La parola *agalma* (ἄγαλμα), tratta dalla poesia epica greca, possiede molteplici significati, tra cui quelli di “statuetta”, “piccola immagine”, “ornamento”, “gioiello”, “oggetto prezioso”; essa deriva da *agallein*, che significa “ornare” e “onorare”, ma Lacan l'accosta anche alle radici di *agàomai*, “ammirare”, e di *agalè*, “la brillante”. Con *agalma* lo psicoanalista francese indica infatti la brillantezza fallica dell'oggetto a, in cui il desiderabile si definisce non come fine, ma come causa del desiderio e tale parola è divenuta uno dei concetti più fecondi della sua teorizzazione del desiderio nel transfert a partire dal *Seminario VIII*. Una parte di questo seminario è dedicata al commento del Simposio di Platone, commento in cui Lacan mostra come sia proprio l'agalma a muovere l'amore di Alcibiade per Socrate: l'agalma è l'oggetto più prezioso, l'ornamento divino, “l'oggetto degli dei” che si troverebbe racchiuso in quella statuetta di sileno grottesco a cui Socrate, nella sua atopia, viene paragonato.

Lacan insiste non tanto su ciò che deve orientare il desiderio – e in questo si discosta dunque da Platone, che invece persegue la dialettica che orienta dall'amore del Bello verso il sommo Bene –, ma piuttosto sull'oggetto che lo muove, sull'oggetto (a) causa del desiderio. Diversamente dalla domanda d'amore, della domanda di segni che muove il desiderio verso l'Altro, l'oggetto agalmatico rivela una sua propria consistenza libidica che attrae a sé il desiderio al di là dell'Altro: «[...] qualcosa assume valore di oggetto privilegiato e arresta lo slittamento infinito [del desiderio]. Un oggetto può così assumere rispetto al soggetto quel valore essenziale che costituisce il fantasma fondamentale. Il soggetto stesso vi si riconosce come fermato o, per richiamarvi una nozione più familiare, fissato. In questa funzione privilegiata noi lo chiamiamo (a)», J. Lacan, *Il Seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, trad. it. Einaudi, Torino 2008, p. 186. Per un approfondimento ulteriore rimando a M. Recalcati, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, vol. II, Raffaello Cortina, Milano, 2016, pp. 488-491.

²⁰² Cfr. G. Bottioli, «Desiderio di avere, desiderio di essere», in (a cura di) A. Babbi, A. Comparini, *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, Carocci, Milano, in pubblicazione.

occupare lo spazio di ciò che egli chiama *das Ding*, l'impossibile-reale oggetto del desiderio. L'oggetto sublime è «un oggetto innalzato al livello di *das Ding*». È la sua posizione strutturale – il fatto che occupa il luogo sacro/proibito della *jouissance* – e non le sue qualità intrinseche a conferirgli la sua sublimità²⁰³.

Quel particolare nascosto in cui l'uomo coglie il segno di una trascuratezza, di una negligenza che coincide perfettamente con l'immagine che della ragazza si era costruito, è esattamente ciò che gli consente di vivere nuovamente un'esperienza del sublime per molti versi analoga a quella vissuta al momento del primo incontro con lei. Egli viene infatti a trovarsi in una circostanza che gli permette di vedere senza essere visto e senza che lei lo sappia, qualcosa che segretamente le appartiene e che ne rivela la mancanza.

Poiché il divino dettaglio offre ora alla ragazza una realtà che fino a quel momento ancora non aveva avuto ai suoi occhi, il pensiero e il desiderio che l'uomo le rivolge divengono ineludibili.

Sans doute la désirait-il depuis le premier jour, depuis le premier moment, dès qu'ils s'étaient trouvés tous les deux seuls dans l'allée, dans l'ombre. Mais ce désir maintenant fut tout de suite si vif qu'il en vint à la souhaiter plus distraite encore qu'elle ne l'était de la vie qui se vivait en elle. Ainsi, le moment venu, pourrait-il la surprendre plus entièrement encore, user plus pleinement d'elle, disposer plus totalement de ce corps jusqu'alors tenu dans la souveraine négligence où il l'avait déjà surpris.

(C 1097-1098)

4.2 Il godimento dell'attesa dell'amore, e della morte

Pur avendo assunto piena consapevolezza del suo desiderio, l'uomo continua a esitare ad avvicinare la ragazza; a trattenerlo non è tanto l'indolenza, quanto piuttosto il fatto di aver «goûté tout à coup au philtre de la patience, à la volupté de la patience» (C 1098), vale a dire il piacere, il *godimento dell'attesa*. Ciò che maggiormente soddisfa il soggetto è infatti il movimento stesso del desiderio e dunque la sua insoddisfazione, come Barthes ha brillantemente illustrato in *Frammenti di un discorso amoroso* attraverso la storia del mandarino innamorato di una cortigiana che preferisce attendere e godere del suo desiderio piuttosto che appagarlo²⁰⁴.

²⁰³ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, trad. it. Ponte alle Grazie, Milano, 2014, pp. 233-234.

²⁰⁴ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit. p. 42.

Proprio perché l'oggetto in grado di appagare definitivamente il desiderio non esiste, il soggetto gode e gioisce dell'attesa allucinando, creando tale oggetto per poterlo desiderare; così l'uomo persevera a trascorrere le sue notti inventando la ragazza « parfois à partir des hurlements de chiens ténébreux, parfois de la montée rougissante de l'aube, ou simplement de sa main vide qui traînait à ses côtés dans le lit » (C 1100).

Egli continua ad attendere senza prendere alcuna iniziativa e ogni pretesto, ogni ostacolo che lui stesso crea è chiaramente volto a prolungare la sua inerte condizione; come scrive Žižek, «un atto comune e quotidiano diventa impossibile da compiere non appena si trova a occupare il luogo impossibile di *das Ding* e inizia a incarnare il sublime oggetto del desiderio [...] è sufficiente che occupi il luogo vuoto/sacro/proibito nell'Altro e una montagna insormontabile di impedimenti si addenserà attorno ad esso; l'oggetto o atto, nella sua stessa volgarità, non può essere raggiunto o compiuto»²⁰⁵.

En dépit de tous les obstacles, imaginaires ou réels qui le séparaient de cette deuxième rencontre, mais d'autant plus insurmontables qu'ils lui paraissaient tenir peut-être uniquement aux imaginations qu'il savait bien qu'il ne pouvait manquer de se faire, il ne désespérait pas d'y réussir. Au contraire même, s'il cessait d'y penser, de se questionner, il se retrouvait rapidement dans la certitude absolue que chaque jour l'en rapprochait. Il savait alors que s'il cédait à l'impatience, s'il rompait l'enchantement, s'il obéissait aux injonctions nocturnes, il troublerait la marche d'une nécessité autrement inéluctable, qui travaillait pour lui.

(C1099)

L'uomo inizia a trascorrere sempre più tempo da solo, nella contemplazione del cantiere, senza riuscire più a leggere o a soffermare il pensiero su qualcosa che non sia quell'evento in corso e tutto ciò che esula da esso gli appare assolutamente trascurabile. L'attesa sembra condannarlo a una rigidità che lo rende incapace di decidere attivamente del proprio desiderio; egli sembra piuttosto agito, deciso da una fatale necessità che rende l'incontro futuro con la donna più che una possibilità, un evento ineluttabile che appartiene a un ordine delle cose superiore e necessario.

La continua e stranamente piacevole procrastinazione del momento dell'incontro con la ragazza – « L'homme se reprocha de ne pas l'avoir encore abordée, de prolonger ainsi le plaisir douteux qu'il goûtait à ne rien décider » (C 1096) – e l'ostinata convinzione che la sua vita sia oramai sottoposta alle regole di un destino inaggirabile fanno del

²⁰⁵ S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, op. cit. p. 234.

protagonista di *Les Chantiers* – almeno in parte e senza la pretesa di applicare strutture cliniche a un personaggio finzionale – un soggetto ossessivo; infatti, come scrive Recalcati,

L'ossessivo vorrebbe che il mondo e la sua vita fossero ispirati da un criterio universale di necessità che abolisse la dimensione imprevedibile e contingente del desiderio. La ritualizzazione, la pianificazione dell'esistenza, ma anche l'evitamento e il differimento continuo del momento della scelta (poiché la scelta è il momento in cui si manifesta la contingenza dell'esistenza, ossia il fatto che nessun Altro possa garantire il soggetto sul valore dei propri atti) delineano l'esigenza primaria dell'ossessivo: escludere la contingenza dall'esistenza della vita. Esigenza paradossale perché per escludere la contingenza della vita sarebbe necessario escludere la vita stessa dalla vita, ovvero risolvere la contingenza della vita nella necessità suprema della morte²⁰⁶.

Il termine ultimo della sua vita comincia infatti a essere percepito dall'uomo come se fosse sempre più vicino e l'istante stesso della morte viene gradualmente a confondersi ai suoi occhi con il compimento del suo desiderio, vale a dire con il realizzarsi del faticoso incontro con la ragazza:

Le terme de son existence, en même temps, lui semblait s'être curieusement rapproché. Pendant les dernières semaines, en y repensant, ce terme s'était confondu avec une échéance plus lointaine et plus certaine à la fois. Tandis que maintenant, il se confondait avec le moment où il la connaîtrait. Ce moment était proche, mais le terme lui-même, devenait en même temps improbable. Il cessait de voir ce que cela pouvait signifier. C'était comme s'il allait, à ce moment-là, se mettre à durer tel quel, à se survivre, relevé de tous ses devoirs, de tous ses soucis.

Son avenir s'ouvrait sur une sorte de durée océanique. Il s'y présentait même délié de l'obligation d'espérer qui ne se défait d'ordinaire qu'au moment de la mort. Sans doute on n'a que faire d'espérer lorsqu'on a l'occasion de perdre sa vie dans la mort, ou dans un autre. Et l'on aurait pu croire, de l'extérieur, qu'il s'abandonnait vraiment au désespoir, qu'il n'avait plus en face de lui que le dernier de tous les termes, la mort.

(C 1099-1100)

Che a essere in gioco nell'erotismo sia l'ostinata ricerca della fusione con l'essere amato, la ricerca cioè di una continuità con l'altro capace di sopprimere la frammentazione individuale, e che soltanto nella morte essa possa trovare la propria realizzazione verrà espresso da Georges Bataille ne *L'Erotismo* (1957). In questo saggio, pubblicato appena tre anni dopo l'uscita di *Des journées entières dans les arbres*, leggiamo infatti che «essendo la continuità dell'essere all'origine degli esseri, la morte

²⁰⁶ M. Recalcati, *Sull'odio*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 163-164.

non la riguarda, la continuità dell'essere ne è indipendente e, al contrario *la morte la manifesta*²⁰⁷, e ancora: «Quel che ho detto permette di cogliere l'unità del dominio dell'erotismo, che ci viene aperto da un rifiuto volontario della tendenza a ripiegarsi su se stessi. L'erotismo apre alla morte. La morte apre alla negazione della durata individuale»²⁰⁸.

La percezione dell'avvicinarsi dell'istante della morte da parte del protagonista di *Les Chantiers* può essere certamente spiegata alla luce di quell'intreccio tra *Eros* e *Thanatos* che costituisce il cuore stesso dell'erotismo secondo Bataille, ma anche dell'amore-passione così come viene illustrato da Rougemont che, a tal proposito, in *L'Amore e l'Occidente*, scrive: «l'avvicinarsi della morte è lo stimolo stesso della sensualità. Essa aggrava, nel senso più completo del termine, il desiderio: talvolta lo aggrava addirittura fino a trasformarlo nel desiderio di uccidere l'altro, o di uccidersi o di perire in un comune naufragio»²⁰⁹.

Tuttavia, nel sentimento provato dal personaggio durassiano vi è qualcosa di più, qualcosa che dipende dalla stretta e inquietante parentela che lega l'oggetto del suo desiderio a *das Ding*; proprio come nell'amore cortese l'assoluto della Dama è accostato a quello della morte²¹⁰, in *Les Chantiers* viene infatti sottolineata quella “familiarità con la morte” che, agli occhi del protagonista, caratterizzerebbe la ragazza.

Il ne se souffrait plus que seul, il fuyait toutes les connaissances qu'il avait faites à l'hôtel, il mangeait comme en rêve, il restait des journées entières dans la contemplation du chantier et sur son visage la crispation fixe des angoisses mortelles se dessinait. Ou bien était-ce parce qu'elle se trouvait avec la mort dans une telle familiarité ? Le moment où il l'atteindrait s'était insensiblement substitué chez lui au véritable terme de la mort. C'est aussi pourquoi, sans doute, en retour, le moment où il l'atteindrait ne lui semblait pas comporter d'avenir.

(C 1100)

²⁰⁷ G. Bataille, *L'Erotismo*, trad. it. Es, Milano, 2009, p. 22.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 24.

²⁰⁹ D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, cit. p. 98. L'inquietante convergenza della scelta d'amore come scelta di morte viene fatta valere anche da Freud ancor prima della concettualizzazione della pulsione di morte. In uno scritto minore, *Il motivo della scelta degli scrigni* (1913), sulla scorta di una serie nutrita di materiali attinti dalla mitologia, dalle fiabe, da opere shakespeariane, e altre fonti ancora, egli mostra infatti l'esistenza di un'“antica ambivalenza” tra l'oggetto d'amore in quanto “più desiderabile” e la morte come punto di attrazione al di là del principio di piacere. Cfr. S. Freud, *Il motivo della scelta degli scrigni*, trad. it. in *OSF*, vol. 7 (1912-1914) Boringhieri, Torino, 1975, pp. 207-218 e anche M. Recalcati, *Sull'odio*, cit. pp. 120-125.

²¹⁰ Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 575.

Dopo dieci giorni, la ragazza fa nuovamente ritorno sul viale dove l'uomo ha continuato ad attenderla, ogni mattina e ogni sera, nella certezza « qu'elle ne résisterait pas au besoin de revoir le chantier si proche de l'hôtel » (C 1101).

Fermatasi di fronte a lui, ella commenta i progressi dei lavori: la nuova porzione di prato circoscritta dai muri non si vede più, « c'était une chose qui se terminait, elle avait pris place dans la vallée. Du fait de l'absence des tendeurs de ficelles, elle ne se posait plus comme un problème à résoudre, comme une difficile question » (C 1102). Le barriere difensive sono state innalzate e, non potendo più vedere nulla, ormai al riparo dall'incandescenza del Reale, la ragazza non pensa più al cantiere, lo dimentica; finalmente può guardare e *riconoscere* quell'uomo che, a sua volta, mostra di riconoscerla, di ricordarsi molto bene di lei, e che ora la guarda e le sorride.

Elle sourit aussi et commença à le regarder, à regarder et regarder l'homme qui se souvenait. [...] Elle continuait à le regarder avec une attention exagérée, tout en souriant. Lui aussi souriait et la regardait, mais moins directement. Ce n'était pas son rôle, et d'ailleurs il aurait été incapable de le faire. Il savait qu'elle était en train de découvrir qu'il se souvenait d'elle parfaitement. Il se dit qu'il devait être un peu pâle, qu'elle remarquait qu'il était pâle. Tout en le regardant elle paraissait faire un effort pour comprendre pourquoi il se souvenait d'elle avec tant de force.

(C 1102)

Diversamente dal mero bisogno che si dirige verso un oggetto capace di soddisfare l'urgenza, il desiderio – nella sua dimensione simbolica – si nutre di segni e in particolare del segno del riconoscimento che viene dall'Altro. Il desiderio non è dunque desiderio di qualcosa, ma domanda di riconoscimento, desiderio del desiderio dell'Altro, desiderio di essere desiderato dall'Altro, e la sua soddisfazione simbolica consiste proprio nell'ottenere riconoscimento a questa domanda.

A tal proposito, è assolutamente significativo che in *Les Chantiers* l'accento venga ripetutamente posto sul fatto che il protagonista osservi sempre la ragazza senza però essere notato da lei²¹¹; in seguito al loro primo incontro, entrando nella sala da pranzo,

²¹¹ Come scrive Elisabetta Abignente, «l'attesa è [...] un'immobilità inquieta. L'innamorato che aspetta è un leone in gabbia, è vero, ma è anche un gufo che, immobile sul ramo, non smette mai di spiare nelle tenebre»; la metafora del gufo di derivazione proustiana è ripresa da Mario Lavagetto nel commento dell'episodio delle *Rose del Bengala* (cfr. M. Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino, 1991) al fine di mettere in luce due qualità che Proust attribuisce al poeta, all'innamorato e alla spia: l'immobilismo e il vedere senza essere visti. Cfr. *Quando il tempo si fa lento*, op. cit. p. 40 e nota n. 38.

l'uomo si accorge infatti che, ogni volta, la donna gira meccanicamente la testa nella sua direzione senza mai posare lo sguardo su di lui:

À l'indifférence de ce regard incertain il comprenait qu'elle ne jugeait pas utile de le reconnaître. Le reconnaissait-elle plus ou moins ? Peut-être l'avait-elle mal vu dans l'allée sombre ? Peut-être n'avait-elle-même pas gardé le souvenir de cette rencontre ? Assez bizarrement il fut presque satisfait qu'elle ne le reconnût pas. Il se dit que si elle devait le reconnaître il était peut-être préférable que ce fût en une autre occasion. Elle lui laissait ainsi l'initiative. Elle le reconnaîtrait lorsqu'il le voudrait. Et comme il était sûr qu'il fallait que tôt ou tard elle le reconnût, il se laissait aller au sentiment un peu effrayant qu'il ne dépendait absolument que de lui que fût accompli quelque chose de tout à fait nécessaire.

(C 1095-1096)

Il riconoscimento avviene proprio al momento del secondo incontro tra i due protagonisti e gli sguardi, i sorrisi che si rivolgono l'un l'altro – certamente più importanti e significativi delle poche parole scambiate – ne sono chiaramente il segno.

A partire da quel giorno i due protagonisti iniziano a salutarsi ogni volta che si incontrano ma, limitandosi a tenui cenni di riconoscimento, ancora esitano a raggiungersi.

Du moment qu'elle savait, car elle savait, le retard qu'il mettait à l'aborder n'était pas celui des jours derniers, il était d'une tout autre nature. C'était un retard qu'il lui accordait afin de lui permettre, à son tour, de s'impatienter et de le rejoindre par un léger effort de patience. Mais jamais elle n'aurait sa patience. Elle brusquait les choses, et il se dit que quoi qu'il fasse maintenant, leur dernière rencontre ne pouvait plus tarder.

(C 1103)

I giorni successivi l'uomo smette di attendere nel viale la ragazza, la quale comincia ad apparirgli sempre più inquieta e animata da un'impazienza feconda, forse per il fatto che anche lei ora *sa* di essergli destinata. Poiché il loro incontro conclusivo sembra dipendere dalla durata di un processo non ancora giunto a termine e di cui sarebbe inutile nonché dannoso interrompere il corso, essi continuano ad attendere, « aussi soucieux de s'ignorer que si, dans cet hôtel de vacances, au cœur de l'été, et malgré leur pleine liberté à tous deux, l'amour était puni de mort » (C 1104).

4.3 *Il rendez-vous conclusivo*

Dopo quattro giorni dal secondo incontro, finalmente l'attesa sembra essere sul punto di giungere a termine: « Ils le savaient tous les deux. Ce qu'ils ignoraient seulement, c'était de quelle façon cela allait finir, comment ils en sortiraient, où et quand » (C 1105). La ragazza scende nella sala da pranzo pettinata e vestita in maniera diversa, con un abito nuovo, rosso, « dans la forme et la couleur exactes de l'événement imminent. C'était leur impatience, son éclatement, leur triomphe » (C 1105).

L'indomani, dopo il pranzo, lei va a sedersi davanti a lui nel fumoir:

[...] ils se regardèrent, et c'est elle qui lui fit la première un rire bas, prolongé, indiscret, ce pouvait être le rire supérieur de celle qui peut enfin sans émoi longer les murs de tous les chantiers du monde. Mais il y avait surtout dans ce rire comme une bouleversante vulgarité qu'on eût essayé de contenir mais qu'emportait une audace massacrante. Les rires qu'elle avait pu faire jusque-là n'avaient rien de commun avec celui-là. Il lui répondit par un rire semblable.

(C 1106)

L'uomo esce dall'albergo e si avvia lungo una strada costeggiante il lago. La donna cammina dietro di lui, lo segue, « comme c'était normal » (C 1106).

C'était près du lac, une crique à peu près complètement cachée par des champs de roseaux. [...] Lorsqu'il fut au milieu du champ, il vit parmi les roseaux qui étaient à cet endroit presque aussi hauts que lui, deux autres espèces de plantes en fleurs. Les premières arrivaient à mi-hauteur des roseaux, et le jaune de leurs fleurs donnait au violet ardent des autres toute sa plénitude. La verdure sombre des roseaux aux fleurs d'encre rendait leur convenance éclatante. Les fleurs jaunes répandaient autour d'elles une luminescence soufrée. Elles étaient à tiges rigides et, contrairement aux autres fleurs, ne remuaient pas sous la brise du lac comme si, douées d'une inquiétante lucidité, elles étaient menacées, de cette eau douce, de ce lac de douceur, de ce ventre d'eau d'où elles étaient nées. À côté d'elles, plus rares, souples, aux tiges veloutées et flexibles, les fleurs violettes se laissaient fléchir au moindre assaut de la brise et pliaient sous elle, femelles. [...]

Cette convenance des fleurs entre elles fit monter à tous les points du corps de l'homme un flux violent de présence, de mémoire, et il eut l'impression d'être comblé de connaissance

(C 1108)

Alla fine del racconto non viene detto nulla di esplicito su quanto effettivamente accada tra i due protagonisti; tuttavia, la circolazione del desiderio viene poeticamente espressa attraverso la descrizione del paesaggio naturale che li circonda e che vede l'armonioso accordarsi di piante fiorite che, presentando colori (giallo – viola) e forme

(stelo rigido – stelo vellutato e flessuoso) opposti tra loro, simboleggiano chiaramente l'incontro amoroso tra i due protagonisti (l'uomo – la ragazza).

Poiché le relazioni oppositive si dicono in molti modi, dopo averne ricordato brevemente le diverse possibilità, dobbiamo domandarci a quale caso appartenga la relazione che viene a stabilirsi tra i due protagonisti alla fine di *Les Chantiers* così come ci viene descritta mediante la metafora naturalistica utilizzata da Duras.

La tipologia degli opposti (*αντικείμενα*) elaborata da Aristotele²¹² presenta quattro possibilità:

- i contraddittori (*αντίφασις*)
- i contrari (*ταναντία*)
- la privazione/possesso (*στέρεσις και ἔξις*)
- i correlativi (*τα πρός τι*)

La relazione di *contraddittorietà* riguarda opposti incompatibili: ad esempio “Socrate è seduto” e “Socrate non è seduto” sono proposizioni che si escludono a vicenda, in quanto riferite contemporaneamente a uno stesso individuo. La relazione di *contrarietà* è più debole, ammette casi intermedi: il bianco e il nero possono mescolarsi generando il grigio. La relazione di *Privazione/possesso* viene esemplificata da “non avere/avere la vista”. Quanto ai *correlativi*, gli esempi menzionati da Aristotele sono “metà/intero” e “padrone/servo”; la caratteristica principale di quest'ultima relazione oppositiva è la presupposizione reciproca dei due termini, sia sul piano della definizione, sia su quello dell'esistenza (non si può pensare a un padrone se non in rapporto a un servo, e viceversa). Dunque la relazione tra correlativi appare subito nella sua paradossalità, in quanto gli opposti sono vincolati – se non proprio incatenati – l'uno all'altro: opponendosi, si richiamano necessariamente a vicenda.

Torniamo ora alla descrizione delle piante fiorite che occupa le ultime due pagine del racconto di Duras. L'accento cade primariamente sull'“armonia” che l'accostamento dei colori produce: il giallo e il viola sono due colori complementari – essi si trovano infatti in posizioni opposte rispetto al centro del cerchio cromatico –, e la loro peculiarità consiste nel fatto che se vengono accostati l'uno all'altro si ottiene il più forte contrasto

²¹² Cfr. Aristotele, *Le categorie*, trad. it. Rizzoli, Milano, 1989.

possibile tra due colori, mentre se si mescolano essi si neutralizzano a vicenda formando un terzo colore intermedio della scala dei grigi.

Se volessimo determinare in quale tipo di relazione oppositiva rientri questa coppia di colori, dovremmo dunque rispondere che si tratta di un caso di contrarietà: mescolandosi, il giallo e il viola danno origine a un terzo termine – una tonalità del grigio appunto –, ma in questo atto di sintesi i due colori perdono le loro singolari tonalità, si spengono e si annullano reciprocamente. Al contrario, perché essi conservino il proprio originario vigore, non devono essere uniti, fusi tra loro, ma venire accostati l'uno all'altro e tale accostamento permette di ottenere il più alto livello di contrasto possibile.

Possiamo dunque affermare che, affinché la fecondità della loro relazione sia mantenuta, i colori complementari devono essere considerati dal punto di vista logico non come contrari, ma come correlativi, e la loro relazione può essere in un certo senso accostata a quella che lega i due impulsi estetici nella tragedia greca: quest'ultima nasce infatti quando i due avversari, l'apollineo e il dionisiaco, riconoscono la reciproca necessità, cioè vedono l'uno nell'altro la possibilità di accedere alla propria possibilità superiore intensificandosi e correggendosi vicendevolmente; per l'apollineo, l'alleanza con il dionisiaco significa forma senza rigidità, mentre per il dionisiaco, l'influsso dell'apollineo fa sì che la forza non conduca alla dissoluzione, ma al linguaggio²¹³.

La straordinaria consapevolezza che invade il protagonista di *Les Chantiers* nel momento in cui viene a trovarsi in mezzo al campo di fiori gialli e viola dipende dalla scoperta che a rendere possibile quell'*armoniosa intonazione* è il perfetto accostamento di quei due colori tanto diversi tra loro, un accostamento che non mira alla loro fusione (a essa conseguirebbe il loro annullamento), e nemmeno a un contrasto eccessivamente elevato, ma a una congiunzione capace sia di custodire la singolarità dell'uno e dell'altro colore, sia di garantire il reciproco perfezionamento: « le jaune de leurs fleurs donnait au violet ardent des autres toute sa plénitude » e nei fiori viola « se mourait la clarté des fleurs jaunes, dans leur splendeur extasiée, toujours prête à céder » (C 1107).

Se dunque il giallo corregge il viola intensificandolo, esaltandolo al massimo, e il viola corregge il giallo smorzandolo, possiamo affermare che, corrispettivamente, per l'uomo correggere la ragazza significa “intensificarla” offrendole una difesa dalla sua mancanza

²¹³ Cfr. G. Bottioli, *Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche* in «Enthymema», XIV, 2016.

costitutiva – a lei che, proprio come i fiori viola dallo stelo flessuoso e delicato che la simboleggiano, cede, si lascia piegare al minimo soffio di brezza –, mentre per la ragazza correggere l'uomo – lui che, come i fiori gialli “dotati d'inquietante lucidità”, è sempre attento a non cedere al languore da cui è minacciato – significa “smorzare” la sua rigidità introducendo in lui la mancanza necessaria a promuovere la spinta desiderante.

Come scrive Jean-Luc Seylaz, alla fine di *Les Chantiers* «qualcosa di essenziale si è dunque prodotto, anche se in maniera insolita. Sicuramente si ameranno; *senza aver avuto bisogno di dirselo*, è a un appuntamento amoroso [*à un rendez-vous amoureux*] che si arrendono l'uno all'altro»²¹⁴.

Che Seylaz utilizzi il termine “rendez-vous” invece di “rencontre” è molto significativo, nonché pienamente condivisibile: se infatti “rencontre” indica essenzialmente l'incontro che avviene per caso, l'incontro fortuito, non programmato, diversamente “rendez-vous” è piuttosto l'“appuntamento”, l'incontro stabilito di comune accordo in un dato giorno, a una data ora e in un determinato luogo. Quello che avviene alla fine tra i due protagonisti del racconto più che un incontro è proprio un appuntamento: la contingenza ha ceduto il posto alla necessità, entrambi sanno ormai di essere *destinati* l'uno all'altra e, infine, mentre l'uomo cammina in direzione del canneto vicino al lago, fermandosi al limitare della strada dove lui ha deciso di condurla « *elle lui faisait donc savoir qu'elle avait compris que c'était là qu'ils devaient se retrouver* » (C 1107).

Questa volta è l'uomo a camminare verso la donna per raggiungerla; questa volta è lei che attende lui: « *À la sortie du champ de roseaux, il la vit qui se tenait debout, de l'autre côté de la crique, et qui le regardait s'avancer vers elle* » (C 1108).

²¹⁴ J.-L. Seylaz, *Les romans de Marguerite Duras*, op. cit., pp. 4-5.

LE SQUARE

Originariamente le parole erano magie e, ancor oggi, la parola ha conservato molto del suo antico potere magico. Con le parole un uomo può rendere felice l'altro o spingerlo alla disperazione, con le parole l'oratore trascina con sé l'uditorio e ne determina i giudizi e le decisioni. Le parole suscitano affetti e sono il mezzo comune con il quale gli uomini si influenzano tra loro.

Sigmund Freud²¹⁵

1. « CE DIALOGUE FAIT LA MATIÈRE DU LIVRE »

Il fait beau. La brise se lève et l'on devine à sa tiédeur l'approche de l'été. Il n'est pas loin de quatre heures et demie. Dans un square, sur un banc, un homme et une jeune fille sont assis côte à côte. Ils ne se connaissent pas. L'homme engage la conversation.

Ce dialogue fait la matière du livre.

Au crépuscule, la jeune fille et l'homme se séparent. Peut-être se retrouveront-ils le samedi suivant.²¹⁶

In questi termini Marguerite Duras presenta *Le Square* (1955), il primo romanzo quasi interamente dialogato all'interno della sua produzione letteraria a cui due anni dopo è seguito un adattamento scenico che rappresenta il suo primo avvicinamento al mondo del teatro²¹⁷.

²¹⁵ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* (Introduzione, lezione 1), trad. it. in *OSF*, vol. 8 (1915-1917), Boringhieri, Torino, 1976, p. 201.

²¹⁶ M. Duras « Texte de présentation de l'édition originale » (1955), in « Autour du *Square* », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris, 2011, p. 1201.

²¹⁷ Una versione ridotta di *Le Square* viene portata in scena per la prima volta da Claude Martin a Parigi nel 1957. Nel 1965 la *pièce* verrà poi nuovamente rappresentata a teatro da Alain Astruc in una versione che riprende la totalità del romanzo, e pubblicata integralmente da Duras per Gallimard in *Théâtre I: les Eaux et Forêts - le Square - La Musica*. Come osserva Marie-Madeleine Mervant-Roux, «la teatralità di *Le Square* sembra essere stata direttamente scolpita nel romanzo [...] Poiché *Le Square* è un romanzo interamente dialogato, l'opinione generale è che la sua forma iniziale si avvicinava così tanto a quella di un testo drammatico che la sua metamorfosi in *pièce* poteva essere quasi immediata e non poneva alcun problema», M.-M. Mervant-Roux, « La création du *Square*: un bouleversement invisible. 17 septembre 1956, mise en scène de Claude Martin », in C. Burgelin, P. Gaulmyn (a cura di), *Lire Duras*, op. cit., p. 367.

Annunciato ancor prima della sua pubblicazione come un «dialogo quasi monolitico tra gli ultimi degli ultimi della società: una domestica e un piccolo viaggiatore di commercio»²¹⁸, il testo riserva in effetti un posto estremamente ridotto alla narrazione: solamente qualche dozzina di frasi che indicano i movimenti sporadici e banali dei personaggi – in particolare le comparse del bambino e i gesti della domestica che si occupa di lui dandogli da mangiare, da bere, e pulendogli le mani – e i cambiamenti atmosferici, la cui descrizione rende sensibilmente percepibili sia lo scorrere del tempo, sia l'incertezza della stagione che, con il graduale declinare del sole, regredisce dalle « promesses d'un proche été » (S 1154) al « souvenir de l'hiver » (S 1184).

Il lettore non ha dunque quasi nulla da apprendere riguardo l'intrigo del testo – all'azione Duras sostituisce la parola come azione²¹⁹ –, ma deve scoprire l'essenziale, vale a dire la funzione strutturale e poetica dei pochi elementi narrativi e, soprattutto, il tenore del dialogo tra i due protagonisti, giacché è proprio in esso – nel suo ritmo, nel suo lento progredire, nei lunghi silenzi da cui è scandito – che risiede la vera materia del libro.

A sottolineare la stretta vicinanza di *Le Square* con le forme del romanzo dialogato e del teatro è Raymond Queneau che, dopo averlo letto il testo per conto di Gallimard, scrive nel suo resoconto: «Vi è in Marguerite Duras un'esigenza di rinnovamento, di approfondimento della propria arte che è poco comune tra le scrittrici. Forse è stata influenzata da Compton-Burnett; si pensi anche ad alcune tendenze del teatro contemporaneo (Beckett, Ionesco e anche Tardieu); ma si tratta meno di influenze propriamente dette che di pretesti per ricercare la sua personale originalità»²²⁰.

Se la maggior parte della critica ha colto in *Le Square* la chiara intenzione da parte di Duras di comporre una *pièce* teatrale, tuttavia da un'intervista pubblicata su *L'Express* nel 1956 si evince piuttosto la volontà della scrittrice di prendere le distanze da qualunque genere letterario predefinito e di affermare il suo disaccordo verso l'attribuzione di una generica etichetta – sia essa quella di “romanzo” o quella di “pièce teatrale” – alla sua produzione letteraria.

²¹⁸ In questi termini un articolo di *Arts* del 2 febbraio 1955 descrive l'opera in fase di realizzazione di Duras. Cit. in B. Ferrato, « Notice de *Le Square* », in M. Duras, *Œuvres complètes* I, cit. p. 1543.

²¹⁹ Cfr. F. Bruera, « Marguerite Duras tra letteratura e teatralità », in E. Melon (a cura di) *Duras Mon Amour* 2, Lindau, Torino, 2001.

²²⁰ R. Queneau, *Un lecteur de Marguerite Duras*, in « Cahiers Renauld-Barrault », n. 52, 1965, pp. 3-5.

Ai-je voulu faire une pièce de théâtre en écrivant *Le Square* ? Non. Je n'ai voulu ni faire une pièce de théâtre ni, à vrai dire, un roman. Si " roman " figure sous le titre du livre, c'est par étourderie de ma part, j'ai oublié de le signaler à l'éditeur. Et puis des critiques ont dit qu'il s'agissait là de théâtre, qu'il ne fallait pas s'y tromper.

Si on me demande comment j'ai écrit *Le Square*, je crois bien que c'est en écoutant se taire les gens dans les squares de Paris.

Elle, elle se trouve là tous les après-midi, seule la plupart du temps, vacante, en fonction précisément. Lui se trouve également là, seul lui aussi la plupart du temps, dans l'hébétude apparente d'un pur repos²²¹.

Costituito da tre parti (indicate molto semplicemente come I, II, III) che sembrano richiamare la divisione in tre atti del teatro classico²²², *Le Square* è dunque il lungo dialogo sorto dall'incontro tra un uomo e una giovane donna che il caso ha condotto a sedere fianco a fianco sulla panchina di un giardino pubblico. Lei, una domestica tuttofare di vent'anni incaricata quel pomeriggio di portare a passeggio il bambino dei suoi datori di lavoro, vive ogni giorno relegata all'interno di una cucina, priva di una reale esistenza al di fuori delle sue funzioni lavorative; lui, un viaggiatore di commercio non più giovanissimo che vende oggetti così piccoli e di scarso valore da poter essere contenuti tutti in una sola valigia di media grandezza, l'unica cosa che egli possieda.

Anonimi personaggi che nulla segnala all'attenzione, entrambi conducono vite talmente isolate e poco qualificate da apparire ai loro stessi occhi come individui privi di senso e senza alcuna importanza all'interno della scala sociale: « ah! nous sommes vraiment les derniers des derniers » (S 1162), affermerà l'uomo.

La condizione di estrema solitudine e di isolamento che li accomuna, che li fa sentire in qualche modo simili l'uno all'altro, è ciò che rende possibile il dialogo; iniziato per via del bambino²²³ e in un primo momento incentrato su problematiche quotidiane e meramente materiali (come il salario, la possibilità di mangiare a sufficienza), esso non tarda però ad affrontare questioni maggiormente intime, a rivelare l'urgenza e la necessità

²²¹ M. Duras, *Une pièce involontaire*, « L'Express », 14 septembre 1956, in « Autour du *Square* », cit. p. 1201.

²²² Come evidenzia Myriem El Maïzi, in *Le Square* sembrano essere perfettamente rispettate le tre unità aristoteliche: unità di luogo (la conversazione si svolge in un unico luogo, il giardino pubblico); unità di tempo (un tardo pomeriggio di primavera) e unità d'azione (i due personaggi sono impegnati in una sola e unica azione, quella di una tranquilla chiacchierata che occupa interamente lo spazio del testo). Cfr. M. El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, op. cit. p. 89.

²²³ « Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta devant la jeune fille.

“ J'ai faim ”, dit l'enfant.

Ce fut pour l'homme l'occasion d'engager, la conversation.

“ C'est vrai que c'est l'heure du goûter ”, dit l'homme.

La jeune fille ne se formalisa pas. Au contraire, elle lui adressa un sourire de sympathie » (S 1139).

che i due interlocutori hanno di parlare, di scambiare i reciproci punti di vista sul mondo e sulla vita, di comunicare la propria disperazione, di riempire il silenzio e il vuoto della loro esistenza.

Come osserva Maurice Blanchot in *Il dolore del dialogo* (1956), articolo pubblicato poco dopo l'uscita di *Le Square*,

Marguerite Duras, con attenzione infinitamente delicata, ha spiato e forse colto il momento in cui nasce negli uomini la capacità di dialogo: occorre un incontro casuale, e anche la semplicità dell'incontro – che cosa di più semplice di un giardino pubblico – per contrastare alla tensione nascosta che quei due esseri devono sostenere, e un'altra semplicità per cui la tensione, se c'è, non ha alcun carattere di drammaticità, e non è legata ad un avvenimento visibile, qualche grande sventura, qualche crimine o ingiustizia particolare, anzi è banale, senza rilievo e senza «interesse», perfettamente semplice e come sbiadita²²⁴.

Prima di essere comunicazione, parlare è «raggiungimento di sé nell'espressione, avanzamento verso il giorno, un travaglio che interdice la solitudine. Ognuno verrà definito dal modo in cui affronta problemi che sono comuni a tutti. La soluzione che dà loro, il vocabolario impiegato costituiscono il più rivelatore dei ritratti, essendo quello meno controllato»²²⁵. L'estrema cordialità nel parlare, il ripetersi degli appellativi “monsieur” e “mademoiselle”, il costante timore di essere fraintesi se da un lato esprimono la volontà di interpellare l'altro, la necessità della sua attiva partecipazione e della sua continua comprensione, dall'altro fanno sì che tra i due interlocutori venga sempre mantenuta una certa distanza.

Devono parlare, e le loro parole così caute, quasi cerimoniose, sono rese terribili da un ritegno che non è soltanto la gentilezza delle esistenze semplici, ma è fatto della loro estrema vulnerabilità. La paura di ferire e di essere feriti traspaiono in quelle parole. Esse si toccano, si ritraggono al primo piccolo contatto un po' vivo: ancora batte sicuramente in loro la vita. Lente, ma ininterrotte; non si fermano, per timore che il tempo venga a mancare; bisogna parlare ora o mai; però senza fretta, pazienti e sulla difensiva, e calme, com'è calma la parola che, se non si trattenesse, si spezzerebbe in un grido²²⁶.

Al saggio di Blanchot, che rappresenta certamente il commento a *Le Square* più noto e di maggior rilievo, sono preceduti diversi articoli che giudicano in maniera discordante la peculiarità di questo dialogo. In particolare, alcuni critici valorizzano il forte realismo

²²⁴ M. Blanchot, *Il dolore del dialogo*, in *Il libro a venire*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2019, p. 181.

²²⁵ M. Alleins, *Marguerite Duras. Médium du réel*, op. cit., p. 63.

²²⁶ M. Blanchot, *Il dolore del dialogo*, cit. p. 177.

del linguaggio adottato da Duras, un linguaggio che, apparendo al contempo naturale e cerimonioso²²⁷, si accorda perfettamente con l'umiltà dei personaggi che lo parlano. Roger Judrin, a tal proposito, scrive in *La N.R.F.*: «Ammiro l'umiltà di Marguerite Duras. Ella abbraccia con delicatezza i luoghi comuni dei mediocri, non ha bisogno né del fuoco delle idee né di un linguaggio forte; [...] Eppure la naturalezza non si fa impunemente beffe dell'arte»²²⁸.

Di contro, vi sono critici che hanno posto l'accento sull'astrazione del linguaggio dei due protagonisti, giudicandolo «freddo e cerimoniosamente mediocre», «curiosamente spersonalizzato»²²⁹; alcuni, primo tra tutti lo scrittore Claude Roy, giungono a negare al linguaggio di *Le Square* qualunque intento realistico e a considerare il dialogo che si dispiega tra i due personaggi come una mera utopia:

Essi parlano una lingua affettata, castigata, assolutamente impossibile. Parlano per 155 pagine, senza mai allontanarsi da quel tono totalmente incredibile e alla fine sconvolgente. *Le Square* non è il resoconto della conversazione che si svolge tra una domestica tutt'altro che un commesso viaggiatore. È il resoconto della conversazione che loro *dovrebbero* tenere, se solo alle persone fosse concesso quel dono tanto mal condiviso quanto quello del pane: la possibilità di esprimersi²³⁰.

A confermare l'opinione di Roy è la stessa Duras, che nel corso di un'intervista radiofonica tenutasi nel 1962 afferma: « Quand on me dit que la bonne à tout faire du *Square* ne parle pas naturellement, bien entendu qu'elle ne parle pas naturellement, puisque je la fais parler comme elle parlerait si elle pouvait le faire. Le réalisme ne m'intéresse en rien. Il a été cerné de tous les côtés. C'est terminé »²³¹.

Quasi trent'anni dopo l'uscita di *Le Square*, in occasione di una sua ripubblicazione per la collezione "Folio" di Gallimard (1990), l'autrice scriverà una nuova introduzione al testo in cui l'accento verrà posto molto significativamente sull'importanza che la parola e la comunicazione rivestono per tutte quelle persone che – proprio come le domestiche

²²⁷ Cfr. Article anonyme, « Libre Belgique », 14 septembre 1955, cit. in B. Ferrato, « Notice de *Le Square* », cit. p. 1545.

²²⁸ R. Judrin, *La N.R.F.*, n. 36, décembre 1955, p. 1160, cit. in B. Ferrato, « Notice de *Le Square* », cit. pp. 1545-1546.

²²⁹ G. Luccioni, « Esprit », janvier 1956, pp. 148-150, cit. in B. Ferrato, « Notice de *Le Square* », p. 1546.

²³⁰ C. Roy, « Libération » 5 octobre 1955, cit. in B. Ferrato, « Notice de *Le Square* », cit. p. 1546.

²³¹ *Tous les plaisirs du jour*, entretien radiophonique, R.T.F., 20 février 1962, cit. in B. Ferrato, « Notice de *Le Square* », cit. p. 1546.

tuttofare e i viaggiatori di commercio – non possiedono nulla se non “un’identità di morte”:

C’étaient des bonnes à tout faire, les milliers de Bretonnes qui débarquaient dans les gares de Paris. C’étaient aussi les colporteurs des petits marchés de campagne, les vendeurs de fils et d’aiguilles, et tous les autres. Ceux – des millions – qui n’avaient rien qu’une identité de mort.

Le seul souci de ces gens c’était leur survie: ne pas mourir de faim, essayer chaque soir de dormir sous un toit.

C’était aussi de temps en temps, au hasard d’une rencontre, PARLER. Parler du malheur qui leur était commun et de leurs difficultés personnelles. Cela se trouvait arriver dans les squares, l’été, dans les trains, dans ces cafés des places de marché pleins de monde où il y a toujours de la musique. Sans quoi, disaient ces gens, ils n’auraient pas pu survivre à leur solitude [...] ²³².

Come afferma Seylaz, con *Le Square* assistiamo a un incontro nella sua forma più pura: il dialogo che ha luogo tra questo uomo condannato dal proprio mestiere a non avere fissa dimora e questa domestica che non conosce nulla al di là della cucina in cui lavora rappresenta per entrambi la straordinaria possibilità di aprirsi l’uno all’altro, l’occasione di godere del privilegio umano della comunicazione. Non sorprenderà dunque che Duras abbia voluto onorare, magnificare questi istanti mostrando come i suoi personaggi siano al contempo consapevoli e degni di un tale privilegio: un evento troppo raro e prezioso perché venga sciupato in banali chiacchiericci e in parole sgraziate ²³³.

Con il procedere del dialogo i due personaggi abbandonano le questioni meramente prosaiche su cui esso si era avviato lasciandosi andare a confidenze sempre più intime e profonde che permettono a ciascuno di manifestare un vivo e crescente interesse per l’altro e di dar prova di un ascolto attento, di uno sforzo di comprensione e di reale empatia. Il reciproco interesse prenderà ora la forma di un complimento, ora quella di uno slancio emotivo, e infine quella di un suggerimento, di una proposta – l’invito a fare un viaggio che l’uomo rivolgerà alla domestica, e quello ad andare a ballare che lei rivolgerà a lui –, attraverso cui l’uno esorta l’altro a condividere il proprio sogno e, magari, a viverlo.

Se inizialmente la domestica afferma che conversare è qualcosa che « ne porte pas à conséquence » (S 1141), in realtà, ciascuno dei due personaggi non solo riceverà dal

²³² M. Duras, testo di presentazione di *Le Square* (1989), cit. in *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 1135.

²³³ Cfr. J.-L. Seylaz, *Les romans de Marguerite Duras, Essai sur une thématique de la durée*, op. cit., pp. 28-29.

confronto con l'altro la possibilità di comprendere meglio se stesso comprendendo l'altro, ma tenterà anche di attenuare il dolore di cui ha appena fatto confidenza – « je n'ai pas voulu dire que j'étais spécialement malheureuse dans mon état » (S 1168), afferma la ragazza; « je ne suis pas un homme à plaindre » (S 1185), afferma il viaggiatore di commercio –, e di esprimere, con pudore, il desiderio di potersi incontrare presto.

2. DUE PERSONAGGI IN ATTESA DEL RICONOSCIMENTO DELL'ALTRO

Pur riconoscendo sin da subito di condividere la stessa solitudine e le medesime difficoltà sul piano sociale, la reciproca comprensione tra i due personaggi non è altrettanto immediata, in quanto a essere inizialmente enfatizzate sono piuttosto le differenze che intercorrono tra loro riguardo la speranza o la disillusione con cui guardano all'avvenire, la fiducia o la sfiducia che ripongono nella possibilità di un cambiamento e, soprattutto, il modo in cui hanno deciso di trascorrere il loro presente: « Peut-être ne sommes-nous en désaccord que sur ce que nous avons décidé de faire ou de ne pas faire de notre temps » (S 1151), osserva il viaggiatore di commercio.

Quest'ultimo vive totalmente per il lavoro che fa, un lavoro umile che non richiede particolari qualità o capacità, un lavoro che, sebbene lui non lo abbia mai realmente scelto, gli consente comunque di mangiare a sufficienza, « à peu près tous les jours » (S 1139), e dunque non se ne lamenta; essendo solo e senza domicilio, egli afferma infatti di non avere particolari preoccupazioni: « Les seuls que j'aie me concernant moi seul. Quelquefois, il me manque un tube de dentifrice, quelquefois encore je manque un peu de compagnie, mais à part ça, cela peut aller, mademoiselle, oui, je vous remercie » (S 1139). Quando la sua interlocutrice gli chiede se pensa, prima o poi, di fermarsi, di scegliere un mestiere differente che gli permetterebbe di smettere di viaggiare, lui non sa rispondere, sembra non aver mai preso realmente in considerazione tale possibilità.

- C'est-à-dire que je n'ai jamais très bien su comment ces choses-là se décidaient. Je ne connais personne en particulier, je suis un peu isolé. Et, à moins qu'un jour une grande chance ne m'atteigne, je ne vois pas comment je changerais de travail. Et je ne vois pas non plus de quel côté de ma vie cette chance pourrait me venir, d'où elle pourrait arriver. Je ne veux pas dire qu'elle ne pourrait pas arriver un jour, n'est-ce pas, on ne peut jamais savoir, ni, si elle

m'arrivait, que je ne l'accueillerais pas volontiers, non, loin de là, mais pour le moment, vraiment, je ne vois pas d'où elle pourrait me venir et m'aider à m'y décider.

- Mais, monsieur, ne pourriez-vous pas, par exemple, le vouloir tout simplement ? vouloir changer de travail ?

(S 1140)

Il viaggiatore di commercio conduce la propria esistenza in maniera assolutamente passiva, trascinato un po' dappertutto da quella valigetta che lo porta sempre più lontano; la possibilità del cambiamento sembra per lui dipendere esclusivamente da circostanze esterne e puramente contingenti, da un'insperata fortuna che forse un giorno potrebbe capitargli, e non da un atto di volontà, da una decisione assunta in maniera singolare e consapevole. Sprovvisto di qualsiasi passione o speranza, incapace di pensare al futuro, di desiderare e cogliere possibilità altre che pure gli apparterrebbero, egli si dimostra rassegnato alla propria condizione: « Il y en a qui doivent s'accomoder de ne jamais changer. Au fond, ce doit être mon cas. Et vraiment, je le crois, pour moi, cela va durer » (S 1141).

Come scrive Blanchot, questo personaggio durassiano

ha la saggezza che accetta e non chiede nulla; quell'apparente saggezza è relativa al pericolo della solitudine che, senza appagarlo, pure in qualche modo lo riempie, tanto da non lasciargli più il tempo di desiderare dell'altro. Sembra essere quel che si dice un declassato; si è lasciato andare a fare quel piccolo mestiere (veramente, neppure quello è un mestiere), che gli si è imposto per il suo bisogno di vagabondare, e vi trova l'unica possibilità che gli resti e che incarni precisamente quel che egli è²³⁴.

In continuo movimento da un paese all'altro, sempre di passaggio, l'uomo ha fatto dell'instabilità che caratterizza il suo mestiere l'unica condizione "stabile" della propria esistenza. Impossibilitato, a causa di quel perenne vagabondare, a intessere relazioni significative con altre persone e ancor più a creare legami affettivi duraturi, la possibilità di confrontarsi e di aprirsi all'alterità sembra essergli perclusa al punto che, come lui stesso confessa, a volte deve recarsi nei giardini pubblici perché gli sia offerta l'occasione di dialogare con qualcuno.

- [...] Non, si je vais quelque fois dans les squares, c'est quand je suis resté quelques jours sans parler, vous voyez, sans bavarder, quoi, quand je n'ai pas eu d'autre occasion de le faire qu'avec des gens qui achètent ma marchandise et que ces gens sont pressés ou tellement méfiants que je ne peux arriver à leur dire un mot en dehors de ceux pour vanter mes cotons.

²³⁴ Blanchot, *Il dolore del dialogo*, cit., p. 182.

Alors, dans ces conditions, au bout de quelques jours, on s'en ressent, naturellement. On s'ennuie si fort de bavarder avec quelqu'un et que quelqu'un vous écoute que ça peut vous rendre même un peu malade, vous donner comme un peu de fièvre.

- Oui, je sais, il semble alors qu'on pourrait se passer de tout, de manger, de dormir, plutôt que de bavarder.

(S 1171)

La parola non può mai essere solamente quella del soggetto in quanto «ogni parola chiama risposta»²³⁵, «non c'è parola senza risposta»²³⁶, afferma Lacan. La sua struttura, esattamente come quella del desiderio, implica necessariamente l'ascolto e la risposta dell'Altro, della Comunità umana intesa come luogo in cui concretamente si realizza la dialettica del riconoscimento²³⁷: « D'entendre que l'on s'adresse à vous est une chose qui m'a pas moins de naturel et de force aussi » (S 1195), osserva il viaggiatore di commercio.

Se nel corso degli anni Trenta-Quaranta l'insegnamento di Lacan era incentrato soprattutto sul registro dell'Immaginario e sulle fissazioni libido-narcisistiche del desiderio concepito come passione invidiosa di possedere l'oggetto del desiderio dell'altro, a partire dagli anni Cinquanta – in particolare con *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* (1953) – viene invece ad affermarsi il primato dell'ordine Simbolico e con esso il valore e la potenza trasformativa che la parola esercita sull'identità del soggetto. In questa nuova prospettiva, il desiderio, lungi dall'essere desiderio di un oggetto in particolare, si presenta come *domanda di riconoscimento* rivolta all'Altro: «[...] Il desiderio dell'uomo trova il suo senso nel desiderio dell'altro, non tanto perché l'altro detenga le chiavi dell'oggetto desiderato, quanto perché il suo primo oggetto è di essere riconosciuto dall'altro»²³⁸.

Il soggetto desidera essere accettato e riconosciuto come soggetto del desiderio perché solamente grazie alla risposta dell'Altro può sottrarsi alla dimensione distruttiva del narcisismo, alla cattura ipnotica, all'illusione alienante della sua immagine ideale. Soltanto così al soggetto è dunque data la possibilità di aprirsi all'alterità e di costituirsi come singolarità; in assenza di risposta da parte dell'Altro, ogni parola da lui pronunciata rimane priva di significazione, l'essere e il valore umano che gli sono propri vengono in

²³⁵ J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in *Scritti*, vol. I, trad. it. Einaudi, Torino, 2002, p. 240.

²³⁶ *Ivi*, p. 241.

²³⁷ Cfr. J. Lacan, *Varianti della cura-tipo*, in *Scritti*, vol. I, cit. p. 347.

²³⁸ J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, cit. p. 261.

qualche modo negati, così come a essergli negato è l'incontro con la verità del suo desiderio.

Per il soggetto privato del confronto con l'alterità – e il viaggiatore di commercio di *Le Square* ne è un esempio paradigmatico – a essere primariamente precluso è infatti il desiderio nella sua versione più autentica, vale a dire il *desiderio di essere*, desiderio di non-coincidenza, desiderio di non essere ciò che si è per divenire altro. Abituato a dover continuamente valicare i confini spaziali della propria esistenza viaggiando, spostandosi di paese in paese, l'uomo non sembra affatto in grado di fare altrettanto con i confini, ben più importanti ed essenziali, della propria identità. Essa è infatti talmente irrigidita, vincolata all'essere un viaggiatore di commercio e null'altro, che la sola idea di poterli oltrepassare grazie a un cambiamento – un cambiamento volontario che lo libererebbe da quell'assoluta coincidenza con se stesso – non gli pare possibile: « on est quand même comme on est, et soi comment se changer à ce point? » (S 1143).

L'uomo confessa alla sua interlocutrice che, nonostante la sua serena rassegnazione, a volte gli accade di avere paura, non tanto della condizione di estrema solitudine in cui si trova,

- [...] pas celle que l'on éprouve lorsqu'on se dit que, quand on mourra, personne ne s'en apercevra, non, une peur plus générale, qui ne vous concerne pas vous seul.
- Comme si l'on prenait peur tout à coup d'être comme on est, d'être comme on est au lieu d'être autrement, au lieu même d'être autre chose, peut-être ?
- Oui, d'être à la fois comme tous les autres, tous les autres et d'être en même temps comme on est. Oui, c'est cela même, je crois, d'être de cette espèce-là plutôt que de n'importe quelle autre, de celle-là précisément ...
- Si compliquée, oui, monsieur, je comprends.

(S 1146)

La paura “di essere come siamo invece che in un altro modo” così come di “essere come tutti gli altri”, esprime il timore di quella totale e rigida coincidenza con se stessi (*idem = idem*), o con l'alterità (*idem = alter*), che impedisce al soggetto di assumere altre forme, di essere in un altro modo, di cogliere le possibilità che maggiormente gli appartengono costringendolo a rinunciare al *desiderio di non-essere ciò che è*.

La condizione di incessante nomadismo in cui si trova il viaggiatore di commercio non è certamente sufficiente a fare di lui un soggetto flessibile e oltrepassante; poiché il divenire che caratterizza la sua esistenza da un punto di vista eminentemente contingente non si riscontra affatto sul piano dell'identità e del desiderio, la sua situazione non è poi

così dissimile da quella della domestica, sempre confinata nelle quattro mura dell'abitazione dei suoi datori di lavoro: « Ainsi, monsieur, vous voyagez aussi constamment que, moi, je suis constamment sur place » (S 1145), constatata saggiamente la donna.

Diversamente dal viaggiatore di commercio, la ragazza esprime però la certezza di uscire, un giorno, dalla sua condizione attuale, « une sorte d'état, d'état tout entier » (S 1141), una condizione che però lei ritiene essere passeggera, paragonabile a quella dell'essere bambini o ammalati, e dunque necessariamente destinata a finire.

- Pour moi, monsieur, cela ne durera pas.
- Pouvez-vous déjà le prévoir, mademoiselle ?
- Oui. Mon état n'est pas un état qui puisse durer. Il est dans sa nature de se terminer tôt ou tard. J'attends de me marier. Et dès que je le serai, c'en sera fini pour moi de cet état.
- Je comprends, mademoiselle.
- Je veux dire qu'il laissera aussi peu de traces dans ma vie que si je ne l'avais jamais traversé.

(S 1141)

La domestica attende speranzosamente l'incontro con un uomo capace di accorgersi di lei, un uomo che, scegliendola e sposandola, le permetta di iniziare a vivere veramente. Non c'è motivo perché ciò non le accada, esattamente come accade a tutte le altre donne: « J'ai beaucoup réfléchi. Je suis jeune, bien portante, je ne suis pas menteuse, je suis une de ces femmes comme on en voit partout et dont la plupart des hommes s'accommodent. Et cela m'étonnerait quand même qu'il ne s'en trouve pas un, un jour, qui le reconnaîtra et qui ne s'accommodera pas de moi. J'ai de l'espoir » (S 1142).

Per alimentare questa speranza – la sua unica àncora di salvezza – ella non solo si reca ogni sabato sera al « bal de la Croix-Nivert », dove accetta ogni invito a danzare nell'attesa di un uomo che sappia riconoscerla « comme une jeune fille apte à se marier, tout comme les autres » (S 1143), ma addirittura confessa di sforzarsi di mangiare più del necessario per risultare maggiormente visibile:

Parfois même, je me force. Je voudrais quelquefois grossir encore, me fortifier encore pour que l'on me voie encore davantage. Il me semble que, grosse et forte, j'aurais encore un peu plus de chances d'arriver à ce que je veux. C'est une illusion peut-être, me direz-vous, mais je crois que si j'ai une éclatante santé on voudra de moi davantage. Ainsi, vous voyez, nous sommes très différentes.

(S 1147)

Ciò che sembra distinguere la condizione del viaggiatore di commercio da quella della domestica è il fatto che quest'ultima sostenga di desiderare il cambiamento con tutte le sue forze: « – Mais peut-être que, pour moi aussi, on ne peut jamais tout prévoir, n'est-ce pas, un jour je changerai de travail. – Mais moi, je le désire, monsieur, c'est différent » (S 1141).

Lei desidera, certo, ma vive esattamente come lui nello spazio dell'attesa passiva: l'uomo considera il cambiamento come una *possibilità eminentemente contingente*, mentre lei fa dell'oggetto del suo desiderio – l'incontro capace di cambiare il corso della sua vita – un vincolo deterministico, un fatto *necessariamente possibile*: « Et dire qu'il faut que j'en passe par là. Impossible de faire autrement. Il faut que je sois prise au sérieux positivement une fois dans ma vie » (S 1170).

Né l'uno né l'altra si dimostra dunque in grado di realizzare uno sforzo attivo per oltrepassare la mera contingenza della realtà effettuale, di interpretare e scegliere consapevolmente le possibilità che maggiormente gli appartengono, le *possibilità necessarie*, le sole attraverso cui si decide la fedeltà al proprio desiderio e a se stessi.

La domestica esiste così poco ai suoi stessi occhi che nemmeno prende in considerazione l'idea di poter essere lei a compiere una scelta cercando chi meglio le convenga sposare:

- Vous comprenez, monsieur, vous comprenez, je n'ai jamais été choisie par personne, sauf en raison de mes capacités les plus impersonnelles, et afin d'être aussi inexistante que possible, alors il faut que je sois choisie par quelqu'un, une fois, même une seule. Sans cela j'existerai si peu, même à mes propres yeux, que je ne saurai même pas vouloir choisir à mon tour. C'est pourquoi je m'acharne tant sur le mariage, vous comprenez.

- Oui, mademoiselle, sans doute, mais j'ai beau faire, je ne vois pas très bien comment vous espérez être choisie si vous ne pouvez choisir vous-même.

- Je sais bien que cela peut paraître impossible, mais quand même il faudra que cela arrive. Car si je me laissais moi-même choisir, tous les hommes me conviendraient, tous, à condition seulement qu'ils veuillent un peu de moi. Un homme qui, seulement, me remarquerait, je le trouverais désirable de ce seul fait, alors comment saurais-je ce qui me conviendrait quand tous me conviendraient s'ils voulaient de moi ? non, on devra deviner, pour moi, ce qui me conviendra le mieux, moi, je ne le saurai jamais toute seule.

(S 1164-1165)

Analogamente al viaggiatore di commercio che, in mancanza di tempo per pensare al proprio futuro, crede che sia il cambiamento a dovergli andare incontro – « Il faudrait que le changement arrive vers moi, je n'ai pas le loisir d'aller vers lui » (S 1143) –, la

domestica attende passivamente l'arrivo dell'Altro capace di accorgersi di lei e di cambiare la sua vita; solo a partire da quel momento, grazie al segno del suo riconoscimento, la ragazza potrà smettere di « n'être rien » (S 1147) e, magari, iniziare a possedere qualcosa, come ad esempio un fornello a gas: « Seule, tenez, sans amour aucun, je crois que je me laisserais mourir de faim, je n'aurais pas la force de me porter. [...] Non, désormais, il me faut un homme pour lequel j'existerai [...] » (S 1179).

Come osserva Sartre, soltanto l'Altro, con il suo amore, è infatti in grado di conferire un senso all'esistenza meramente contingente del soggetto, alla sua *facticité*.

[...] poiché l'altro è fondamento del mio essere-oggetto, esigo da lui che il libero sorgere del suo essere abbia per fine unico e assoluto la scelta di *me*, cioè che abbia scelto di essere per fondare la mia oggettività e fatticità. Così la mia fatticità è «salva». [...] Mentre prima di essere amati eravamo inquieti per questa protuberanza ingiustificata, ingiustificabile che era la nostra esistenza, mentre ci sentivamo «di troppo», ora sentiamo che questa esistenza è ripresa e voluta nei suoi minimi particolari da una libertà assoluta che essa condiziona nello stesso tempo e che proprio noi vogliamo con la nostra libertà. È questo il fondo della gioia d'amore, quando c'è: sentirci giustificati di esistere²³⁹.

Sebbene la domestica mostri perfettamente come nella sua struttura originaria il desiderio umano sia essenzialmente desiderio dell'Altro, desiderio di riconoscimento da parte dell'Altro, la posizione da lei assunta è talmente radicale e inflessibile da privarla della forza e del coraggio necessari per assumersi la responsabilità del proprio desiderio: « Je dis que seule, je serais comme, je ne sais pas comment vous dire, comme privée de sens, oui. Seule, je ne pourrais pas changer. Je continuerai à aller à ce bal avec régularité, et un jour un homme me demandera d'être sa femme, et alors je le ferai. Avant cela, non, je ne le pourrai pas » (S 1164).

La ragazza, che nel corso della conversazione tiene più volte a evidenziare le differenze che intercorrono tra lei e il viaggiatore di commercio, si dimostra tuttavia incapace di vedere e di comprendere che quell'immobilità, quella mancanza di desiderio autentico e di volontà che tanto recrimina al suo interlocutore le sono ugualmente proprie. Certo, lei pensa al cambiamento continuamente e con tutte le sue forze; inoltre è possibile che, nonostante la sua incapacità di scegliere per se stessa, un giorno incontri un uomo che decida di sposarla e che la liberi dalla sua condizione rendendola felice (o infelice), come chiunque. Tuttavia, ciò non le sarà mai sufficiente per essere un soggetto flessibile,

²³⁹ J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit. pp. 431-432.

in grado di affermare la propria singolarità, possibilità quest'ultima a cui la domestica non sembra essere affatto interessata quando, nel corso del dialogo, sottolinea di essere una donna uguale a tutte le altre e di attendere un uomo che, semplicemente, sappia “accontentarsi” di lei, oppure, ancor più chiaramente, quando esprime il desiderio di ottenere “il destino di tutti”: « Ah! monsieur, vous n’imaginez pas combien c’est difficile d’arriver à cela que je vous disais, à obtenir par soi-même, et toute seule, le sort de tout le monde. Je veux dire surtout combien c’est difficile, comprenez-vous, de surmonter la lassitude qui vous vient de vous-même à vouloir pour vous-même, vous tout seul, les avantages de tout le monde » (S 1171).

3. L'EROISMO TRAGICO DELLA DOMESTICA

Diversamente dalla sua interlocutrice, il viaggiatore di commercio dimostra di essersi ormai abituato alla propria condizione: non solo sembra cercare sempre nuove ragioni per non venirne fuori – come la ragazza gli rimprovera quando lui le illustra i vantaggi del suo mestiere, « qui sont, d’une part, de voyager tout le temps, d’autre part, d’avoir le sentiment de devenir un peu plus raisonnable qu’on ne l’était avant » (S 1144) –, ma addirittura afferma di avere così piacere a svegliarsi la mattina che spesso canta facendosi la barba.

Pur essendo prigioniero di un'esistenza che non lo soddisfa pienamente, l'uomo non rinuncia affatto ad apprezzare e a godere delle piccole gioie che la vita può offrirgli, come ad esempio vedere le ciliegie esposte nei mercati in primavera o conoscere nuovi paesi, occasione quest'ultima che rappresenta per lui un piacevole modo di trascorrere il tempo

Come osserva Leslie Hill,

Mentre il viaggiatore di commercio, per esempio, lotta per trarre il meglio dalla sua vita mediocre senza riuscire a prevedere alcuna nuova e importante iniziativa, la domestica, da parte sua, crede che qualsiasi miglioramento temporaneo possa solo allontanarla dall'azione decisiva. Se la propria vita rende l'uomo disilluso di fronte alla possibilità di un cambiamento, lei, al contrario, è così disperata che quel cambiamento radicale le appare come la sola possibilità che valga la pena prevedere. Ma questa semplice opposizione viene poi complicata dalla constatazione che la donna, nel suo impegno per il cambiamento radicale, mantiene un atteggiamento di relativa passività, mentre l'uomo, accontentandosi con compiacenza della sua sorte modesta, adotta un approccio più apertamente pragmatico

all'esistenza. Le differenze che intercorrono tra i due protagonisti non sono statiche, e le posizioni dei due interlocutori cambiano con il progredire del dialogo²⁴⁰.

Quando il suo interlocutore la invita a prendere in considerazione l'idea di viaggiare, di vedere nuovi paesi in attesa del cambiamento, la domestica risponde prontamente di non essere affatto interessata a cose del genere: « Et puis, je ne voudrais pas vous déplaire, monsieur, mais non, j'ai trop envie de changer de vie, d'en sortir, pour avoir le goût des voyages, de voir des choses nouvelles. Vous aurez beau en voir, de ces villes-là, cela ne vous avancera en rien, jamais, et lorsque vous vous arrêterez, vous en serez au même point » (S 1149).

A causa del timore, dell'angoscia di perdere di vista l'essenziale abituandosi alla sua condizione e per non contaminare il domani che attende, la ragazza non solo respinge tutte le possibilità del presente – « Pour moi, aujourd'hui ce n'est rien, un désert » (S 1154) –, ma addirittura rifiuta di alleggerire la propria esistenza scegliendo di lavorare anche più del necessario, « seulement pour garder toute pure l'horreur de ce métier » (S 1176).

- [...] je ne veux pas le savoir, je ne veux pas commencer à ne pas me déplaire dans cet état, et même à le supporter un peu mieux parce qu'alors, encore une fois, je suis perdue. J'ai beaucoup de travail et je le fais. Et si bien qu'on m'en donne chaque jour un peu plus qu'on ne devrait, et je le fais. Et si naturellement qu'on finit pas m'en donner de pénibles même, mais je ne dis rien et je les fais. Parce que si je ne les faisais pas, si je les refusais, cela voudrait dire que j'envisage dans les choses possibles que ma situation pourrait en être améliorée, adoucie, pourrait devenir plus supportable, et même, à la rigueur, supportable tout court.

- C'est quand même singulier, mademoiselle, d'être en mesure de s'adoucir la vie et de le refuser.

- Oui, monsieur, mais je ne refuse rien, je n'ai jamais rien refusé de faire de ce qu'on me demandait. Je n'ai jamais refusé, alors que cela aurait été si facile au début, et je ne refuse toujours pas alors que ce serait de plus en plus facile puisque j'ai de plus en plus de travail. Du plus loin que je me souviens, j'ai toujours tout accepté, docilement, tout et tout afin, un jour, de ne plus pouvoir supporter rien.

(S 1152)

«Questo desiderio feroce, eroico, assoluto, questo coraggio è per lei l'uscita, ma anche forse quel che gliela chiude, perché la violenza del desiderio rende impossibile la cosa desiderata»²⁴¹, osserva Blanchot. Il viaggiatore di commercio confessa di giudicare « un

²⁴⁰ L. Hill, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 44.

²⁴¹ M. Blanchot, *Il dolore del dialogo*, cit. p. 182.

peu inquiétante » (S 1155) quella volontà che nulla può addolcire, e afferma che, per via del rigore con cui la donna ha scelto di vivere, la si potrebbe credere “eroica”.

- Si j'ai bien compris, mademoiselle, vous seriez comme quelqu'un de très ambitieux qui voudrait tout avoir de ce qu'ont les autres et qui le voudrait de façon si courageuse qu'on pourrait s'y tromper... qu'on pourrait la croire... héroïque.

- Ce mot ne m'effraie pas, monsieur, bien que je n'y aie jamais pensé. Voyez-vous, je suis démunie à ce point que je peux tout me permettre pour ainsi dire. Je pourrais avec autant de force vouloir mourir que vouloir vivre, alors? Car dites-moi un peu, monsieur, à quelle douceur déjà existante sacrifierais-je ce courage? et qui et quoi pourraient en tempérer la rigueur? Chacun, à ma place, ferait de même, qui, bien sûr, voudrait ce que je veux avec sérieux.

- Sans doute, oui, mademoiselle, oui, y a-t-il des cas, chacun fait ce qu'il croit devoir faire, n'est-ce pas, y a-t-il des cas où on ne peut éviter d'être comme un héros.

(S 1159)

L'inflessibilità, l'ipertrofia della volontà con cui persegue il proprio desiderio è ciò che rende la domestica durassiana simile a un'eroina tragica come Antigone la quale, andando contro ogni Legge e noncurante del fatto che la sua ostinazione la condurrà alla morte, non indietreggia mai rispetto alla sua vocazione, non cede cioè sul suo desiderio di dare degna sepoltura al fratello Polinice.

Se la lettura hegeliana della tragedia sofoclea insisteva sulla drammatica inconciliabilità tra la Legge universale, diurna, della polis e la Legge singolare, notturna, della famiglia e degli dei – la prima rappresentata dal re Creonte e la seconda propria di Antigone –, del tutto diversa è l'interpretazione che ne dà Lacan nel *Seminario VII* dove, facendo dell'eroina una figura estrema del desiderio, egli mostra piuttosto come l'oltrepassamento della sfera della Legge e del Bene che anima il suo atto tragico sia al di là del principio di piacere così come di ogni morale utilitaristico-edonistica²⁴².

Similmente ad Antigone che mette a repentaglio la propria vita e sfida ogni principio di autoconservazione in nome di un desiderio radicale, la domestica di *Le Square* si mostra infatti così inflessibile verso il proprio desiderio e tanto refrattaria a qualsiasi adattamento che può essere allo stesso modo definita una vittima «terribilmente volontaria»²⁴³. L'atteggiamento da lei assunto risulta alquanto paradossale nel momento in cui il suo desiderio, che pure appartiene alla dimensione Simbolica essendo

²⁴² Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 262.

²⁴³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit. p. 290.

fondamentalmente desiderio di riconoscimento da parte dell'Altro, è perseguito in maniera tanto estrema da rivelarsi antivitale.

Che la decisione di rimanere fedeli al proprio desiderio possa comportare per il soggetto il rischio della sua dissoluzione è chiaramente dimostrato dal fatto che la domestica non abbia affatto cominciato a vivere realmente²⁴⁴: « Moi, je ne peux encore commencer à penser à rien, même pas dans le détail. Rien n'est commencé pour moi, à part que je suis en vie » (S 1151). Il carattere essenzialmente antivitale del suo desiderio è determinato dall'inflessibilità con cui lo persegue, dall'incapacità di vivere in maniera autentica il presente e soprattutto dalla condizione di estrema solitudine in cui si trova e che appare del tutto analoga a quell'isolamento consapevole che costituisce una peculiarità dell'eroe della tragedia classica, il quale è «sempre proiettato in avanti e, di conseguenza, per qualche verso sradicato dalla struttura»²⁴⁵. A tal proposito, è significativo che la domestica affermi di essere « comme dans la nuit tout le jour » (S 1161), di essere cioè costantemente assopita e di svolgere le sue mansioni lavorative in uno stato di dormiveglia. Proprio nel “desiderio di dormire” Lacan incontra il fondo non dialettico e assoluto del desiderio e si rivolge a esso come a un emblema prosaico del desiderio di perdersi (nel sonno) totalmente eterogeneo al desiderio come domanda di riconoscimento rivolta all'Altro²⁴⁶.

Tuttavia, la domestica afferma con assoluta certezza che un giorno lei uscirà da quel sonno abissale; impossibilitata a decidere di cambiare la sua vita autonomamente, ella deve però attendere l'incontro con l'uomo che indovinerà che lei esiste (S 1165) e che, sposandola, spalancherà assieme a lei la porta dell'avvenire:

- [...] un jour, un beau jour, je pénétrerai dans le salon, à l'heure qu'il sera, dans deux heures et demie, et je parlerai.
- Il le faudra.
- Je dirai : ce soir je ne sers pas. Madame se retournera vers moi et s'étonnera. Je dirai : pourquoi servirais-je puisque à partir de ce soir... à partir de ce soir... Mais non, je ne vois pas bien comment des choses de cette importance-là se disent.

(S 1162)

²⁴⁴ A dare conferma di ciò è la stessa Duras: « La jeune fille n'a pas du tout commencé à vivre. D'ailleurs elle le crie, elle le proclame tout au long du livre : elle n'est rien, elle n'existe pas. Cette jeune fille, qui n'est personne, ne fait qu'exprimer un sentiment général d'une attente insupportable qui ne laisse aucune marge au moindre plaisir de vivre, à la moindre liberté », J.M. Turine, *Le Ravissement*. Émission radiophonique par Pierre Barbier « La vie des lettres », Chaîne Nationale, octobre 1955.

²⁴⁵ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit. p. 316.

²⁴⁶ Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 254.

Pur dicendosi ormai stanca di aspettare, la domestica persevera comunque nella sua attesa rigorosa, non certo per cattiva volontà, ma per non rischiare di trovare anche solo minimamente piacevole la sua condizione attuale, giacché il sollievo che l'adattamento alla realtà le arrecherebbe minerebbe la sua capacità di sperare nel cambiamento: « [...] il faut que je reste là où j'en suis le temps qu'il faudra. [...] J'attends. Et tout en attendant je fais attention de ne tuer personne, ni de chien, parce que ce sont là choses trop sérieuses et qui risqueraient de me faire devenir méchante pour toute ma vie » (S 1180).

La domestica confessa che la sua condizione la conduce inevitabilmente a pensare sempre alle stesse cose, alle stesse persone, e a fantasticare tutto il giorno nel male (S 1157), al punto che le è capitato di provare la forte tentazione di uccidere l'anziana signora che accudisce. Attraverso un ragionamento al limite dell'assurdo che però non sembra affatto scandalizzare il suo interlocutore, ella afferma di rifiutare l'idea di commettere un qualsivoglia crimine sempre per via di quell'inflessibilità che le impedisce di rendere la sua condizione maggiormente sopportabile:

[...] à la dernière pesée, elle a encore grossi, et je vous ferai remarquer que je ne l'ai pas assassinée même il y a deux ans, en revenant du syndicat, et elle était déjà bien grosse et j'avais dix-huit ans, et que je ne l'assassine pas, toujours pas, alors que ce serait de plus en plus facile, bien sûr, puisqu'elle vieillit de plus en plus, et sa fragilité d'autant malgré sa grosseur, et qu'elle est seule dans la salle de bains le temps de la laver, et que la salle de bains est au bout de ce corridor dont je vous parlais, et qu'il suffirait de la maintenir sous l'eau pendant trois minutes pour que la chose soit faite, et qu'en plus, elle est si vieille que ses enfants ne verraient plus grand inconvénient à sa mort, ni elle-même d'ailleurs, qui ne sait plus rien de rien, et je vous ferai remarquer que, non seulement je ne le fais pas, mais que je m'en occupe bien, toujours pour le mêmes raisons que je vous ai dites, encore une fois, parce que si je l'assassinais cela voudrait dire que l'envisage dans les choses possibles que ma situation pourrait en être améliorée, pourrait devenir supportable tout court, et que si je m'en occupais mal, outre que cela serait également contraire à mon plan, il s'en trouverait toujours pour s'en occuper bien.

(S 1177-1178)

La violenza latente che caratterizza la domestica rendendola un essere potenzialmente mostruoso in un certo senso contribuisce ad avvalorarne lo statuto eroico: l'eroe tragico è infatti sempre spinto dal proprio desiderio ad abbandonare la dimensione della mediocrità per sperimentare le sue possibilità superiori, le quali lo portano paradossalmente all'eccellenza delle capacità intellettuali e del coraggio e, al contempo, al crimine e alla

mostruosità²⁴⁷. Tuttavia, diversamente dagli eroi tragici, nel caso della domestica di *Le Square* la spinta verso gli estremi non prefigura affatto azioni concrete; la sua identità è talmente irrigidita che l'oltrepassamento dello stato di solitudine e di inerte attesa in cui si è rinchiusa pare non essere affatto realizzabile mediante un atto di volontà. Quest'ultima si dimostra essere fundamentalmente una volontà distruttrice, finalizzata al perdurare dell'infelicità e dell'attesa piuttosto che alla ricerca attiva della felicità:

- J'aurais cru pourtant que c'était comme un devoir de tous les hommes, d'être heureux, comme on recherche le soleil plutôt que l'ombre. Regardez, moi, par exemple, monsieur, tout le mal que je me donne.

- Bien sûr qu'il en est comme un devoir, mademoiselle, je le crois aussi. Mais vous, vous comprenez, si vous recherchez le soleil c'est à partir de la nuit. Vous ne pouvez pas faire autrement. On ne peut pas vivre dans la nuit.

- Mais cette nuit, je la fais, monsieur, et comme les autres recherchent le soleil, je la fais comme les autres, le bonheur, c'est la même chose. C'est pour mon bonheur que je la fais.

(S 1173)

4. LA SCOPERTA DE « L'ESPOIR DE L'ESPOIR »

Forse con l'intento di dimostrare che un evento capace di cambiare il corso di una vita non può essere né perseguito né atteso come fosse una *fatale necessità* – è infatti proprio l'imprevedibilità a decretare l'intensità di un evento e il potere trasformativo che esso esercita sul soggetto coinvolto –, il viaggiatore di commercio comincia a descrivere alla sua interlocutrice una misteriosa illuminazione avuta tre anni prima. Si tratta di una fuggevole epifania, di un barlume di felicità che lo ha colto quando, girovagando per una città alla ricerca di una trattoria dove cenare, è casualmente capitato in un giardino zoologico proprio al momento del tramonto.

²⁴⁷ Si pensi per esempio a Edipo, l'eroe tragico per eccellenza: il desiderio di sapere gli fa varcare le frontiere della medesimezza spingendolo verso i due poli, i due estremi opposti che costituiscono la sua identità e che ne fanno al contempo un eroe della conoscenza (egli risolve l'enigma della Sfinge) e un mostro (seppur inconsapevolmente, egli uccide suo padre Laio); oppure alla Medea di Euripide, al tempo stesso eroina della *metis*, dell'intelligenza strategica e assassina dei propri figli. Per un ulteriore approfondimento rimando a G. Bottiroli, *Liberatore e incatenato*, cit. pp. 51-81, e a E. Fracalanza, *Il paradosso di Medea. Una lettura modale della tragedia di Euripide*, «Enthymema» n. 21, 2018, pp. 112-133.

- Je ne sais pas ce qui s'est passé. Dès que je suis entré dans ce jardin, je suis devenu un homme comblé par la vie.

- Monsieur, je ne sais pas comment un jardin, à le voir, peut rendre un homme heureux.

- [...] Eh bien, j'ai été tout à coup aussi à l'aise dans ce jardin que s'il avait été fait pour moi autant que pour les autres. Comme si, je ne saurais vous dire mieux, j'avais grandi brusquement et que je devenais enfin à la hauteur des événements de ma propre vie. Je ne pouvais pas me décider à quitter ce jardin. La brise s'était donc levée, la lumière est devenue jaune de miel, et les lions eux-mêmes, qui flambaient de tous leurs poils, bâillaient du plaisir d'être là. L'air sentait à la fois le feu et les lions et je le respirais comme l'odeur même d'une fraternité qui enfin me concernait. Tous les passantes étaient attentifs les uns aux autres et se délassaient dans cette lumière de miel. Je me souviens, je trouvais qu'ils ressemblaient aux lions. J'ai été heureux brusquement.

(S 1157-1158)

All'interno del giardino zoologico, il viaggiatore di commercio ha potuto assaporare l'ebbrezza del sentimento di unità e di comunione con gli altri; per la prima volta egli ha percepito il suo singolare destino strettamente legato a quello delle altre creature, tutte intente, seppur per un breve momento, a guardare nella medesima direzione:

« - Mademoiselle, je vous l'affirme, c'était le cas, elles donnaient toutes du même côté. Et le soleil couchant éclairait tous les lions sans exception » (S 1158-1159).

La narrazione di quella particolare circostanza da cui è scaturito un singolarissimo sentimento di pienezza e di intensa felicità richiama alla memoria le prime pagine della *Nascita della tragedia* in cui Nietzsche descrive il dissolversi del *principium individuationis* e l'estatica illusione di ritorno all'Uno che sempre accompagnano l'esaltazione dionisiaca.

Sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringe il legame fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile e soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo. La terra offre spontaneamente i suoi doni, e gli animali feroci delle terre rocciose e desertiche si avvicinano pacificamente. Il carro di Dioniso è tutto coperto di fiori e ghirlande: sotto il suo giogo si avanzano la pantera e la tigre. [...] Ora lo schiavo è un uomo libero, ora s'infrangono tutte le rigide, ostili delimitazioni che la necessità, l'arbitrio e la «moda sfacciata» hanno stabilite fra gli uomini. Ora, nel vangelo dell'armonia universale ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai in brandelli davanti alla misteriosa unità originaria²⁴⁸.

Nell'ebbrezza dionisiaca l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé, l'individualità sembra dissolversi nel sentimento di appartenenza a una comunità

²⁴⁸ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. Adelphi, Milano, 2011, pp. 25-26.

superiore rivelata in cui le barriere tra l'Uno e l'Altro vengono infrante e ogni gerarchia o convenzione sociale è annullata. Dioniso sembra essere prima di tutto Lysios, "colui che scioglie" e dunque il liberatore.

Dioniso fa irruzione in ciò che gli uomini credevano essere la vita e che, sopraffatta da un'energia incontenibile, si rivela nella sua povertà, nella triste ripartizione dei ruoli sociali e nei confini rigidi che delimitano l'identità di ciascuno. Abbandonandosi al dio, gli uomini scoprono la vita vera, inesauribilmente gioiosa, potente, indivisa. Dioniso si presenta dunque come una forza anti-separativa, che abbatte ogni barriera, ogni gerarchia, ogni distanza – anche la distanza concettualmente più grande, cioè quella tra gli opposti²⁴⁹.

Sospeso tra giorno e notte, tra comunione e separazione, tra oscurità e incendio (S 1160) – così egli descrive, molto significativamente, il momento in cui il sole ha iniziato a tramontare –, il viaggiatore di commercio ha sentito salirgli alla testa una forza talmente possente da farlo soffrire perché nulla sembrava in grado di appagarla. Tale forza gli ha permesso di scoprire « l'espoir de l'espoir » (S 1158), vale a dire la speranza pura, slegata da qualsiasi oggetto particolare e pertanto in grado di soppiantare, anche se solo per qualche giorno, persino il bisogno di dormire e di mangiare – un'esigenza, quest'ultima, che in passato lo aveva quasi condotto al suicidio²⁵⁰.

Grazie al sentimento di liberazione provato, l'uomo ha imparato ad accontentarsi di ciò che ha – « Je finis d'ailleurs par aimer mon métier, si mince qu'il soit » (S 1143) –, a badare all'essenziale piuttosto che al particolare, e pure a comprendere quanto sia fondamentalmente vano nutrire aspettative per l'avvenire: « - Vous l'apprendrez plus tard, mademoiselle. Il y a des gens comme ça, qui ont tellement de plaisir à vivre qu'ils peuvent se passer d'espérer. Je me rase en chantant, tous les matins, que voulez-vous de plus ? » (S 1188). I veri cambiamenti, quelli che realmente trasformano l'esistenza di un individuo, avvengono infatti inaspettatamente, così all'improvviso o tanto lentamente che a malapena è possibile accorgersene.

- Tout arrive, mademoiselle, tout. On croit que rien n'arrivera jamais et puis voilà, ça arrive.
Il n'y a pas un homme, sur des milliards qu'il y en a, à qui cela que vous attendez n'est pas

²⁴⁹ G. Bottioli, *Liberatore e incatenato*, cit. pp. 51-52.

²⁵⁰ « Une fois, dans ma vie, un certain jour, je n'ai plus désiré vivre du tout. J'avais faim et, comme je n'avais plus rien ce jour-là, il fallait absolument, pour manger à midi, que je travaille. Comme si ce n'était pas là le sort de tout le monde et le mien tout particulièrement ! Tout comme si je n'y étais pas habitué, ce jour-là, je n'ai plus voulu vivre parce que je trouvais, eh bien, qu'il n'y avait pas de raison pour que cela continue encore pour moi comme cela continuait pour tout le monde. J'ai mis un jour entier à m'y réhabituer, puis, bien sûr, je suis allé au marché avec ma valise, et j'ai remangé » (S 1150).

arrivé. [...] C'est-à-dire que je ne parle pas seulement de ce que vous savez que vous attendez, mais aussi de ce que vous ne savez pas que vous attendez. De quelque chose de moins immédiat que vous attendez sans le savoir.

(S 1182)

Grazie all'intensa felicità provata nel giardino zoologico all'ora del tramonto, il viaggiatore di commercio ha scoperto « qu'on peut quelque fois ne plus être seul, même par hasard » (S 1188); tuttavia, come scrive Blanchot, «la felicità *privata*, quella che fa una cosa sola con la solitudine, che per un istante la fa risplendere e sparire, si mostra allora, felicità che è come l'altra faccia dell'impossibile, che dall'impossibile riceve uno splendore abbagliante – forse ingannevole e simulato»²⁵¹.

Poiché nessuno dei viaggi fatti in seguito ha saputo donargli un eguale sentimento di gioiosa pienezza e poiché la possibilità di tornare in un « grand pays étranger » (S 1148) come quello gli sembra assolutamente lontana, il viaggiatore di commercio confessa di chiedersi se non sia forse preferibile non vederne più nessuno, e anche di essersi sentito, successivamente a quell'evento, profondamente infelice:

- Malheureux comment, monsieur ?
- Autant, je crois, qu'il est possible de l'être.
- Puis cela s'est passé ?
- Oui, cela s'est passé.
- Vous n'y aviez jamais été seul, jamais ?
- Jamais.
- Ni le jour ni la nuit ?
- Ni le jour ni la nuit, jamais. Ça a duré huit jours.
- Et, après, vous vous êtes retrouvé tout à fait seul, tout à fait ?
- Oui. Et depuis je le suis.

(S 1190)

Leslie Hill, nella sua analisi di *Le Square*, attribuisce all'epifania del viaggiatore di commercio due funzioni differenti. Innanzitutto essa fungerebbe da «prefigurazione dell'incontro dei due protagonisti nel giardino pubblico»²⁵²; quando l'uomo racconta la sua storia, in effetti i due luoghi paiono confondersi l'uno con l'altro e alcune indicazioni narrative rivelerebbero la possibilità che il viaggiatore di commercio «ripeta l'esperienza precedentemente vissuta al giardino zoologico nel suo incontro con la domestica»²⁵³. A

²⁵¹ M. Blanchot, *Il dolore del dialogo*, cit. p. 183.

²⁵² L. Hill, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 46.

²⁵³ *Ibidem*.

tal proposito è certamente significativo che *Le Square* – e con esso, l’incontro tra i due protagonisti – si concluda con l’attardarsi del viaggiatore di commercio e della domestica nel parco poco prima dell’ora di cena, proprio al momento del tramonto.

Inoltre, l’alzarsi della brezza caratterizza tanto l’esperienza dell’uomo nel giardino zoologico, quanto il suo incontro con la domestica nel giardino pubblico; tale aspetto atmosferico viene sottolineato più volte nel corso della narrazione²⁵⁴ e se da punto di vista meramente realistico indica l’avvicinarsi della stagione estiva, da un punto di vista di vista simbolico allude invece al cauto sorgere della speranza di una vita maggiormente appagante²⁵⁵.

Infine, ciò che permette al viaggiatore di commercio di provare ora, nel giardino pubblico, delle sensazioni analoghe a quelle vissute tempo addietro nel giardino zoologico è la presenza dei bambini; questi ultimi gli paiono infatti come dei piccoli leoni capaci di suscitare in lui al contempo un senso di turbamento e una singolare felicità:

- Quand je vois une chose comme ça, ce lait, une confiance m’emplit soudain, sans que je puisse en dire la raison. Comme un soulagement aussi de je ne sais quel accablement. Oui, je crois bien que tous les enfants me ramènent aux lions de ce jardin. Je les vois comme des lions de petite taille, mais je les vois bien comme des lions, oui.
- Ils n’ont pas l’air cependant de vous donner le même genre de bonheur que ces lions dont les cages étaient tournées vers le soleil.
- Ils donnent un certain bonheur mais pas le même, il est vrai. Ils vous inquiètent, ils vous troublent toujours. Ce n’est pas que j’aime spécialement les lions, vous comprenez, non. Non c’est une façon de parler.

(S 1168)

La seconda funzione svolta dal racconto che l’uomo fa della sua epifania sarebbe – ancora secondo Hill – quella di dimostrare che il desiderio, nell’opera durassiana, è sempre inseparabile dalla ripetizione, una ripetizione che deve essere intesa come un processo dinamico che rimodella e trasforma il presente alla luce del passato.

²⁵⁴ « La brise s’était levée. On devinait à sa tiédeur l’approche de l’été » (S 1140); « La brise qui s’était assoupie s’éleva de nouveau, balaya de nouveau les nuages et, à la tiédeur soudaine de l’air, on devina encore une fois les promesses d’un proche été » (S1154); « [sur le jardin zoologique] La brise s’était levée [...] La brise s’était donc levée » (S 1157); « - Non, puisque la brise s’était levée, elle ne devait pas être aussi calme que ça. – Mais c’était une brise si légère, si vous saviez, et elle ne devait souffler que sur les hauteurs, sur la ville seulement, pas dans la plaine. Je ne sais plus très bien de quelle direction elle venait, mais sans doute pas de la haute mer » (S 1158); « L’homme ne répondit pas et l’on aurait pu le croire attentif à la douceur de la brise qui, une nouvelle fois, s’était levée » (S 1162).

²⁵⁵ Cfr. B. Ferrato, « Notice de *Le Square* », cit. p. 1544.

In *Le Square* le identità divengono dei veri e propri ruoli teatrali: il viaggiatore di commercio interpreta il ruolo dell'uomo che potrà scegliere la domestica. Lei, invece, interpreta per lui la parte della donna che egli desidera proteggere e di cui vorrebbe prendersi cura. Ciascuno di questi ruoli è un *re-enactement* di un passato che si fonda più sull'illusione e la necessità che sulla realtà. [...] Entrambi i protagonisti immaginano il loro futuro come il raddoppiamento di un passato perduto o inaccessibile, forse nemmeno mai esistito, e che sopravvive solo come ricordo apocalittico [...] o come sogno di una trasformazione apocalittica.

[...] La ripetizione è come un ritmo che segna la temporalità insistente ma sempre mutevole del desiderio. Essa spinge i personaggi verso il futuro, e così facendo conferisce a *Le Square* la struttura di un'opera teatrale estemporanea o involontaria, che segue uno schema di prove, rievocazioni e speculazioni, in cui l'altro recita sempre la parte di un doppio in una messa in scena scritta da chi gli sta di fronte. Il risultato è quello di trasformare il giardino pubblico in cui il dialogo è ambientato in un palcoscenico su cui si articolano e si recitano le posizioni del desiderio²⁵⁶.

5. IL DONO DELLA PAROLA

Se in un primo momento la domestica ha ascoltato il racconto dell'uomo con incredulità e vago interesse, a poco a poco inizia a manifestare una curiosità sempre più accesa e incalzante, soprattutto riguardo alle sensazioni da lui provate in seguito a quel momento epifanico. Il suo desiderio di sapere esprime non solo il tentativo di conoscere se stessa attraverso l'altro, ma anche la speranza che quest'ultimo possieda le risposte che lei cerca relativamente alle questioni che più le stanno a cuore: la volontà – « Monsieur, je voulais vous demander ceci: lorsqu'on veut une chose tout le temps, à chaque heure du jour et de la nuit, doit-on forcément l'obtenir ? » (S 1170) – ; la felicità – « Il n'y en a pas beaucoup, n'est-ce pas, des gens heureux ? » (S 1172) – ; la possibilità dell'amore – « Comment forcer un homme à vous vouloir ? » (S 1181) – ; la capacità di trarre piacere dal presente – « Mais, monsieur, comment arriverais-je à apprendre le plaisir aujourd'hui quand je suis exténuée de l'attendre pour demain ? » (S 1181).

Poiché amare – come sostiene Lacan – significa dare all'Altro ciò che non si ha²⁵⁷, donare all'Altro il segno della propria mancanza, il dialogo è certamente una delle possibili forme dell'amore; lo scambio dialogico permette infatti a ciascuno dei due interlocutori di offrire all'altro il segno della propria mancanza e, al contempo, di ricevere

²⁵⁶ Ivi, p. 47.

²⁵⁷ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro VIII*, cit. p. 143.

ciò a cui, da solo, in mancanza dell'altro, non avrebbe potuto accedere. Come scrive Marie-Hélène Boblet,

nella forma interrogativa la parola non presenta che ciò che non ha. Di fronte alla domanda, l'interlocutore prende coscienza di ciò che non possiede. Il soggetto che emerge nella risposta alla domanda si costituisce proprio perché il sapere gli sfugge, perché il sapere non si detiene. « Comment savoir ? », « Je ne sais pas » sono dei *Leitmotiv* durassiani, ma la loro presenza all'interno di un'opera dialogata ne conferma il duplice statuto, euristico e poetico²⁵⁸.

A essere in gioco non è un sapere già saputo, ma un sapere che ancora deve trovare il suo avvenire; proprio per questo esso sfugge, e sfugge anche a colui che è *supposto-sapere* quelle verità tanto enigmatiche per il soggetto che domanda. Agli occhi della domestica, il viaggiatore di commercio giunge infatti a occupare il luogo dell'Altro *supposto-sapere* proprio perché parlandole, ascoltandola, rispondendole e guardandola, egli dà prova di prenderla realmente sul serio, di accorgersi di lei e di riconoscerla in quanto donna e non solamente per le sue « capacités les plus impersonnelles » (S 1164): « Vous êtes une personne que l'on regarde, pourtant, mademoiselle » (S 1173); « Vous l'ignorez peut-être, mais vous avez de bien beaux yeux » (S 1175).

Così, proprio nella contingenza dell'incontro e grazie al dialogo, la ragazza riceve dall'Altro la conferma della propria esistenza e quel riconoscimento che attendeva come un'assoluta necessità:

- [...] Je crois que vous avez déjà commencé à vivre une vie en réalité, mademoiselle, et qu'il vous faut vous le répéter inlassablement, je suis bien ennuyé de vous dire une chose pareille mais, oui, je crois que c'est fait, que vous avez commencé et que déjà, pour vous aussi, le temps passe et que déjà vous le gâchez, vous le perdez, par exemple en acceptant ces corvées ou d'autres que vous pourriez éviter.

[...]

- Puisque je suis décidée à en sortir, c'est peut-être vrai, c'est peut-être ça, le signe que la chose est commencée. Et que je pleure aussi quelque fois, cela aussi doit être un signe, il ne faut peut-être plus me le cacher.

- On pleure toujours, non, ce n'est pas ça, ce que c'est, c'est que vous êtes là, simplement.

(S 1177)

Nel 1974, in occasione dell'intervista con Xavière Gauthier, Marguerite Duras afferma che « *Le Square*, c'est la théorie des besoins. Et on le prend en général comme

²⁵⁸ M.-H. Boblet, « Passages: *Le Square*, *L'Amante anglaise* », in B. Alazet, C. Blot-Labarrère, A.Z. Labarrère (a cura di), *Cahier de l'Herne n. 86 : Marguerite Duras* Paris, 2005, p. 179.

une histoire d'amour » (P 46). La « théorie des besoins » richiama esplicitamente le idee e le proposte avanzate da Dionys Mascolo in *Le Communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, saggio pubblicato nel 1953 in cui l'autore – nonché compagno di Duras in quegli stessi anni – tenta di sviluppare un nuovo approccio al comunismo basato prevalentemente su argomentazioni di tipo etico.

Centrale nella riflessione di Mascolo non è tanto l'esigenza di soddisfare i bisogni puramente materiali (come quello di mangiare, di bere o di dormire sotto un tetto), quanto piuttosto quella di ovviare all'«universalità della mancanza», al «bisogno di essere un uomo che a sua volta si identifica con il puro e semplice bisogno di comunicazione» e alla «ricerca materialista della verità»²⁵⁹. Una vera teoria dei bisogni deve infatti fondarsi sulla comprensione dell'importanza che la dimensione intersoggettiva riveste per la vita umana: l'espressione di sé e il riconoscimento da parte dell'altro, il linguaggio e l'appartenenza alla comunità sono per l'uomo esigenze fondamentali e per questo costituiscono agli occhi di Mascolo la base stessa di un'etica e di un'idea politica che mirino a essere davvero radicali.

I due interlocutori di *Le Square* sembrerebbero incarnare perfettamente questa ideologia: essi non sono semplicemente soggetti a bisogni di tipo materiale²⁶⁰, i loro

²⁵⁹ D. Mascolo, *Le Communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, Gallimard, Paris, 1953, p. 292, pp. 303-304 e « Avant-propos », p. 8, cit. in B. Ferrato, « Notice de *Le Square* », cit. p. 1547.

²⁶⁰ I bisogni puramente materiali e fisici sono simbolizzati dalla presenza del bambino che, con i suoi interventi, finalizzati ogni volta a manifestare un determinata esigenza da soddisfare, scandisce il dialogo tra il viaggiatore di commercio e la domestica. In particolare, ad aprire *Le Square* è il riferimento alla fame « Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta devant la jeune fille. – “ J'ai faim ” » (S 1137); la sete dà invece avvio alla seconda parte del testo: « Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta de nouveau devant la jeune fille. – “ J'ai soif ”, dit l'enfant » (S 1167); infine, a chiudere il dialogo tra i due interlocutori così come l'intero romanzo, è la stanchezza: « Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta devant la jeune fille. – “ Je suis fatigué ”, dit l'enfant » (S 1194). Assolutamente significativo è che Duras abbia scelto di collocare i tre interventi del bambino in apertura alle tre parti che costituiscono *Le Square*, così come di ripetere la medesima formulazione “Il bambino arrivò tranquillamente dal fondo del giardino e si piantò dinanzi alla ragazza”. Benché il suo ciclo sia per lo più destinato a esaurirsi con il soddisfacimento, il bisogno nella sua realtà naturale e materiale è infatti di per sé ripetitivo, giacché un nuovo bisogno è sempre pronto a “piantarsi dinanzi” all'individuo, insieme all'esigenza di una nuova soddisfazione. Come infatti afferma il viaggiatore di commercio quando la domestica confessa di desiderare cominciare a possedere qualcosa, oggetti di poco conto ma che siano suoi, come ad esempio un fornello a gas, « ce sera comme de voyager, mademoiselle. Vous ne vous arrêterez plus. Vous désirerez ensuite posséder un frigidaire et, ensuite, encore autre chose. Ce sera comme de voyager, d'aller de ville en ville, vous ne vous arrêterez plus » (S 1149). Infine, occorre sottolineare che il bambino è l'unico dei personaggi di *Le Square* non solo a beneficiare di un nome proprio – « Il s'appelle Jacques, dit-elle. - Jacques », répéta l'homme » (S 1167) –, non solo a vedere i propri desideri soddisfatti ma anche a poter impiegare il pronome possessivo “mio” – « Celui-là ne dit pas le lait, il dit mon lait » (S 1168) – e ciò gli dona un'immagine di energia vitale e di onnipotenza del desiderio alla stregua dei leoni del giardino zoologico che hanno tanto affascinato il viaggiatore di commercio.

desideri non mirano a un oggetto determinato, quanto piuttosto – lo abbiamo già evidenziato precedentemente – alla possibilità di parlare, di comunicare con l'Altro per essere riconosciuti come soggetti del desiderio.

Se la domanda come messa in forma significativa del bisogno implica la risposta dell'Altro in grado di rendere possibile la sua soddisfazione, la domanda d'amore consiste invece nel domandare la presenza dell'Altro, o meglio il segno della mancanza dell'Altro.

«Dunque, non vi è né intrigo né azione, tranne quella della parola in atto [...] Ma la parola dei personaggi è performativa: essa dà origine a un processo di articolazione del senso [*elle produit un travail du sens*]»²⁶¹. Proprio parlando e confrontandosi sulle rispettive posizioni riguardo alla loro condizione presente, alle aspettative future, alla felicità, alla necessità di ricevere dall'esterno la conferma della propria esistenza, il viaggiatore di commercio e la domestica finiscono per tessere un legame di complicità e di reale comunicazione che non viene meno neanche nei momenti di maggiore disaccordo.

- Nous sommes différents, nous le sommes.
- Nous le sommes sans doute, oui, sur la façon dont nous prenons nos ennuis.
- Non, nous devons être encore plus différents que ça.
- Je ne crois pas. Je ne crois pas que nous le soyons plus que les uns le sont des autres en général.
- Peut-être que je me trompe, en effet.

(S 1193)

Come afferma Blanchot,

Eppure, essi parlano: si parlano, senza essere d'accordo. Non si comprendono bene, non c'è tra loro uno spazio comune che renda la comprensione reale, tutti i loro rapporti riposano puramente sul sentimento, così intenso e così semplice, di essere entrambi *ugualmente* al di fuori del giro comune dei rapporti. Questo è già molto. Crea fra loro di colpo una vicinanza, una specie di completa intesa senza intesa, per cui ciascuno si fa verso l'altro tanto più attento e, nell'esprimersi, tanto più scrupoloso e pazientemente vero, in quanto le cose da dire non possono essere dette che una volta sola né possono essere sottintese, perché non potrebbero beneficiare della facile comprensione di cui noi godiamo nel mondo comune, nel mondo dove ben raramente ci è data l'opportunità e il dolore di un dialogo vero²⁶².

²⁶¹ M.-H. Boblet, *Passages: Le Square, L'Amante anglaise*, op. cit., p. 178.

²⁶² M. Blanchot, *Il dolore del dialogo*, cit. p. 183.

Verso la conclusione del dialogo, quando il viaggiatore di commercio le parla della stanchezza provata dopo essere stato nel giardino zoologico e a causa della quale ha dormito un'intera giornata sul ciglio di una strada, la domestica non riesce a trattenersi dal piangere, forse per la presa di consapevolezza che « il n'y en a aucune qui soit autant désirable de vivre que celle-là qui fait tant souffrir » (S 1191).

Come osserva Mechthild Cranston,

aprire la porta della casa [dei datori di lavoro della domestica] e accedere al giardino magico sono atti unici e irreversibili – gli interlocutori lo sanno –, atti possibili solo in quel preciso momento, in quell'istante che è senza passato o futuro. In tal senso, sono atti non solo di apertura ma anche di chiusura, di inizio e di fine al contempo [...] inestricabilmente legati sia alla gioia che alla sofferenza²⁶³.

Ugualmente intessuto di gioia e di dolore, anche il loro incontro si presenta al contempo come possibilità di apertura e di chiusura, di inizio e di fine. Sin dalle prime battute, il viaggiatore di commercio e la domestica, consapevoli che l'occasione data loro per dialogare è rara e il tempo a disposizione limitato, sanno che con il sopraggiungere della sera dovranno separarsi per fare ritorno alla loro misera vita, alla loro solitudine e a quel silenzio che, dopo aver parlato tanto a lungo, sembra riecheggiare più dolorosamente di prima: « Peut-être qu'on ne devrait jamais parler » (S 1194), afferma l'uomo verso la fine del dialogo; infatti, « dès qu'on le fait, c'est comme si on retrouvait une délicieuse habitude qu'on aurait délaissée. Même si, cette habitude, on ne l'a jamais eue » (S 1195).

Nel momento in cui la domestica deve lasciare il parco per tornare a casa con il bambino, il viaggiatore di commercio tenta, invano, di trattenerla: « Ne pourriez-vous pas, par exemple, mademoiselle, pour une fois, rentrer un peu ... plus tard ? » (S 1196). Di contro, ma altrettanto inutilmente, quando lui manifesta la volontà di rimanere nel parco fino alla chiusura, la ragazza lo invita a fare « un petit tour pour rien » (S 1196), tanto per passeggiare. I due interlocutori sembrerebbero dunque scambiarsi di ruolo, «ciascuno giunge a occupare e a comprendere la posizione dell'altro»²⁶⁴: la domestica si

²⁶³ M. Cranston, *Dancing at Mecca: Circling "Le Square" of Marguerite Duras*, in «Dalhousie French Studies», vol. 34, 1996, p. 115.

²⁶⁴ *Ibidem*.

allontana e il viaggiatore di commercio si ferma; la domestica lo esorta ad andare e il viaggiatore di commercio la invita a restare.

Se in precedenza la ragazza ha caparbiamente sostenuto la necessità di respingere tutto ciò che avrebbe potuto rendere più sopportabile la propria vita per non perdere di vista il suo obiettivo, ora sembra invece prendere davvero in considerazione l'idea di viaggiare – « Un jour peut-être, je voyagerai » (S 1180); « Peut-être, oui, le voyage, je pourrais essayer » (S 1184) –; all'opposto, il viaggiatore di commercio che dapprima si era mostrato capace di accontentarsi e di trarre il meglio dalla propria mediocre esistenza, alla fine del dialogo decide di indugiare fino alla chiusura del parco nonostante la consapevolezza di quanto quel momento della giornata possa essere triste.

- Je suis un lâche, mademoiselle, c'est pourquoi.

La jeune fille se rapprocha d'un pas.

- Oh ! monsieur, dit-elle, si vous le dites, c'est à cause de moi, de mes paroles à moi, j'en suis sûre.

- Non, mademoiselle, si je le dis, c'est que cette heure m'incite toujours à reconnaître et à dire la vérité.

[...] - Mais je ne comprends pas, monsieur, comment la fermeture d'un square vous fait vous découvrir lâche tout à coup ?

- Parce que je ne fais rien pour en éviter le ... désespoir, mademoiselle, bien au contraire.

- Mais où serait le courage, monsieur, dans ce cas, de faire un tour ?

- De faire n'importe quoi pour l'éviter, voyez-vous, de provoquer une diversion quelconque à ce désespoir.

- Monsieur, je vous en supplie, faites un petit tour pour rien.

- Mais non, mademoiselle, il en est ainsi de ma vie entière.

- Mais pour une fois, monsieur, pour une seule fois, essayes.

- Non, mademoiselle, moi, je ne veux pas commencer à changer.

(S 1197)

Questo incontro, avvenuto per puro caso e realizzatosi unicamente attraverso la parola – una parola che, tra silenzi e interruzioni, tra momenti di vera comunicazione e momenti in cui ciascuno parla rivolgendosi più a se stesso che all'altro, rivela molto più di quanto non dica –, questo incontro mette a nudo il cuore dei due personaggi e provoca in loro quella sofferenza e quel turbamento che sono l'inevitabile prezzo da pagare perché si possa davvero parlare di incontro, con l'altro e, soprattutto, con se stessi.

- Monsieur, je ne sais pas ce qu'il en est de la lâcheté, mais voilà que la vôtre me fait paraître mon courage un peu honteux.

- Et moi, mademoiselle, votre courage me fait paraître ma lâcheté plus vive encore. C'est ça, parler.

- Comme si, à vous voir, monsieur, le courage était un peu inutile, comme si l'on pouvait s'en passer, après tout.
- Nous faisons ce que nous pouvons, au fond, vous avec votre courage, moi, avec ma lâcheté, c'est ça l'important.

(S 1198)

I due interlocutori sono sul punto di separarsi, entrambi gravati dal peso di una nuova consapevolezza: lei di quel suo coraggio forse “un po’ inutile” se non impiegato per compiere una scelta consapevole e capace di garantire la fedeltà a se stessa e al proprio desiderio; lui della propria viltà che gli impedisce di desiderare e che lo porta ora a comprendere di non voler affatto cambiare la propria esistenza; in questo senso egli si rivela essere per nulla dissimile dalla domestica, in quanto proprio come lei non fa niente per evitare la sua disperazione, per trovare un qualsiasi diversivo contro di essa.

«L’idea che dall’incontro fortuito nel giardino pubblico uscirà l’altra forma d’incontro, la vita a due, viene naturalmente, alla fine, a consolare lo spirito del lettore e, forse, quello dell’autore. Infatti bisogna sperarlo, ma senza troppa speranza»²⁶⁵. Ancora una volta, sembra esserci qualcosa che fa ostacolo e che rende, se non impossibile, quanto meno incerta l’unione della coppia durassiana così come la possibilità del re-incontro. Il romanzo si conclude infatti con la proposta che la domestica rivolge al viaggiatore di commercio di rincontrarsi al ballo della Croix-Nivert, proposta in cui possiamo cogliere forse il primo abbozzo della sua volontà di *scegliere* con chi ballare e, forse un giorno, chi sposare.

Se lui accetterà o meno l’invito, questo non ci è dato saperlo²⁶⁶.

- Alors, mademoiselle, au revoir. C’est le samedi, disiez-vous, que vous allez à ce bal de la Croix-Nivert ?
- Oui, monsieur, tous les samedis. Si vous venez, on pourrait faire quelques danses ensemble, si vous le voulez.
- Peut-être, oui, mademoiselle, si vous le permettez.
- Pour le plaisir, quoi, je veux dire, monsieur.
- C’est comme cela que je l’entendais, mademoiselle.
- Alors, peut-être à bientôt, peut-être à samedi, on ne sait jamais.
- [...] - On s’en va, lui dit la jeune fille et, – à l’adresse de l’homme – je vous dis au revoir, monsieur, peut-être donc à ce samedi qui vient.

²⁶⁵ Blanchot, *Il dolore del dialogo*, cit. p. 182.

²⁶⁶ Nella riedizione del 1990 di *Le Square*, Duras omette la frase che concludeva il testo nella versione originale del 1955: « Elle ne se retourna pas. Et l’homme le prit comme un encouragement à aller à ce bal »; se dunque la conclusione della prima versione lasciava credere e sperare in un possibile lieto fine, l’omissione della frase finale rende non solo il testo maggiormente enigmatico, ma anche massimamente incerta la felice unione della coppia.

- Peut-être, oui, mademoiselle, au revoir.

La jeune fille s'éloigna avec l'enfant, d'un pas rapide. L'homme la regarda partir, la regarda le plus qu'il put. Elle ne se retourna pas.

(S 1196-1199)

SECONDA PARTE

LA RIPETIZIONE

E ancora più profondo di significato è quel racconto di Narciso che, non potendo stringere l'immagine tormentosa e soave che vedeva nella fonte, vi si tuffò e annegò. Ma quella stessa immagine noi la vediamo in tutti i fiumi e negli oceani. Essa è l'immagine dell'inafferrabile fantasma della vita; e questo è la chiave di tutto.

Herman Melville¹

1. LA RIPETIZIONE NELL'OPERA DI FREUD

1.1 All'inizio è la ripetizione: ripetere per ricordare?

Diversamente dal concetto di attesa, a cui la psicoanalisi non ha dedicato specifiche riflessioni e teorizzazioni, la ripetizione, per via della sua onnipresenza nei fenomeni clinici, si è rivelata un fenomeno assolutamente centrale nella teoria freudiana sin dai suoi esordi e nel 1964 Lacan giungerà a farne uno dei quattro concetti fondamentali della psicoanalisi accanto al transfert, alla pulsione e all'inconscio². Franco Lolli, che al concetto di ripetizione in psicoanalisi ha dedicato il saggio *È più forte di me* (2012), afferma che si potrebbe azzardare a considerare la ripetizione come il più rilevante tra i quattro concetti, in quanto ognuno degli altri è, in qualche misura, attraversato dagli effetti che essa determina:

¹ H. Melville, *Moby Dick o la Balena*, trad. it. Adelphi, Milano, 1994, p. 39.

² J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, trad. it. Einaudi, Torino, 2003.

la pulsione è, in fondo, ripetizione, così come il transfert – freudianamente inteso – è riedizione di antichi conflitti e così come una porzione dell'inconscio (l'inconscio "reale") tende a ribadire senza sosta la stessa questione, a riproporla incessantemente al soggetto disinteressandosi delle conseguenze che causa. La spinta e reiterare azioni, pensieri, e sintomi, a compiere ostinatamente le stesse scelte (per lo più fallimentari), a rimettersi nelle medesime situazioni (precedentemente disapprovate), a ritualizzare la propria esistenza seguendo copioni prestabiliti, tutto questo rappresenta una tendenza con la quale l'essere umano deve inevitabilmente fare i conti [...]³.

Ciò che la clinica psicoanalitica ha messo in luce è proprio la tendenza del soggetto a ripetere incessantemente, tanto nell'analisi quanto nella vita, lo Stesso – gli stessi sintomi, le stesse scelte affettive sbagliate, le stesse circostanze spiacevoli, la stessa dipendenza da un godimento rovinoso –, senza progetto deliberato da parte sua, come se si trattasse di un destino imm modificabile.

Esistono così persone le cui relazioni umane si concludono tutte nello stesso modo: benefattori che dopo qualche tempo sono astiosamente abbandonati da tutti i loro protetti – per diversi che siano tra loro questi ultimi sotto altri riguardi –, e che quindi paiono destinati a svuotare fino in fondo l'amaro calice dell'ingratitude; uomini le cui amicizie si concludono immancabilmente con il tradimento dell'amico; o altri che nel corso della loro vita elevano ripetutamente una persona a una posizione di grande autorità privata o anche pubblica, e poi, dopo un certo intervallo di tempo, abbattano essi stessi questa autorità, per sostituirla con quella di un altro; o, ancora, persone i cui rapporti amorosi con le donne attraversano tutte le medesime fasi e terminano nello stesso modo ecc.⁴

Poiché la ripetizione non è affatto univoca e, come vedremo, presenta un carattere fortemente paradossale, è necessario mettere in luce gli sviluppi più significativi e le diverse elaborazioni di cui tale concetto è stato oggetto nella teorizzazione di Freud prima e in quella di Lacan poi. Anche questa volta prenderemo le mosse dall'etimologia del termine che Freud utilizza per riferirsi alla ripetizione: *Wiederholung*.

Wiederholung in tedesco significa appunto "ripetizione", nel senso di "replica"; il termine è composto da *Wieder*, "di nuovo", "ancora una volta" e da *Holen*, che significa "andare a chiamare", "andare a prendere", ma anche "prendersi" nel senso di "buscarsi qualcosa" e in senso figurato "cercare", "sollecitare". *Wiederholung* «mette dunque in luce il rapporto con una dimensione altra, a cui chiedere o portare o da cui prendere e

³ F. Lolli, *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Poiesis, Bari, 2012, p. 17.

⁴ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. in *OSF*, vol. 9 (1917-1923), Boringhieri, Torino, 1977, p. 208.

contrarre; è qualcosa di relativo al chiamare, al domandare. Dunque, si potrebbe dire “domandare ancora una volta”»⁵.

Anche l'italiano *ripetere* e il francese *répétition* mettono ben in evidenza sia l'aspetto del “di nuovo” mediante il prefisso *ri-/ré*, sia la dimensione del domandare, del chiedere: *petĕre* in latino significa appunto “domandare”, “supplicare”, ma anche “dirigersi verso”, “cercare di ottenere”, “colpire”, “percuotere”. *Ripetere* indica dunque un tornare a dire o a fare qualcosa che si è già detto o fatto, e anche un richiedere ciò che spetta.

Se il termine *Wiederholung* (nella forma verbale *Wiederholen*) appare nell'opera di Freud per la prima volta nel 1905, anno in cui vengono pubblicati *I tre saggi sulla teoria sessuale* e *Il Motto di spirito* – in entrambi i casi viene utilizzato in riferimento al bisogno di ripetere un soddisfacimento precedentemente provato –, il concetto di ripetizione si trova al centro della sua riflessione sin dal 1892, quando, insieme a Breuer, egli scrive *I meccanismi psichici dei fenomeni isterici*. Questo testo – che verrà a costituire il primo capitolo degli *Studi sull'isteria* (1895) – descrive nell'isteria un trauma iniziale di natura sessuale che, per via di una mancata rappresentazione psichica, produce nel soggetto il sintomo isterico.

In particolare, dopo aver stabilito un parallelismo tra quanto avviene nell'isteria e quanto ha avuto modo di constatare nella nevrosi traumatica, ciò che Freud mette in luce è la perdita di ricordo del trauma: «l'isterico soffrirebbe per lo più di reminiscenze»⁶, e proprio dall'assenza di reminiscenza dipenderebbe la riapparizione sulla scena psichica di desideri correlati a eventi spiacevoli passati che insistono a causa della mancata elaborazione e costringono il soggetto a rivivere ciò che non è stato abreagito.

Alla luce di ciò, già quattro anni prima della fondazione ufficiale della psicoanalisi, Freud e Breuer affermano che il sintomo può guarire solamente se il trauma viene riportato alla luce, se cioè il ricordo dell'incidente che ha scatenato la malattia viene ricostruito, fatto risorgere mediante il lavoro psicoterapeutico, magari con l'aiuto dell'ipnosi: *cessante causa cessat effectus*. Freud coglie dunque un fattore essenziale della clinica, ossia la possibilità di ottenere un effetto catartico grazie alla parola e al linguaggio.

⁵ L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana. Il soggetto tra ripetizione, identificazione e sintomo*, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 62.

⁶ S. Freud, J. Breuer, *I meccanismi psichici dei fenomeni isterici*, in *Studi sull'isteria*, trad. it. in *OSF*, vol. 1 (1886-1895), Boringhieri, Torino, 1982, p. 179.

Le difficoltà sorgono nel momento in cui Freud si accorge che non tutto può essere riportato alla luce dal soggetto e che, paradossalmente, ciò che lo definisce in maniera più essenziale, ciò che maggiormente incide sulla sua vita è esattamente ciò che il soggetto non può ricordare⁷. Proprio ai fallimenti incontrati nella cura si deve la prima concettualizzazione freudiana della ripetizione, che troviamo in *Ricordare, ripetere e rielaborare*, un breve testo del 1914 che annuncia una vera e propria svolta tanto nella teoria quanto nella tecnica psicoanalitica, una svolta che si compirà definitivamente sei anni più tardi con *Al di là del principio di piacere*.

Inizialmente, la ripetizione si presenta come il limite stesso della rimemorazione, della possibilità di tradurre in parole gli eventi fondamentali del soggetto per poterne fare la storia⁸. Il più recente materiale proveniente dalla pratica analitica spinge infatti il padre della psicoanalisi a mettere in discussione la fiducia precedentemente accordata al potere della parola di liberare il soggetto dalla sua condizione patologica, e dunque a riconsiderare dalle fondamenta l'intero apparato teorico.

Di fronte allo smussarsi dell'efficacia delle cure con certi pazienti, Freud è infatti costretto ad ammettere che non tutto può essere ricordato e posto al servizio della *talking cure*, in quanto vi è qualcosa che fa ostacolo, che resiste all'elaborazione simbolica e pretende invece di essere *agito*, ripetuto nella vita del soggetto – peraltro a sua insaputa.

I ricordi che non possono essere ricordati vengono dunque riprodotti sotto forma di azioni, e tali ripetizioni, afferma Freud, altro non sono che diversi modi di ricordare.

Vero è che anche ora si danno casi che procedono per un buon tratto come con la tecnica ipnotica, e che solo più tardi si incagliano: ma altri casi hanno sin dall'inizio un andamento diverso. Se per mettere in rilievo la differenza ci limitiamo a questi ultimi casi, possiamo dire che l'analizzato non ricorda assolutamente nulla degli elementi che ha dimenticato e rimosso, e che egli piuttosto li mette in atto. Egli riproduce quegli elementi non sotto forma di ricordi, ma sotto forma di azioni; li ripete, ovviamente senza rendersene conto.

⁷ Occorre sottolineare che per Freud la dimenticanza è uno "sbarramento" all'accesso alla coscienza, uno sbarramento che però non è mai totale in quanto nel soggetto esistono delle sostituzioni a quanto si è dimenticato, cioè i ricordi di copertura. Questi ultimi sono i rappresentanti degli anni dimenticati dell'infanzia e contengono tutti gli elementi essenziali della vita infantile del soggetto. Inoltre, Freud constata che vi sono, nel soggetto, fantasie, connessioni, impulsi ed emozioni che rappresentano qualcosa che si è dimenticato; sono tutti fenomeni in cui «viene ricordato proprio qualcosa che non è mai stato dimenticato, per il semplice fatto che non è mai stato notato, che non è mai stato cosciente». Tali eventi in certi casi vengono ricordati a posteriori, in altri invece non possono essere ricordati. A volte però riescono a passare "camuffati" attraverso le formazioni di compromesso. Cfr. *Ricordare, ripetere e rielaborare* in *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi*, trad. it. in *OSF*, vol. 7 (1912-1914), Boringhieri, Torino, 1980, p. 355; cfr. anche L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana*, op. cit. 69.

⁸ L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana*, op. cit. p. 69.

Ad esempio: l'analizzato non dice di ricordare d'essere stato caparbio e diffidente verso l'autorità dei genitori, ma si comporta in questo stesso modo verso il medico. [...] Quel che più conta è che il paziente comincia la cura fin dal primo istante con una tale ripetizione. [...] il paziente non si libererà finché rimane in trattamento da questa "coazione a ripetere": e alla fine ci si rende conto che proprio questo è il suo modo di ricordare⁹.

La nozione di "coazione a ripetere" (*Wiederholungszwang*), che assumerà grande importanza soprattutto nella successiva teoria freudiana delle pulsioni e costituirà il fondamento teorico di *Al di là del principio di piacere*, fa qui la sua primissima apparizione. Da principio, Freud coglie questa dimensione propria del soggetto a livello del transfert, rilevando cioè che la cura ha sempre inizio con la ripetizione, in quanto il passato dell'analizzante trova proprio nel transfert la possibilità di riattualizzarsi.

Che cosa propriamente egli ripete o mette in atto? La risposta è questa: egli ripete tutto ciò che, provenendo dalle fonti di quanto in lui vi è di rimosso, si è già imposto alla sua personalità manifesta: le sue inibizioni, i suoi atteggiamenti inservibili, i tratti patologici del suo carattere. Sì, egli ripete anche durante il trattamento tutti i suoi sintomi [...] La sua malattia non va trattata come una faccenda del passato, ma come una forza che agisce nel presente [...] il nostro lavoro terapeutico consiste in gran parte nel ricondurre questi elementi al passato¹⁰.

La pratica dell'ascolto e dell'interpretazione della parola del paziente non garantisce più, agli occhi di Freud, un progresso certo della cura, in quanto il paziente non è più capace di sconfiggere la rimozione e di superare le resistenze che la rimozione produce; ora un'istanza a cui l'analizzante soggiace sostituisce l'impulso a ricordare la cosa che non può essere ricordata perché non iscritta nel soggetto come traccia accessibile: «è il motivo per cui il paziente, il soggetto, non può ricordare l'atto, ma soltanto metterlo in atto»¹¹.

In particolare, ciò che il paziente mette in atto è «un pezzo di vita vissuta, e non può quindi essere sempre una faccenda pacifica e scevra di pericoli. A ciò si connette il problema dello spesso inevitabile "peggioramento durante la cura"»¹². Tale peggioramento non dipende soltanto dall'incapacità del malato di ricordare l'essenziale,

⁹ S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare*, cit. pp. 355-356.

¹⁰ *Ivi*, p. 357.

¹¹ J.-P. Hiltbrand, *La dinamica della cura. Pulsione, rimozione, ripetizione*, trad. it. Mimesis, Milano-Udine, 2019, p. 94.

¹² S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare*, cit. pp. 357-358.

ma anche e soprattutto dal fatto che egli sia indotto a ripetere il contenuto rimosso come se si trattasse di un'esperienza attuale.

Se da un lato è innegabile che la ripetizione sia per Freud una nuova scoperta, dall'altro lato occorre sottolineare che, in questa fase della sua riflessione psicoanalitica, nella misura in cui pone tale fenomeno sul piano del principio di piacere (*Lustprinzip*), egli tende in un certo senso a negarlo. Sin dall'inizio della sua teorizzazione, Freud ipotizza infatti che l'essere umano sia caratterizzato da una costante tendenza al piacere e già in *Progetto di una psicologia* parla di "omeostasi" riferendosi proprio alla tendenza del sistema psichico a ridurre al minimo le tensioni interne. Sarà solo nel 1920, con *Al di là del principio di piacere*, che Freud comincerà a considerare diversamente la questione della ripetizione; per quanto brusca, tale svolta teorica è comunque preparata dagli studi che la precedono, dalle riflessioni che Freud va sviluppando negli anni che seguono a *Ricordare, ripetere e rielaborare*.

Tra il 1914 e 1920 Freud elabora alcuni testi significativi che fanno parte della *Metapsicologia* (1915), redige le lezioni di *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917) e nel 1919 scrive *Un bambino viene picchiato* e *Il perturbante*. Vale la pena soffermarsi brevemente almeno su questi ultimi due importanti articoli in quanto, pur non parlando direttamente della ripetizione, costituiscono le fondamenta di quella che sarà la nuova concezione freudiana della coazione a ripetere.

Al centro di *Un bambino viene picchiato* vi è l'elaborazione del concetto di *fantasma*. Con il termine *Phantasie*, Freud indica la rappresentazione, lo scenario immaginario che mette in scena, in maniera più o meno mascherata, il desiderio del soggetto.

Un momento determinante per tale elaborazione teorica è rappresentato dalla scoperta da parte di Freud del carattere immaginario, fittizio dei ricordi traumatici che alcuni suoi pazienti gli riportano come origine delle loro difficoltà attuali. Poiché ciò che gli viene presentato come ricordo spesso si scopre essere in un rapporto solamente relativo, se non addirittura nullo, con la realtà "storica", Freud si convince del fatto che nell'inconscio «non esiste un "dato di verità", dimodoché è impossibile distinguere tra verità e finzione investita d'affetto»¹³.

Se il fantasma è da intendersi come una scena che non può corrispondere ad alcuna realtà storica precisa, ma tutt'al più a frammenti di realtà tra loro disparati, cosa rende

¹³ S. Freud, *Epistolari. Lettere a Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Bollati Boringhieri, Torino, 1986, p. 298.

possibile l'unità della scena fantasmatica che poggia invece su frammenti di realtà? Come osserva Razzanelli, la risposta la troviamo in una nota aggiunta nel 1919 a *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910) in cui Freud scrive che a organizzare la scena fantasmatica è un «motivo segreto»¹⁴ che dà valore a frammenti di vita reale altrimenti privi di valore.

C'è dunque qualcosa che si mette in opera nel soggetto e lega tra di loro le tracce mnestiche cancellando, per questo stesso fatto, il loro legame con la realtà storica, col referente. Dunque, questo motivo segreto ha una doppia azione: da un lato lega le tracce l'una all'altra secondo quello che Freud aveva chiamato legami associativi; dall'altro, per ciò stesso, le stacca dal loro rispettivo referente. Queste tracce così organizzate concorrono a formare la scena fantasmatica¹⁵.

Nel 1919 Freud analizza la frase che dà il titolo al suo testo, appunto “un bambino viene picchiato” (*Ein Kind wird geschlagen*) – una formula che articola verbalmente una scena fantasmatica da lui spesso incontrata nella pratica analitica – isolandola dal discorso del paziente e articolandone le trasformazioni al fine di reperire gli elementi costanti¹⁶.

Ciò che Freud rileva è che il fantasma rimane enigmatico per lo stesso soggetto, in quanto in esso vi è qualcosa che resiste alla comprensione e persino all'interpretazione. Nell'evoluzione della sua articolazione, qualcosa della scena fantasmatica rimane definitivamente perduto e, mancando di rappresentazione, deve pertanto essere ricostruito nel corso dell'analisi. Occorre inoltre sottolineare che il fantasma, nella sua articolazione inconscia, è ciò che sostiene il comportamento ripetitivo e sintomatico del soggetto, è ciò

¹⁴ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, trad. it. in *OSF*, vol. 6 (1909-1912), Boringhieri, Torino, 1981, p. 281.

¹⁵ L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana*, op. cit. pp. 76-77.

¹⁶ La prima fase del fantasma “un bambino viene picchiato” può essere formulata così: il padre picchia il bambino, o meglio, picchia il bambino odiato da me. La seconda fase, la più importante, presuppone già una trasformazione, in quanto il bambino picchiato diviene il soggetto del fantasma: “io vengo picchiato dal padre”. Tale fase per Freud non è ricordata perché non è mai diventata conscia; si tratta di una costruzione dell'analisi. La terza fase rassomiglia invece alla prima: è quella che viene comunicata all'analista e in cui un bambino viene picchiato da qualcuno di indeterminato o da un sostituto della figura paterna. Alla prima fase corrisponde il tempo dell'amore incestuoso (il padre ama solo me, è l'altro bambino che picchia) e il senso di colpa capovolge la vittoria (il padre non ti ama, ed è te che picchia). Il fantasma diviene così masochista ma la mozione amorosa vi trova comunque la sua parte: a essere implicata nel fantasma non è infatti solo la punizione per la relazione genitale proibita, ma anche una soddisfazione sostitutiva. In tal modo si giustifica l'accompagnamento di sensibile piacere nell'eccitazione della terza fase, configurazione definitiva del fantasma dall'apparenza sadica ma di contenuto masochista. Cfr. “*Un bambino viene picchiato*” (*Contributo alla conoscenza dell'origine delle perversioni sessuali*) (1919), trad. it. in *OSF*, vol. 9 (1917-1923), Boringhieri, Torino 1977, pp. 41-65. Per un approfondimento rimando a L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana*, op. cit. in particolare cap. 3 «Dal sintomo al fantasma al *sinthomo*».

che lo spinge a ripetere qualcosa nella sua vita; «in altre parole, il fantasma dà luogo al sintomo che mette in atto, attraverso la serie delle ripetizioni, un godimento indicibile e mai raggiunto, che permette per altro al soggetto di rapportarsi all'Altro attraverso delle configurazioni identificatorie precise»¹⁷.

Proprio sviluppando la sua teoria del fantasma, Freud deduce che una forza inconscia, un desiderio primario, una “vocazione” (*Wunsch*) spinge il soggetto a rimodellare la propria esperienza e il proprio ricordo, un desiderio in cui riconosce il tentativo di riprodurre, su un modello allucinatorio, non solo le prime esperienze di piacere vissute nel soddisfacimento dei bisogni organici, ma anche alcune esperienze spiacevoli, e questo a causa del piacere che esse procurano all'interno della sofferenza.

Non è dunque casuale che nell'articolo immediatamente successivo, *Il perturbante* (*Das Unheimliche*), Freud parli di quel particolare sentimento angoscioso che la ripetizione di eventi simili produce nel soggetto. Gli esempi portati mostrano nuovamente che a ripetersi non è un'esperienza piacevole, ma piuttosto qualcosa che provoca turbamento, giacché ci si trova di fronte al ritorno di qualcosa che, pur apparendo come pura casualità, in realtà ha a che fare con la ripetizione come manifestazione del soggetto dell'inconscio, e dunque del desiderio.

Freud inizia ora a parlare della coazione a ripetere come di un qualcosa che si impone con forza al soggetto senza che quest'ultimo sappia da dove esattamente gli arrivi; tale coazione, egli scrive,

procede dai moti pulsionali: questa coazione dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è abbastanza forte da imporsi a dispetto del principio di piacere, fornisce a determinati aspetti della vita psichica un carattere demoniaco, si esprime ancora assai chiaramente negli impulsi dei bambini in tenera età e domina parte di ciò che avviene durante il trattamento analitico dei nevrotici. L'insieme di queste considerazioni ci induce a supporre che sarà avvertito come elemento perturbante tutto ciò che può ricordare questa profonda coazione a ripetere¹⁸.

¹⁷ L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana*, op. cit. p. 79.

¹⁸ S. Freud, *Il Perturbante*, trad. it. in *OSF*, vol. 9, cit. p. 99. Torneremo sulla questione del perturbante nell'analisi di *Hiroshima mon amour*.

1.2 La svolta del 1920: la ripetizione al di là del principio di piacere

Dopo più di dieci anni dalla fondazione della psicoanalisi, Freud è costretto a ricorrere – seppur mai esplicitamente – alla speculazione filosofica di Nietzsche, a chiamare in causa il concetto di «eterno ritorno dell'uguale» per descrivere la tendenza dell'essere umano alla ripetizione¹⁹; qualcosa si ripete al di là della volontà del soggetto resistendo a ogni tentativo di cambiamento.

La conseguenza scandalosa che tale constatazione comporta e che viene a costituire il perno attorno a cui ruota *Al di là del principio di piacere* è il fatto che la ripetizione neghi l'economia libidica dettata dal principio di piacere, che fino a quel momento Freud aveva ritenuto essere il principio egemone della vita psichica dell'individuo. Se infatti l'attitudine psichica ha per scopo quello di procurare il piacere ed evitare il dispiacere, e il funzionamento del principio di piacere è orientato a «mantenere più bassa possibile, o quanto meno costante, la quantità di eccitamento presente nell'apparato stesso»²⁰, come si spiega l'attaccamento dell'individuo alla sua sofferenza, la tendenza a ripetere ciò che gli fa più male?

Le nevrosi di guerra, il gioco del *Fort-Da* del piccolo Ernst e la tendenza dei pazienti a non guarire (o a riammalarsi) costituiscono l'insieme di fenomeni che hanno condotto Freud – non senza provocare un certo sconcerto nei suoi seguaci – a introdurre il concetto di pulsione di morte (*Todestrieb*), inteso come ripetizione (apparentemente ingiustificata) del dispiacere, insistenza antivitale, obiezione radicale al progresso e a ogni forma di evoluzione. Tali fenomeni vengono a imporsi all'attenzione di Freud proprio perché segnalano l'esistenza di una spinta «che ci pare più originaria, più elementare, più pulsionale di quel principio di piacere di cui non tiene alcun conto»²¹.

Tra quelli riportati, l'esempio di coazione a ripetere su cui Freud si sofferma maggiormente è quello di Ernst, il suo nipotino di diciotto mesi che si diverte a lanciare fuori dalla portata del proprio sguardo un rocchetto attaccato a un filo, per poi riportarlo

¹⁹ Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit. p. 208.

²⁰ *Ivi*, p. 195.

²¹ *Ivi*, p. 209. Che vi siano altre forze che contrastano con il principio di piacere è evidente nelle nevrosi traumatiche: il soggetto, in seguito a un trauma, tende a ripetere nei sogni la scena traumatica benché si tratti di un evento che gli ha arrecato sofferenza e di cui dice di volersi liberare. Occorre notare che ciò contrasta radicalmente con la teoria presentata da Freud ne *L'interpretazione dei sogni* (1899-1900), in cui il sogno viene definito come la realizzazione in forma allucinatoria di un desiderio rimasto inappagato nella realtà.

a sé accompagnando i gesti con un «oooh» per la scomparsa del giocattolo, e con un «haaa» per il suo ritorno. Con l'aiuto della madre del bambino, Freud riesce a stabilire che quei fonemi – «oooh» con il significato di *Fort* (“via”), «haaa» con il significato di *Da* (“ecco”) – erano gli stessi che il bambino emetteva ogni volta che la mamma usciva di casa e vi faceva ritorno.

Osservando la reazione di giubilo e di soddisfazione che accompagna la seconda fase del gioco – il ritrovamento del rocchetto –, Freud è portato a ipotizzare che l'intero gioco sia finalizzato a padroneggiare una situazione che fino a quel momento era stata subita solo passivamente: l'assenza dell'oggetto amato (la madre simbolizzata dal rocchetto gettato via) e la sofferenza connessa a tale sparizione verrebbero dunque gestite attivamente dal bambino attraverso il gioco, attraverso un'azione a due tempi in cui l'elemento spiacevole della perdita viene risarcito con il successivo rinvenimento; «Ernst capovolgerebbe così a livello immaginario la propria passività – è lui che viene abbandonato – in attività – è lui che decide i tempi della separazione trasferendo sul rocchetto l'immagine materna che viene così ad essere richiamata (*da*) alla presenza quando Ernst lo desidera»²².

Se tale spiegazione fosse valida, se la fase spiacevole del gioco fosse cioè propedeutica a quella piacevole e la ripetizione fosse volta a eliminare retroattivamente l'angoscia derivante dal non controllo mediante l'assunzione di una posizione attiva, allora l'attività ludica del piccolo Ernst non contraddirebbe affatto il principio di piacere, ma sarebbe piuttosto al suo servizio: «l'aumento di tensione (dispiacere) provocato dall'assenza della madre determinerebbe l'entrata in azione del principio di piacere che provvederebbe, mediante l'attività ludica riparatrice, a spostare nel gioco la soddisfazione del suo ritrovamento (con conseguente riduzione del livello di eccitazione dell'apparato psichico»²³.

Nei capitoli IV e V di *Al di là del principio di piacere* Freud obietta alla prospettiva secondo la quale il meccanismo della ripetizione sarebbe al servizio del principio di piacere osservando che di fronte a grandi masse di stimoli, e dunque di fronte a situazioni di grande dispiacere, tale principio è messo fuori combattimento e il compito principale diventa «quello di padroneggiare, di legare psichicamente le masse di stimoli che hanno

²² M. Recalcati, *L'universale e il singolare. Lacan e l'al di là del principio di piacere*, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 63.

²³ F. Lolloi, *È più forte di me*, cit. p. 28.

fatto irruzione nell'apparato psichico, in modo da potersene poi sbarazzare»²⁴; il padroneggiamento degli stimoli spiacevoli consisterebbe dunque in un'operazione precedente all'instaurarsi del principio di piacere e autonoma da esso. In tal senso, la ripetizione di una sequenza che include una fase spiacevole è alimentata dall'energia "slegata" – cioè dall'eccitazione non controllata –, e il compito primario della coazione a ripetere non è quello di liberare energia attraverso la scarica, ma di legarla in un atto che conservi il livello di eccitazione del sistema; essa può dunque ambire al raggiungimento di «un piacere di tipo diverso, ma non meno diretto»²⁵, a ciò che, come si vedrà, Lacan chiama "godimento"²⁶.

L'economia libidica della ripetizione fa dunque sì che l'apparato psichico conservi una quantità di eccitazione che non soltanto non viene scaricata, ma addirittura tende a crescere nel tempo. Attraverso la pratica ripetitiva si innesca un circuito che, lungi dal puntare alla quiete, alla moderazione del sistema, mira piuttosto alla conservazione paradossale di uno stato di perenne tensione; come scrive Lolli, le manifestazioni sintomatiche della ripetizione, quali «la ritualità ossessiva, la coazione a compiere scelte sbagliate, la tendenza a "concludere le relazioni umane tutte nello stesso modo", la spinta ad essere traditi o abbandonati, ecc..., tutto questo produce, nel tempo, un accumulo di tensione che non rende possibile la catalogazione della coazione a ripetere all'interno del principio di piacere»²⁷.

L'impossibilità di ridurre il meccanismo della ripetizione al tentativo di padroneggiare situazioni dolorose trova conferma in una variante del gioco del rocchetto in cui le due fasi – sparizione e riapparizione – sono sganciate tra loro, disomogenee e non sottoposte al medesimo principio. Freud è dunque portato a ritenere del tutto autonoma la fase della sparizione dopo aver osservato che il piccolo Ernst, ancor prima di praticare il gioco completo del *Fort-Da*, «aveva l'abitudine – che talvolta disturbava le persone che lo circondavano – di scaraventare lontano da sé in un angolo della stanza, sotto un letto o altrove, tutti i piccoli oggetti di cui riusciva a impadronirsi, talché cercare i suoi giocattoli e raccogliarli era talvolta un'impresa tutt'altro che facile»²⁸.

²⁴ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit. p. 215.

²⁵ *Ivi*, p. 202.

²⁶ Cfr. F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 31.

²⁷ *Ivi*, p. 33.

²⁸ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit. p. 200.

Nell'atto dell'allontanamento dell'oggetto, nel "gettare via", si realizza una soddisfazione che non richiede alcun atto di riparazione diretta da parte del bambino e pertanto costituisce una fase dotata di totale autonomia e il cui fine non è la ricerca di piacere, in quanto fa proprio del dispiacere che la scomparsa dell'oggetto implica una meta libidica irrinunciabile.

Se qualunque animale sfugge per natura al dispiacere, lo stesso non si può dunque dire per l'uomo, dato che quest'ultimo, come la clinica dimostra, può trovare proprio nella tensione eccessiva dell'apparato psichico un enigmatico appagamento e una certa quota di soddisfazione. L'importanza e l'assoluta innovazione di *Al di là del principio di piacere* consiste proprio nell'individuazione da parte di Freud di una ricerca attiva del dispiacere, di una spinta caratterizzante l'essere umano a perdurare in uno stato di eccitazione.

Tale constatazione conduce Freud a postulare l'esistenza, accanto alla pulsione di vita (*Eros*), della pulsione di morte (*Thanatos*) e a mettere in discussione la teorizzazione formulata in *Pulsioni e loro destini* (1915) e che si basava sulla distinzione tra pulsioni dell'io (o autoconservative) e pulsioni sessuali (o d'appoggio); se nella precedente formulazione teorica la pulsione era essenzialmente spinta in avanti, un'attività finalizzata alla realizzazione di un principio edonistico, dopo il 1920, conseguentemente alla scoperta del *Todestrieb*, la pulsione non può che essere una tendenza regressiva e antibiologica,

una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare uno stato precedente al quale quest'essere vivente ha dovuto rinunciare sotto l'influsso di forze perturbatrici provenienti dall'esterno. [...] Questa concezione della pulsione ci suona strana, poiché siamo abituati a ravvisare in essa un fattore che spinge al cambiamento e allo sviluppo, mentre ora la dobbiamo intendere in un modo precisamente opposto, vale a dire come espressione della natura conservatrice degli esseri viventi²⁹.

Tale revisione della direzione della pulsione comporta inevitabilmente il riesame della concezione del soddisfacimento; quest'ultimo infatti non è più legato agli oggetti pulsionali – la pulsione in fondo non ha alcun oggetto, l'oggetto è perduto, essa è parziale e costitutivamente autoerotica – e il *telos* si radicalizza iscrivendosi *dietro* al soggetto, nell'indifferenza dell'inerte. Come scrive Recalcati, «ciò a cui adesso sembra anelare la

²⁹ *Ivi*, p. 222.

pulsione non è più il semplice conseguimento del piacere, ma diventa il *ricongiungimento*, da parte del soggetto, con l'essere da cui esso si è separato. In questo senso, la pulsione si svela come una vera e propria pulsione di morte che tende a ricondurre il divenire soggettivo al suo punto di partenza»³⁰; di conseguenza, è possibile affermare che la logica in azione nella pulsione di morte è «diversamente da quella lineare-progressiva propria del *Lustprinzip*, una logica della ripetizione»³¹.

Nella logica della ripetizione, il ritorno a uno stato anteriore avviene all'insegna della ricerca ciclica dell'eccitazione, dell'accumulo e della conservazione della libido, e non della sua scarica. Scrive ancora Lolli:

La ripetizione, dunque, se sganciata dalla realizzazione del piacere, ostacola il progresso, impedisce lo sviluppo, induce al ristagno (ristagno che, è bene rimarcare ancora, non coincide con la scarica della tensione ma con il suo mantenimento). Pulsione di morte e ripetizione, in definitiva, condividono la tensione verso uno stato precedente, partecipano allo stesso anelito al "ritorno"³².

La pulsione di morte di cui parla Freud non porta certo l'organismo a desiderare la propria morte né a cercare la propria fine; lo stato inorganico a cui la pulsione tende non deve essere confuso con la morte biologica dell'essere vivente: «per fortuna – afferma Lacan – designa qualcosa di meno assurdo, di meno anti-biologico, antiscientifico»³³. Sempre Lacan, quando si chiede cosa abbia portato Freud a pensare che esista qualcosa di distinto dal principio di piacere e che spinge a ricondurre l'animato all'inanimato, precisa: «non certo la morte degli esseri viventi. È il vissuto umano, lo scambio umano, l'intersoggettività. C'è qualcosa in ciò che egli osserva dell'uomo, che lo costringe ad uscire dai limiti della vita»³⁴.

L'intervento dell'Altro sul vivente – Altro in cui il soggetto è gettato sin dalla sua nascita –, "l'intersoggettività" e "lo scambio "umano" che ne derivano rappresentano per Lacan quelle «forze perturbatrici provenienti dall'esterno» di cui parla Freud definendo la spinta regressiva delle pulsioni a causa delle quali l'essere vivente ha dovuto rinunciare al suo stato originario privo di tensioni.

³⁰ M. Recalcati, *L'universale e il singolare*, cit. p. 66.

³¹ *Ivi*, p. 67.

³² F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 47.

³³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, trad. it. Einaudi, Torino 2006, p. 105.

³⁴ *Ibidem*.

La pulsione – e la pulsione di morte in particolare – vive esattamente nella nostalgia di quel momento e nell’illusione che, se non fosse stato per le forze provenienti dal mondo esterno, l’organismo avrebbe conservato la propria mitica condizione di pienezza e di autosufficienza originaria, una condizione perduta che Lacan, riprendendo il termine già utilizzato da Freud, definisce *das Ding*.

Come scrive Lolli, la pulsione di morte può essere pertanto definita come «la “resistenza” interna dell’organismo ad entrare in una logica di perdita che l’ingresso nel mondo umano comporta; essa anela all’indisturbato di un tempo mitico nel quale la pienezza dell’essere era assicurata»³⁵. Ecco dunque perché Freud, nel capitolo VI di *Al di là del principio di piacere* cita proprio il discorso che Platone, nel *Simposio*, fa pronunciare ad Aristofane:

Vero è che in una regione completamente diversa incontriamo un’ipotesi del genere; ma essa ha un carattere così fantastico – è certamente un mito assai più che una spiegazione scientifica – che non oserei menzionarla se non soddisfacesse proprio alla condizione che noi cerchiamo di soddisfare. Essa infatti postula l’esistenza di una pulsione che deriva dal bisogno di ripristinare uno stato precedente³⁶.

Il contenuto del discorso di Aristofane è noto: gli uomini, che l’azione punitiva di Zeus generò tagliando in due gli esseri androgini – esseri autosufficienti e completi in quanto dotati di ogni parte doppia: quattro mani e quattro piedi, due volti, due parti pudende etc. – vivono nella nostalgia, nel desiderio di tornare alla loro condizione originaria, di ritrovare cioè la metà perduta per sempre e fondersi con essa.

In questo mito, osserva Lolli, troviamo in effetti due aspetti caratterizzanti il concetto di pulsione di morte, vale a dire la perdita di unità a opera dell’Altro – dell’azione significativa – e la nostalgia per una condizione irrimediabilmente perduta³⁷.

Già in *Progetto di una psicologia* e in *Tre saggi sulla teoria sessuale* Freud aveva sviluppato la tesi secondo cui il soggetto è animato dal bisogno di ripetizione di un soddisfacimento mitico, perduto e irraggiungibile che lo spinge alla sua incessante ricerca; la ripetizione nella teoria freudiana, nonostante gli sviluppi che ha subito nel corso della sua riflessione, rimane dunque sempre essenzialmente legata alla traccia dell’oggetto perduto, essa è cioè originata – come preciserà Lacan – dalla perdita

³⁵ F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 55

³⁶ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit. p. 242

³⁷ Cfr. F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 56.

dell'oggetto sancita dall'azione significante, e proprio sullo sfondo di tale perdita si genera la spinta compulsiva al suo impossibile ritrovamento: «La Cosa in quanto perduta da sempre è al tempo stesso ciò che, proprio in quanto perduta, torna, e, come causa del desiderio, muove il soggetto orientandone i percorsi»³⁸.

Ciò su cui Lacan, diversamente da Freud, porrà l'accento è il fatto che la tendenza pulsionale non sia affatto finalizzata al ritrovamento dell'oggetto, ma ne costeggia ripetutamente l'assenza perché è proprio nel costeggiamento che essa trae il suo godimento: «se la ripetizione non può che fallire come operazione di recupero dell'oggetto perduto, questo fallimento genera anche la possibilità di un nuovo godimento – di un'altra soddisfazione –, di quel godimento che si genera dall'assenza dell'oggetto (-φ) che emerge dal vuoto impossibile da colmare della Cosa [...]»³⁹.

1.3 Sul trauma

Prima di vedere in quali modalità Lacan intenda e rielabori la nozione di ripetizione nel corso del suo insegnamento, riteniamo opportuno soffermarci, almeno brevemente, sul concetto di trauma, vale a dire sul modo in cui Freud concepisce l'evento traumatico. Come vedremo, la questione assumerà una notevole importanza anche ai fini dell'interpretazione dei tre romanzi di Marguerite Duras che abbiamo scelto di analizzare, in quanto all'origine dei comportamenti delle tre protagoniste vi sarà sempre un evento traumatico e, al centro della narrazione, la sua ripetizione – seppur in tre modalità diverse.

Il trauma è stato oggetto della riflessione freudiana sin dai suoi albori e per un certo periodo è stato considerato dal padre della psicoanalisi come un evento, per lo più di natura sessuale, che il soggetto ha subito in età infantile; l'eccesso di piacere che tale evento provoca e che il soggetto non è in grado di gestire costituisce una condizione determinante della nevrosi e dei suoi sintomi.

Ma che cosa fa sì che un determinato evento abbia valore di trauma per il soggetto? Freud e Breuer negli *Studi sull'isteria* precisano che la causa del sintomo debba essere ricercata nell'assenza di reazione al trauma, vale a dire nella sua mancata elaborazione.

³⁸ M. Recalcati, *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan*, Mimesis, Milano, 2013, p. 103.

³⁹ M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, vol. I, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 413.

Sin dalle prime opere, Freud intende dunque il trauma secondo la modalità *après-coup*: ciò significa che il trauma si mostra davvero patogeno soltanto retroattivamente, quando viene rivissuto dal soggetto come ricordo o quando viene rievocato da un altro evento⁴⁰.

In seguito alla scoperta del carattere fittizio dei ricordi traumatici dei suoi pazienti, Freud deve constatare il fallimento della sua prima teoria del trauma, in quanto la causa della formazione del sintomo non è un evento reale contingente, ma appartiene alla sfera del fantasma. Nel 1908, in *Fantasie isteriche e la loro relazione con la bisessualità*, Freud presenta la nuova teoria secondo cui a causare il sintomo nevrotico non è, appunto, un evento particolarmente traumatico per il soggetto – che potrebbe anche non esistere – ma “le fantasie”, ossia «soddisfacimenti di desideri scaturiti dalla privazione e dalla nostalgia»⁴¹.

Un’ulteriore elaborazione del concetto di trauma si ha nel 1920 con *Al di là del principio di piacere*; dopo aver constatato che la coscienza costituisce una sorta di «scudo protettivo» atta a proteggere il soggetto da stimoli pericolosi davanti ai quali è impreparato, Freud giunge a considerare l’evento traumatico proprio come una rottura dello scudo protettivo: «Chiamiamo “traumatici” quegli eccitamenti che provengono dall’esterno e sono abbastanza forti da spezzare lo scudo protettivo. Penso che il concetto di trauma implichi questo concetto di una breccia inferta nella barriera protettiva che di norma respinge efficacemente gli stimoli dannosi»⁴².

Stimoli di forte intensità non padroneggiabili da parte del soggetto trapassano lo scudo protettivo e provocano un enorme disturbo nell’economia energetica dell’organismo; l’eccesso di eccitamento che ne deriva risulta inassimilabile per il soggetto che, nel tentativo di padroneggiarlo, non fa altro che ripeterlo rinnovando così la sofferenza. «Di fatto, si viene a creare una differenza irriducibile tra il soddisfacimento agognato e il

⁴⁰ Freud utilizza il termine *Nachträglichkeit* per riferirsi al valore traumatico che un evento o un ricordo rimosso assume solo retroattivamente, “dopo”. La traduzione del termine *Nachträglichkeit* – parola che peraltro appare e scompare a più riprese nell’opera freudiana – è sempre stata problematica e per questo costituisce un importante capitolo della ricezione freudiana. Se i francesi, a seguito della lettura lacaniana, hanno optato per “après-coup”, e gli inglesi per “deferred action”, gli italiani hanno seguito la traduzione di Lacan. Alessandra Campo, in un recente libro dedicato proprio allo studio approfondito del concetto di *Nachträglichkeit* in psicoanalisi e in filosofia, propone di tradurre il termine in italiano con “tardività”. Cfr. A. Campo, *Tardività. Freud dopo Lacan*, Mimesis, Milano-Udine, 2018.

⁴¹ S. Freud, *Fantasie isteriche e la loro relazione con la bisessualità*, trad. it. in *OSF*, vol. 5 (1905-1909), Boringhieri, Torino, 1972, p. 389.

⁴² S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit. p. 215.

soddisfacimento ripetuto. È esattamente questa differenza che fa della ripetizione qualcosa di assolutamente fondamentale quando si parla di soggetto dell'inconscio»⁴³.

Razzanelli ritiene degno di particolare interesse il fatto che Freud in *Inibizione, sintomo e angoscia* (1925) metta in relazione il punto di rottura che il trauma rappresenta con la rimozione originaria: «È del tutto plausibile che a determinare le rimozioni originarie siano fattori quantitativi come l'eccessiva intensità degli eccitamenti e la rottura dello scudo che protegge dagli stimoli»⁴⁴.

Mettendo insieme il trauma con la rimozione originaria e con ciò che del fantasma rimane enigmatico al soggetto e sta alla base della ripetizione – scrive ancora Razzanelli – si può dedurre «che qualcosa, che fa limite alla possibilità di dire, governa la vita sintomatica del soggetto il quale si trova a mettere in atto qualcosa che lo fa soffrire senza rendersene conto»⁴⁵.

Come vedremo, nel *Seminario XI* Lacan affermerà che la ripetizione è «un incontro mancato col reale» e «il reale è ciò che torna sempre allo stesso posto – in quel posto dove il soggetto in quanto cogita, dove la *res cogitans*, non lo incontra»⁴⁶. Il problema che si pone è proprio quello del rapporto che il soggetto intrattiene con il significante; qualcosa sfugge alla possibilità di dire del soggetto, eppure continua a ripresentarsi, sempre lo stesso e, al contempo, sempre *nuovo*.

2. LA RIPETIZIONE SECONDO LACAN: UN CONCETTO FONDAMENTALE DELLA PSICOANALISI

2.1 Dall'insistenza significativa al tratto unario

Il concetto di ripetizione è presente sin dall'inizio anche nell'insegnamento di Lacan e gli sviluppi e le articolazioni di cui sarà oggetto nel corso del tempo mostrano come la riflessione lacaniana sulla ripetizione si muova lungo due distinti assi: dapprima viene

⁴³ L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana*, op. cit. p. 82.

⁴⁴ S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, trad. it. in *OSF*, vol. 10 (1924-1929), Boringhieri, Torino, 1978, p. 244.

⁴⁵ L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana*, op. cit. pp. 85-86.

⁴⁶ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 49.

infatti privilegiata la forma simbolica della ripetizione, e in seguito, a partire dal *Seminario XI* (1964), la sua forma reale.

Lo stesso gioco del *Fort-Da*, su cui ci siamo soffermati nel precedente paragrafo e che Lacan torna a commentare in diversi momenti della sua teorizzazione, rende manifesta l'esistenza dei due differenti aspetti della ripetizione.

Nella forma simbolica, la ripetizione risponde al tentativo del soggetto dell'inconscio di colmare lacune significanti, di simbolizzare retroattivamente ciò che non si era potuto elaborare: il piccolo Ernst si "difende" dall'assenza della madre inventando un gioco capace di colmare il vuoto causato dall'imprevedibile evento traumatico della perdita; «è attraverso la ripetizione del va e vieni dell'oggetto (alternanza di un + e di un – che inaugura la cellula originaria del funzionamento simbolico) che egli scongiura il rischio di annientamento e può sorgere come soggetto, emancipato finalmente dal dispiacere che lo aveva invaso»⁴⁷.

Dapprima, Lacan ha dunque visto nel gioco del rocchetto l'espressione della potenza del simbolo, la nascita del bambino al Linguaggio, l'inizio del processo di simbolizzazione inaugurato da una prima opposizione significante (presenza-assenza) in cui la rappresentazione della parola si sostituisce alla rappresentazione della cosa⁴⁸. Secondo lo psicoanalista francese, i due fonemi che il bambino produce non si limitano a essere delle rilevazioni di un fatto (il *Fort* per la scomparsa dell'oggetto e il *Da* per la sua riapparizione), ma hanno la funzione di annunciare l'azione accompagnandola. In questo modo, il piccolo Ernst abolirebbe dunque il valore traumatico dell'evento trasformandolo, attraverso il gioco, in un evento significante.

Vi ho parlato del *Fort* e del *Da*. È un esempio del modo in cui il bambino entra naturalmente in questo gioco. Comincia a giocare con l'oggetto, più esattamente, con il solo fatto della sua presenza e della sua assenza. È dunque un oggetto trasformato, un oggetto di funzione simbolica, un oggetto devitalizzato, che è già un segno. Quando l'oggetto è lì lo scaccia, quando non è lì lo chiama. Attraverso questi primi giochi, l'oggetto passa naturalmente nel piano del linguaggio. Il simbolo emerge e diventa più importante dell'oggetto⁴⁹.

⁴⁷ F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 59.

⁴⁸ «Ha precisamente diciotto mesi questo bambino. Sostituisce, dice Freud, alla tensione dolorosa generata dall'esperienza inevitabile della presenza e dell'assenza dell'oggetto amato, un gioco attraverso il quale lui stesso manipola l'assenza e la presenza in quanto tali e si compiace di comandarle», J. Lacan, *Il Seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2014, p. 215; cfr. anche F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 37.

⁴⁹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro I*, cit. pp. 221.

Lacan, che nelle sue prime letture del gioco del rochetto mette dunque in rilievo la realizzazione di una padronanza simbolica del trauma da parte del soggetto, ritornerà in seguito a commentare l'attività ludica del nipotino di Freud ponendo però l'accento sulla ripetizione legata al Reale come «ciò che torna sempre allo stesso posto» e che intrappola il soggetto in una coazione che non padroneggia affatto⁵⁰. Nella forma reale della ripetizione a essere centrale è proprio l'evento traumatico, la discontinuità che esso causa e che fissa nella memoria del soggetto un «piacere diverso» a cui egli resterà, paradossalmente, sempre fedele.

Prima di giungere a illustrare la concezione lacaniana della ripetizione nel suo rapporto con il Reale, è necessario seguire più da vicino l'elaborazione del concetto sin dai suoi esordi, e dunque partire dalla ripetizione intesa come insistenza significativa.

Il *Seminario II* (1954) e gli scritti coevi a questo periodo – in particolare *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* (1953) e *Il seminario su "La lettera rubata"* (1956) – costituiscono sicuramente il luogo in cui Lacan sostiene con maggior forza l'inclusione del fenomeno della ripetizione nell'ordine simbolico. A partire da una rilettura di *Al di là del principio di piacere*, lo scopo che Lacan si pone è infatti quello di "debiologizzare"⁵¹ la pulsione di morte riportandola al campo del linguaggio – laddove invece in Freud essa definiva qualcosa di irriducibile al discorso.

Nelle prime righe degli *Scritti* leggiamo: «La nostra ricerca ci ha condotto al punto di riconoscere che l'automatismo della ripetizione (*Wiederholungszwang*) prende il suo principio in quello che noi abbiamo chiamato l'*insistenza* della catena significativa»⁵². Lacan riprende *Al di là del principio di piacere* riducendo quindi l'automatismo della ripetizione alla ripetizione simbolica, vale a dire a una struttura combinatoria del significante – riassumibile nella scrittura minima della catena significante S1-S2 – in cui il soggetto deve riconoscersi come tale e aprire la strada alla propria parola. Se i significanti fanno incessantemente ritorno – il che è un fatto di struttura linguistica – ciò avviene perché essi dipendono da un significante primo (S1), che è originariamente scomparso e al quale tale scomparsa conferisce in qualche modo valore di trauma inaugurale⁵³.

⁵⁰ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit.

⁵¹ M. Recalcati, *Il vuoto e il resto*, cit. p. 104.

⁵² J. Lacan, *Il seminario su "La lettera rubata"* in *Scritti*, vol. I, cit. p. 7.

⁵³ Per un approfondimento del trauma del linguaggio come fattore costitutivo del soggetto rimando a F. Lolli, *È più forte di me*, cit. pp. 64-67.

Per il Lacan degli anni Cinquanta si tratta dunque di trasformare l'al di là del principio di piacere freudiano nel luogo dell'Altro inteso come la marca mortificante del significante che fabbrica il corpo pulsionale come strutturalmente in perdita di godimento e privato dell'originaria pienezza. Tuttavia, è proprio il taglio del significante a innescare il movimento della pulsione finalizzato a recuperare il godimento sottratto dall'Altro: «Ecco cos'è il bisogno di ripetizione come lo vediamo sorgere al di là del principio di piacere. Esso vacilla al di là di tutti i meccanismi di equilibratura, di armonizzazione e di accordo sul piano biologico. Esso non è introdotto che dal registro del linguaggio, dalla funzione del simbolo, dalla problematica che interroga l'ordine umano»⁵⁴.

Se da un lato la ripetizione appare dunque come strettamente annodata alla violenza simbolica che il linguaggio esercita sul corpo, dall'altro essa punta incessantemente a ritrovare il godimento (da sempre) perduto che il taglio significante ha sottratto e, al contempo, reso presente, inscrivendolo nel corpo del soggetto. Come spiega Recalcati,

La vita umana sorge sullo sfondo di questa ripetizione fondamentale: siamo stati fatti dall'Altro – siamo il suo risultato – e ci costituiamo solo come ripresa di questa costituzione primordiale. Siamo, per certi versi, la ripetizione incarnata di ciò che l'Altro ha fatto di noi e delle stimmate di godimento che ha lasciato incise sul nostro corpo. L'Altro non ha solo plasmato il nostro corpo coi tagli simbolici che lo hanno spogliato del suo (impossibile) godimento originario – che lo hanno, afferma Lacan, diversificato, cadaverizzato, reso *corpse* –, ma ha anche inserito nel nostro corpo una sorta di memoria di quel godimento vitale e eccessivo che ha preceduto l'operazione di taglio. In altri termini ha marchiato il corpo di un godimento che esige la ripetizione. Come se il taglio del significante risvegliasse la memoria impossibile per l'oggetto perduto che lo stesso taglio ha separato – separtito – dal corpo. Per questo l'analista incontra nella sua esperienza clinica la ripetizione come tendenza del soggetto a ripetere situazioni che gli procurano sofferenza, ovvero che “riportano” compulsivamente la perdita dell'oggetto⁵⁵.

Ciò che si ripete porta con sé un significato rimosso che sfugge al soggetto e che pertanto torna incessantemente a ripetersi; lo aveva già sostenuto Freud: ciò che in passato non è stato elaborato simbolicamente tende a ripetersi reclamando una risoluzione definitiva; detto altrimenti, «il soggetto è preso interamente da tale insistenza del significante, con esso deve fare i conti, ad esso deve rispondere con la propria vita»⁵⁶.

⁵⁴ J. Lacan, *Il Seminario. Libro II*, cit. pp. 116-117.

⁵⁵ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 408.

⁵⁶ F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 63.

L'importanza che l'incessante ripetersi del significante ha per la costituzione del soggetto trova nel *Seminario IX* (1961-1962), dedicato all'identificazione, una nuova formulazione che si accompagna all'introduzione del concetto di *tratto unario*.

Nelle prime lezioni del seminario, Lacan parla di "tratto unico" traducendo con questo termine l'espressione *einziger Zug* utilizzata da Freud nel settimo capitolo di *Psicologia delle masse e analisi dell'io* – capitolo appunto dedicato al concetto di identificazione.

Dopo aver presentato i primi due tipi di identificazione, vale a dire l'identificazione del soggetto con un modello e l'identificazione con l'oggetto amato, Freud scrive: «Degno di nota è il fatto che in queste identificazioni l'Io copia ora la persona non amata, ora invece quella amata. Deve del pari attirare la nostra attenzione il fatto che nell'uno e nell'altro caso l'identificazione è un'identificazione parziale, assai circoscritta, che si appropria *soltanto di un aspetto* [*einziger Zug*] della persona che è oggetto di identificazione»⁵⁷.

Lolli mette in evidenza l'imprecisione della traduzione italiana di tale espressione – "soltanto di un aspetto" – in quanto per Freud essa indica letteralmente "un solo tratto"⁵⁸. L'idea di Freud è infatti che il processo di identificazione si inneschi grazie a una prima e decisiva appropriazione da parte del soggetto di un tratto prelevato dall'Altro; a partire da questa inaugurale fissazione di un significante fondamentale potrà svolgersi l'intera catena significativa⁵⁹.

Se da un lato nel *Seminario IX* Lacan mantiene la concezione della ripetizione come insistenza significativa, tuttavia a partire da questo momento la articola in una modalità che prelude ciò su cui porrà l'accento dal 1964 in poi; egli infatti afferma che la ripetizione, in quanto automatismo, fa insistere qualcosa «che nella sua essenza non è altro che un significante, designabile per mezzo della sua funzione, e soprattutto sotto

⁵⁷ S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, trad. it. in *OSF*, vol. 9 (1917-1923), Boringhieri, Torino 1977, p. 295.

⁵⁸ F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 70.

⁵⁹ Lolli chiarisce la questione affermando che la funzione del tratto unario può essere pensata analogamente a quella che il numero 1 svolge nel campo dei numeri: «è solo una volta che questo passaggio è stato compiuto, ossia, è solo a partire dall'esistenza dell'1, che sarà possibile avviare l'intera sequenza dei numeri naturali. Il tratto unario è quell'1 che rompe il silenzio dello 0 e che dà inizio alla serie infinita dei numeri (significanti). È l'1 che inaugura la loro ripetizione. La pulsione di ripetizione, per così dire, necessità della messa in funzione di questo + 1, di questo agente logico che permette di passare dal precedente al successivo; senza quell'1, infatti, non ci sarebbe il 2 (e così via). Ci sarebbe solo la paralisi impensabile e non esperibile dello 0. *Ivi*, p. 71.

questo aspetto: che essa introduce nel ciclo delle sue ripetizioni [...] la differenza, la distinzione, l'unicità»⁶⁰.

La ripetizione non è dunque un mero ciclo che presenta l'incessante ritorno del medesimo, ma ha la funzione di introdurre il *nuovo*, la distinzione, l'unicità; all'origine qualcosa è accaduto *una volta* – il trauma – e la ripetizione fa risorgere il suo segno. Come già Freud aveva messo in luce, l'inconscio ricerca l'identità delle percezioni, vuole cioè ritrovare quella “una volta”, ma proprio in questo tentativo la si mancherà sempre:

la mancanza è proprio il non ritrovare mai «quella volta là», cosa che possiamo chiamare anche rimozione originaria. Di fatto, la rimozione originaria o «quella volta là», «quando tutto è cominciato», in quanto è il marchio del soggetto, il marchio del sorgere di un significante originale che si è presentato una volta, è il punto di partenza della serie delle differenze, è il punto zero a partire dal qual si pone l'uno e poi ancora uno, ogni volta sempre apparentemente simili, ma sempre distinti⁶¹.

Il tratto unario è dunque il soggetto che ripete, il soggetto che si coglie nel momento in cui si ripropone qualcosa di uguale e al contempo differente relativamente alla sua intenzione, al suo desiderio: è il soggetto come elemento costante, unico rispetto a ciò che si ripete. Il tratto unario – scrive ancora Razzanelli – non “rappresenta” il soggetto, in quanto quest'ultimo è rappresentato dal significante; «esso è piuttosto la traccia del soggetto in quanto si ripete. Inoltre, non fa serie numerabile, nel senso di addizionabile, ma si pone come uno, uno per uno, uno alla volta e fa segno che il soggetto c'è stato, è passato da lì, visto che il soggetto non si coglie mai come in atto, ma è quella funzione che è stata»⁶².

La ripetizione ha dunque come scopo il ritrovamento dell'uno a partire dal quale si è posto il soggetto, un ritrovamento impossibile, destinato a concludersi sempre con uno scacco. Lacan sta, in un certo senso, parlando già dell'incontro mancato con il Reale che sarà al centro della sua riflessione due anni dopo, a partire cioè dal *Seminario XI*.

⁶⁰ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro IX. L'identificazione* (1961-62), lezione del 06/12/1961, inedito, cit. in L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana*, op. cit. p. 93.

⁶¹ L. Razzanelli, *Logica della vita quotidiana*, op. cit. pp. 93-94.

⁶² *Ivi*, p. 94.

2.2 La svolta del Seminario XI: la ripetizione come incontro mancato con il Reale

Se precedentemente Lacan aveva messo in primo piano l'automatismo della ripetizione inteso come insistenza del significante, e dunque il suo sforzo era volto a fare della ripetizione la pura espressione dell'ordine Simbolico, a partire dal *Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* egli ne amplia il concetto introducendo le nozioni aristoteliche di *tyche* e di *automaton*.

Alla base della nuova teoria lacaniana della ripetizione – della ripetizione che danneggia il soggetto e dunque al di là del principio di piacere – vi è la presa di consapevolezza da parte dello psicoanalista francese del fatto che l'aspetto di automatismo della catena significante sia di per sé insufficiente per spiegarne il fenomeno, in quanto vi è qualcosa che sfugge, qualcosa che risulta inassimilabile a esso, e ciò che sfugge costituisce la causa stessa della ripetizione.

Per questo motivo, Lacan insiste sulla necessità di distinguere la ripetizione (*Wiederholen*) dalla rimemorazione (*Erinnerung*), nonostante i due fenomeni siano comunque in relazione tra loro; non tutto infatti può essere ricordato, «il soggetto presso di sé, la rimemorializzazione della biografia, tutto ciò funziona solo fino a un certo limite che si chiama il reale»⁶³. Proprio in questo limite, laddove la rimemorazione termina in quanto c'è qualcosa che sfugge al dominio del simbolico, entra in azione il meccanismo della ripetizione.

Inoltre, la ripetizione non deve essere confusa con la riproduzione (*Reproduzieren*): «Riprodurre è quello che si credeva di poter fare all'epoca delle grandi speranze della catarsi. Si aveva la scena primitiva in riproduzione, come oggi si possono avere le opere dei grandi pittori per pochi soldi»⁶⁴. Diversamente dalla riproduzione, la ripetizione non è banalmente ripetizione dello Stesso, non è il ritorno dell'identico, non è semplice riproposizione dell'atto; «la ripetizione domanda del nuovo»⁶⁵, afferma Lacan.

A divenire centrale in questo momento della riflessione di Lacan sulla ripetizione è il registro del Reale. Sottolineiamo che il Reale non è ancora stato definito come *impossibile* – bisognerà attendere l'inizio degli anni Settanta, quando lo psicoanalista francese

⁶³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 49.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, p. 60.

ricorrerà alla logica modale e dunque alle categorie di necessario, contingente, possibile e impossibile⁶⁶ –, ma come «ciò che torna sempre allo stesso posto»⁶⁷.

La ripetizione introduce un meno, un elemento di perdita; ciò che si ripete torna allo stesso posto in quanto si sottrae alle maglie del significante e, paradossalmente, è proprio perché si sottrae che torna allo stesso posto. Tale paradosso si coniuga con la paradossalità dell'espressione che definisce la ripetizione come «incontro mancato con il reale». Per comprendere la nuova teorizzazione di Lacan e per cogliere appieno il senso di tale espressione dobbiamo innanzitutto domandarci a che cosa egli faccia riferimento quando parla di “incontro”; inoltre, se l'incontro in questione è un incontro “mancato”, perché parlare di incontro? e infine, cosa si intende per “incontro mancato *con* il reale”?

Nella lezione del 12 febbraio 1964 – intitolata “Τύχη e αὐτόματον” – Lacan pone un quesito: «Il reale dove lo incontriamo? Proprio di un incontro, di un incontro essenziale si tratta infatti in ciò che la psicoanalisi ha scoperto – di un appuntamento a cui siamo sempre chiamati con un reale che si sottrae»⁶⁸. Tale incontro Lacan lo chiama con il termine, tratto dalla *Fisica* di Aristotele, *tyche*, che in greco indica la “fortuna”, la “sorte”, l’“accidente”, e deriva dal verbo greco τυγχάνω che, nella sua forma transitiva significa “colgo”, “colpisco”, “raggiungo”, “ottengo”, e nella sua forma intransitiva “mi trovo”, “mi imbatto” e, appunto, “incontro”.

Aristotele, nel secondo libro della *Fisica*, distingue gli avvenimenti che non possono non accadere (gli eventi necessari), prodotti dalle quattro cause necessarie – materiale, formale, efficiente e finale –, dagli eventi che invece si producono accidentalmente⁶⁹. Di questi ultimi indica due tipologie: quelli che sopraggiungono per automatismo (*automaton*) e quelli che invece accadono per fortuna (*tyche*).

Inoltre, la *tyche* presuppone la facoltà di scegliere, il soggetto ha cioè potuto scegliere relativamente all'atto che ha prodotto l'evento con cui egli è entrato fortuitamente in contatto; al contrario, l'*automaton* non implica alcuna facoltà di scelta da parte del soggetto e per questo si applica tanto agli esseri animati quanto a quelli inanimati.

La *tyche* designa per Lacan proprio l'evento inatteso, l'incontro senza appuntamento con il reale inassimilabile – ciò che per definizione resta sempre fuori-senso –, un “cattivo

⁶⁶ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XIX ...o peggio*, e *Il Seminario. Libro XX, Ancora*.

⁶⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 49.

⁶⁸ *Ivi*, p. 52.

⁶⁹ Cfr. Aristotele, *Fisica*, trad. it. UTET, Torino, 1999.

incontro” che trova la sua descrizione paradigmatica nel trauma, in quanto si tratta sempre di un evento fortuito, ingiustificato, sorprendente che, con la sua fugacità, interrompe la continuità temporale e spezza la possibilità del pensiero consegnando il soggetto a una condizione di assoluta inermità.

La funzione della Τύχη, del reale come incontro – incontro in quanto può essere mancato, in quanto essenzialmente è incontro mancato – si è presentata inizialmente, nella storia della psicoanalisi, in una forma che, da sola, basta a destare la nostra attenzione – quella del trauma. Non è forse degno di nota che, all’origine dell’esperienza analitica, il reale si sia presentato nella forma di quanto c’è in esso di inassimilabile – nella forma del trauma, determinando così tutto il seguito e imponendogli un’origine apparentemente accidentale?⁷⁰

Precedentemente abbiamo visto in che modo Freud intenda il trauma, come lo articoli con il fantasma e la rimozione e, soprattutto, come non sia di per sé qualcosa che ha valore di trauma, ma lo assuma in rapporto al soggetto, alla sua storia singolare, alla sua organizzazione significativa. Per essere vissuto come tale dal soggetto, il trauma deve «riguardarlo intimamente; il soggetto deve, inconsciamente, parteciparvi, deve essere, in qualche misura, sensibilizzato al suo accadere»⁷¹. Se Aristotele nel distinguere l’*automaton* dalla *tyche* aveva messo in evidenza la facoltà della scelta che quest’ultima implica necessariamente, tale scelta, relativamente alla casualità dell’evento che si produce nell’esistenza del soggetto, è la scelta del soggetto dell’inconscio: l’incontro, per attivarsi come tale, necessita di una «risonanza soggettiva»⁷².

Rispetto all’insistenza significativa dell’automatismo, la *tyche* è dunque incontro con il Reale e «il Reale è ciò che giace sempre dietro l’*αὐτόματον*», sostiene Lacan. L’*automaton* è ciò che si muove da sé, pura spontaneità, una causalità che si istituisce sul concetto di necessità e che pone il soggetto come pura passività di fronte all’accadere dell’evento; «per queste caratteristiche di necessità, invarianza, regolarità, l’*automaton* indica la dimensione anonima della legge fisica. È la legge come uniformità dello Stesso, come ripetizione omogenea e senza variazione che non implica la singolarità etica del soggetto»⁷³.

⁷⁰ Ivi, pp. 53-54.

⁷¹ F. Lolloi, *È più forte di me*, cit. p. 76.

⁷² Ivi, p. 77.

⁷³ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 419.

In termini psicoanalitici, l'*automaton* designa il lavoro del simbolico, l'insistenza significativa che viene innescata dalla *tyche*, e dunque l'azione del principio di piacere che si attiva di fronte al reale traumatico al fine di ripristinare l'equilibrio turbato dall'evento; come afferma Lacan,

il trauma è concepito in quanto deve essere tamponato dall'omeostasi soggettivante che orienta tutto il funzionamento definito dal principio di piacere. A questo punto la nostra esperienza ci pone un problema, derivante dal fatto che nel seno stesso dei processi primari vediamo conservata l'insistenza del trauma a farsi ricordare da noi. E, infatti, il trauma riappare e molto spesso a faccia scoperta⁷⁴.

La novità introdotta da Lacan consiste dunque nel ritenere che ad attivare il meccanismo della ripetizione non sia tanto l'insistenza del significante, quanto piuttosto il Reale, o meglio, l'incontro mancato con il Reale. È la *tyche* a imporre al Simbolico (*automaton*) la ripetizione, la quale viene ora a configurarsi come il tentativo di simbolizzare il Reale, o, detto altrimenti, di attenuare la traumaticità dell'evento conferendogli un senso.

L'aspetto pulsionale della ripetizione che negli anni '50 Lacan aveva, in un certo senso, messo da parte per privilegiare il funzionamento significativo, viene riaffermato e anche il gioco del rocchetto diviene oggetto di una nuova lettura: a costituire la *tyche* del piccolo Ernst è l'esperienza fortuita, inaspettata, dell'assenza della madre che interrompe la sua consueta continuità consegnandolo a una condizione di inermità e insicurezza. La madre diviene per Ernst un pezzo di sé che se ne va e che, proprio staccandosi da lui, provoca l'irrompere del reale.

L'invenzione del gioco del *Fort-Da* costituisce pertanto la risposta del bambino al suo trauma, all'incontro con il reale, e il rocchetto è l'oggetto che gli permette di liberarsi di un eccesso pulsionale che ostacolerebbe il processo di soggettivazione.

Freud, quando coglie la ripetizione nel gioco del nipotino, nel *fort-da* reiterato, può sì sottolineare che il bambino tampona l'effetto della scomparsa della madre facendosene l'agente, ma questo fenomeno è secondario. [...] La faglia introdotta dall'assenza così disegnata e sempre aperta resta causa di un tracciato centrifugo in cui ciò che cade non è l'altro in quanto figura in cui il soggetto si proietta, ma il rocchetto legato a lui da un filo che egli trattiene – in cui si esprime ciò che, di lui, in questa prova si stacca, l'automutilazione a partire da cui l'ordine della significanza si mette in prospettiva. [...] Il rocchetto non è la madre ridotta a una pallina grazie a chissà quale gioco degno degli Jivaro – è piuttosto un

⁷⁴ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 54.

piccolo qualcosa del soggetto che si stacca pur essendo ancora suo, ancora trattenuto. [...] Se è vero che il significante è il primo marchio del soggetto, come non riconoscere qui – per il solo fatto che questo gioco si accompagna a una delle prime opposizioni che appaiono – che è nell’oggetto, a cui questa opposizione si applica in atto, il rocchetto che dobbiamo designare il soggetto. A questo oggetto, daremo ulteriormente il suo nome nell’algebra lacaniana – il piccolo a ⁷⁵.

In questo passo Lacan conferma l’impossibilità di ridurre il meccanismo ripetitivo al semplice tentativo di padroneggiamento di situazioni dolorose, di vivere cioè in maniera attiva ciò che precedentemente era stato vissuto passivamente; il piccolo Ernst, che nel momento del *Fort* si identifica al rocchetto che scompare, realizza piuttosto la separazione di e da una parte di sé, una perdita, un’“automutilazione” necessaria alla costituzione della propria soggettività. Il soggetto diviene tale solamente grazie al taglio inferto sul suo corpo dal significante, il suo essere desiderante dipende essenzialmente dalla mancanza, dalla perdita dell’oggetto che attiva la spinta incessante al suo ritrovamento. È ciò che Lacan nel *Seminario X* teorizza come rapporto tra $-\phi$ (la castrazione che stacca l’oggetto parziale dal corpo del soggetto) e l’oggetto a causa del desiderio, al tempo stesso indice di quella perdita e oggetto che tampona la perdita di godimento da cui deriva.

Come scrive Recalcati, «se la ripetizione non può che fallire come operazione di ricupero dell’oggetto perduto, questo fallimento genera anche la possibilità di un nuovo godimento – di un’altra soddisfazione – di quel godimento che si genera dall’assenza dell’oggetto ($-\phi$) che emerge dal vuoto impossibile da colmare della Cosa e che Lacan [...] ha definito *plus-godere*»⁷⁶.

A ripetersi non è pertanto l’appropriazione dell’oggetto ma, al contrario, situazioni che riportano compulsivamente la sua perdita. Ciò su cui Lacan nel *Seminario XVII* (1969-1970) giungerà a porre l’accento è il fatto che la tendenza pulsionale sia finalizzata a circoscriverne l’assenza dell’oggetto mancandolo ogni volta, giacché è proprio in questo costeggiamento che essa trae il suo godimento. La ripetizione ora diviene dunque ripetizione di un tratto che *commemora l’irruzione del godimento*⁷⁷, un tratto che costituisce l’origine del significante. Come mette in luce Jacques-Alain Miller, godimento e significante sono in un rapporto circolare, in quanto «in primo luogo, il significante è causa del godimento, mezzo di godimento, nel senso che il godimento è la finalità del

⁷⁵ *Ivi*, pp. 60-61.

⁷⁶ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 413.

⁷⁷ F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 85.

significante e, in secondo luogo, il significante emerge dal godimento poiché lo commemora»⁷⁸.

Alla fine degli anni '60, Lacan radicalizza dunque la sua concezione della ripetizione arrivando a definirla come “ripetizione di godimento”: «la ripetizione è fondata sul ritorno del godimento», sulla tendenza cioè a conservare e riproporre una condizione che «sopravanza i limiti imposti, con il termine di piacere alle tensioni usuali della vita»⁷⁹.

Come osserva Lolli, Lacan rivoluziona la teoria della genesi del soggetto precedentemente formulata: se fino a questo momento l'essere preliminare all'azione significante era infatti considerato un “insieme vuoto”, privo di consistenza, a partire dal *Seminario XVII* l'essere preliminare diviene un essere di godimento.

Come si può notare, si tratta di un passaggio vertiginoso, di una vera sovversione: esiste un “soggetto” nel reale. È a questo essere, a questo stato dell'essere – precedente all'azione del significante – che la ripetizione tende; lo stato antecedente a cui, come afferma Freud, tende la pulsione di morte (*Das Ding*) appare come il precursore concettuale di tale affermazione. Il soggetto tende a tornare al nucleo di se stesso, e al suo stato preliminare. La vita stessa punta lì⁸⁰.

Il progetto dell'apparato psichico di fare ritorno allo stato precedente l'azione del significante – e dunque la ripetizione che mira a ripristinare l'essere di godimento – è chiaramente votato allo scacco, in quanto nessun processo ripetitivo può ripristinare la perdita e, di conseguenza, ciò che si rinnova è proprio la memoria del godimento perduto.

Tra ciò che si ripete e ciò a cui la ripetizione punta c'è uno scarto incolmabile e difatti Lacan afferma che il *nuovo* della ripetizione non è che «un leggerissimo scarto nel senso del godimento»⁸¹. Tale scarto altro non è che l'incontro mancato con il godimento che, proprio perché mancato, decreta la necessità di ripetere il tentativo.

Come scrive Lolli, «il principio che fonda la coazione a ripetere è delineato: la perdita di godimento attiva un tentativo di recupero, la castrazione attiva il più-di-godere, il (-Φ) reclama l'*a*. Ma [...] nessun più-di-godere può raggiungere *Das Ding*, può evitare di andare incontro al proprio fallimento. Per questo l'azione va ripetuta, ancora una volta»⁸².

⁷⁸ J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, trad. it. Astrolabio, Roma, 2001, p. 33.

⁷⁹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, trad. it. Einaudi Torino, 2001, p. 51 e p. 52.

⁸⁰ F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 87.

⁸¹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVII*, cit. p. 55.

⁸² F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 91.

3. MODI DELLA RIPETIZIONE E INCONTRO

In continuità con il *Seminario XI*, nel *Seminario XVII. Il rovescio della psicoanalisi*, Lacan ribadisce la centralità della *tyche*, dell'incontro contingente, dell'irruzione improvvisa del trauma del godimento da cui scaturisce la necessità dell'*automaton*, della ripetizione come continua commemorazione dell'evento.

Tuttavia, se l'evento contingente – la *tyche* – tende a generare l'*automaton*, deve esserci anche una *tyche* in grado di sospenderlo, altrimenti la pratica analitica non avrebbe alcun senso; «se il trauma è un evento contingente che impone la sua ripetizione come necessaria, la pratica analitica può ricondurre la necessità della ripetizione alla contingenza di un nuovo incontro»⁸³.

La relazione tra *tyche* e *automaton* delineata da Lacan sembrerebbe corrispondere a quella che la logica tradizionale separativa ha stabilito esserci tra la contingenza e la necessità, ossia una relazione tra contraddittori: se il necessario è “ciò che non può essere altrimenti”, l'unica maniera per sospendere la sua inesorabilità è rappresentata dal suo opposto, dalla contingenza.

Tuttavia, come osserva Bottioli, esaltare la possibilità dell'incontro, della *tyche* non è sufficiente, in quanto le contingenze banali sono innumerevoli e il loro carattere ripetitivo, la loro sterilità può anche non manifestarsi subito. Ciò che piuttosto occorre domandarsi è se la contingenza sia in grado di sospendere anche la rigidità che la necessità tradizionalmente intesa implica: «Se ciò a cui bisogna sottrarsi è la rigidità delle determinazioni, la vera alternativa va cercata nella flessibilità, e non semplicemente nella contingenza, che può limitarsi a variare il rigido»⁸⁴.

Perché si possa parlare di flessibilità occorre fare riferimento a una logica che, differentemente da quella tradizionale, non si limiti a privilegiare le relazioni tra contrari e contraddittori, ma ponga in primo piano la relazione tra i correlativi, il fecondo intrecciarsi tra loro degli opposti non sintetizzabili. Per pensare in maniera feconda il rapporto tra necessità e contingenza risulta imprescindibile l'assunzione di una logica congiuntiva, una logica dei legami, l'unica alla luce della quale è possibile comprendere

⁸³ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. pp. 421-422.

⁸⁴ G. Bottioli, *Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)*, in «Enthymema» XV, 2016, p. 147.

aspetti della condizione umana che una logica separativa non potrebbe fare altro che banalizzare, o peggio ignorare.

Consideriamo anzitutto la relazione tra necessità e contingenza [...]. Siamo davvero obbligati a pensare che essa sia soltanto una relazione tra contraddittori? Come dovremmo giudicare una logica (uno stile logico) che ci impedisce di pensare un concetto decisivo non solo per i saperi strategici, l'arte militare e l'arte politica, ma per tutti i rapporti complessi tra esseri umani? Che altro è il *kairòs*, se non l'annodamento tra necessità e contingenza? Non la necessità della contingenza! Bensì la necessità *nella* contingenza⁸⁵.

In questa direzione sembrerebbero andare anche alcuni lacaniani che sottolineano l'importanza di pensare il concetto di *incontro* e quello di ripetizione alla luce del legame tra contingenza e necessità. In particolare, Recalcati scrive: «La teoria lacaniana della *tyche* impone una revisione profonda del rapporto tra la necessità e la contingenza. La centralità assegnata alla deviazione come condizione che genera l'incontro come sempre possibile, sovverte l'idea di una semplice opposizione in exteriorità tra necessità e contingenza. Piuttosto si tratterà di pensare topologicamente *l'annodamento dell'una nell'altra*⁸⁶.

In termini analoghi si esprime Silvia Lippi in *La decisione del desiderio*:

L'*après-coup* traumatico, dell'ordine del reale, vissuto nella ripetizione, non è una tautologia, anche se si iscrive nella serie traumatica del soggetto. Vale a dire che il necessario (il reale che torna sempre allo stesso posto) è già contingente (l'improbabile, l'imprevedibile, e anche ciò che è al di là dell'imprevedibile) nella ripetizione; la ripetizione è già differenza, distanza, novità. Prendiamo ancora come esempio il transfert: il transfert non è soltanto ritorno al passato, ma agisce al futuro, grazie alla connessione del reale e della contingenza: contingenza del transfert, contingenza del sapere che può "accumularsi" nel tempo dell'analisi. Se l'altra forma di ripetizione annulla il tempo questa lo crea e lo trasforma in sapere del soggetto.

Il desiderio – che è ripetizione –, preso nella dialettica della *tyche* e dell'*automaton*, è al tempo stesso necessario e contingente. Il desiderio prende le mosse a partire da un incontro con il reale; ma il godimento che lo causa non sarà più del medesimo ordine di quello che il soggetto ritroverà a partire dai movimenti del suo desiderio⁸⁷.

⁸⁵ G. Bottiroli, *Il desiderio e i suoi destini: dal rapporto ai modi del rapporto*, in A. Badiou, *Il sesso, l'amore* (a cura di F. Leoni, S. Lippi), Mimesis, Milano, 2019, p. 45.

⁸⁶ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit., p. 417 (sottolineatura mia).

⁸⁷ S. Lippi, *La decisione del desiderio. Etica dell'inconscio in Jacques Lacan*, trad. it. Mimesis, Milano, 2016, p. 28.

Lo stesso Lacan, quando mostra come la ripetizione sia un ritorno sempre modificato del reale traumatico, sembrerebbe unire le categorie della necessità e della contingenza; nel *Seminario XIX* (1971-1972) parla infatti della ripetizione come di una necessità che può venire espressa mediante l'espressione "non poter non", un'espressione che egli chiarisce riferendosi appunto alla logica modale e al possibile annodamento delle sue categorie:

Aristotele si avvale di quattro categorie: dell'impossibile, che contrappone al possibile, e del necessario che contrappone al contingente. Vedremo come non ci sia niente di sostenibile in queste opposizioni. Per oggi vi indico semplicemente quella che è la formulazione del *necessario*, che è precisamente *non potere non*. È questo a definire per noi la necessità. E dove ci porta? Dall'impossibile *non potere* a *potere non*. Si tratta del possibile o del contingente? Quel che è certo è che, se volete fare il percorso inverso, trovate *potere non potere*, che unisce l'improbabile, il caduco, di qualcosa che può accadere, ovvero non già quell'impossibile al quale si ritornerebbe completando il giro, bensì semplicemente l'impotenza⁸⁸.

Eppure, poco tempo dopo, nel *Seminario XX* (1971-1972) Lacan abbandonerà la via tracciata, quel percorso appena intrapreso e che lo avrebbe condotto a privilegiare nella sua teorizzazione i casi misti, i legami tra le categorie modali.

Proprio nelle pagine dedicate allo sviluppo della teoria della contingenza dell'incontro d'amore – lo vedremo più nel dettaglio nell'ultimo capitolo –, lo psicoanalista francese torna difatti a servirsi di una concezione logicamente rigida delle modalità aristoteliche⁸⁹. Nella rilettura lacaniana, il necessario è "ciò che non cessa di scriversi" e la sua logica è, ancora una volta, quella della ripetizione inesorabile, dell'*automaton*; l'impossibile è, invece, "ciò che non cessa di non scriversi" – impossibile diviene uno dei nomi del Reale che non si lascia catturare dalla scrittura del necessario, impossibile è il rapporto sessuale –; infine, la contingenza è "ciò che cessa di non scriversi", è l'evento che qualcosa potrebbe scriversi altrimenti e dunque costituisce il tempo del trauma inteso come momento di rottura della ripetitività costante dell'*automaton*: «Là dove si dà incontro, trauma, urto, qualcosa "cessa di non scriversi", qualcosa può accadere. La contingenza è la modalità in cui si dà l'incontro d'amore. Questo non è inscritto nelle stelle o in qualche altro codice necessario, ma è un evento che implica il soggetto al di là di ogni necessità»⁹⁰.

⁸⁸ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XIX ...o peggio* (1971-1972), trad. it. Einaudi, Torino, 2020, p. 16.

⁸⁹ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX. Ancora* (1972-1973), trad. it. Einaudi, Torino 2011, pp. 138-140.

⁹⁰ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 524.

La distinzione lacaniana tra *automaton* e *tyche* è volta a sottrarre il processo di soggettivazione a ogni determinismo e a integrare il problema della singolarità e della responsabilità illimitata del soggetto con la teorizzazione freudiana della coazione a ripetere. La soggettività, lungi dall'essere vittima di una ripetizione inesorabile che la condanna a un automatismo senza responsabilità alcuna, pur non potendo ignorarne la forza, tuttavia può assumere tale forza in modo creativo, singolare e rinnovato.

Il trauma del godimento esige sì dal soggetto la propria ripetizione, ma l'assunzione soggettiva permette la liberazione dall'assoggettamento della ripetizione. L'etica della psicoanalisi, che è un'etica del desiderio, un'etica che impone al soggetto di essere fedele a se stesso e al proprio desiderio, si costituisce come un modo per assumere il godimento che la ripetizione porta con sé non nella forma dissipativa della pulsione di morte, ma in quella della trascendenza del desiderio e della sua Legge⁹¹.

Benchè Freud ritenga che l'oggetto amato sia sempre una riedizione dell'oggetto perduto e, di conseguenza, che ogni nuovo incontro con l'oggetto sia essenzialmente un suo ritrovamento (*Objektfindung*)⁹², tuttavia nella contingenza dell'incontro ciò che si incontra non è solo lo Stesso. L'incontro d'amore, sottolinea Recalcati, non è un incontro con qualcosa che appartiene al soggetto e che nell'incontro si limita a *ri-trovare*, ma è un incontro con un "supplemento", con un'eccedenza rispetto all'*automaton* della ripetizione: «è questa eccedenza, questo scarto che s'inscrive al cuore nella ripetizione, a fare dell'incontro d'amore un "trovare" che spiazza e rende vana la ricerca»⁹³.

Proprio all'interno di tale *scarto* è contenuto il Nuovo che il soggetto deve cogliere e accogliere: è attraverso lo scarto – quello che a volte si fa anche fatica a percepire – che la nostra vita può iniziare a scegliersi, a orientarsi, a promuoversi e a qualificarsi⁹⁴.

Lo abbiamo visto con il fenomeno dell'attesa: ciò che si attende non è mai ciò che effettivamente sopraggiunge, vi è sempre uno scarto tra l'atteso e l'ospite; allo stesso modo c'è sempre uno scarto tra la ripetizione e ciò che si tenta vanamente di ripetere, c'è uno scarto tra l'altro che si incontra e l'oggetto d'amore originariamente e irrimediabilmente perduto.

⁹¹ Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 418.

⁹² Cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, trad. it. in *OSF*, vol. 4 (1900-1905), Boringhieri, Torino, 1970, p. 527.

⁹³ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, op. cit. p. 526.

⁹⁴ Cfr. F. Jullien, *L'apparizione dell'altro. Lo scarto e l'incontro*, trad. it. Feltrinelli, Milano 2020, p. 87.

Se precedentemente avevamo distinto una “buona” da una “cattiva attesa” a seconda della capacità del soggetto di lasciarsi sorprendere dall’inatteso, di rimanere cioè sempre aperto alla possibilità dell’incontro non previsto con l’Altro, analogamente possiamo ora distinguere tra una “buona” e una “cattiva” ripetizione a seconda della capacità del soggetto di assumere in maniera rinnovata ciò che è portato a ripetere.

Che vi sia ripetizione e ripetizione, che vi siano cioè diversi modi del ripetere, più o meno fecondi, o, appunto, “buoni” e “cattivi”, è stato messo in luce tanto dalla filosofia quanto dalla psicoanalisi⁹⁵. Søren Kierkegaard – a cui peraltro Lacan fa riferimento nelle lezioni del *Seminario XI* dedicate alla ripetizione – aveva in qualche modo posto tale distinzione intitolando il suo libro, dedicato proprio a una riflessione sulla ripetizione, *Gjentagelsen*, termine danese che, più che “ripetizione”, indica la “ripresa”. In questo testo, attraverso la narrazione del protagonista Constantin Constantinus, il filosofo intende dimostrare che la ripetizione non esiste, che il passato non può risorgere nel presente in maniera integrale, che la sua identità non può cioè essere recuperata.

Pertanto Kierkegaard utilizza il termine “Gjentagelsen” per distinguere la ripetizione che attualizza, che rielabora, che riapre le possibilità non realizzate nel già stato, dalla ripetizione invece sempre uguale di un trauma passato: «ripresa e reminiscenza rappresentano lo stesso movimento ma in direzione opposta, perché ciò che si ricorda, è stato, ossia si riprende retrocedendo, mentre la vera ripresa è un ricordare procedendo»⁹⁶.

Elvio Fachinelli, osservando che “ripetizione” è solamente un termine generale, propone di denominare le varie possibilità del fenomeno in modi distinti:

⁹⁵ Alla fine degli anni Sessanta anche Gilles Deleuze fornirà un contributo importante riguardo il concetto di ripetizione che, anche nella sua prospettiva, non è da intendersi come mera rappresentazione dell’identico. Per il filosofo «una ripetizione materiale e nuda (come ripetizione dello Stesso) non appare se non nel senso in cui un’altra ripetizione si maschera in essa, costituendola e costituendosi a sua volta nell’atto di mascherarsi». La ripetizione implicherebbe cioè la funzione dalla maschera: nello stesso cerimoniale ossessivo, l’elemento d’azione ripetuto (vale a dire il sintomo che si riproduce sempre allo stesso modo) copre in realtà una ripetizione più profonda, il vero soggetto della ripetizione, ossia la maschera. Occorre pertanto distinguere tra gli elementi discreti ripetuti e il vero soggetto della ripetizione, «il soggetto latente che si ripete a sua volta attraverso codesti elementi, fornendo un’altra ripetizione in seno alla prima». Ciò che si ripete, è questa la tesi principale di Deleuze, è la differenza. Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano, 1997. Nel suo libro su Deleuze, Rocco Ronchi mette in luce come anche nel pensiero di questo filosofo vi sia la distinzione tra una “buona” e una “cattiva” ripetizione: «Fin da *Differenza e ripetizione*, c’è insomma in Deleuze un ritornello buono e uno cattivo. A distinguerli non è la qualità della ripetizione, come se una fosse più fedele dell’altra, ma il *senso*: la cattiva (ma più corretto sarebbe dire: l’ingenua) vuol dire l’origine, vuole la verità, la buona s’innesta nella variazione, la ripete a suo modo, non importa come, la replica e cioè la ripiega differentemente», R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, Feltrinelli, Milano, 2015, pp. 50-51.

⁹⁶ S. Kierkegaard, *La ripresa*, trad. it. SE, Milano 2013, p. 11.

La prima, allora, la chiameremo *replica*, per rappresentare una riproduzione senza originalità, un facsimile per così dire, come si parla della replica di un'opera teatrale, di un quadro. La seconda, *ripresa*, per indicare un ricominciamento aperto verso l'avanti, modificatorio, come si parla della ripresa di una commedia, della ripresa di un motore, di una partita, di una gara [...] Chiameremo infine *riduzione* una ripetizione più schematica e povera dell'originale, come si parla della riduzione cinematografica di un romanzo [...] ⁹⁷.

Anche Jullien, in *L'apparizione dell'altro*, insiste sulla necessità di distinguere la *ripetizione* dalla *ripresa*: la ripetizione, afferma il filosofo, è sterile, tende a irrigidire l'esistenza al punto che essa non è più in grado di decollare da se stessa e di innovare; diversamente dalla ripetizione, la *ripresa*, che si colloca alla base dell'etica, introduce uno iato, una pausa che permette al soggetto di ricominciare senza ripetere, e dunque di rinnovare. Infine, «mentre la ripetizione, ripiegandosi su se stessa, non fornisce, di fatto, nulla da scoprire o da sperare, la ripresa esprime la speranza valida, a partire da ciò di cui ho già fatto esperienza nella mia vita passata, ma, al contempo, liberandomene, di portarmi più lontano nella mia vita» ⁹⁸.

Se al concetto di ripetizione delineato da Jullien possiamo far corrispondere la ripetizione sterile dello Stesso implicata nell'*automaton*, nel concetto di ripresa ritroviamo invece l'idea della storicizzazione come assunzione soggettiva dei propri incontri passati che Lacan aveva messo in luce in *Funzione e campo*; in tal senso, la “buona ripetizione” innescata da un incontro contingente è proprio quella che permette al soggetto di significantizzare retroattivamente gli eventi del passato rimasti privi di un'adeguata elaborazione simbolica e dunque di liberarsi, di aprirsi a nuove e autentiche possibilità, di essere cioè “portato più lontano nella sua vita” – per riprendere l'espressione di Jullien.

Come vedremo attraverso l'analisi dei tre romanzi di Marguerite Duras di cui abbiamo scelto di occuparci, gli esiti dell'incontro e dei diversi modi di ripetizione che innescano dipendono essenzialmente dall'interpretazione che il soggetto dà alla contingenza di tale incontro e dagli effetti che esso produce sul piano dell'identità e del desiderio. Infatti, benché il soggetto non possa governare il carattere contingente e traumatico dell'incontro, e nemmeno la sua spinta alla ripetizione, ciononostante, egli è sempre responsabile della sua posizione di soggetto ⁹⁹.

⁹⁷ E. Fachinelli, *Il bambino dalle uova d'oro*, Adelphi, Milano, 2010, p. 307.

⁹⁸ F. Jullien, *L'apparizione dell'altro*, op. cit., pp. 87-88.

⁹⁹ Cfr. J. Lacan, *La scienza e la verità*, in *Scritti*, vol. II, trad. it. Einaudi, Torino, 2002, p. 863.

4. TRITTICO DELLA RIPETIZIONE: *MODERATO CANTABILE*, *HIROSHIMA MON AMOUR*, *LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN*

I romanzi di Marguerite Duras, tutti, raccontano la ricerca di un momento perduto. Un evento si è prodotto per caso. È durato un istante. Non si sa quale definitiva certezza ne sia sorta, da non permettere neppure di pensare. Eppure, da allora, la certezza permane. È lei che chiama, insiste, esplose, in ogni frase che leggiamo. Ma per rimanere senza oggetto.

E se, in fondo, questa certezza non fosse niente? Se ciò che di più vivo possiede la memoria non fosse che dimenticanza senza fondo? Allora, questo continuo ricordare, non sarebbe più il tentativo di strappare qualche ricordo al tempo perduto per poterlo rivivere, ma sforzo per spingersi sempre più lontano nella dimenticanza¹⁰⁰.

Se è vero che al centro dei romanzi di Marguerite Duras vi è sempre la ricerca di un momento perduto, ciò è tanto più vero per *Moderato cantabile* (1958), *Hiroshima mon amour* (1959-1960) e *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), opere che riteniamo fare parte della “seconda fase” della produzione durassiana, quella che la stessa scrittrice reputa essere la «fase matura» della sua scrittura (PS 44)¹⁰¹.

Questa fase, che ha certamente inizio con *Moderato cantabile* e percorre tutti gli anni Sessanta, dà inizio a quel lavoro di sovversione e scarnificazione sia linguistica sia narrativa che culminerà nella rarefazione e nell’ellitticità che caratterizzano i testi degli anni Ottanta. Pur essendo trascorsi quindici anni dalla pubblicazione del suo primo romanzo, *Les Impudents*, e benché altri sette siano stati nel frattempo dati alle stampe, Duras dichiara infatti di non riconoscere i libri che ha scritto fino a *Moderato cantabile*, proprio in quanto «troppo pieni» giacché «tutto, troppo, è detto» (PS 44).

Alla fine degli anni Cinquanta, la scrittrice è sentimentalmente legata a Gérard Jarlot – a cui *Moderato cantabile* è dedicato – e questa relazione quasi deleteria, «fatta di violenza, di alcool, di erotismo»¹⁰², la segna profondamente, anche sul piano della produzione letteraria:

¹⁰⁰ M. Montrelay, *L'ombra e il nome. Sulla femminilità*, trad. it. Edizioni delle donne, Milano, 1980, p. 21.

¹⁰¹ Per le citazioni dei testi di Duras faremo riferimento a: *Moderato cantabile* (1958), in *Œuvres complètes*, t. I, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 572), Paris, 2011, pp. 1203-1258; *Hiroshima mon amour* (1960), in *Œuvres complètes*, t. II, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 573), Paris, 2011, pp. 1-104; *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 285-388.

¹⁰² L. Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris 2014, p. 484.

Fu un amore violento, molto erotico, più forte di me, per la prima volta. Ebbi persino voglia di uccidermi, e questo cambiò il mio modo stesso di fare letteratura: fu come scoprire i vuoti, e i buchi che avevo dentro, e trovare il coraggio di dirli. La donna di *Moderato Cantabile* e quella di *Hiroshima mon amour*, ero io: esausta di quella passione che, non potendo raccontare, decisi di scrivere, quasi con freddezza.

(PS 44)

Attorno ai “vuoti”, ai “buchi” si sviluppano le storie e i personaggi durassiani: si tratta per lo più di trame deboli, esili che riguardano individui la cui identità – spesso sfumata attraverso la perdita dei nomi propri – non è determinabile mediante un certo numero di proprietà o qualità, quanto piuttosto a partire dalla cavità, dalla mancanza che li costituisce e alla quale cercano (vanamente) di rimediare. Come scrive Wanda Tommasi, «la scrittura, secondo Duras, costeggia instancabilmente un’esperienza di cui non è possibile dire nulla, delimita il vuoto al centro di se stessi, cerca di attingere al “luogo della passione”, a un vissuto originario sempre già perduto per il linguaggio»¹⁰³.

Il vuoto e la sospensione che caratterizzano le narrazioni di Duras permangono sino all’ultima pagina, in quanto non vi è mai una vera e propria conclusione, una soluzione della storia, una catarsi; le questioni che ruotano attorno ai temi portanti – vale a dire il desiderio e la passione amorosa – non conducono mai a una comprensione totale il lettore, che se vuole delle risposte, è soltanto nei vuoti che può cercarle, in quanto «è solo dalla mancanza, dai buchi che si formano in una catena di significati, dai vuoti, che può nascere qualcosa» (PS 59).

Come abbiamo già avuto modo di osservare, la vacuità al centro di ogni romanzo e di ogni personaggio durassiano non è mai semplicemente mancanza di qualcosa, essa non va cercata tanto dalla parte dell’*avere*, quanto piuttosto nell’*essere* stesso del soggetto: si tratta di una mancanza ontologica, o – per riprendere l’espressione utilizzata da Lacan – di un *manque-à-être* conseguente all’entrata del soggetto nel campo eterogeneo dell’Altro. L’ingresso nel Simbolico comporta infatti una divisione che impedisce al soggetto di coincidere con se stesso, e una perdita di godimento che tuttavia rappresenta la condizione necessaria al sorgere del desiderio.

Espressione più pura della mancanza strutturale dell’essere umano, privo di un oggetto in grado di soddisfarlo compiutamente, il desiderio non può che evocare l’oggetto da

¹⁰³ W. Tommasi, *La scrittura del deserto. Malinconia e creatività femminile*, Liguori, Napoli, 2004, pp. 35-36.

sempre smarrito, indicibile e inconoscibile che orienta tutto il cammino del soggetto, un movimento finalizzato a ritrovare quella parte di essere irrimediabilmente perduta, e con essa un'unità e una pienezza di godimento in realtà mai esistiti.

L'oggetto del desiderio è dunque inafferrabile, non solo dal punto di vista dell'esistenza, ma anche da quello del *sapere*; nondimeno, è proprio a partire dal non-saputo che lo anima, dalle manifestazioni del suo desiderio inconscio, che il soggetto può "apprendersi" e decidere di desiderare. Come scrive Silvia Lippi, «il desiderio è innanzitutto desiderio di saperne di più sul desiderio, in particolare sulla causa che lo mette in moto e che lo mantiene vivo in ciascuno. Il desiderio è *poros*, apertura, nel senso dell'apertura sull'essere: il desiderio apre l'interrogativo su ciò che è specifico di ogni soggetto, sulla singolarità di ciascuno»¹⁰⁴.

Jacques Lacan, nell'*Omaggio* che nel 1965 dedica alla scrittrice, afferma che ciò che più ammira di Duras è proprio la capacità di mostrare il rapporto delle sue creature con l'oggetto indescrivibile del desiderio¹⁰⁵; infatti, «vittime di passioni che le travalicano [...] dilaniate dallo sdoppiamento di una personalità che sfugge loro, prima di tutto» (PS 137), esse rimettono in discussione ogni sicurezza consolidata e, affrontando l'esperienza del dolore senza farsene annientare, trovano la forza per ricercare la verità del loro essere e del loro desiderio.

Tale ricerca, in *Moderato cantabile*, in *Hiroshima mon amour* e in *Le Ravissement de Lol V. Stein*, viene condotta dalle tre protagoniste attraverso la ripetizione di un evento traumatico; benché tale fenomeno, come cercheremo di mettere in luce, si realizzi attraverso tre modalità distinte e conduca a esiti differenti, tuttavia è possibile individuare un medesimo schema su cui poggiano le tre opere e che può essere sintetizzato in questi termini:

evento n. 1: trauma originario non simbolizzato e apparentemente dimenticato —————▶ evento n. 2: incontro fortuito, *tychico*, che per via dell'assonanza con l'evento n. 1, ne rivivifica la memoria
————▶ ripetizione dell'evento traumatico n. 1 (simbolizzazione?)

¹⁰⁴ S. Lippi, *La decisione del desiderio*, cit. p. 15.

¹⁰⁵ Cfr. J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras, del rapimento di Lol V. Stein*, in *Altri scritti*, trad. it. Einaudi, Torino, 2013.

Il trauma, lo abbiamo già sottolineato, è specificatamente l'incontro fortuito, l'incontro sempre mancato con un Reale inassimilabile che rappresenta la causa di quanto successivamente viene ripetuto; esso è sempre inatteso, imprevisto, sorprende il soggetto irrompendo nella sua vita e introducendovi una discontinuità fondamentale. Ricordiamo inoltre che l'evento assume il valore di trauma solo *après-coup*, in un tempo in cui il soggetto risignifica quello che è successo in precedenza nella sua realtà psichica (che può anche non corrispondere a una realtà fattuale) e che è stato rimosso.

In tutti e tre i romanzi di Duras che analizzeremo, a costituire il motore della narrazione è un istante di folgorazione che rapisce a se stesse le protagoniste impegnandole nel tentativo di ricostruire ciò che in esso si è prodotto – qualcosa che è dell'ordine della *tyche* e che si rivela essere strettamente legato a un trauma precedente, originario, apparentemente dimenticato (nell'algebra lacaniana S_1): a sostenere la ripetizione dell'evento traumatico non è solamente la sua mancata elaborazione simbolica, ma anche il piacere commisto alla sofferenza che l'accadere di tale evento procura, l'esperienza cioè di un dolore irrinunciabile quale è la *jouissance*.

Prima di lasciare spazio all'analisi testuale delle tre opere considerate singolarmente e nella loro completezza, vogliamo anticiparne brevemente gli aspetti più significativi, le principali questioni che verranno affrontate e soprattutto i differenti modi in cui il rapporto tra incontro e ripetizione viene a dispiegarsi, al fine di metterne in luce le affinità e le differenze¹⁰⁶.

Ad aprire *Moderato cantabile* è il grido straziato di una donna proveniente dalla strada sottostante l'edificio dove Anne Desbaresdes sta assistendo alla lezione di pianoforte del figlioletto. Attratta da quel grido, da quella sorta di "richiamo", al termine della lezione la protagonista raggiunge la folla accalcatasi all'uscita di un caffè dove è appena stato commesso un omicidio: nella penombra del locale, un uomo riverso sul corpo senza vita di una donna, con il volto sporco del sangue di lei, la chiama dolcemente « Mon amour. Mon amour » (MC 1211).

¹⁰⁶ Occorre notare che, soprattutto nelle opere appartenenti alla seconda fase della produzione durassiana, la ripetizione non riguarda unicamente il destino del singolo personaggio, ma interessa a più livelli sia l'organizzazione testuale – in particolare, il livello formale e semantico –, sia quella intertestuale: pensiamo ad esempio alla ricorrente figura del triangolo amoroso che governa l'erotismo nell'universo durassiano, o al ripresentarsi degli stessi personaggi (in particolare le figure di Lol V. Stein e di Anne-Marie Stretter) all'interno di opere differenti.

La visione di questo *amour à mort* – una scena a cui la protagonista assiste come *rapita* – è l'evento che assume il valore di trauma, l'incontro *tychico* con il Reale a partire dal quale prende le mosse il desiderio di Anne Desbaresdes, un desiderio che si manifesta innanzitutto come *necessità* di sapere di più riguardo al grido emesso dalla donna un istante prima di morire e che la spinge, i giorni successivi, a continuare a tornare in quel caffè.

Come scrive Postorino, *Moderato cantabile* «inizia con un delitto ma non è un giallo, la protagonista torna sulla scena del crimine ma non ha colpevoli da scovare, piuttosto è il movente dell'omicidio a interessarla, o forse le interessa soprattutto scoprire il proprio, di movente, ciò che la spinge a tornare ripetutamente lì»¹⁰⁷.

Ciò che Anne Desbaresdes desidera è *essere* la donna uccisa dal proprio amante all'interno del caffè, rivivere quella medesima passione fino a morire, simbolicamente. Lo strumento attraverso cui l'identificazione tra Anne Desbaresdes e la donna uccisa si realizza è Chauvin, un uomo che la protagonista incontra nel caffè il giorno successivo all'omicidio e con cui inizia a parlare del tragico avvenimento di cui anch'egli è stato testimone.

I cinque incontri con Chauvin rappresentano le tappe di un processo che assume le sembianze di un vero e proprio *rito di iniziazione*: all'interno di un *ripetitivo* cerimoniale di incontri, Anne Desbaresdes rivivrà infatti *simbolicamente* la storia del suo esemplare modello (la donna uccisa dal suo amante), in un luogo adibito alla ripetizione liturgica (il caffè) e consumando una bevanda rituale (il vino), sotto la direzione di un uomo (Chauvin)¹⁰⁸, che si fa regista dell'intera recita.

Quello di Chauvin è certamente un ruolo maieutico, la sua parola, grazie alla seduzione che esercita, non soltanto permette ad Anne Desbaresdes di riconoscere il suo desiderio, ma realizza una vera e propria metamorfosi dell'eroina, costruendo una narrazione che lei *mette in scena*. L'uomo comincia infatti a inventare la storia dei due amanti per inventare, in una sorta di *mise en abîme*, la sua storia con lei, una storia che ripete quella della coppia del delitto: ben presto non sarà più possibile determinare con sicurezza se i due protagonisti parlino solamente della coppia dell'omicidio oppure della passione nascente tra loro, in quanto una storia tende a confondersi con l'altra, e ciò sarà

¹⁰⁷ R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, postfazione a M. Duras, *Moderato Cantabile*, trad. it. Nonostante, 2013, p. 107.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 117-118.

massimamente evidente nella parte conclusiva del romanzo, quando, in occasione di quello che sarà il loro ultimo incontro nel caffè, i due protagonisti ripeteranno simbolicamente, sempre attraverso la parola, la scena di *amour à mort* a cui hanno assistito.

L'omicidio a cui Anne Desbaresdes ha assistito costituisce certamente un evento traumatico che irrompe nella sua vita innescando la spinta a ripetere quell'inconfessabile comunione in cui Eros e Thanatos si trovano strettamente annodati. Poiché l'evento non ha di per sé valore traumatico ma prende tale valore in rapporto al soggetto e alla sua storia, dobbiamo domandarci quale sia l'evento traumatico originario (S1).

A tal proposito è importante notare che il *desiderio di essere* la donna uccisa nel caffè scaturisce ancor prima che Anne Desbaresdes veda il corpo esamine della giovane e l'uomo riverso su di lei; l'identificazione ha infatti inizio quando ode il suo grido, quel grido che esercita su di lei una fascinazione tale da indurla quasi a rispondere a quel richiamo. Alla luce di ciò è significativo che Anne Desbaresdes compari il grido emesso dalla donna un istante prima della sua morte (S2) a quello da lei stessa emesso al momento del parto (S1). Grido di morte e grido di vita appaiono uniti nell'orizzonte comune della separazione dolorosa, una divisione che consegue inevitabilmente alla condizione di unione vissuta dalla madre con il suo bambino durante la gravidanza e che rappresenta il fine ultimo dell'amore-passione.

Come vedremo attraverso l'analisi del romanzo, la separazione simbolica tra la madre e il bambino non ha ancora avuto luogo, e ciò a cui assistiamo in *Moderato Cantabile* è proprio la presa di consapevolezza da parte di Anne Desbaresdes della necessità della separazione da quel figlio che "la divora". A svolgere tale funzione di "terzo", funzione simbolica necessaria perché la separazione abbia luogo, sarà proprio Chauvin che, attraverso gli incontri ripetuti nel caffè con Anne Desbaresdes, permette tanto alla madre quanto al bambino di liberarsi da quel rapporto osmotico in cui entrambi sono ingabbiati e di aprirsi all'alterità e alla dimensione del desiderio.

La consapevole messa in atto della ripetizione del trauma della separazione con cui il romanzo si conclude offrirà alla protagonista di *Moderato Cantabile* la possibilità di sapere di più del proprio desiderio e soprattutto di dare al proprio *manque* strutturale una significazione inedita che la definisce nella sua singolarità aprendola alla possibilità della scelta.

Come Anne Desbaresdes, anche la protagonista della sceneggiatura che Duras scrive per il film di Alain Resnais *Hiroshima mon amour* – una giovane attrice francese che verrà sempre designata come « Elle » o « la Française » – è una donna sposata e ha dei figli. A differenza di *Moderato Cantabile*, in cui la passione adultera tra Anne Desbaresdes e Chauvin è vissuta quasi unicamente attraverso la parola (tra i due ci sarà infatti solo un fugace bacio finale), in *Hiroshima mon amour*, la passione tra la Francese e l'architetto giapponese che ella incontra a Hiroshima viene consumata; all'inizio del film i due amanti si trovano infatti all'interno di una camera d'albergo dove il rapporto sessuale si è appena concluso.

La breve *liaison* che i due protagonisti vivono a Hiroshima sembra essere marchiata sin dal suo nascere dall'impossibilità; la loro separazione è infatti tanto inevitabile quanto imminente. Di come il loro incontro sia avvenuto non è dato sapere nulla. Ciò su cui Duras invita a porre l'attenzione non è l'aspetto meramente contingente dell'incontro, ma piuttosto quanto segue questi incontri quotidiani, vale a dire gli effetti che ne derivano, *le possibilità* che scaturiscono, che si dispiegano per il soggetto intimamente coinvolto in quel dato evento. Proprio l'incontro con il Giapponese permetterà infatti alla Francese di raccontare per la prima volta la giovinezza trascorsa a Nevers – sua città natale – e di *riprendere*, presentificandolo, il suo tragico passato, quel primo grande amore vissuto durante l'occupazione con un soldato tedesco ucciso al momento della Liberazione – un amore colpevole, interdetto, *impossibile*, che l'ha resa « folle à Nevers » (HMA 35), e a causa del quale è stata severamente punita.

Per la Francese, raccontare il proprio trauma non significa solamente rievocare il dolore provato per la morte del primo amore, la follia in cui è precipitata e la terribile punizione che successivamente ha dovuto subire; raccontare il proprio trauma per lei significa prima di tutto rievocare il suo più grande fallimento, il fatto cioè di non essere riuscita a morire insieme al suo amato. Morire di quell'amore, raggiungere nella morte il soldato tedesco, rappresentava per la protagonista «une chance unique de décider de son destin» (*Appendices* 103), la sua *possibilità necessaria*, la sola che le avrebbe garantito la fedeltà a se stessa e al proprio desiderio.

La separazione del proprio corpo vivo da quello morto del suo amato è stata inevitabile. Eppure, quando il soldato esanime è stato portato via dal lungofiume della Loira, il sentimento di profonda continuità con l'essere amato non è venuto meno e, di

conseguenza, il dolore di fronte alla perdita non ha potuto prendere il sopravvento. Il desiderio di vivere la propria morte come quella dell'altro ha segnato definitivamente l'identità della protagonista e la *sua identificazione melanconica* con il corpo morto del soldato tedesco è esattamente ciò che le ha impedito di compiere il lavoro simbolico del lutto. Come vedremo, quella della melanconia è la figura che forse più di ogni altra evidenzia la dimensione priva di avvenire e mortificante della ripetizione:

il soggetto ripete il suo legame distruttivo con l'oggetto perduto perché vi si identifica totalmente, perché arriva a confondersi, a coincidere con tale oggetto, divenendo esso stesso l'oggetto perduto impossibile da simbolizzare. Per questa ragione il tempo si arresta, perde ogni slancio vitale e il soggetto non può che incarnare e ripetere tragicamente quella perdita¹⁰⁹.

Quel «vague à l'âme» (*Appendices* 103) che, quattordici anni dopo il tragico avvenimento, la Francese si trascina appresso fino a Hiroshima, condiziona profondamente il suo incontro con il Giapponese, un incontro che potrà dunque essere spiegato solamente alla luce del fallimento, della sopravvivenza della giovane protagonista alla morte del suo amore a Nevers.

In effetti, l'incontro che avviene a Hiroshima tra i due protagonisti, più che un *nuovo* incontro, ha tutta l'aria di essere – almeno inizialmente – un *re-incontro*, vale a dire la riedizione di un amore passato, perduto, dimenticato che, riaffiorando improvvisamente alla memoria della Francese, sembrerebbe costringerla a una ripetizione del medesimo. La sostituzione dell'oggetto d'amore perduto – il soldato tedesco morto – con la sua riedizione incarnata dal Giapponese, così come la sovrapposizione confusiva che verrà parallelamente a stabilirsi tra passato e presente, tra Hiroshima e Nevers, sono già enigmaticamente suggerite nel celebre *refrain* pronunciato al termine del dialogo introduttivo dalla voce *off* della protagonista: « ELLE : ... Je te rencontre. Je me souviens de toi. Qui es-tu ? Tu me tues. Tu me fais du bien » (HMA 22).

Ciò che permette al ricordo traumatico della Francese di riaffiorare innescando la “strana osmosi” tra il Tedesco e il Giapponese è una singolare circostanza, un vero e proprio incontro *perturbante* che rende ragione del fatto che Lacan citi il film di Resnais e Duras proprio all'interno del *Seminario X* (1962-1963) dedicato al tema dell'angoscia.

¹⁰⁹ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 407.

Improvvisamente, all'interno della cornice della porta-finestra della camera d'hotel dalla cui soglia – il mattino seguente alla notte d'amore trascorsa insieme al Giapponese – osserva il corpo del suo amante addormentato, la Francese scorge un'apparizione fulminea che, sovvertendo il suo piano percettivo, provoca in lei un effetto paralizzante. Per analogia di forme, l'immagine della mano del Giapponese (S2) voltata sul lenzuolo fa bruscamente riapparire l'immagine della mano del soldato tedesco agonizzante sul pontile di Nevers (S1). Il ricordo traumatico risorto *involontariamente* sulla base di un principio sineddotico che nella parte (la mano) fa scintillare il tutto (il trauma della perdita) permette al trauma passato di essere sottratto all'oblio e di irrompere con forza nella trama del presente: alla sovrapposizione confusiva della mano del giapponese con quella del tedesco, seguirà la *con-fusione* tra la città di Hiroshima e la città Nevers, tra l'amore del passato e l'amore del presente.

Comprendendo molto rapidamente il ruolo che deve rivestire per poter accedere alla verità del desiderio della Francese, così come le possibilità terapeutiche insite nella ripresa e nella riattualizzazione del passato di lei, il Giapponese di lì a poco verrà infatti a sostituire l'amante tedesco permettendo l'instaurarsi di un transfert che innesca la sovrapposizione immaginaria tra le due situazioni, quella del passato di Nevers e quella del presente di Hiroshima. Ogni distanza è improvvisamente abolita, alla temporalità spazializzata e cronologica subentra il tempo dell'inconscio che si manifesta attraverso interruzioni, e articolazioni imprevedibili; il passato diviene una presenza reale che urta nel presente e insiste per la sua reincarnazione e risoluzione.

In alcuni momenti, al puro ricordare nel transfert, si contrappone quello che Freud definisce *agieren* (“mettere in atto”), una ripetizione che implica una *messa in scena* delle passioni e di quanto ha avuto luogo in precedenza. Inoltre, proprio come Chauvin che, in *Moderato cantabile*, fa ubriacare di vino Anne Desbaresdes per indurla a parlare, il Giapponese continua a versare nel bicchiere della Francese una bevanda alcolica che lei beve con avidità per aiutarsi a ricordare e a parlare – oltre che per sopportare meglio il dolore del ricordo.

La perdita subita dalla Francese concerne il Reale e solamente il lavoro simbolico del lutto può garantirne un'elaborazione positiva. Tale lavoro trova proprio a Hiroshima la possibilità di compiersi attraverso l'incontro con il Giapponese che, favorendo l'insorgere

dii un amore transferale, permette alla Francese di (ri-)vivere il suo passato per poi liberarsene definitivamente.

Il transfert non rappresenta dunque solamente il luogo di una ripetizione inesorabile e senza variazione (*automaton*) delle tendenze e dei fantasmi passati, ma rende presente e vivo l'evento traumatico all'interno della relazione psicoanalitica, dove può essere ripreso e affrontato in una forma singolare e rinnovata. Se per Freud il transfert è a tutti gli effetti una "riedizione del passato", in quanto l'analista diviene il supporto di tale ripetizione nella misura in cui incarna l'oggetto perduto del desiderio, Lacan nel *Seminario XI* distingue nettamente i concetti di transfert e di ripetizione – entrambi comunque "concetti fondamentali della psicoanalisi" –; infatti, per lo psicoanalista francese, a essere in gioco nel transfert è primariamente la dimensione contingente dell'incontro (*tyche*) come apertura all'inatteso, al non ancora realizzato, come possibilità di un amore nuovo in quanto la mobilitazione delle tracce mnestiche si unisce necessariamente all'incontro attuale con l'analista.

La sovrapposizione tra passato e presente, tra Nevers e Hiroshima, tra le identità del soldato tedesco e del Giapponese arriva a un punto di perfezione tale che i due protagonisti si rendono conto che anche il loro amore, ugualmente a quello che ha avuto luogo quattordici anni prima a Nevers, non può che essere destinato all'oblio – o meglio, alla memoria dell'oblio. La separazione definitiva della protagonista dall'oggetto perduto – dunque il compimento del lavoro del lutto – non può prescindere dalla separazione definitiva dal Giapponese che, dell'oggetto perduto, è una declinazione nel presente. Proprio perché l'amore di Nevers deve *necessariamente* essere consegnato all'oblio e Hiroshima incarna il luogo della sua possibile conclusione, anche l'amore vissuto con il Giapponese deve *necessariamente* trovare nell'oblio il proprio compimento.

La rimemorazione della propria esperienza traumatica, così come l'affrancamento dall'ordine spazio-temporale che essa implica, comportata certamente per la Francese la possibilità di sperimentarsi nella modalità oltrepassante, di essere cioè trascinata oltre se stessa; tuttavia, proprio perché Nevers è al contempo oggetto del trauma e oggetto del suo desiderio – « Je désire avoir vécu cet instant-là. Cet incomparable instant » (HMA 62) [la morte del soldato tedesco] – l'oltrepassamento di sé, anziché affermare la divisione del soggetto, tende a sfociare nella rigida e potenzialmente auto-distruttiva coincidenza con ciò che lei era allora, l'io su cui, in seguito al tragico avvenimento, era caduta l'ombra

dell'oggetto. Come vedremo, compiere il lavoro del lutto per la Francese non significa dunque soltanto riconoscere la morte dell'amato soldato tedesco e consegnare il suo ricordo all'oblio, ma significa anche – e soprattutto – riconoscere la morte di quell'identità che fino a quel momento ha continuato a nutrire il doloroso ricordo dell'amore passato.

Se in *Moderato cantabile* e *Hiroshima mon amour* la ripetizione dell'evento traumatico – in entrambi i casi realizzata prevalentemente attraverso la parola – può essere considerata una “buona ripetizione”, lo stesso non si può invece dire per *Le Ravissement de Lol V. Stein* in quanto, come vedremo, alla protagonista non è data l'esperienza di un oblio fecondo e benefico.

Diversamente dalle due opere precedenti, in cui il ricordo dell'evento traumatico originario emerge progressivamente attraverso i dialoghi che Anne Desbaresdes e la Francese intrattengono rispettivamente con Chauvin e il Giapponese – in *Le Ravissement de Lol V. Stein* il lettore viene messo sin da subito a conoscenza di tale evento (S1) da parte del narratore, Jacques Hold; proprio lì, in quel « *minute magique* » (RLVS 289) che costituisce il trauma di Lol V. Stein e di cui l'intero romanzo non è che la rimemorazione¹¹⁰, egli individua infatti l'origine e il movente dell'incontro che dieci anni dopo ha avuto luogo tra di loro.

Il romanzo si apre dunque con la narrazione della scena del ballo del Casinò municipale di T. Beach, durante il quale la giovane Lola Valérie Stein assiste, come ipnotizzata, al rapimento del suo fidanzato Michael Richardson da parte di una donna sopraggiunta all'improvviso nella sala, Anne-Marie Stretter. Ben presto i due cominciano a ballare insieme sotto gli occhi di Lol e di Tatiana Karl, l'amica del cuore che rimarrà accanto a lei, nascosta dietro le piante della sala, tutta la notte.

La nuova coppia non si lascia più e di questo Lol non sembra soffrirne, finché il sopraggiungere dell'aurora pone fine al ballo e priva il suo sguardo della visione degli amanti uniti nella danza. Incapace di trovare la parola che avrebbe sigillato le finestre della sala e murato il ballo per l'eternità, non appena Michael Richardson e Anne-Marie Stretter escono dalla sala, Lol cade a terra svenuta.

In seguito alla notte del ballo segue per la protagonista un periodo di profonda prostrazione: Lol dimissiona se stessa dal mondo delle passioni, diviene pura presenza

¹¹⁰ Cfr. J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 191.

vuota, priva di qualsiasi desiderio di sapere, di conoscere di più riguardo a quella sera fatale, a ciò che è accaduto a lei e, in seguito, alla nuova coppia di amanti.

A determinare l'insofferenza di Lol non è affatto l'abbandono, il tradimento del fidanzato; si tratta piuttosto di un'assenza fondamentale a se stessa che Tatiana fa risalire a ben prima della notte di T. Beach: « Au collègue, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là » (RLVS 288).

In seguito, Lol non potrà che tentare di risolvere la sua incompiutezza, la sua vacuità mediante una costruzione fantasmatica in grado di riportarla nel solo luogo in cui ella sia pienamente esistita e in cui ha riconosciuto la forma del suo essere e del suo godimento, ossia di fronte allo spettacolo di una coppia unita nel desiderio, immagine che nella sua ipnotica bellezza l'ha rapita, includendola come sguardo, ma da cui alla fine è rimasta esclusa.

Come osserva Lacan, a rapire è precisamente un nodo a tre termini che avvolge la vacuità fondamentale della protagonista dando consistenza al suo essere; in quell'istante, per la prima volta, Lol non è stata altrove da stessa, in quanto quell'*essere-a-tre* realizzatosi all'improvviso le ha permesso di trovare il proprio posto. Tale posto Lol lo ha però smarrito quando, con la dipartita di Anne-Marie Stretter e Micheal Richardson al sopraggiungere dell'aurora, il nodo si è inevitabilmente sciolto sancendo così la sua esclusione tanto dalla coppia, quanto dall'ordine simbolico, non essendo riuscita a trovare la parola (un *mot-trou*, un *mot-absence*) che avrebbe eternizzato quell'istante.

Ciò che per Lol ha rappresentato l'evento traumatico (S₁) è stato proprio il prematuro disfarsi del nodo, la sua esclusione dal momento in cui il corpo di Anne-Marie Stretter, spogliato dalla sua veste nera da Michael Richardson, si sarebbe rivelato in tutta la sua nudità e bellezza. Da quel momento la storia e l'identità della protagonista rimangono sospesi all'istante interrotto, fissati su quel momento non esperito che le avrebbe consentito di portare a termine « cet anéantissement de velours de sa propre personne » (RLVS 309).

Come vedremo in maniera più dettagliata attraverso l'analisi testuale, nel momento in cui la coppia si allontana dal Casinò, Lol viene spogliata dell'immagine narcisistica di cui l'Altro nell'amore la rivestiva; senza quell'immagine resta il nulla, il vuoto, la sua radicale mancanza a se stessa.

Dieci anni dopo la notte del ballo di T. Beach, Lol – che nel frattempo si è sposata e ha avuto due bambine – fa ritorno a S. Thala, la sua città natale. Un giorno, un incontro fortuito avvenuto fuori dalla sua abitazione ridesta in lei qualcosa che ha a che fare con la notte del ballo: ella assiste, nascosta dietro a una siepe, all’abbraccio furtivo di una coppia di amanti. Ben presto si scoprirà che i due intrattengono una relazione adultera e che l’uomo è Jacques Hold, il narratore della vicenda, mentre la donna è Tatiana Karl.

In seguito a questo incontro contingente, la protagonista si impegna a ritrovare la nuova coppia di amanti per ricostruire l’*annodamento* formatosi a T. Beach dieci anni prima. Lol segue dunque Jacques Hold e Tatiana Karl fino all’Hotel de Bois, per poi sedersi in un campo di segale a osservare la finestra illuminata della stanza dove i due consumano la loro passione, senza tuttavia vedere alcunché. Per Lol l’essenziale non è infatti *vedere* gli amanti amarsi, ma prendere continuamente posto in una configurazione triangolare che le consenta di portare a realizzazione il suo fantasma scopico e di terminare quanto dieci anni prima era rimasto in sospeso. Per farlo la protagonista deve convincere Jacques Hold a permetterle di presenziare al momento in cui egli spoglia il corpo di Tatiana prima di fare l’amore con lei.

Innamoratosi di Lol, Hold accetta tacitamente di assecondare il suo progetto facendosi così lo strumento necessario alla realizzazione del suo fantasma.

Se è vero che, in un certo senso, l’evento traumatico si ripete, tuttavia Lacan ribadisce che non si tratta affatto della ripetizione di uno stesso avvenimento, ma di un nodo che si riforma e che consente a Lol V. Stein di accedere a un godimento Altro che rapisce, che porta fuori di sé.

Verso la conclusione del romanzo, Jacques Hold deciderà di accompagnare Lol al Casinò di T. Beach al fine di ritrovare un ricordo di quell’avvenimento oramai lontano nel tempo. Se l’obiettivo che l’uomo si propone è quello di aiutarla a padroneggiare, a simbolizzare l’evento traumatico ripetendolo, tale proposito è inevitabilmente votato allo scacco in quanto ciò che Lol vuole, ciò che per lei è *necessario*, è il continuo reiterarsi dell’annodamento a tre termini.

Diversamente da Chauvin e dal Giapponese, Jacques Hold non comprende fino in fondo il desiderio di Lol, e nemmeno la funzione che è chiamato a svolgere; egli si avvicinerà troppo, la spoglierà, ne osserverà il corpo nudo percorrendolo con le sue mani e, così facendo, condurrà Lol alla follia.

A differenza di Anne Desbaresdes e della Francese, Lol V. Stein non realizzerà un'elaborazione simbolica dell'evento traumatico; continuando a farsi regista della ritessitura del nodo, ella, più che una concatenazione tra S1 e S2, costruisce infatti una seriazione di S1 in cui non vi è produzione del senso.

Mantenendosi nella posizione di terza che guarda, Lol gode direttamente dello sguardo, della Cosa; il fantasma non è atto a proteggerla dall'incandescenza del Reale, ma ne costituisce la via d'accesso diretta. L'essere di Lol finirà dunque per coincidere totalmente con l'oggetto stesso della pulsione, un puro sguardo aperto sul vuoto.

MODERATO CANTABILE

L'essenza della voce è ciò che in essa mi strazia a forza di dover morire, come se essa fosse già subito e non potesse mai essere altro che un ricordo. Questo essere fantasma della voce è l'inflessione. L'inflessione, attraverso cui ogni voce si definisce, è ciò che in questo momento sta tacendosi, è quel punto sonoro che si disgrega e svanisce.

Roland Barthes¹¹¹

1. « LE VIRAGE VERS..., VERS LA SINCERITÉ »

Pubblicato nel febbraio del 1958, *Moderato Cantabile* costituisce una pietra miliare nell'opera letteraria di Marguerite Duras non soltanto perché ha fortemente contribuito alla sua notorietà – si tratta infatti di uno dei romanzi più letti, più tradotti e commentati dell'autrice¹¹² –, ma anche perché ha segnato un vero e proprio momento di rottura e di trasformazione della sua scrittura. Come lei stessa dichiara in occasione di un incontro con Xavière Gauthier, « il y a toute une période où j'ai écrit des livres, jusqu'à *Moderato Cantabile*, que je ne reconnais pas [...] J'écrivais comme on va au bureau, chaque jour, tranquillement, je mettais quelques mois à faire un livre et puis, tout à coup, ça a viré. Avec *Moderato Cantabile* c'était moins calme » (P 8-9).

Apprendo a quella che Duras considera essere la “fase matura” della sua produzione letteraria, *Moderato Cantabile* segna un'importante svolta tanto sul piano stilistico quanto nella concezione del desiderio e della passione amorosa – tematiche queste assolutamente centrali in tutta la sua opera –, una svolta che viene da lei descritta come un « virage vers la sincérité » (P 40). Tale “sincérité” non solo concerne il legame che viene a stabilirsi tra Duras e la sua scrittura – « Je suis cachée derrière *Moderato* beaucoup plus que derrière

¹¹¹ R. Barthes, voce «fading», in *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. Einaudi, Torino 2014, p. 91.

¹¹² Quando, nel 1989, Leopoldina Pallotta della Torre le domanda quand'è che si cominciò a parlare dei suoi libri, Duras risponde: «Nel '58 con *Moderato cantabile*. La critica si divise sul caso e, da allora, è sempre stato così. Alcuni tirarono fuori il *Nouveau Roman*: “una storia che non è una storia” dissero» (PS 79).

mes autres livres »¹¹³ –, ma anche, e soprattutto, il modo di narrare, di descrivere la passione amorosa e il rapporto che l'essere umano intrattiene con il proprio desiderio. Come scrive Rosella Postorino, «con *Moderato cantabile* Marguerite Duras diventa una scrittrice immoderata [...] Sebbene i titoli precedenti contenessero *in nuce* i temi e le ossessioni di tutta la sua opera, è indubbio che *Moderato cantabile* sia il primo libro durassiano di Duras»¹¹⁴.

Il progressivo allontanamento dai canoni tradizionali del romanzo e la sovversione del linguaggio che la scrittrice comincia ad attuare proprio a partire da questo momento e che porteranno, libro dopo libro, alla scrittura massimamente ellittica e rarefatta dei testi degli anni Ottanta, hanno fatto sì che *Moderato Cantabile* fosse considerato un esempio di *nouveau roman*. Tale corrente letteraria, nata in Francia tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, riunisce al suo interno autori che adottano un nuovo modo di scrivere fondato sulla frantumazione delle convenzioni realistiche e sulla libertà di non rispettare né la linearità cronologica degli avvenimenti né la sequenza logica di cause ed effetti; inoltre, per i *nouveaux romanciers* non vi è più la necessità di indagare sul personaggio e sulle sue vicende: esso si disgrega, perde di spessore, di azione, di memoria, spesso non ha più nemmeno un nome proprio, un ruolo preciso, e si presenta privo di qualsiasi caratterizzazione fisica e psicologica; parallelamente,

l'intreccio si riduce, la trama si fa esile, mentre gli avvenimenti si autocontestano continuamente, una frase può contenere un'affermazione che viene contraddetta o negata in quella successiva. Il romanzo ha spesso la forma di un cortocircuito, di un cerchio che si chiude su se stesso per cui il racconto non è più teso verso la conclusione, perché questa è soppressa, così come viene cancellato l'inizio. La fabula viene scardinata, la successione logico-temporale non esiste più. A questa si sostituisce l'irrazionalità del sogno, del ricordo, della ricostruzione mentale, il disordinato e lacunoso procedere della memoria¹¹⁵.

Benchè per certi versi l'assimilazione di *Moderato Cantabile* al *Nouveau Roman* sia certamente giustificata e incoraggiata anche dal fatto che il romanzo sia stato pubblicato da Les Éditions de Minuit – casa editrice di riferimento per i *nouveaux romanciers* (in particolare, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor e Claude Simon) –,

¹¹³ Intervista a Duras realizzata nel 1968 per la R.T.B., cit. in Nyssen, *Les Voies de l'écriture*, Mercure de France, 1969, p. 130.

¹¹⁴ R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, cit. p. 105.

¹¹⁵ M. Raccanello, *Marguerite Duras dal nouveau roman al roman nouveau*, Tornasole, Trieste, 1994, p. 16.

tuttavia Duras nel 1971 si discosta ufficialmente dal gruppo declinando l'invito a partecipare alla sua più importante riunione: «Troppo intellettuali, per me. Con una teoria della letteratura cui attenersi e ricondurre ogni fantasia. Io no, non ho mai avuto idee in proposito, cose da insegnare...» (PS 73). La scrittrice, che non ha mai voluto essere “incasellata” in alcun genere o corrente letteraria, la sola cosa che ha sempre sostenuto di condividere con i *nouveaux romanciers* è il fervore della ricerca: « Je ne me classe pas et j'estime n'avoir de commun avec le nouveau roman qu'un souci de recherche »¹¹⁶. Indipendentemente da una critica che di volta in volta la include o la esclude da tale corrente, l'originalità che Duras apporta al panorama letterario del Novecento è incontestabile:

la scrittrice partecipa alla distruzione formale del romanzo tradizionale, rifiutando la referenzialità e la linearità della narrazione, sfumando i personaggi attraverso una scrittura pronominale, e negando la necessità di una storia preesistente al testo (« je me méfie d'une histoire faite, toute faite, déjà avant d'écrire »). Per contro, l'importanza della parola (« le mot devient phrase ») e la supremazia del significante (« Les significations sont postérieurs à la *musica* ») diventano gli elementi caratterizzanti di una scrittura che s'innova profondamente. Se Marguerite Duras non appartiene statutariamente al *Nouveau Roman*, è tuttavia fuori di dubbio che il suo è un *roman nouveau*¹¹⁷.

La scelta di Duras di intraprendere una «scrittura dell'abbandono»¹¹⁸ in cui il silenzio diviene parola e la parola si fa via via sempre più musicale andando a formare frasi brevi e spesso ripetitive, deve essere ascritta a quel « virage vers la sincérité » di cui parlavamo, in quanto il rinnovarsi della struttura dei testi e della parola è volto a rendere conto proprio dello stretto legame tra desiderio e significante: il movimento del discorso segue infatti le variazioni del desiderio, costeggia ed evoca il vuoto attorno a cui esso ruota facendo emergere l'insufficienza del linguaggio di fronte al proprio oggetto. 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”¹¹⁹: esperienza dei limiti del linguaggio che si confronta con qualcosa di indicibile e che si configura altresì come

¹¹⁶ H. Nyssen, *Duras, un silence peuplé de phrases*, in «Synthèses», 254/255, pp. 6-7, cit. in M. Raccanello, *Marguerite Duras dal nouveau roman al roman nouveau*, op. cit. p. 24.

¹¹⁷ M. Raccanello, *Marguerite Duras dal nouveau roman al roman nouveau*, op. cit. p. 24. Le tre citazioni di Duras si trovano rispettivamente in M. Duras, M. Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, in *Œuvres complètes*, t. III, e in A. Vircondelet, *Marguerite Duras*, Seghers, Paris, 1972.

¹¹⁸ V. Sperti, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, George Perec, Patrick Modiano*, Liguori, Napoli, 2005, p. 51.

¹¹⁹ Cfr. P. Ottoboni, *Marguerite Duras. L'infanzia, la follia, l'amore*, QuiEdit, Verona, 2015.

un'esperienza dei limiti, ovvero la passione amorosa, sentimento che più di ogni altro può condurre il soggetto fuori di sé, rapirlo a se stesso.

Il desiderio comporta sempre perdita di padronanza, vertigine, sbandamento, è esperienza di qualcosa che si manifesta come più forte della volontà e che produce effetti tanto esaltanti quanto devastanti sul piano dell'identità; quando si trova a dover rispondere del proprio desiderio – che, ricordiamolo, nella sua forma più autentica è *desiderio di essere* – il soggetto non può che sperimentarsi come diviso, non-coincidente con se stesso. Eppure, soltanto la divisione e la conoscenza dell'alterità aprono al soggetto la via per trovarsi, per riconoscere il proprio desiderio e «avere l'opportunità di ripartire»¹²⁰, vale a dire di sperimentare nuove possibilità, quelle maggiormente autentiche, e dunque di vivere, di «faire autrement»¹²¹.

Da sempre particolarmente attenta alla condizione femminile, la scrittrice popola tutta la sua opera di donne – le quali spesso occupano al contempo la posizione di figlie, madri, spose, amanti – che fanno dell'attesa di qualcosa (o di qualcuno) che giunga a squarciare il velo della solitudine che le avvolge la sola ragione della loro vita. Denunciando aspramente i valori piccolo-borghesi, la falsità dei legami familiari e i dogmi della morale vigente, Duras mostra come tutto ciò faccia della donna, «specialmente nella profonda Francia della Provincia, un'eterna minore, repressa da una rete di proibizioni, economicamente e sessualmente incatenata»¹²².

L'amore – un amore il più delle volte adultero e che non necessita affatto di essere consumato per essere reale – si presenta così come la sola possibilità che la donna ha a disposizione per spezzare la sua solitudine, la rigida coincidenza con se stessa e conoscere, aprirsi alla dimensione singolare del desiderio e del godimento che le è proprio.

La dimensione della passione amorosa non viene mai descritta da Duras come una realtà felice e irenica: identificandosi con la morte, essa rappresenta piuttosto un eccesso

¹²⁰ M. Recalcati, *Jacques Lacan, La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, vol. II, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. XIV.

¹²¹ L'espressione «faire autrement» ricorre in *Moderato cantabile* ben otto volte (p. 1239; tre volte a p. 1242; due volte a p. 1249; p. 1256); la visione di un omicidio passionale e gli incontri che ad esso seguiranno con un uomo, Chauvin, permetteranno infatti ad Anne Desbaresdes di intravedere la possibilità, per lei, di «faire autrement», di vivere cioè diversamente da come ha fatto fino a quel momento, di trasgredire le regole «moderate» del suo *milieu* al fine di liberarsene e accedere alla dimensione autentica del desiderio e della passione.

¹²² J. Pierrot, *Marguerite Duras*, José Corti, Paris, 1986, pp. 27-28.

che può potenzialmente condurre il soggetto all'annientamento. In questa prospettiva, non poche sono le affinità tra la concezione dell'amore di Duras e quella di Denis de Rougemont, che, in *L'Amore e l'Occidente*, delinea le coordinate storiche e mentali del concetto occidentale di amore a partire da un'analisi del mito di Tristano e Isotta, mostrando come gli ostacoli alla loro felicità siano pretestuosi, poiché gli amanti, più che della presenza dell'altro, hanno bisogno della sua assenza¹²³. Quello illustrato da Rougemont è dunque un amore per l'amore più che per l'altra persona, una passione che non vuole il proprio compimento, ma ardere e consumarsi fino alla morte.

Nel constatare che la modalità tipicamente occidentale di desiderare, immaginare, vivere l'amore implica sempre un profondo legame con la morte, Rougemont si domanda: «Perché l'uomo dell'Occidente vuole subire questa passione che lo ferisce e che la sua ragione condanna appieno? Perché vuole questo amore il cui esplodere altro non può significare che il suicidio? Proprio perché egli conosce e prova se stesso sotto i colpi di esiziali minacce, nella sofferenza e sulle soglie della morte»¹²⁴.

Legame tra Eros e Thanatos, vertigine della trasgressione, passione che arriva a negare il proprio soddisfacimento come meta, assunzione del proprio desiderio mediante l'erotismo: l'intrecciarsi di queste tematiche costituisce il *fil rouge* dell'opera durassiana a partire da *Moderato Cantabile*. Se nelle prime opere della scrittrice l'amore è legato alla morte solo indirettamente, dalla fine degli anni Cinquanta il binomio Eros-Thanatos si consolida, si stringe sempre più fortemente di romanzo in romanzo: «l'amore non brucia e non illumina mai tanto quanto nell'ombra della morte»¹²⁵, una morte che, come vedremo, non abbraccia più solamente una dimensione simbolica ma, sconfinando tragicamente nell'omicidio, diviene una morte reale.

¹²³ Cfr. D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente. Eros, morte, abbandono nella letteratura europea*, trad. it. Bur, Milano 2015, p. 86.

¹²⁴ *Ivi*, p. 95.

¹²⁵ J. Pierrot, *Marguerite Duras*, cit. p. 67.

2. ESPOSIZIONE

2.1 « *La musique, mon amour...* »

Al centro di *Moderato cantabile* vi è una passione adultera che non viene consumata – tranne che in un bacio finale –, ma vissuta prevalentemente attraverso la parola. Come scrive Rosella Postorino, il romanzo

gioca con il mito dell'amore impossibile e lo rovescia, gioca con il *topos* letterario dell'adulterio ma l'adulterio non si consuma, in apparenza i personaggi non sembrano svolgere alcun percorso e, una volta finito il libro l'enigma perdura, tanto che si rischierebbe di rispondere come il bambino di Anne Desbaresdes a una domanda del lettore che echeggiasse Mademoiselle Giraud: « - E che cosa vuol dire, moderato cantabile? / - Non lo so». L'incipit sembra sarcasticamente proporsi come manifesto programmatico del romanzo¹²⁶.

Moderato cantabile si apre sulla lezione di pianoforte del figlio di Anne Desbaresdes, moglie del direttore del cantiere navale di una piccola città marittima della provincia francese; come ogni venerdì pomeriggio, la donna ha attraversato tutta la città per accompagnare il suo bambino a casa di Mademoiselle Giraud, l'insegnante di pianoforte, e assiste alla lezione sospirando per via della testardaggine e della disubbidienza dimostrata dal figlioletto che si ostina a ignorare il significato dell'indicazione sul modo in cui deve essere eseguita la sonatina di Anton Diabelli¹²⁷ che dà il titolo al romanzo, appunto “moderato cantabile”.

« Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition ? demanda la dame.

- Moderato cantabile » dit l'enfant.

La dame ponctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier. L'enfant resta immobile, la tête tournée vers sa partition.

« Et qu'est-ce que ça veut dire, moderato cantabile ?

- Je sais pas. »

Une femme, assise à trois mètres de là, soupira.

« Tu es sûr de ne pas savoir ce que ça veut dire, moderato cantabile ? reprit la dame.

L'enfant ne répondit pas. La dame poussa un cri d'impuissance étouffé, tout en frappant de nouveau le clavier de son crayon. Pas un cil de l'enfant ne bougea. La dame se retourna.

« Madame Desbaresdes, quelle tête vous avez là », dit-elle.

« À qui le dites-vous », dit-elle.

(MC 1205)

¹²⁶ R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, cit. p. 107.

¹²⁷ Presumibilmente, si tratta della sonatina in F major, Op. 168 No. 1.

Poiché la musica riveste nel romanzo una notevole importanza e le scelte di Duras sono tutt'altro che casuali, prima di procedere con la nostra analisi, occorre fare alcune brevi precisazioni musicologiche proprio a partire dal titolo, giacché in esso è contenuta un'opposizione essenziale alla comprensione dell'opera.

“Moderato cantabile” è un'espressione musicale fondata sull'accostamento di due termini, o meglio, di due “modi” apparentemente discordanti: “moderato” indica infatti un movimento poco mosso, situato a mezza via fra l'*andante*, meno veloce, e l'*allegro*, più veloce; “cantabile”, spesso utilizzato come indicazione espressiva di un brano o passo vocale o strumentale, prescrive invece che il brano o il passo debba essere interpretato con un certo abbandono alla melodia e, se il pezzo è strumentale, come se fosse cantato¹²⁸.

Laddove “moderato” esige un controllo, un contenimento, “cantabile” rappresenta la libertà di espressione, l'emotività; il loro accostamento – *moderato cantabile* – descrive dunque un'esecuzione lenta e rigorosa dotata però di una sonorità lirica.

Come vedremo, tale indicazione musicale scandisce non soltanto il ritmo del racconto, riservando qualche esplosione di lirismo all'interno di una tonalità complessivamente sobria, intrisa di dolcezza e riserbo¹²⁹, ma anche il ritmo che il desiderio di Anne Desbaresdes seguirà nel suo progressivo evolversi. Come infatti scrive Oddrun Larsdotter Svisdal, «l'intima evoluzione di Anne Desbaresdes illustra la transizione “moderato – cantabile”. Collocandosi per lo più sul versante moderato all'inizio del romanzo, ella passa gradualmente al versante cantabile man mano che si appresta a darsi tutta intera, fino alla morte, per la sua grande passione»¹³⁰.

Inoltre, vedremo anche come la struttura che caratterizza la sonatina che il bambino deve imparare a suonare si rifletta sulla costruzione e sulla dinamica del racconto; la forma-sonata è infatti bitematica e tripartita, presenta cioè due diversi temi (A e B), e la tripartizione comprende la sezione di Esposizione (eventualmente preceduta da una Introduzione), che consiste nella presentazione dei temi principali, quella di Sviluppo, in cui vengono elaborati i due temi generalmente accordando una maggiore importanza al

¹²⁸ Cfr. Voce «moderato» e voce «cantabile», tratte AA.VV., *Enciclopedia della Musica*, Garzanti (Le Garzantine), Milano, 2005.

¹²⁹ Cfr. I. Perreault, « La musique et la transmission manquée: l'exemple des leçons de piano dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras », in M. Brun, M. Myoupo (a cura di) *La leçon en fiction XIXe-XXIe siècles: actes de la Journée d'étude, Université Paris Diderot, 3 mars 2017*, Eurédit, Paris, 2018, p. 150.

¹³⁰ O. Larsdotter Svisdal, « Une jouissance à en mourir ». *La représentation de l'amour et du désir chez Marguerite Duras*, «Nordlit», n. 14, 2003, Université de Tromsø (Norvège), p. 93.

secondo, e infine la Ripresa (a volte seguita da una Coda), che vede la riesposizione dei temi della prima parte.

Facendo ora riferimento al romanzo di Duras, è possibile individuare nella musica il tema A, e nell'*amour-passion* il tema B. Come scrive Judith Kauffmann,

Due temi si intrecciano sin dalle prime pagine: la musica, *lungamente* evocata da una lezione di pianoforte, apre al tema dell'amore-passione, introdotto mediante un crimine che viene raccontato molto *brevemente*. È necessario notare che la prima modulazione del tema passionale interviene come contrappunto al tema iniziale sotto forma di un grido umano, questa struttura elementare ed embrionale del suono musicale.

Questo tema B è ripreso e *amplificato* su una modalità abbastanza lenta per cinque capitoli, mentre la musica, appare solo *a intermittenza* nel contesto di una seconda lezione di pianoforte o come melodia canticchiata o fischiettata.

Il capitolo conclusivo riprende in sequenza i due temi. Il tema musicale accennato da alcune frasi veloci viene ripreso dall'epilogo della drammatica storia di Anne e di Chauvin¹³¹.

Ritorniamo dunque alla lezione di pianoforte del figlio di Anne Desbaresdes su cui si apre il romanzo, giacché il primo capitolo – proprio come avviene nell'Esposizione di una sonata – tratteggia tutte le virtualità del racconto a venire.

Rappresentante dell'ordine e del conformismo borghese, Mademoiselle Giraud, per nulla supportata nel suo mestiere da Anne Desbaresdes, si dimostra disarmata di fronte alla dolcezza, all'amore che quest'ultima rivolge al proprio figlio, un amore incondizionato che la rende non solo del tutto incapace di imporre un'educazione e una disciplina rigorose al bambino, ma addirittura apparentemente orgogliosa di tanta caparbia e *nonchalance*: « Quel enfant j'ai là, dit Anne Desbaresdes joyusement, tout de même, mais quel enfant j'ai fait là, et comment se fait-il qu'il me soit venu avec cet entrêtement-là... » (MC 1207).

Il reiterato diniego del bambino rapisce, affascina Anne Desbaresdes perché riflette il suo stesso desiderio di trasgressione, un desiderio ancora taciuto, non-saputo, profondamente celato: « Je ne sais pas ce que je veux, voyez-vous. Quel martyr » (MC 1209), dichiara la donna a Mademoiselle Giraud, rammaricandosi dell'obbedienza del figlioletto quando, verso la conclusione del primo capitolo del romanzo, egli si deciderà a suonare la sonatina di Diabelli nel modo corretto, *modéré et chantant*.

¹³¹ J. Kauffmann, *Musique et matière romanesque dans "Moderato cantabile" de Marguerite Duras*, « Études littéraires », 15 (1), 1982, pp. 97-98.

«Riflesso al contempo semplificato e amplificato di sua madre»¹³², il bambino incarna la forza del rifiuto delle convenzioni borghesi ancora quiescente in lei, e viene molto significativamente associato a una molteplicità di immagini di desiderio e di movimento – gli uccelli, il mare, la barca a motore, ma anche il rossore del crepuscolo, la violenza della sera che esplose – che (pre)figurano la metamorfosi che Anne Desbaresdes subirà nel corso della narrazione.

Come scrive Brigitte Ferrato-Combe, vi è «una tacita comunicazione tra la madre e il figlio, ognuno indovina i desideri e le emozioni dell'altro, tanto più facilmente quanto più essi li condividono: ribellione silenziosa davanti all'autorità, desiderio di libertà che li spinge a girovagare e attira i loro sguardi verso il mare, il cielo, oltre i cancelli e gli spazi chiusi, desiderio di sfuggire alla solitudine»¹³³.

Privato di ogni autonomia narrativa e senza un nome proprio, il bambino appare sempre a fianco di Anne Desbaresdes, è un suo prolungamento, null'altro che una parte del suo essere: « Quelquefois je crois que je t'ai inventé, que ce n'est pas vrai, tu vois » (MC 1218). Sin dalle prime pagine del romanzo risulta evidente che Anne Desbaresdes sia una figura di madre “tutta-madre”¹³⁴, vale a dire una donna il cui desiderio e la cui identità si esauriscono totalmente nell'essere madre, nell'amore e nelle cure che quotidianamente ella rivolge al proprio figlio. Null'altro sembra infatti esistere al di fuori di quel piccolo mondo formato dalla coppia madre-figlio – un mondo che sembra essere fatto esclusivamente di lunghe passeggiate mano nella mano per la città, e delle lezioni di pianoforte del venerdì con Mademoiselle Giraud –, e il desiderio di Anne Desbaresdes si dimostra del tutto incapace di muoversi in una direzione differente rispetto a quella del bambino, che la vorrebbe sempre tutta per sé: « il me dévore » (MC 1209), dichiara la protagonista all'insegnante di musica.

A tal proposito, Julia Kristeva – che nel suo commento a *Moderato cantabile* privilegia proprio il rapporto tra la madre e il bambino – scrive:

Come il vino e prima ancora di mettersi a bere, il figlio assorbe Anne Desbaresdes, che si accetta solo in lui – indulgente e rapita. Egli è l'asse che sostituisce le delusioni amorose sottintese e che rivela la sua demenza. Il figlio è la forma visibile della follia di una madre

¹³² M. Borgomano, “*Moderato cantabile*” de Marguerite Duras, Bertrand-Lacoste, Paris, 1990, p. 25.

¹³³ B. Ferrato-Combe, « Notice de *Moderato cantabile* », in M. Duras, *Œuvres complètes* I, cit. p. 1556.

¹³⁴ Cfr. M. Recalcati, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Feltrinelli, Milano, 2015.

delusa. Senza di lui, essa sarebbe forse morta; con lui, è in una vertigine d'amore, di procedure pratiche e pedagogiche, ma anche di solitudine, di eterno esilio rispetto agli altri e a se stessa¹³⁵.

Affinché la separazione tra madre e figlio abbia luogo, è necessario l'intervento di un terzo – il Padre –, il cui compito deve essere primariamente quello di allontanare il bambino dalla presenza eccessiva della madre interdicendo la loro fusione incestuosa; l'atto del Padre è infatti indispensabile affinché il bambino possa accedere al Simbolico, ordine della cultura, della Legge e, soprattutto, del desiderio nella sua dimensione più autentica, ma anche perché il desiderio della donna e la sua femminilità non si perdano, non si esauriscano completamente nell'essere madre.

Nel caso della protagonista e di suo figlio, è chiaro che la separazione non sia ancora avvenuta, o comunque non completamente – « Anne Desbaresdes baisse la tête, ses yeux se fermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin » (MC 1209) –, e non è certo casuale che il marito di Anne Desbaresdes, di cui non verrà nemmeno mai pronunciato il nome¹³⁶, sia quasi sempre assente dal presente della narrazione, come evidentemente lo è anche dalla vita di sua moglie e di suo figlio.

Proprio perché lo sguardo di Anne Desbaresdes è unicamente concentrato sull'esistenza del figlio, la sua funzione di madre non può realizzarsi appieno, in quanto soltanto se la madre è “non-tutta-madre” il bambino può fare esperienza di quell'assenza che rende possibile l'ingresso nella dimensione dei simboli, della cultura. Se dunque, come sostiene Melanie Klein, è necessario che la madre sappia offrire al proprio figlio tanto la sua presenza quanto la sua assenza, poiché solo se si sperimenta e si simbolizza la perdita dell'oggetto (l'assenza della madre, appunto) diviene possibile il gesto creativo¹³⁷, l'ostinato rifiuto del bambino di suonare il pianoforte e di svolgere le scale nel modo in cui gli viene chiesto da Mademoiselle Giraud appare tanto più motivato.

A spingere il bambino a prendere lezioni di pianoforte è proprio Anne Desbaresdes, la quale non soltanto intravede in quelle lezioni la possibilità di una momentanea evasione dalla realtà domestica, ma avverte anche la necessità di nutrire di musica il figlio: « La

¹³⁵ J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, trad. it. Donzelli, Roma, 2013, p. 202.

¹³⁶ A tal proposito occorre però sottolineare che il “nome del padre” – il nome del marito di Anne – è comunque sempre presente in quanto la protagonista, lungo tutto il romanzo, sarà sempre designata con il nome proprio accompagnato dal cognome coniugale, lei è sempre “Anne Desbaresdes”.

¹³⁷ M. Klein, *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, in *Scritti (1921-1958)*, Boringhieri, Torino, 1986, cit. in M. Recalcati, *Le mani della madre*, cit. p. 53.

musique c'est nécessaire, et tu dois l'apprendre, tu comprends ? » (MC 1233). Occorre però sottolineare che tale necessità non riflette affatto la volontà di aderire a una consuetudine culturale propria al mondo borghese di cui Anne Desbaresdes e suo figlio fanno parte e che Mademoiselle Giraud, severa e autoritaria, incarna perfettamente; le ragioni che la donna adduce per convincere il bambino a suonare il pianoforte sembrano difatti sfuggire alla ragione, alla parola, ella non trova una giustificazione a tale necessità che vada al di là dell'amore stesso:

« J'aime pas le piano », dit-il dans un murmure.

[...] « Il le faut, continua Anne Desbaresdes, il le faut. »

[...] « Pourquoi ? demanda l'enfant.

- La musique, mon amour... »

L'enfant prit son temps, celui de tenter de comprendre, ne comprit pas, mais l'admit.

(MC1208)

Per Anne Desbaresdes la musica è sinonimo di passione, di desiderio e, nelle sue forme più estreme e violente, di quel godimento Altro propriamente femminile di cui ella sembrerebbe non avere esperienza alcuna: « Les gammes – dit Anne Desbaresdes – je ne les ai jamais sues, comment faire autrement ? » (MC 1239); inoltre, se è vero che vi è una stretta relazione tra voce cantata e godimento femminile¹³⁸, è certamente significativo che Anne Desbaresdes confessi a Mademoiselle Giraud di non cantare mai delle canzoni al proprio bambino, nemmeno per farlo addormentare¹³⁹.

Che il bambino impari la musica è necessario affinché Anne Desbaresdes abbia accesso al desiderio e alla passione, una passione che proprio come la musica può fare paura¹⁴⁰, può sconvolgere il soggetto, renderlo dipendente da essa, rapirlo, trascinarlo fuori da se stesso, condurlo all'oltrepassamento della rigida coincidenza con se stesso.

¹³⁸ Cfr. L. Pigozzi, *A nuda voce. Vocalità, Inconscio, Sessualità*, Poiesis, Bari, 2016, in particolare capitolo 3 "Voce e godimento femminile", pp. 105-148.

¹³⁹ « Recommence, répondit la dame. N'oublie pas : moderato cantabile. Pense à une chanson qu'on te chanterait pour t'endormir. – Jamais je ne lui chante de chansons, dite Anne Desbaresdes. Ce soir il va m'en demander une, et il le fera si bien que je ne pourrai pas refuser de chanter » (MC 1208).

¹⁴⁰ « La musique m'épouvante. [...] La musique, ça me... enfin ça me bouleverse et je ne peux pas l'écouter, alors que je pouvais quand j'étais jeune, quand j'étais ignorante encore et naïve, je pouvais écouter de la musique. Maintenant ça m'est très difficile d'en entendre sans être ... enfin ... bouleversée. Bien sûr, on ne peut pas parler de la musique, je ne peux pas vous parler de la musique », in questi termini Duras descrive il suo rapporto con la musica, richiamando il terrore e lo sconvolgimento in cui l'arte del suono la precipita (LMD 193).

Nel quinto capitolo del romanzo, dedicato come il primo a una lezione di pianoforte del bambino, leggiamo:

Elle [Anne Desbaresdes] écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir. [...] La sonatine résonna encore, portée comme une plume pas ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna se nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent.

(MC 1237)

La sonatina prefigura la traiettoria della metamorfosi di Anne Desbaresdes, prepara il terreno – “*modéré et chantant*” – all'abbandono, seppur momentaneo, del suo *milieu* e alla trasgressione, una trasgressione necessaria per poter rinascere altrove, nell'ebbrezza e nella relazione che comincerà a tessere con « un homme de la rue » (MC 1249). Dal punto di vista diegetico, proprio la musica, le lezioni di pianoforte del bambino a casa di Mademoiselle Giraud permettono ad Anne Desbaresdes di trovarsi, al momento giusto, nei pressi di un caffè dove ha luogo un tragico avvenimento che agirà su di lei con la forza di un vero e proprio trauma, in quanto si tratta di un evento che rompe una trama costituendo al contempo il perno su cui costruire una nuova trama.

A seguito di tale evento la protagonista farà infatti l'incontro di Chauvin, un incontro che darà inizio a un “cerimoniale di incontri” (MC 1226) paragonabile a un vero e proprio percorso iniziatico, un *apprentissage* che, attraverso la trasgressione di tutti i limiti e delle norme sociali e familiari che definiscono il *milieu* a cui appartiene, condurrà Anne Desbaresdes alla scoperta del proprio desiderio inconscio e alla liberazione dal rapporto fusionale, “divorante” con il suo bambino.

2.2 *Un cri(me) che rapisce*

Come ogni venerdì le note si ripetono; tuttavia, quel giorno, nel cuore di un pomeriggio di primavera, la lezione di pianoforte del figlioletto di Anne Desbaresdes viene turbata da un insolito rumore: si tratta del grido improvviso di una donna, un grido straziante proveniente proprio dalla strada sottostante l'abitazione di Mademoiselle Giraud.

Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta, net.
« Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.

- Quelque chose est arrivé », dit la dame.
Le bruit de la mer ressuscita de nouveau. Le rose du ciel, cependant commença à pâlir.
« Non, dit Anne Desbaresdes, ce n'est rien. »

(MC 1207)

Al termine della lezione, raggiunta la folla riunita all'uscita del caffè in cui « un événement inconnu » (MC 1209) si è da poco consumato, Anne Desbaresdes è *rapita*, sconvolta e attratta al tempo stesso dalla scena che le si presenta innanzi: un uomo ha appena ucciso la sua donna sparandole un colpo dritto nel cuore e ora si trova disteso sul suo corpo esanime, con la bocca sporca del sangue di lei, mentre la bacia chiamandola “amore mio”.

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, excepté celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir. [...]

- Pauvre femme, dit quelqu'un.

- Pourquoi ? demanda Anne Desbaresdes.

- On ne sait pas.

L'homme, dans son délire, se vautrait sur le corps étendu de la femme. [...]

L'homme s'assit près de la femme morte, lui caressa les cheveux et lui sourit. Un jeune homme arriva en courant à la porte du café, un appareil photo en bandoulière et le photographia ainsi, assis et souriant. Dans la lueur du magnésium, on put voir que la femme était jeune encore et qu'il y avait du sang qui coulait de sa bouche en minces filets épars et qu'il y en avait aussi sur le visage de l'homme qui l'avait embrassée. [...] Mais l'homme ne s'était relevé que pour mieux s'allonger encore, de plus près, le long du corps. Il resta là, dans une résolution apparemment tranquille, agrippé de nouveau à elle de ses deux bras, le visage collé au sien, dans le sang de sa bouche.

(MC 1211)

La visione di questo *amour à mort* è un evento che assume il valore di trauma, l'incontro *tychico* con il Reale a partire dal quale prende le mosse il desiderio di Anne Desbaresdes, un desiderio che si manifesta innanzitutto come *necessità* di sapere di più riguardo all'omicidio e al grido emesso dalla donna un istante prima di morire: « Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que l'on cherche à savoir. J'aurais pu difficilement éviter de le faire [...] » (MC 1214).

Pascal Michelucci, in uno studio dedicato all'importanza che il grido e il silenzio rivestono in *Moderato cantabile*, nota che «il testo di questo breve romanzo di centodiciassette pagine è costellato da non meno di ventotto apparizioni delle parole “cri”

e “crier”, e dodici della parola “silence”»¹⁴¹. Ora, prima di vedere attraverso l’analisi testuale come essi si dispieghino all’interno del romanzo, occorre sottolineare che il grido e il silenzio costituiscono le due opposte modalità di trasgressione della voce¹⁴², e proprio la voce – insieme allo sguardo – viene aggiunta da Lacan alla serie degli oggetti pulsionali descritti dalla teoria analitica¹⁴³: il seno, le feci, il fallo; ognuno di essi è un oggetto capace di causare il desiderio, un oggetto che Lacan chiama *objet petit a*.

Oggetto perduto del desiderio, immagine non rappresentabile della mancanza a cui tuttavia si anela incessantemente, l’oggetto *a*, è un luogo vuoto, una *béance*, una faglia, che il soggetto si sforza di otturare per tutta la vita, servendosi di oggetti *a* immaginari che la particolarità della propria storia lo induce a privilegiare¹⁴⁴. Parte distaccata dell’immagine del corpo, la funzione dell’oggetto (*a*) è dunque quella di supportare il *manque-à-être* che definisce il soggetto intervenendo nella costruzione del suo fantasma – espressione più vera del desiderio inconscio.

Tra gli oggetti pulsionali, lo sguardo e la voce sono forse quelli maggiormente complessi, desostanzializzati, perché presentano la difficoltà di comprendere come essi debbano essere costituiti da un vuoto centrale, un vuoto che permette al soggetto di ricercare il proprio godimento e di desiderare. Nel caso dell’oggetto-voce, il vuoto che si deve realizzare non si limita infatti semplicemente a un’assenza – la scomparsa della voce –, ma riguarda primariamente l’assenza di significato: la voce, in quanto oggetto pulsionale, non ha alcun contenuto¹⁴⁵ e non ha proprio nulla a che vedere con il parlare, giacché essa è in relazione unicamente con il corpo e con il godimento. Come scrive Matteo Bonazzi,

La voce, più dello sguardo, rivela chiaramente la dimensione etica che muove la psicoanalisi. In quanto *oggetto a piccolo*, la voce pulsionale è ciò in cui si rivela al soggetto la sua responsabilità assoluta. Assoluta nel senso che essa si dà là dove non c’è più alcuna garanzia,

¹⁴¹ P. Michelucci, *La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans « Moderato Cantabile » et « La douleur »*, in « Études françaises », 2003, 39(2), p. 98.

¹⁴² Cfr. A. Gamoneda Lanza, *Marguerite Duras. Marguerite Duras. La textura del deseo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p. 272.

¹⁴³ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro X. L’angoscia (1962-1963)* trad. it. Einaudi, Torino, 2007. Per un approfondimento della tematica della voce come oggetto *a* rimando M. Bonazzi, *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jacques Lacan*, Edizioni ET, Pisa, 2009, pp. 118-132.

¹⁴⁴ Cfr. R. Chemama, B. Vandermersch, *Dizionario di psicanalisi*, trad. it. Gremese editore, Roma, 2005, p. 121.

¹⁴⁵ Cfr. C. Muscelli, *Tra parola e canto. La voce tra fenomeno e oggetto pulsionale*, «Rivista di estetica», n. 66, 2017, pp. 210-223.

là dove l'Altro non è più lì a sorreggerci, là dove l'articolazione significativa s'interrompe esponendo il soggetto al punto vuoto della sua pura enunciazione¹⁴⁶.

Poiché l'oggetto *a*, più che un oggetto, è dunque un *luogo* che può essere occupato da una pluralità di oggetti immaginari, ossia da qualunque oggetto capace di presentificare il Reale della Cosa, è possibile affermare che ogni suono può fungere da oggetto-voce e avviare la ricerca desiderante della voce perduta, la voce coinvolta nella prima, mitica, soddisfazione originaria¹⁴⁷.

«La voce – ricorda Lacan – è il vettore dell'esperienza più prossimo all'inconscio»¹⁴⁸: essa conserva le tracce della nostra storia e dunque permette di avvicinarsi al centro della soggettività, osserva Laura Pigozzi che, in *A nuda voce* (2008), interrogando la vocalità proprio a partire dalla psicoanalisi, rileva come la voce sia anche e soprattutto memoria, una memoria opaca, dove la sua tessitura a tratti si imbatte nel silenzio. La voce è fatta di materia sottile: sibilante o roboante può assumere l'abito della parola, del canto, della melodia, del lamento, della preghiera... del grido; e nel rumore di fondo della quotidianità, essa spalanca l'accesso all'inconscio e al desiderio singolare del soggetto.

Tornando ora a *Moderato cantabile*, proprio dal grido emesso dalla donna uccisa dal suo amante scaturisce l'incontro di Anne Desbaresdes con il Reale inassimilabile, l'incontro *tychico* con ciò che rimane estraneo alla dimensione significativa, con appunto l'oggetto *a*.

Come osserva Bonazzi, la pulsione del grido erotizza la voce e attiva in essa una dinamica desiderante che orienta infine la produzione del senso¹⁴⁹. Il grido *dell'altra* getta Anne Desbaresdes in una curiosità vertiginosa, in quanto in esso la donna coglie un lampo di verità che rischiarà qualcosa che la riguarda personalmente e che, successivamente, la conduce a svolgere una ricerca da cui le sembra di non potersi in alcun modo sottrarre.

¹⁴⁶ M. Bonazzi, *Scrivere la contingenza*, op. cit. p. 119.

¹⁴⁷ Nel *Seminario VII* Lacan afferma che «la Cosa [...] è strutturalmente aperta a essere rappresentata da [...] l'Altra cosa. L'altra cosa è essenzialmente la Cosa», p. 141. A tal proposito, Silvia Lippi scrive «L'Altra cosa di cui parla Lacan [...] è l'oggetto *a*. L'oggetto *a* rappresenta *realmente* la Cosa che manca. Come la lettera *a*, la cosa, essendo assente e lasciando al suo posto la sua assenza, finisce per essere identificata alla sua assenza, l'oggetto *a*. Per questo motivo, l'oggetto *a* è la *représentation* reale della Cosa, poiché comporta la “presenza” della Cosa, pur non costituendo che l’“assenza” della cosa che pretende rappresentare», *La decisione del desiderio*, cit. p. 115.

¹⁴⁸ L. Pigozzi, *A nuda voce. Vocalità, inconscio, soggettività*, Antigone edizioni, Torino, 2008, p. 43.

¹⁴⁹ Cfr. M. Bonazzi, *Scrivere la contingenza*, op. cit. p. 120.

Anne, svegliata dal suo sonno dallo spettacolo e dal grido di morte della donna, inizia a muoversi, trema. Il suo movimento, è vero, gira in tondo, e la riporta sempre allo stesso punto; fisicamente, ella ritorna sui luoghi del delitto, mentre le sue parole e il suo pensiero ritornano incessantemente al momento del grido [*cri*] e dell'omicidio [*crime*]¹⁵⁰.

Il desiderio di sapere di più riguardo al grido e all'omicidio – il desiderio di trovare un senso – la spinge infatti il giorno dopo, con la scusa di fare una passeggiata con il suo bambino, a recarsi nuovamente nel caffè dove la tragedia si è consumata: « J'y ai pensé de plus en plus depuis hier soir, dit Anne Desbaresdes, depuis la leçon de piano de mon enfant. Je n'aurais pas pu m'empêcher de venir aujourd'hui [...] » (MC 1216); « À l'avoir vu, on ne peut pas s'empêcher, n'est-ce pas, c'est presque inévitable ? [...] Il m'aurait été impossible de ne pas revenir, dit-elle enfin » (MC 1217-1218).

Dopo essersi avvicinata al bancone per ordinare del vino e tentare di giustificare la sua insolita presenza in quel caffè tanto lontano dalla propria abitazione e frequentato per lo più da operai, Anne Desbaresdes incontra un uomo, Chauvin, con cui ben presto inizia a discutere dell'omicidio – anch'egli, il giorno prima, ne è infatti stato testimone – bevendo, con piacere sempre crescente, molto vino, sotto lo sguardo indagatore e severo dei clienti e della padrona del locale. Testimone principale degli incontri che da questo momento avranno luogo tra Anne Desbaresdes e Chauvin, così come del crimine passionale che proprio lì ha avuto luogo, la padrona viene sempre, insistentemente, ritratta nell'atto di lavorare una maglia rossa, come se « misurasse, similmente a una Parca, l'inesorabile scorrere delle ore »¹⁵¹; ogni volta sarà infatti lei ad annunciare che è tardi, che la sirena delle Fonderie è suonata e, dunque, a decretare il termine dei ripetuti incontri clandestini tra i due protagonisti.

Conoscere il motivo che ha spinto l'uomo a uccidere la propria amante è *necessario* affinché Anne Desbaresdes scopra la causa che la costringe a fare continuamente ritorno in quel caffè; a guidarla è infatti un desiderio che sembrerebbe agire su di lei al di là di se stessa, al di fuori del suo sapere. Di fronte al proprio fantasma, il soggetto è sempre

¹⁵⁰ M. Borgomano, *Marguerite Duras. Une lecture des fantasmes*, Éditions Cistre, Bruxelles, 1985, p. 124.

¹⁵¹ J. Kauffmann, *Musique et matière romanesque dans "Moderato cantabile" de Marguerite Duras*, op. cit. p. 100. Il colore rosso costituisce una vera e propria isotopia che rende simbolicamente conto della passione, della morte, e del loro stretto legame che costituisce il tema centrale del romanzo: rosso è il colore del sangue di cui è sporca la bocca dell'uomo dopo l'assassinio della sua amata; rosso è il vino che beve con sempre meno moderazione; rosso è il colore della maglia che appunto tesse la padrona del caffè durante gli incontri tra Anne Desbaresdes e Chauvin; rosso è il colore dei tramonti che accompagnano i ritorni a casa di Anne Desbaresdes e del bambino lungo Boulevard de la Mer; e ancora, rossa è la barca a motore che il figlio di Anne Desbaresdes sogna di possedere un giorno.

spaesato, di ciò che accade apparentemente non sa nulla; il legame tra non-sapere e fantasma è una costante, il suo paradigma può riassumersi nel “non ne so altro...”, esplicito richiamo a un cedimento sul piano del sapere rispetto al quale il soggetto resta suo malgrado testimone o spettatore.

Colui che invece Anne *suppone-sapere* è Chauvin, l’Altro che lei crede possa darle conto del movente dell’omicidio e, soprattutto, garantire la singolarità del suo desiderio.

- C’était un crime, dit l’homme. [...]
- « Ce que je sais, c’est qu’il lui a tiré une balle dans le cœur. »
- [...] « Et évidemment on ne peut pas savoir pourquoi ? »
- [...] « J’aimerais pouvoir vous le dire, mais je ne sais rien de sûr.
- Peut-être que personne ne le sait ?
- Lui le savait. Il est maintenant devenu fou, enfermé depuis hier soir. Elle, est morte. »
- [...] « Ils s’aimaient », dit-il.

(MC 1213-1214)

Ciò che si sa, stando alle parole della padrona del caffè, è che l’uomo lavorava presso l’arsenale – proprio come Chauvin, fino a poco tempo prima –, e che la donna era sposata, madre di tre bambini e “ubriacona”. Convenendo sul fatto che l’omicidio non sia stato l’esito dei tormenti della gelosia o dei problemi di cuore – « Ils devaient avoir, oui, des difficultés de cœur, comme vous dites. Mais peut-être n’est-ce pas en raison de ces difficultés-là qu’il l’a tuée, qui sait ? » (MC 1215) –, la ricerca del movente diviene il punto nevralgico della ricostruzione – o meglio, dell’*invenzione* – dell’intero dramma da parte di Anne e Chauvin. Tale ricostruzione, finalizzata a comprendere come i due amanti siano arrivati fino a quel punto, fino a vivere un amore tanto violento¹⁵², viene a costituire ciò che, rifacendoci alla struttura della “forma-sonata” precedentemente illustrata, riteniamo essere lo Sviluppo della vicenda, in quanto dal capitolo II al capitolo VI ha luogo una libera elaborazione dei motivi tematici presentati nell’Esposizione, un percorso tonale “divagante”, ma orientato verso un graduale ritorno alla tonalità di impianto.

¹⁵² À 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 ?
L’homme hésita, la regarda en face, prit un ton tranchant.
« Je l’ignore », dit-il »(MC 1215).

3. SVILUPPO

Nel corso del dialogo che Anne e Chauvin intrattengono in occasione del loro primo incontro nella sala interna del caffè, comincia ad affiorare la convinzione che l'omicidio abbia rappresentato per la coppia di amanti – di cui tuttavia nulla di certo è dato sapere – il culmine della passione, una passione che, paradossalmente, ha trovato il proprio coronamento nella morte domandata dalla donna al proprio amante come ultima prova d'amore: « je crois qu'il l'a visée au cœur comme elle le lui demandait », afferma Chauvin (MC 1217). Ciò che Anne Desbaresdes desidera conoscere è il motivo per cui quella giovane donna abbia desiderato morire per mano del suo stesso amante, e come abbia capito di desiderare proprio quello da lui.

Dites-moi, je vous en prie, comment elle en est venue à découvrir que c'était justement ça qu'elle voulait de lui, comment elle a su à ce point ce qu'elle désirait de lui ? »
Ses yeux revinrent aux siens, d'une fixité devenue un peu hagarde.
« 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. »

(MC 1222)

Pur avendo cercato di saperne di più, Chauvin confessa di non sapere nulla, egli non può spiegare l'origine del desiderio né della donna uccisa né di Anne Desbaresdes: l'Altro onnipotente, l'Altro della compiutezza e della pienezza ontologica non esiste, qualcosa è destinato a rimanere sempre al di fuori del suo discorso. A partire dalla fine degli anni Sessanta, Lacan giungerà infatti a precisare il valore non-ontologico dell'Altro: pensato dapprima come “tesoro dei significanti”, come “luogo della verità”, l'Altro appare ora intaccato da una radicale inconsistenza, segnato da un vuoto, solcato da una mancanza insuperabile, barrato (*A*), proprio come il soggetto¹⁵³. Vi è infatti un resto che ha a che fare con il desiderio inconscio e con la sua causa, un resto che non può essere assimilato al suo sapere; eppure, proprio dal buco, dalla carenza nel sapere dell'Altro emerge il soggetto, a cui è data la possibilità di riconoscere e assumere il proprio desiderio, *interpretandolo*.

¹⁵³ Cfr. J. Lacan, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre (1976-1977)*, seminario inedito, Association Freudienne Internationale, 2000, HC, p. 102 (lezione dell'8 marzo 1977), cit. in S. Lippi, *La decisione del desiderio*, cit. p. 24; cfr. anche J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 27.

Quello di Chauvin è certamente un ruolo maieutico, la sua parola, grazie alla seduzione che esercita, non soltanto permette ad Anne Desbaresdes di (ri)conoscere il suo desiderio, ma realizza una vera e propria metamorfosi dell'eroina, costruendo una narrazione che lei mette in scena. Con il suo tacito consenso, Chauvin comincia infatti a inventare la storia dei due amanti per inventare, in una sorta di *mise en abîme*, la sua storia con lei, una storia che rispecchia, ripetendola, quella della coppia del delitto.

Da un punto di vista narratologico, si può osservare che in *Moderato cantabile* Marguerite Duras introduce per la prima volta nelle sue opere la tecnica del racconto nel racconto: la storia degli amanti coinvolti nell'omicidio è infatti incorniciata all'interno di quella di Anne Desbaresdes e Chauvin, come una vicenda che questi ultimi cercano di ricostruire. 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 primi¹⁵⁴.

Particolarmente significativo è il tentativo di immaginare il momento in cui la coppia si sarebbe incontrata: « 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 » (MC 1222). A partire da questo momento, in cui Chauvin suppone che gli amanti si siano incontrati per la prima volta in un caffè – proprio come lui e Anne Desbaresdes, forse addirittura nello stesso caffè –, non è più possibile determinare se i protagonisti parlino solamente della coppia dell'omicidio o anche della passione nascente tra loro due, in quanto una storia tende a sfumare nell'altra, e ciò sarà massimamente evidente nella parte conclusiva del romanzo.

Chauvin sembra inoltre voler suggerire che la storia tra lui e Anne Desbaresdes sia iniziata da tempo e, a tal fine, crea un antefatto per giustificare il presente e renderlo ineluttabile¹⁵⁵. Quando descrive Anne Desbaresdes che, in occasione di un ricevimento tenutosi l'anno precedente presso la sua villa, accoglieva il personale delle Fonderie

¹⁵⁴ P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 112.

¹⁵⁵ Cfr. R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, cit. pp. 112-113. Pur non adottando questa prospettiva di lettura, riteniamo degno di nota e di interesse che Postorino affermi di non poter fare a meno di scorgere, nel patto sottinteso tra Chauvin e Anne Desbaresdes, il patto tra autore e lettore: «Anne accetta l'invenzione di Chauvin ed è disposta a sospendere l'incredulità; non solo: è disposta a partecipare con lui alla creazione del senso. Cos'è questa se non una relazione letteraria? Cos'è questo se non un romanzo sulla creazione letteraria?», p. 113.

vestita di nero e con un fiore di magnolia tra i seni che non ricorda di aver portato, Chauvin la sta inventando come personaggio e lei accetta di interpretare il ruolo che le viene assegnato, al punto da chiedere informazioni sul proprio comportamento: « Je regarde dehors ? » (MC 1240).

Ciò che è necessario domandarsi ora è che cosa esattamente desideri Anne Desbaresdes mentre «imbastisce i fili della trama di una storia che non è sua, ma le appartiene come *possibilità*»¹⁵⁶. Riprendendo e adattando al caso una famosa affermazione di Freud relativa all'*Edipo re* di Sofocle,¹⁵⁷ potremmo affermare che l'azione di *Moderato cantabile* non consiste in altro che nella rivelazione gradualmente approfondita e ritardata ad arte – paragonabile al lavoro di una psicoanalisi – che il desiderio di Anne Desbaresdes altro non è che *desiderio di essere* la donna uccisa dal proprio amante all'interno del caffè, desiderio di vivere quella medesima passione fino a morire, simbolicamente.

La morte, se da un lato desta un inevitabile orrore dovuto all'attaccamento alla vita che impone di indietreggiare di fronte a essa, dall'altro rappresenta un abisso che può affascinare e travolgere per il suo aspetto solenne, fonte di un turbamento sovrano. Il cadavere è l'immagine del destino di ciascun individuo, testimonia di una violenza che riguarda tutti¹⁵⁸. In *Varianti della cura-tipo* (1955), Lacan lega molto significativamente il tema della morte a quello dell'immagine dell'altro speculare in cui il soggetto si riconosce e a partire dal quale esso si costituisce al prezzo però di un'alienazione, di una perdita di sé nell'altro.

Non v'è infatti altra realtà, dietro il nuovo prestigio assunto nell'uomo dalla funzione immaginaria, che questo tocco della morte di cui riceve il marchio alla sua nascita. Giacché in questa funzione è il medesimo «istinto di morte» a manifestarsi nell'animale, se ci si sofferma a considerare che, servendo alla fissazione specifica al congenere nel ciclo sessuale, la soggettività non si distingue dall'immagine che la avvince, e che l'individuo vi appare soltanto come rappresentante passeggero di questa immagine, come passaggio di questa immagine rappresentata nella vita. Soltanto all'uomo questa immagine rivela la sua significazione mortale e, ad un tempo, di morte; ch'egli esiste. Ma quest'immagine non gli è data che come immagine dell'altro, cioè gli è sottratta. Così l'Io non è mai altro che la metà

¹⁵⁶ N. Fornasier, *Marguerite Duras. Un'arte della povertà. Il racconto di una vita*, Edizioni ETS, Pisa 2001, p. 253.

¹⁵⁷ «L'azione della tragedia non consiste in altro che nella rivelazione gradualmente approfondita e ritardata ad arte - paragonabile al lavoro di una psicoanalisi - che Edipo stesso è l'assassino di Laio, ma anche il figlio dell'assassinato e di Giocasta», S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *OSF*, vol. 3 (1899), Boringhieri, Torino, 1967, p. 243.

¹⁵⁸ Cfr. G. Bataille, *L'Erotismo*, trad. it. Es, Milano 2009, pp. 43-44.

del soggetto; anzi, quella che perde trovandola. Si capisce quindi che ci tenga, e che cerchi di trattenerla in tutto in tutto ciò che in lui o nell'altro sembra raddoppiarla e gliene offre, con l'effigie, la rassomiglianza¹⁵⁹.

Abbiamo visto precedentemente che il desiderio di essere corrisponde alla nozione di identificazione così come viene delineata da Freud in *Psicologia delle masse e analisi dell'io*. Risulta determinante, nel caso di *Moderato cantabile*, il rapporto del soggetto con quello che Lacan chiama "altro" scritto con la minuscola, ovvero il simile che agisce da modello e una volta introiettato modifica la zona dell'io. Come scrive Bottioli, «in un modello il soggetto vede un'interpretazione di possibilità, e più precisamente la via per quelle che egli considera oscuramente le sue possibilità necessarie. L'esistenza del modello [...] gli offre una certezza esaltante: ecco un destino possibile – e perché non potrebbe essere il suo? Il modello è una promessa di felicità»¹⁶⁰.

Sin dal loro primo incontro, Chauvin si rivela essere lo strumento attraverso cui l'identificazione tra Anne Desbaresdes e la donna uccisa si realizza; «gli incontri con Chauvin sono tappe di un processo di identificazione»¹⁶¹, egli infatti sa che per nutrire il desiderio di Anne Desbaresdes deve raccontare una storia che non conosce, sa cioè che deve ricostruire, mentre la inventa, una storia d'amore e morte, e che deve, assieme a lei, apprenderne il gusto.

Richiamati dal grido della donna uccisa Anne Desbaresdes e Chauvin si incontrano, si re-incontrano, e nel breve tempo che scandisce i loro cinque incontri, proprio grazie al racconto di una storia in cui verità e finzione si intrecciano, qualcosa di essenziale avviene.

Poiché ogni processo iniziatico conduce all'educazione e al cambiamento dello statuto ontologico del soggetto, si comprenderà il motivo per cui le conversazioni tra i due protagonisti, finalizzate a fare luce sul dramma passionale, siano frequentemente intervallate da riflessioni sulla personalità di Anne Desbaresdes: quella che a prima vista sembra essere semplice divagazione, si rivela in realtà il necessario contrappunto al motivo centrale¹⁶².

¹⁵⁹ J. Lacan, *Varianti della cura tipo*, trad. it. in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino, 2003, pp. 339-340.

¹⁶⁰ G. Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, p. 345.

¹⁶¹ R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, cit. p. 110.

¹⁶² Cfr. J. Kauffmann, *Musique et matière romanesque dans "Moderato cantabile" de Marguerite Duras*, op. cit., p. 102.

Nel momento in cui Anne Desbaresdes gli spiega che non avrebbe potuto non tornare al caffè in cui il crimine è stato commesso, Chauvin dichiara: « Vous êtes Mme Desbaresdes. La femme du directeur d'Import Export et des fonderies de la Côte. Vous habitez boulevard de la Mer [...] Je vous ai vue souvent. Je n'imaginai pas qu'un jour vous arriveriez jusqu'ici avec votre enfant » (MC 1216). Preservando sapientemente la propria opacità – soltanto a metà esatta del romanzo egli si presenterà dicendo il suo nome –, Chauvin costringe la novizia ad assumere coscienza di sé e del proprio desiderio; perché Anne Desbaresdes comprenda di essere davvero estranea a se stessa e alla sua esistenza “borghese”, è infatti necessario che lei riconosca pienamente la realtà che, fino a quel momento, ha sempre subito passivamente.

Disposta a tollerare anche gli insulti peggiori per accedere a una nuova verità – quella del desiderio e della passione – Anne Desbaresdes ripercorre, sotto la direzione di Chauvin, il percorso della coppia del delitto. Il suo io si lascia a poco a poco plasmare dal modello rappresentato dalla donna uccisa, una causalità che agisce su di lei nel modo del *confusivo* suscitando comportamenti mimetici: similmente a lei, sposata e madre, la protagonista inizia infatti a ubriacarsi¹⁶³, come lei viene biasimata dalla società, considerata un'adultera e pare condividere il medesimo desiderio di una passione estrema che trova il proprio compimento nell'istante della morte.

Secondo il racconto di Chauvin, i due amanti avrebbero vissuto in una casa isolata sul mare – proprio come quella in cui vive Anne Desbaresdes con la sua famiglia – e, col passare del tempo, la violenza sarebbe divenuta il nutrimento stesso della loro passione: lui la maltrattava, la mandava via di casa, lei acconsentiva; l'amore si sarebbe gradualmente mescolato alla violenza e, attraverso un gioco sempre più spinto e incontrollato, l'erotismo li avrebbe condotti fino alla morte.

Ben presto, all'ipotesi che la donna abbia chiesto al suo amante di ucciderla “per farle piacere”, subentra la convinzione che i due siano arrivati a tale decisione insieme, dopo averne parlato a lungo, e dunque che l'omicidio abbia costituito l'apice del desiderio non

¹⁶³ «Bevendo inizialmente per trovare il coraggio di intavolare la conversazione, ella prende gusto, sembra, per l'alcool: all'ebbrezza causata dalla paura, succede dunque un'ebbrezza goduriosa [jouissive] che traduce la nascita del desiderio», E. Beltaief, « *Moderato cantabile* de Marguerite Duras et *Dans le café de la jeunesse perdue* de Patrick Modiano: le café, lieu de l'étrange », in N. Limam-Tnani (a cura di), *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013, cit. p. 201.

soltanto di lei, ma anche di lui, un desiderio che si configura come desiderio di separazione, desiderio dell'assenza, dell'esclusione dell'altro, più che della sua presenza.

Nella ricostruzione di Chauvin il desiderio di morte condiviso dalla coppia diviene la "meta" di un percorso iniziato con la paura e conclusosi con il silenzio.

« 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'installaient 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 des bêtes enfermées, ils ne savent pas ce qui leur arrive. Ils commencent à s'en douter, ils ont peur.

- Rien ne les satisfait plus.

(MC 1227)

Se l'uomo è arrivato al punto di non avere più preferenze, a non saper più se la volesse viva oppure morta, è perché un giorno ha smesso di vedere la sua amante come l'aveva vista fino a quel momento: « elle cessait d'être belle, laide, jeune, vieille, comparable à quiconque, même à elle-même » (MC 1244). L'esitazione tra presenza e assenza, la dissoluzione dell'identità dell'amata possono essere spiegate solamente alla luce del fatto che nella passione la realtà dell'Altro è incomparabilmente meno importante del fatto stesso di amare¹⁶⁴. Come osserva Kauffmann, «l'osservazione del rito di iniziazione subito da Anne ci ha fornito i dati essenziali del mito di Tristano e Isotta, mito fondatore dell'amore in Occidente. Non manca nulla, nemmeno il "filtro magico" [la « boisson herbée »] dei mitici eroi, divenuta all'occorrenza un vino a cui Anne non è avvezza e senza il quale lei suppone che " ce ne serait pas possible "»¹⁶⁵.

A tal proposito è significativo che Duras abbia più volte sottolineato che in *Moderato cantabile* non si tratta di *un* amore, ma *dell'*amore; per la scrittrice infatti Anne Desbaresdes non ama Chauvin e quest'ultimo riveste un ruolo puramente "strumentale":

Chauvin, le héros du livre, se présente, à mon avis, comme un accident secondaire, de nature interchangeable, dans la vie de l'héroïne [...] Ce que connaît Anne Desbaresdes de Chauvin, c'est seulement ceci : qu'il a vu, dans le même temps qu'elle, un crime obscur et qu'il paraît, lui, le comprendre et pouvoir l'expliquer. Le récit de ce crime fait par Chauvin à Anne

¹⁶⁴ Cfr. D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, cit. pp. 82-86.

¹⁶⁵ J. Kauffmann, *Musique et matière romanesque dans "Moderato cantabile" de Marguerite Duras*, op. cit., p. 104.

Desbaresdes est celui-là même que, sans le savoir, elle attendait d'entendre un jour [...] Tout se passe entre eux, ajoute-t-elle un peu plus loin, comme si, – ayant brûlé toutes les étapes habituelles d'une histoire d'amour grâce à ce crime modèle –, ils se trouvaient d'emblée à la dernière de toutes : la mort. En égard à celle-ci, la connaissance et même le désir paraissent superflus. De l'amour est vécu, de l'amour passe entre eux. C'est le même amour que celui qui préside au couple du café, débarrassé de sa contingence et seulement porté par sa vocation à la mort¹⁶⁶.

Ponendo l'accento sul ruolo secondario di Chauvin e sulla presenza latente della morte, Duras intende chiarire che *Moderato cantabile* non deve essere ridotto a una banale storia sentimentale, a un'effimera avventura amorosa evidentemente votata allo scacco; per la scrittrice si tratta piuttosto di illustrare una metafisica dell'amore in cui Eros e Thanatos sono strettamente legati.

Nei testi di Duras l'amore non è mai romantico e il desiderio, circolando in maniera intercambiabile, prescinde dal destinatario o da chi lo prova. Il desiderio, per i personaggi durassiani, ha la forza di un'epifania, esso rischiera la loro parte maggiormente nascosta e insondabile; è un'*apocalisse*¹⁶⁷ che distrugge e resuscita, una calamità che, strappando il velo che smorza la scabrosità del Reale, scopre la natura umana nelle sue pulsioni maggiormente estreme e ne mostra l'anelito di assoluto condannato a una perenne insoddisfazione. Per Duras scrivere significa decidere di non ignorare tali pulsioni, ma indagarle e cercare un linguaggio nuovo, un linguaggio altro per dirle, addentrandosi in quel «luogo d'ombra dove si ammassa tutta l'integrità del vissuto» (PS 69).

L'amore non è mai scisso dalla violenza perché, nell'amore per antonomasia, vale a dire quello di una madre per suo figlio, vi è già il crimine dell'infliggere la morte, riservata a chiunque sia nato, ma anche perché ogni amore si compie nel riconoscimento dell'alterità e, al contempo, nell'aspirazione a introiettarla. Tale aspirazione è irrealizzabile e può generare, come nel caso di Anne Desbaresdes, una pulsione di morte – Duras, facendo riferimento alla sua personale esperienza, la definisce «suicidaire»¹⁶⁸ – che spinge il soggetto all'auto-annientamento, a darsi in pasto al proprio amante.

In preda a un certo oblio di sé, le donne durassiane trovano proprio nel desiderio erotico la possibilità di emanciparsi e di accedere a una nuova forma di intelligenza. Nel

¹⁶⁶ Marguerite Duras nella prefazione a un'edizione americana di *Moderato cantabile*, cit. in J. Pierrot, *Marguerite Duras*, cit. p. 126.

¹⁶⁷ Cfr. L. Hill, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, Routledge, London, 1993.

¹⁶⁸ « Une expérience érotique très, très, très violente et – comment dire ça ? – j'ai traversé une crise qui était... suicidaire, c'est-à-dire... que ce que je raconte dans *Moderato cantabile*, cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécu... et à partir de là les livres ont changé... » (P 40).

caso di Anne Desbaresdes l'emancipazione corrisponderà a una separazione completa dal figlio, quel primo essere umano che l'ha completamente soggiogata; ella «ha già consegnato il suo corpo a un altro essere umano, conosce l'unione perfetta con un altro corpo, e la scissione irreversibile da questo stesso corpo, che genera un desiderio intestino di una nuova unione»¹⁶⁹.

L'associazione del *cri* al *crime* rende manifesta l'associazione di Eros e Thanatos, del passaggio alla vita con il passaggio alla morte; a partire dal momento in cui ode il grido della donna uccisa dal suo amante, a prevalere in Anne Desbaresdes, a guidarla in quello che può essere considerato «un apprendistato alla libertà»¹⁷⁰, è la pulsione di morte, e tale pulsione, afferma Lacan, è «volontà di distruzione. Volontà di ricominciare daccapo»¹⁷¹.

Per “ricominciare daccapo”, Anne Desbaresdes deve prima riconoscere l'esperienza del desiderio come perdita dell'identità, fino all'estremo, fino a concepire una passione che invoca l'assoluto possesso di sé; ella deve uscire dalla condizione “moderata” per accedere al “cantabile”, deve oltrepassare le rigide sbarre che la vietano alla vita e al desiderio, quelle rigide sbarre inscritte nel suo nome di moglie, *des barres raidés*¹⁷².

4. DIGRESSIONE: LA TRASGRESSIONE DI ANNE DESBAREDES

Abbiamo già avuto modo di sottolineare che alla sonatina di Diabelli, con la sua struttura bitematica articolata in tre movimenti, corrisponde l'architettura stessa del romanzo. Occorre però notare che *Moderato cantabile* è anche strutturato, non certo casualmente, come una scala musicale, in quanto presenta sette capitoli come le sette note, a cui segue un ottavo e ultimo capitolo che *riprende* il do iniziale a una tonalità più alta¹⁷³: l'omicidio passionale si ripeterà, ma simbolicamente.

Il settimo capitolo di *Moderato cantabile* presenta un'evidente e significativa rottura del ritmo e del tono che caratterizzano tanto i capitoli precedenti, quanto quello conclusivo; qui, come osserva Postorino, «lo stile è espressionista, ironico, parodistico, e

¹⁶⁹ R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, cit. p. 125.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 129.

¹⁷¹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2008, p. 250.

¹⁷² Cfr. R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, cit. p. 131.

¹⁷³ Cfr. *Ivi*, p. 120.

persino l'uso dei tempi verbali si fa vorticoso – come se la lingua trasgredisse più spudorata là dove la regola sociale si impone più schiacciante»¹⁷⁴. Il cerimoniale degli incontri all'interno del caffè tra Anne Desbaresdes e Chauvin viene ora sostituito da un altro cerimoniale, quello che presiede alla cena mondana organizzata nella lussuosa casa dei Desbaresdes; in quest'occasione, che cade precisamente sette giorni dopo l'omicidio passionale, la trasgressione di Anne Desbaresdes raggiunge il proprio apice – la settimana nota, la più alta.

La trasgressione, sostiene Lacan, è necessaria per accedere al godimento¹⁷⁵ in quanto soltanto un attraversamento, un'effrazione, un salto consente il passaggio: «grazie alla violazione dell'interdetto, la trasgressione costituisce il punto di contatto tra il carattere finito e il carattere infinito del desiderio, l'intreccio tra il desiderio e il suo aldilà, tra il limite e il fuori-limite. La trasgressione è l'ombelico del desiderio, un desiderio inteso ad un tempo come rottura e sbocco, dislocazione e congiunzione, tra un soggetto e l'Altro»¹⁷⁶.

Per conoscere il godimento che la caratterizza in quanto donna e fare esperienza di quel desiderio illimitato capace di giungere fino alla morte, Anne Desbaresdes deve attuare una trasgressione completa, deve cioè spingersi verso l'*eccesso* fuggendo innanzitutto dallo stretto perimetro in cui il suo *status* di moglie borghese l'ha imprigionata. Gli incontri con Chauvin costituiscono la sua unica via di fuga, e proprio lì, nel desiderio erotico, Anne Desbaresdes trova uno spiraglio verso la redenzione.

L'erotismo è per sua natura trasgressivo, e questo perché il desiderio umano è sempre eccesso: «“Eccesso” traduce la *hubris* dei Greci, la dismisura che caratterizza l'*éros* e l'*épathumia* [...] Il desiderio spinge all'eccesso: in quanto eccesso, violenza, e distruzione, il desiderio è anche autodistruzione, perdita, perdita di sé»¹⁷⁷. Quel venerdì sera, proprio in occasione del ricevimento organizzato da suo marito nel salone della loro abitazione, Anne Desbaresdes “si perde”, sperimenta la perdita di se stessa al fine però di potersi trovare realmente, altrove.

All'inizio della cena, ai invitati seduti al tavolo in rigoroso silenzio viene presentato e servito “come un figlio di re”, su un prezioso piatto d'argento, del salmone: « Le saumon

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 118.

¹⁷⁵ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario, Libro VII*, cit. p. 208.

¹⁷⁶ S. Lippi, *Trasgressioni. Bataille, Lacan*, trad. it. Orthotes, Napoli-Salerno, 2019, p. 17.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 18.

passa de l'un à l'autre suivant un rituel que rien ne trouble, sinon la peur cachée de chacun que tant de perfection tout à coup ne se brise ou ne s'entache d'une trop évidente absurdité » (MC 1246).

Le donne in cucina finiscono di perfezionare il resto della cena, spellano un'anatra morta « dans son linceul d'oranges » (MC 1246); anche loro si accorgono che quella sera Anne Desbaresdes *esagera*: la donna è tornata a casa ancora più tardi rispetto al giorno precedente, e di gran lunga dopo gli invitati.

Ils sont quinze, ceux qui l'attendirent tout à l'heure dans le grand salon du rez-de-chaussée. Elle entra dans cet univers étincelant, se dirigea vers le grand piano, s'y accouda, ne s'excusa nullement. On le fit à sa place.

« Anna est en retard, excusez Anne. »

Depuis dix ans, elle n'a pas fait parler d'elle. Si son incongruité la dévore, elle ne peut d'imaginer. Un sourire fixe rend son visage acceptable.

« Anne n'a pas entendu. »

Elle pose sa fourchette, regarde alentour, cherche, essaye de remonter le cours de la conversation, n'y arrive pas.

« Il est vrai », dit-elle.

On répète. Elle passe légèrement la main dans le désordre blond de ses cheveux, comme elle le fit tout à l'heure, ailleurs. Ses lèvres sont pâles. Elle oublia ce soir de les farder.

(MC 1247)

Incapace di dissimulare la propria ebbrezza, Anne Desbaresdes moltiplica, in mezzo alla finta indulgenza di tutti gli ospiti, le violazioni del codice del suo *milieu*. Suo marito tenta vanamente di scusare agli occhi della società l'insolito comportamento della moglie; neppure lui sembrerebbe riconoscerla – « Un homme, face à une femme, regarde cette inconnue » (MC 1246) –, in quanto Anne Desbaresdes si è fatta estranea a ciò che era, vale a dire una di quelle donne rigorosamente educate affinché « leurs excès soient tempérés par le souci majeur de leur entretien » (MC 1248), e i cui mariti ricoprono « de bijoux au prorata de leurs bilans » le loro spalle nude che « ont la luisance et la fermeté d'une société fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit » (MC 1248).

Anne Desbaresdes è divenuta altra: ubriaca del vino che un altro uomo poco prima le ha offerto in un caffè dall'altra parte della città, sorda alle conversazioni parziali, neutre di una società qualunque, contravviene anche all'appetito generale rifiutandosi di mangiare l'anatra servita al tavolo; tale rifiuto è un vero e proprio scandalo, un atto empio,

immediatamente sanzionato con il silenzio dei convitati: la sua morte sociale è consumata¹⁷⁸.

Pur non mangiando, Anne Desbaresdes tuttavia continua a bere, non può più farne a meno, si riscalda del vino che le riempie la bocca sostituendo un nome che non osa pronunciare...*CHAU(D)-VIN*¹⁷⁹. A ogni nuovo sorso di Pommard, ella gusta « la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue » (MC 1249) e, proprio nel bere, scopre « une confirmation de ce qui fut jusque-là son désir obscur et une indigne consolation à cette découverte » (MC 1249).

Comunicando con Chauvin nell'allucinazione di un'ebbrezza dovuta sia al profumo delle magnolie che al continuo bere, Anne Desbaresdes preferisce, alla consumazione reale di un alimento, la consumazione simbolica della sua passione¹⁸⁰: « Elle retourne à l'éclatement silencieux de ses reins, à leur brûlante douleur, à son repaire » (MC 1251). Come scrive Postorino, Anne Desbaresdes «partorisce se stessa come aveva partorito quel figlio, stavolta senza gridare. È un evento silenzioso che “le spezza le reni”. Il suo “ventre di strega” è una tana. Sta accadendo fuori dal cerimoniale previsto, fuori da ogni controllo»¹⁸¹.

La donna indovina, sa che quella sera Chauvin si aggira sotto la sua abitazione in un continuo via vai lungo il boulevard de la Mer:

Au-delà des stores blancs, la nuit, et, dans la nuit, encore, car il a du temps devant lui, un homme seul regarde tantôt la mer, tantôt le parc. Pui la mer, le parc, ses mains. Il ne mange pas. Il ne pourrait pas, lui non plus, nourrir son corps tourmenté par d'autre faim. L'encens des magnolias arrive toujours sur lui, au gré du vent, et le surprend et le harcèle autant que celui d'un seule fleur.

(MC 1248)

Nella villa hanno chiuso le finestre per timore dell'odore eccessivo che i fiori emanano durante la notte. Tuttavia, il profumo della magnolia che quella sera Anne Desbaresdes tiene tra i suoi seni, e che in un gesto interminabile continua a torturare, riesce a raggiungere Chauvin. La magnolia profuma la notte di vita, di desiderio e, al contempo,

¹⁷⁸ Cfr. J. Kauffmann, *Musique et matière romanesque dans "Moderato cantabile" de Marguerite Duras*, op. cit., p. 105.

¹⁷⁹ Cfr. M. Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Minuit, Paris, 1977, p. 21 e R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, cit. p. 131.

¹⁸⁰ J. Kauffmann, *Musique et matière romanesque dans "Moderato cantabile" de Marguerite Duras*, op. cit., p. 106.

¹⁸¹ R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, cit. p. 128.

di caducità; essa è il filo invisibile che attraversando lo spazio unisce i due amanti e, in una sorta di drammatica accelerazione del tempo, assistiamo al suo rapido sbocciare e al suo altrettanto rapido sfiorire: « Il a percouru l'été en une heure de temps » (MC 1252).

In questo settimo e penultimo capitolo del romanzo, il silenzio riecheggia più volte: il silenzio dei convitati che prendono parte alla cena come se partecipassero a un rito religioso, il silenzio attraverso cui essi condannano i comportamenti eccessivi di Anne Desbaresdes, e soprattutto il silenzio che quest'ultima mantiene nel corso di tutta la serata: « Mme Desbaresdes n'a pas de conversation » (MC 1247); « Anne Desbaresdes se tait et sourit toujours » (MC 1251).

Il silenzio in cui la protagonista si chiude, lungi dall'essere “vuoto”, lungi dall'essere cioè «una condizione definita dall'assenza di perturbazioni sonore»¹⁸², è un silenzio tormentato, invaso da una canzone « entendue dans l'après-midi dans un café du port, qu'elle ne peut pas chanter » (MC 1250). Qualche riga prima, la medesima espressione è stata significativamente impiegata per evocare il ritornello che quella notte ossessiona Chauvin, mentre si trova disteso sulla sabbia in riva al mare, poco distante dalla casa dei Desbaresdes: « Sur la grève, l'homme siffle une chanson entendue dans l'après-midi dans un café du port » (MC 1250). La *chanson* altro non è che la sonatina di Diabelli che il bambino sta imparando a suonare con il pianoforte e che lui ha continuato a canticchiare nel suo ripetuto via vai dal caffè durante gli incontri tra la madre e Chauvin. Ecco dunque che «i due temi della musica e dell'amore, inizialmente disgiunti, si trovano ora fusi l'uno nell'altro»¹⁸³.

Non appena gli invitati al ricevimento si disperdono nel salone attiguo alla sala da pranzo, Anne Desbaresdes si eclissa, sale al primo piano. Dopo aver visto, osservando il viale dalla vetrata « du grand couloir de sa vie » (MC 1252), che Chauvin si è allontanato, la donna entra nella camera di suo figlio e si stende per terra, ai piedi del suo lettino, senza alcun riguardo per la magnolia schiacciata tra i suoi seni, « Et entre les temps sacrés de la respiration de son enfant, elle vomira là, longuement, la nourriture étrangère que ce soir elle fut forcé de prendre » (MC 1252).

L'interdetto, la Legge del padre è stata trasgredita, Anne Desbaresdes ha superato il limite, la *moderazione*; ciò che vomita, ciò che lei rifiuta, è l'ordine stabilito dalle

¹⁸² Cfr. definizione del termine “silenzio” tratta dal Vocabolario Treccani.

¹⁸³ J. Kauffmann, *Musique et matière romanesque dans “Moderato cantabile” de Marguerite Duras*, op. cit. p. 106.

convenzioni sociali, un ordine che ha castrato, mortificato il suo desiderio di donna e da cui ora viene estromessa:

Une ombre apparaîtra dans l'encadrement de la porte restée ouverte sur le couloir, obscurcira plus avant la pénombre de la chambre. Anne Desbaresdes passera légèrement la main dans le désordre réel et blond de ses cheveux. Cette fois, elle prononcera une excuse. On ne lui répondra pas.

(MC 1252)

5. RIPRESA

Benchè in alcuni momenti l'identificazione con la donna uccisa sia tale da portare Anne Desbaresdes a mimare i gesti che il suo modello avrebbe compiuto in determinate circostanze, e benché Chauvin assuma a sua volta degli atteggiamenti brutali, insidiosi volti a ripetere quelli che – stando al racconto che lui stesso va tessendo – l'altro uomo avrebbe assunto, cionostante Anne Desbaresdes non morirà. La sua relazione con Chauvin non si chiuderà infatti con un omicidio, ma con un addio, in quanto ciò che lei desidera non è una morte reale, bensì fare esperienza di una passione estrema che invoca l'assoluto spossessamento di sé.

«Anne Desbaresdes non si accontenta di tentare di ricostruire intellettualmente, aiutata dalle suggestioni e dalle ipotesi di Chauvin, il misterioso dramma al cui epilogo il caso le ha dato la possibilità di assistere. La sua condotta rivela chiaramente qualcosa di molto più forte di una semplice curiosità psicologica: lei è [...] letteralmente affascinata»¹⁸⁴.

La visione di quell'*amour à mort* ha suscitato in Anne Desbaresdes il desiderio di rivivere, di *ripetere* quello stato segreto, imitandolo. La ripetizione, o almeno la tentazione della ripetizione è evidente, in quanto, man mano che i due protagonisti si impegnano a ricostruire la storia del delitto passionale, le somiglianze, i parallelismi tra la coppia modello e quella che loro stessi vanno formando diventano sempre più numerosi e vengono sottolineati con crescente insistenza da Chauvin.

Come osserva Pierrot,

tutto si svolge come se Chauvin [...] proponesse ad Anne, non tanto una banale avventura, un semplice adulterio, quanto di ripetere per conto proprio la storia passata. Di questa storia

¹⁸⁴ J. Pierrot, *Marguerite Duras*, cit. p. 123.

essi stanno già, in un certo modo e a un ritmo accelerato, rivivendo le premesse. Ci vorranno infatti, a quanto pare, solo dieci giorni, e cinque incontri che li riuniscano, perché la coppia presente percorra il cammino morale che, senza dubbio molto più lentamente, aveva condotto i due tragici amanti sulla soglia della morte¹⁸⁵.

Diversamente dalla coppia modello, tra Anne Desbaresdes e Chauvin nulla ha realmente luogo, né l'unione sessuale, né la morte; tutto avviene simbolicamente, attraverso la parola. Alla luce di ciò, risulta evidente che il ruolo di Chauvin non consiste né nell'essere un amante compiacente, né un potenziale carnefice; egli è piuttosto una guida che, passo dopo passo, accompagna Anne Desbaresdes nella messa in atto della ripetizione del trauma della perdita che sconvolge, che scompagina in quanto apre alla mancanza costitutiva al fine di soggettivarla. Chauvin spinge Anne Desbaresdes a parlare, a parlare di sé, delle sue paure, dei suoi fantasmi, ma anche a "inventare", portandola così a prendere coscienza dei suoi desideri rimossi. Il suo ruolo, osserva Pierrot, è assimilabile a quello di uno psicoanalista, e la stessa Duras, a proposito delle lunghe conversazioni tra Anne Desbaresdes e Chauvin, ha parlato di « narco-analyse réussie »¹⁸⁶; tale definizione rende ben conto della messa in scena ripetitiva che essi attuano, in quanto «gli incontri nel caffè presentano più o meno la regolarità, qui ovviamente condensata, delle sedute di una cura»¹⁸⁷.

Anne Desbaresdes è stata letteralmente strappata dal proprio guscio dalla scena di *amour à mort* a cui ha assistito, da quel crimine che le è totalmente estraneo ma che, al contempo, totalmente la riguarda. «La coppia anonima la strazia. Proprio là dove è inscritta un'antica ferita divenuta blocco d'insensibilità e di oblio. Essa le parla di lei: di quel momento del passato in cui ella, vivente e desiderante, fu distrutta»¹⁸⁸.

L'identificazione di Anne Desbaresdes con la donna uccisa dal suo amante ha però inizio prima ancora di vedere il suo corpo esaminate e l'uomo riverso su di lei. Come abbiamo già sottolineato, il desiderio di Anne Desbaresdes scaturisce infatti nel momento in cui ode il grido della donna, l'oggetto parziale che esercita una fascinazione tale da indurla quasi a rispondere a quel richiamo – « Anne Desbaresdes prit son enfant par les épaules, le serra à lui faire mal, cria presque » (MC 1207).

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 124.

¹⁸⁶ Intervista di Marguerite Duras a Télérama, cit. in J. Kaufmann, «Musique et matière romanesque dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras», op. cit., p. 100.

¹⁸⁷ J. Pierrot, *Marguerite Duras*, cit. p. 127.

¹⁸⁸ M. Marini, *Territoires du féminin*, op. cit. p. 15.

In modo logicamente simile a quanto avviene nella cosiddetta “fase specchio”, dove all’incontro con l’immagine dell’altro – immagine in cui il soggetto si riconosce illusoriamente come un *moi* unitario – consegue la costituzione immaginaria dell’identità del soggetto, anche l’incontro con la voce dell’altro porta all’auto-riconoscimento e dunque contribuisce alla formazione dell’io: la storia del soggetto passa infatti per un momento illusorio in cui esso si riconosce nella voce dell’altro o, detto altrimenti, la voce dell’altro – una voce che in quanto tale è assolutamente estranea – viene percepita dal soggetto come il ritorno della propria voce¹⁸⁹.

Alla luce di ciò è assolutamente significativo che Anne Desbaresdes compari il grido emesso dalla donna al momento della sua morte, un « un cri très long, très haut, qui s’est arrêté net alors qu’il était au plus fort de lui-même » (MC 1220), a quello da lei stessa emesso al momento del parto: « Une fois, il me semble bien, oui, une fois j’ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j’ai eu cet enfant » (MC 1220-1221).

Grido di morte e grido di vita appaiono uniti nell’orizzonte comune della separazione dolorosa; una divisione che consegue inevitabilmente alla condizione di unione vissuta dalla madre con il suo bambino durante la gravidanza e che rappresenta il fine ultimo dell’amore-passione. Ad accomunare queste due condizioni è il miraggio dell’appartenenza reciproca, l’illusione di una fusione con l’altro che possa rimediare alla mancanza costitutiva del soggetto realizzando una pienezza ontologica priva di incrinature.

In occasione di un’intervista con Michelle Porte, Duras dichiara di vedere il parto come una colpa: « L’accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l’enfant, qu’on l’abandonne. Ce que j’ai vu de plus proche de l’assassinat, ce sont des accouchements. 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 » (LMD 188).

Associare il *cri* (il grido della donna uccisa dal proprio amante e il grido di Anne Desbaresdes al momento del parto) al *crime* (il crimine passionale e quello che il parto può rappresentare e per una madre) significa associare il passaggio alla vita con il passaggio alla morte, la maternità con il crimine. Mettere al mondo vuol dire infatti condannare al dolore l’essere che, appena nato, comincia inesorabilmente a camminare verso la morte,

¹⁸⁹ Cfr. C. Muscelli, «Tra parola e canto. La voce tra fenomeno e oggetto pulsionale», op. cit.

ma significa anche offrire il proprio corpo in pasto ai figli: « Dans la maternité la femme laisse son corps à son enfant, à ses enfants, ils sont sur elle comme sur une colline, comme dans un jardin, ils la mangent, ils tapent dessus, ils dorment dessus et elle se laisse dévorer et elle dort parfois tandis qu'ils sont sur son corps » (VM 340)¹⁹⁰.

Alla luce di ciò, è significativo che, nel primo capitolo del romanzo, mentre un uomo sta uccidendo la propria donna, Anne Desbaresdes rivolga al figlio le medesime parole che poco dopo quell'omicida rivolgerà al corpo morto della vittima: « mon amour »; o ancora che, nel terzo capitolo, durante il tragitto dal caffè a casa, quando Anne Desbaresdes afferma di sentire freddo, il bambino prenda la mano della madre e, dopo averci affondato la sua con una determinazione implacabile, la donna quasi gridi per la felicità¹⁹¹:

Il bambino sembra voler essere assorbito dalla madre, rientrare nel ventre, appunto, stabilire quel rapporto fusionale cui anela ogni amore, che fra vivi è impossibile. E la madre grida, come si grida nell'amplesso, come ha gridato partorendolo, come morendo ha gridato la donna uccisa. In questo gesto, il bambino è autoritario come Chauvin, com'era l'assassino con la sua amante¹⁹².

Tuttavia, la fusione è impossibile, in ogni caso: l'osmosi della gravidanza termina con una divisione del bambino dalla madre e l'impossibilità di fare Uno degli amanti si risolve nell'istante della morte, una morte desiderata e vissuta come «vita vera»¹⁹³.

Verso la conclusione del loro terzo incontro, dopo che Anne Desbaresdes gli ha raccontato che qualche volta, di sera, mentre il suo bambino dorme, lei passeggia per il giardino, fino al cancello di casa, Chauvin la provoca affermando: « Jamais vous n'avez crié. Jamais » (MC 1232). Se Anne Desbaresdes non ha mai gridato e, agli occhi di Chauvin, confonde erroneamente il grido della donna assassinata con quello del parto, è certamente perché ella non ha mai conosciuto l'estasi a cui l'amore-passione conduce, ma anche perché la separazione simbolica dal suo bambino non ha ancora avuto luogo. Anne Desbaresdes tratta il suo unico figlio come il fallo in cui Freud coglieva il sostituto capace di offrire alle donne la soluzione al loro *manque*; ella ama il bambino di un amore

¹⁹⁰ M. Duras, *La Vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, in *Œuvres complètes*, t. IV, cit. pp. 305-395.

¹⁹¹ « L'enfant prit la main de sa mère, l'ouvrit, y enfouit la sienne dans une résolution implacable. Elle y fut contenue tout entière. Anne Desbaresdes cria presque » (MC 1225).

¹⁹² R. Postorino, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, cit. pp. 123-124.

¹⁹³ E. Trias, *Trattato della passione*, trad. it. Ananke, Torino, 2012, p. 38.

assoluto che le permette di sfuggire alla noia. Tuttavia, la maternità non la completa, la riempie *non-tutta* e il meno, il vuoto, la mancanza permane.

Perché il desiderio possa avere origine, la mancanza di cui è fatta l'esistenza umana non solo non deve estinguersi, ma necessita di essere assunta in maniera singolare dal soggetto. Ciò a cui assistiamo in *Moderato Cantabile* è proprio la presa di consapevolezza da parte di Anne Desbaresdes della necessità della scissione, della separazione da quel figlio che "la divora". Più volte la donna afferma infatti di sperare che il bambino cresca presto e si dimostra felice di vederlo crescere, perché oramai sa che per potersi emancipare, per potersi liberare dalla sua condizione di "tutta madre" e accedere alla dimensione del desiderio e del godimento che le è proprio, deve distaccarsi dal figlio.

Come abbiamo già avuto modo di osservare, la separazione tra la madre e il suo bambino non è ancora avvenuta in quanto il padre, sempre assente, non ha svolto la funzione simbolica necessaria perché essa potesse compiersi. A svolgere tale funzione di "terzo" sembra essere proprio Chauvin che, attraverso gli incontri ripetuti nel caffè con Anne Desbaresdes, permette tanto alla madre quanto al bambino di liberarsi da quel rapporto osmotico in cui entrambi sono ingabbiati e di aprirsi all'alterità e alla dimensione del desiderio. Ogni volta che Anne Desbaresdes e Chauvin si incontrano e ricostruiscono, nei loro lunghi dialoghi, il crimine passionale, il bambino – di cui la donna tiene a ribadire che « c'est un enfant qui est toujours seul » (MC 1219) – non si trattiene mai all'interno del caffè, ma in un continuo via vai, in un gioco di andate e ritorni paragonabile al gioco del *Fort-Da* del piccolo Ernst, entra nel locale soltanto per qualche fuggevole effusione con la madre e per assicurarsi della sua presenza.

Il reiterarsi degli incontri tra Anne Desbaresdes e Chauvin consente al bambino non soltanto di allontanarsi, a poco a poco, dalla madre, ma anche di ritrovare la sua infanzia attraverso i giochi a cui si dedica con un altro bambino; come scrive Anne Cousseau, «il duo iniziale, simbiotico, costituito dal bambino e dalla madre esplose con l'intrusione di Chauvin. Si compone così un quartetto che apporta un nuovo equilibrio»¹⁹⁴.

- L'enfant surgit, courant, ne s'étonna pas de l'heure tardive. Annonça :
- L'autre petit garçon est arrivé.
- Dans l'instant qui suivit son départ, les mains de Chauvin s'approchèrent de celles d'Anne Desbaresdes. Elles furent toutes quatre sur la table, allongées.
- (MC 1241)

¹⁹⁴ A. Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Librairie Droz, Genève, 1999, p. 63.

All'ultimo incontro con Chauvin – incontro che occupa l'ottavo e ultimo capitolo del romanzo – Anne Desbaresdes si presenta sola, per la prima volta non è accompagnata da suo figlio e, a partire da quella settimana, non sarà più lei a portarlo alle lezioni di pianoforte a casa di Mademoiselle Giraud: « C'est une chose que j'ai acceptée que l'on fasse à ma place » (MC 1254), dichiara.

Quello che nel primo capitolo del romanzo era stato definito un « *enfantement sans fin* » sembra ora essere giunto a compimento; Anne Desbaresdes può ora soggettivizzare il proprio desiderio, assumere la fatticità reale della propria mancanza; e lo fa (ri)vivendo simbolicamente la scena di *amour à mort* a cui ha assistito.

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 fu fait.

[...] « 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. »

[...] 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.

(MC 1256-1257)

La messa in atto della ripetizione del trauma della perdita, della separazione, offre alla protagonista di *Moderato Cantabile* la possibilità di sapere di più del proprio desiderio e soprattutto di dare al proprio *manque* una significazione inedita che la definisce nella sua singolarità di soggetto desiderante aprendola alla possibilità della scelta.

All'ultimo momento, Anne Desbaresdes rifiuta di compiere il passo decisivo, quello che la condurrebbe, più che al reale compimento dell'adulterio, verso il proprio annientamento. «Sussulto, in lei, dell'istinto di conservazione? È la prima ipotesi che possiamo fare. Ma è possibile supporre anche che lei si soddisfi di una morte simbolica in cui si sente già entrata, la morte perlomeno della persona che era stata fino ad allora, del suo universo morale precedente»¹⁹⁵.

La morte simbolica di Anne Desbaresdes è, paradossalmente, proprio una rivendicazione di vita in quanto, solo passando attraverso di essa ella può rinascere a se stessa e al desiderio.

Lacan giunge a definire l'esito etico del lavoro analitico come ciò che permette la "soggettivazione della propria morte"¹⁹⁶, morte che, parimente al *manque-à-être* che lo abita, sovrasta il soggetto causandolo come soggetto del desiderio. Come scrive Recalcati, «non si tratta tanto di assumere il reale della morte, che come tale è evidentemente inassumibile, ma la mancanza dell'Altro, la sua inesistenza, la barra che lo solca e che rivela al soggetto l'orrore di essere lui l'unico fondamento infondato del proprio desiderio»¹⁹⁷.

La morte simbolica, ultima tappa di un percorso di liberazione e di soggettivazione del proprio desiderio – ciò che Lacan definisce «attraversamento del fantasma»¹⁹⁸ permette dunque ad Anne Desbaresdes di assumere la propria mancanza e di riconoscere l'assenza di fondamento della propria esistenza, il fatto cioè che essa sia consegnata al turbamento del desiderio senza che nessun Altro – né il suo bambino, né Chauvin – possa offrirle garanzia. Così, dopo aver solennemente offerto le proprie mani e le proprie labbra come dono assoluto di sé, Anne Desbaresdes se ne va, senza che alcun cambiamento reale nella sua vita si sia prodotto, ma certamente con il ricordo di un amore perduto ancor prima che esso sia sopraggiunto.

Elle se retrouva face au couchant, ayant traversé le groupe d'homme qui étaient au comptoir, dans la lumière rouge qui marquait le terme de ce jour-là.

Après son départ, la patronne augmenta le volume de la radio. Quelques hommes se plaignirent qu'elle fût trop forte à leur gré.

(MC 1258)

¹⁹⁵ J. Pierrot, *Marguerite Duras*, cit. p. 126.

¹⁹⁶ Cfr. J. Lacan, *Variante della cura tipo*, cit. p. 343.

¹⁹⁷ M. Recalcati, *Il vuoto e il resto*, cit. p. 46.

¹⁹⁸ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 277.

HIROSHIMA MON AMOUR

*Urta,
Urta per sempre.
Nell'insidia della soglia.
Contro la porta sigillata,
Contro la frase, vuota [...]
Nella mano che trattiene
Una mano assente.
Nella inutilità
Del rammemorare.*

Yves Bonnefoy¹⁹⁹

1. « IMPOSSIBILE DE PARLER DE HIROSHIMA ». LA GENESI DELL'OPERA

Frutto della collaborazione tra il regista Alain Resnais e Marguerite Duras che nel 1961 riceverà la candidatura agli Oscar per la migliore sceneggiatura originale, *Hiroshima mon amour* viene presentato per la prima volta il 7 maggio del 1959 in occasione della dodicesima edizione del Festival di Cannes. Pur figurando sulla lista proposta dalla Commissione francese delle selezioni in terza posizione dopo *Les Quatre Cents Coups* di François Truffaut e *Orfeu negro* di Albert Camus, il film, giudicato assolutamente inopportuno dal Quai d'Orsay, non viene tuttavia ammesso alla competizione ufficiale per timore di offendere la sensibilità della delegazione americana presente al Festival²⁰⁰.

¹⁹⁹ « Heurte, / Heurte à jamais. / Dans le leurre du seuil. / À la porte, scellée, / À la phrase, vide [...] / Dans la main qui retient / Une main absente. / Dans l'inutilité / De se souvenir », Y. Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Gallimard, Paris 1975, trad. it. Einaudi, 1990.

²⁰⁰ Nel suo commento a *Hiroshima mon amour*, Mario Pezzella scrive: «se la Shoah è il male originario, Hiroshima ne è la ripetizione passiva, che ne perpetua la logica e l'intenzione. Questo fondamento osceno viene occultato nell'ordine democratico del dopoguerra: che lo stato più democratico del mondo si sia comportato in modo altrettanto disumano dei due totalitarismi del '900 diviene un fatto inammissibile e quasi indicibile. A meno che, dopo essere stato oggetto di rimozione e di oblio, il trauma non venga spettacolarizzato, perdendo la sua gelida specificità. Con *Notte e nebbia* e *Hiroshima mon amour* Resnais ci ha dato una traccia della sua dimensione reale», *La voce minima. Trauma e memoria storica*, Manifestolibri, Roma, 2017, p. 64.

Nonostante l'immediato entusiasmo manifestato soprattutto da alcuni esponenti e figure di riferimento della *Nouvelle Vague* che scorgono in Resnais addirittura un precursore del nuovo movimento²⁰¹, in occasione della tavola rotonda che i "Cahiers du cinéma" dedicano a *Hiroshima mon amour*, anche Jean-Luc Godard, dopo aver puntualizzato che «si tratta di letteratura»²⁰² piuttosto che di un lavoro cinematografico, esprime un certo fastidio, una specie di imbarazzo dovuto all'"amoralità" di alcune scene del film.

C'è una cosa che mi causa un po' di imbarazzo in *Hiroshima*, e che mi aveva causato imbarazzo anche in *Notte e nebbia*, ossia una certa facilità nel mostrare scene d'orrore, perché si arriva presto oltre l'estetica. Intendo dire che, girate bene o male, non ha importanza, queste scene producono in ogni caso un'impressione terribile sullo spettatore [...] In fondo, quello che mi disturba in *Hiroshima* è che le immagini della coppia che fa l'amore in primo piano mi fanno paura proprio come quelle delle ferite, sempre in primo piano, causate dalla bomba atomica. Vi è qualcosa non di immorale, ma di amorale, nel mostrare così l'amore o l'orrore con gli stessi primi piani²⁰³.

La prima sequenza di *Hiroshima mon amour* è infatti costituita dal susseguirsi per dissolvenza incrociata di cinque primi piani che mostrano i corpi nudi abbracciati, intrecciati, di una coppia di amanti: « *On ne voit que ces deux épaules, elles sont coupées du corps à la hauteur de la tête et des hanches. Ces deux épaules s'étreignent et elles sont comme trempées de cendres, de rosée ou de sueur, comme on veut. [...] Il devrait en résulter un sentiment très violent, très contradictoire, de fraîcheur et de désir* » (HMA 15). Improvvisamente, all'inquadratura delle mani – mani femminili che si muovono sinuose sul corpo dell'amante durante l'amplesso – iniziano ad alternarsi le immagini del disastro di Hiroshima: ospedale, museo, palazzi distrutti, campi desolati, fotografie,

²⁰¹ È François Truffaut – che al Festival di Cannes del 1959 si aggiudica il premio per la migliore regia con *Les quatre cents coups* – a dichiarare alla stampa presente in sala al momento della proiezione del film di Resnais che *la Nouvelle vague* nasce proprio con *Hiroshima mon amour*. La decostruzione del linguaggio tradizionale, il ritmo sincopato del montaggio, l'accostamento discontinuo delle inquadrature volto a seguire il movimento fluttuante della memoria fanno infatti sì che *Hiroshima mon amour* venga spesso associato al nuovo movimento cinematografico nato in Francia sul finire degli anni Cinquanta a cui però Resnais non aderirà mai esplicitamente.

²⁰² Proprio questa affermazione di Godard (« Commençons donc par dire que c'est de la littérature ») induce Duras ad affermare, durante l'intervista con Leopoldina Pallotta della Torre, che il regista si è accorto prima di molti altri del ruolo di primo piano da lei svolto nella realizzazione di *Hiroshima mon amour*: «Godard fu uno dei primi ad accorgersi che il film, si vede subito, è più che altro mio», cfr. PS 107.

²⁰³ Table ronde «Hiroshima mon amour» in *Cahiers du cinéma*, n. 97, juillet, pp. 1-18; cit. in PS 163, nota 48.

sequenze di film e documentari giapponesi che mostrano i corpi mutilati e straziati dei sopravvissuti alla tragedia.

A destare scandalo tanto nella critica quanto nel grande pubblico sembra essere proprio l'accostamento di piacere e orrore, di amore e morte che pervade il film sin dalle prime scene e che si trova già chiaramente preannunciato nella scelta di un titolo massimamente ossimorico e paradossale quale *Hiroshima mon amour*. Tale scelta – in perfetto accordo tanto con lo scopo che il film si propone quanto con il dinamismo conflittuale da cui è caratterizzato – trova ragione nella genesi stessa dell'opera e in quell'incontro impreveduto ma assolutamente fecondo tra Alain Resnais e Marguerite Duras. Di questo incontro vale la pena ricordare almeno le principali tappe, in quanto, come scrive Edgar Morin, «tutto questo ci dimostra che *Hiroshima mon amour* è il risultato di una serie di coincidenze, che la qualità intrinseca di *Hiroshima* è contingente, che non era prevista»²⁰⁴.

In seguito all'enorme successo ottenuto con *Nuit et brouillard* (1955) – un documentario di trentadue minuti sull'orrore dei campi di concentramento nazisti –, il produttore Anatole Dauman propone a Resnais di girare un lungometraggio riguardante la distruzione della città di Hiroshima. La Daiei, una casa di produzione giapponese unitasi alla Argos Films per facilitare le riprese in territorio nipponico, pone come unico ma fondamentale vincolo che il film venga girato per metà in Giappone e per metà in Francia, e che i ruoli di primo piano siano affidati a due attori provenienti rispettivamente dall'uno e dall'altro paese²⁰⁵.

Dopo aver sollecitato la collaborazione di Chris Marker – anch'egli regista nonché buon conoscitore del Giappone – e aver visionato i film già esistenti su Hiroshima²⁰⁶, Resnais, consapevole dell'impossibilità di realizzare un nuovo documentario sulla tragedia nucleare e temendo di ripetere, soprattutto da un punto di vista estetico, quanto già fatto in *Nuit et brouillard*, decide di passare a un altro livello, di cambiare forma e di appellarsi a una sensibilità femminile: «Se volete fare un film su Hiroshima, comprate i

²⁰⁴ E. Morin, *Aspects sociologiques de la genese du film*, in R. Raver (a cura di), « *Tu n'as rien vu à Hiroshima!* »: un grand film: *Hiroshima mon amour*, Institut de Sociologie, Bruxelles, 1962, p. 29.

²⁰⁵ La scelta degli attori ricadrà su Emmanuelle Riva e su Eiji Okada.

²⁰⁶ Solo pochi anni prima, nel 1952, Kaneto Shindo, regista e sceneggiatore giapponese, aveva realizzato un film-documentario sulla tragedia di Hiroshima – peraltro sua città natale –, dal titolo *Genbaku no ko, I bambini di Hiroshima*. In *Hiroshima mon amour* sono presenti alcune immagini provenienti da un altro film nipponico sulla bomba, *Hiroshima* (1953) di Hideo Sekigawa, con il quale l'opera di Resnais condivide anche la presenza dell'attore giapponese Eiji Okada.

diritti dei giapponesi, né Marker né io possiamo fare di meglio. Quello che servirebbe è fare una finzione. Non si possono più fare documentari sull'argomento»²⁰⁷.

Dauman si mette dunque alla ricerca di una scrittrice a cui affidare il lavoro di sceneggiatura e propone a Resnais – che nel frattempo aveva pensato a Simone de Beauvoir²⁰⁸ – di lavorare con Françoise Sagan, la quale però dimentica di presentarsi a ben due appuntamenti fissati con il produttore per discutere del film. Resnais, che ha da poco letto con grande entusiasmo *Moderato cantabile* e visto la prima messinscena a teatro di *Le Square*, affascinato soprattutto dallo stile atipico, dal tono e dalla sonorità del linguaggio impiegato dalla scrittrice, propone allora il nome di Marguerite Duras²⁰⁹.

Le ho detto che non potevamo fare un film sulla bomba atomica. Le dissi: sarebbe curioso realizzare una storia d'amore – nella mia testa era una sorta di *Moderato cantabile* – ma da cui l'angoscia atomica non sarebbe stata assente. Ha iniziato dicendo che in effetti era impossibile. Le ho parlato un po' di questa nozione di personaggi che non sarebbero eroi, che non parteciperebbero all'azione, ma ne sarebbero testimoni, che è quello che siamo nella maggior parte dei casi quando ci troviamo di fronte alle catastrofi o ai grandi problemi: degli spettatori²¹⁰.

Dopo un pomeriggio trascorso insieme a discutere sull'impossibilità di realizzare un documentario su Hiroshima, Duras e Resnais danno inizio alla loro collaborazione definendo sin da subito l'estetica del film: «Un film sull'idea della bomba, presente sullo sfondo, ma che non sarebbe presente sullo schermo», un film in cui «i personaggi non parteciperebbero direttamente al *frame*, ma se lo ricorderebbero, o ne subirebbero gli effetti»²¹¹. Non è dunque casuale che nella sinossi di *Hiroshima mon amour*, realizzata pochi giorni dopo il suo primo incontro con Resnais, Duras scriva: «Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de

²⁰⁷ Cfr. L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 511.

²⁰⁸ La proposta di affidare a Simone de Beauvoir la sceneggiatura e i dialoghi per un film su Hiroshima è scartata sin da subito in quanto «Beauvoir, è un po' intellettuale, è il secondo sesso... Marguerite Duras è molto più femminile...» cfr. E. Morin, *Aspects sociologiques de la genèse du film*, op. cit., p. 27.

²⁰⁹ «È stato allora – continua Resnais – che ho tirato fuori il nome di Marguerite Duras. Avevo appena letto *Moderato*, ho avuto un colpo di fulmine, mi era piaciuto molto *Les petits cheveux de Tarquinia*, avevo appena visto *Le square* e mi aveva toccato la musicalità della lingua [...]», L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 512.

²¹⁰ Cfr. *Entretien avec Resnais*, in R. Raver (a cura di), « *Tu n'as rien vu à Hiroshima!* »: un grand film: *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 215.

²¹¹ A. Resnais cit. in R. Benayoun, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, coll. « Stock/cinéma », Paris, Stock, 1980, p. 64.

HIROSHIMA. *La connaissance de Hiroshima* étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit » (synopsis 8)²¹².

Il disastro di Hiroshima, così come il trauma subito dai suoi abitanti, è assolutamente inimmaginabile, indicibile, inconoscibile; l'eccesso che l'esplosione atomica ha rappresentato costituisce un limite sia per l'immaginazione che per il linguaggio, in quanto i codici formali a cui è generalmente affidata la simbolizzazione del lutto collettivo si rivelano insufficienti e, di conseguenza, testimoniare l'immensità di tale orrore risulta non solo impossibile, ma anche sacrilego, "volgare".

Hiroshima mon amour vuole dunque essere

un film complètement contre la tentative la plus courante d'oser témoigner d'Hiroshima, d'oser avoir cette impudence, cette vulgarité, cette inintelligence de croire qu'on peut témoigner de 250000 morts. Ce que j'ai dit dans mes explications, c'est que la mort a été vécue 250000 fois, et que 250000 morts, ça ne veut rien dire.

[...] Il y a eu cette catastrophe et il y a eu aussi cette espèce de reconnaissance de cette incapacité totale de rendre compte d'un événement de cette envergure, de cette dimension, de ce qui est le plus grand événement du XX^e siècle, avec les camps de concentration²¹³.

Resnais e Duras concordano pertanto sulla decisione, sulla necessità, di presentare il trauma patito dalla popolazione civile di Hiroshima attraverso una "fiction", raccontando cioè un incontro fortuito, passionale, tra due anonimi personaggi – un architetto giapponese e un'attrice francese che si trova in città per girare un film edificante sulla pace –, un incontro che ha luogo in una Hiroshima ricostruita dodici anni dopo l'ecatombe atomica: una storia d'amore effimera, adultera, *impossibile*, capace però di fornire una cornice simbolica a quell'avvenimento tanto incontenibile quanto incomunicabile²¹⁴.

²¹² Nel corso di un'intervista radiofonica del 1969 Duras dichiara: « "Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien" : cette première réplique du film dit mon échec. Quand je fais dire au début tu n'as rien vu à Hiroshima, cela voulait dire, pour moi, " Tu ne verras jamais rien, tu n'écriras rien, tu ne pourrais jamais rien dire sur cet événement ". C'est vraiment à partir de l'impuissance dans laquelle j'étais de parler de l'impuissance dans laquelle j'étais de parler de la chose que j'ai fait le film », *Le ravissement de la parole*, cit. in L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 525.

²¹³ S. Lamy, A. Roy (a cura di), *Marguerite Duras à Montréal*, Éditions Spirale, Montréal, 1981, p. 26.

²¹⁴ Nel capitolo intitolato « Je me souviens » di *Les Yeux verts*, Duras scrive: « Je me souviens du 6 août 1945, on était mon mari et moi dans une maison de Déportés près du lac d'Annecy. J'ai lu le titre du journal sur la bombe d'Hiroshima. Puis je suis sortie précipitamment de la pension et je me suis adossée au mur devant la route, comme évanouie debout tout à coup. Petit à petit la raison est revenue, j'ai reconnu la vie, la route. De même en 1945 pendant la découverte des charniers allemands des camps de concentration [...] Ensuite, et c'est là que je veux en venir, ensuite dans ma vie, je n'ai jamais écrit sur la guerre, sur ces instants-là, jamais non plus, sauf quelques pages, sur les camps de concentration. De même, si Hiroshima ne m'avait pas été commandé, je n'aurais rien écrit non plus sur Hiroshima et lorsque je l'ai fait, vous

Histoire banale, histoire qui arrive chaque jour, des milliers de fois. Le Japonais est marié, il a des enfants. La Française l'est aussi et elle a également deux enfants. Ils vivent une aventure d'une nuit.

Mais où ? À HIROSHIMA.

Cette étreinte, si banale, si quotidienne, a lieu dans la ville du monde où elle est le plus difficile à imaginer: HIROSHIMA. Rien n'est « donné » à HIROSHIMA. Un halo particulier y auréole chaque geste, chaque parole, d'un sens supplémentaire à leur sens littéral. Et c'est là un des desseins majeurs du film, en finir avec la description de l'horreur par l'horreur, par cela a été fait par les Japonais eux-mêmes, mais faire renaître cette horreur de ces cendres en la faisant s'inscrire en un amour qui sera forcément particulier et « émerveillant ». Et auquel on croira davantage que s'il s'était produit partout ailleurs dans le monde, dans un endroit que la mort n'a pas *conservé*.

(Synopsis 8)

La Storia collettiva viene così a *inscrivarsi* in una storia individuale che, «aussi courte soit-elle, l'emportera sur HIROSHIMA» (Synopsis 9); dall'impossibilità di dire il trauma di Hiroshima – di cui peraltro nessuno dei due protagonisti è stato testimone diretto – scaturisce l'occasione, *la possibilità* per la Francese di raccontare per la prima volta il suo trauma personale, un trauma lontano nel tempo, sepolto nell'oblio, e che, a causa di una mancata simbolizzazione, inevitabilmente riaffiora. Proprio l'incontro con il Giapponese a Hiroshima permetterà infatti alla Francese di rimemorare per la prima volta la giovinezza trascorsa a Nevers – sua città natale –, di presentificare e di *riprendere* il suo tragico passato, quel primo grande amore vissuto durante l'occupazione con un soldato tedesco ucciso proprio al momento della Liberazione – un amore colpevole, interdetto, *impossibile*, che l'ha resa « folle à Nevers » (HMA 35) e a causa del quale è stata severamente punita.

Elle a été tondue à NEVERS, en 1944, à vingt-ans, son premier amour était un Allemand. Tué à la Libération.

Elle est restée dans une cave, tondue, à NEVERS. C'EST SEULEMENT LORSQUE HIROSHIMA est arrivé qu'elle a été assez décente pour sortir de cette cave et se mêler à la foule en liesse des rues.

Pourquoi avoir choisi ce malheur personnel ? Sans doute parce qu'il est également, lui-même, un absolu. Tondre une fille parce qu'elle a aimé d'amour un ennemi officiel de son pays, est un absolu et d'horreur et de bêtise.

(Synopsis 11)

Hiroshima mon amour è pertanto il risultato del montaggio parallelo di due differenti linee spazio-temporali, della collisione e della sovrapposizione tra il presente degli amanti

voyes, j'ai mis face au chiffre énorme des morts d'Hiroshima l'histoire de la mort d'un seul amour inventé par moi », (YV 663-664).

che si incontrano a Hiroshima e il doloroso passato della protagonista a Nevers: « On verra NEVERS, comme dans la chambre, on l'a déjà vu. Et ils reparleront encore d'eux-mêmes. Imbrication encore une fois de NEVERS, et de l'amour, de HIROSHIMA et de l'amour. Tout se mélangera sans principe préconçu et de la façon dont ce mélange doit se faire chaque jour, partout, où sont les couples bavards du premier amour » (Synopsis 11).

Dopo sole nove settimane di intenso lavoro, Duras ultima la scrittura della sceneggiatura in stretta complicità sia con il regista, sia con Gérard Jarlot – suo “consulente letterario” nonché suo amante – ma godendo al contempo di assoluta autonomia²¹⁵. Seguendo i consigli di Resnais – «Fate della letteratura. Non preoccupatevi di me. Dimenticate la videocamera»²¹⁶ –, Duras realizza un testo che si discosta parecchio da quelli che solitamente si collocano all'origine di un film e la cui lettura sembra essere possibile anche senza l'accompagnamento delle relative immagini²¹⁷.

A costituire la sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* non concorrono infatti solamente dialoghi, indicazioni di ambienti, gesti, intonazioni della voce; alle parti strettamente funzionali alla realizzazione del film se ne aggiungono altre che, offrendo i ritratti fisici e morali dei due protagonisti e importanti notazioni relative alla giovinezza della Francese, vengono a costituirne una sorta di retroscena emotivo o, per riprendere la definizione data loro dal regista, una « continuit  souterraine »²¹⁸: *Les  vidences nocturnes* (pp. 77-90), *Nevers* (pp. 91-96), *Portrait du Japonais* (pp. 97-98) e *Portrait de la Française* (99-100). Come afferma Christophe Carlier, questi testi supplementari, posti

²¹⁵«Ho fornito a Marguerite Duras soltanto una vaga idea di costruzione» precisa Resnais «semplicemente lo schema di una storia d'amore che si svolge a Hiroshima ed evoca, con questo montaggio parallelo, un evento avvenuto nel 1944, durante la guerra. Se volete, ho dato a Marguerite Duras solo una cosa puramente astratta», “Entretien avec Alain Resnais”, in R. Raver, «*Tu n'as rien vu   Hiroshima!*», op. cit., p. 214. A sua volta Duras, nella *Premessa* alla sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* pubblicata da Gallimard nel 1960, dopo aver precisato che solo a partire dagli elementi da lei forniti Resnais ha potuto realizzare il film, aggiunge: « Je livre ce travail à l'édition dans la désolation de ne pouvoir le compléter par le compte rendu des conversations presque quotidiennes que nous avons, A. Resnais et moi, d'une part, G. Jarlot et moi, d'autre part, A. Resnais, G. Jarlot et moi, d'autre part encore. Je n'ai jamais pu me passer de leurs conseils, je n'ai jamais abordé un épisode de mon travail sans leur soumettre celui qui précédait, écouter leurs critiques, à la fois exigeantes, lucides et fécondes » (Avant-propos 13).

²¹⁶ A. Resnais, cit. in R. Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, op. cit., p. 65.

²¹⁷ Un anno dopo la proiezione a Cannes di *Hiroshima mon amour*, la sceneggiatura realizzata da Marguerite Duras verr  infatti pubblicata da Gallimard come fosse un libro a s  stante. Angelo Morino, nella prefazione all'edizione italiana dell'opera, a tal proposito scrive: «*Hiroshima mon amour*   prima un testo in parole di Duras e poi un testo in immagini di Resnais [...]   possibile scindere facilmente il testo scritto da quello filmico: le due fasi rinviano ognuna a due autori diversi», A. Morino, «Introduzione» a M. Duras, *India Song, Hiroshima mon amour, Nathalie Granger, La donna del Gange*, Mondadori, Milano, 1990, pp. VIII-IX.

²¹⁸ Cfr. M. Duras, « Resnais travaille comme un romancier », in *Autour d'Hiroshima mon amour*, p. 116 ; cit. in *Marguerite Duras,  uvres complètes*, t. II, cit. p. 1638.

in appendice, «interessano per la loro posizione non meno che per il loro contenuto»²¹⁹; nel corso dell'analisi di *Hiroshima mon amour* non esiteremo dunque a farvi riferimento, in quanto essi contribuiscono a ravvivare e ad arricchire i due anonimi protagonisti fornendo loro una consistenza storica e morale che risulta indispensabile per una migliore comprensione e interpretazione dell'opera.

2. DALLE CENERI, LA RINASCITA

Al centro di *Hiroshima mon amour* vi è dunque l'incontro – l'avventura di un giorno e mezzo – «entre deux êtres géographiquement, philosophiquement, historiquement, économiquement, racialement, etc., éloignés le plus qu'il est possible de l'être» (Synopsis 9).

Nous sommes dans l'été 1957, en août, à Hiroshima.

Une femme française, d'une trentaine d'années, est dans cette ville. Elle y est venue pour jouer dans un film sur la Paix.

L'histoire commence la veille du retour en France de cette Française. Le film dans lequel elle joue est en effet terminé. Il n'en reste qu'une séquence à tourner.

C'est la veille de son retour en France que cette Française, qui ne sera jamais nommée dans le film – cette femme anonyme – rencontrera un Japonais (ingénieur, ou architecte) et qu'ils auront ensemble une histoire d'amour très courte.

Les conditions de leur rencontre ne seront pas éclaircies dans le film. Car ce n'est pas là la question. On se rencontre partout dans le monde. Ce qui importe, c'est ce qui s'ensuit de ces rencontres quotidiennes.

(Synopsis 7)

La breve *liaison* che i due protagonisti vivono a Hiroshima sembra essere marchiata sin dal suo nascere dall'impossibilità, giacché entrambi si dicono felicemente sposati, hanno dei figli, e la loro separazione è tanto inevitabile quanto imminente: le riprese del film in cui recita la Francese sono quasi terminate e il giorno successivo lei dovrà fare ritorno a Parigi, al suo matrimonio, alla sua vita quotidiana. Inoltre, di come il loro incontro sia avvenuto, delle sue circostanze, non è dato sapere nulla, in quanto esso ha già avuto luogo: all'inizio del film i due amanti si trovano all'interno di una camera d'albergo dove il rapporto sessuale si è appena consumato. L'importante, ciò su cui la

²¹⁹ C. Carlier, *Marguerite Duras, Alain Resnais: Hiroshima mon amour*, PUF, Paris, 1994.

stessa scrittrice ci invita a porre l'attenzione, non è l'aspetto meramente contingente dell'incontro, la casualità fatale e necessaria dell'attrazione reciproca, ma piuttosto quanto segue questi incontri quotidiani, vale a dire le ripercussioni, gli effetti che ne derivano, *le possibilità* che scaturiscono, che si dispiegano per il soggetto intimamente coinvolto in quel dato evento. Proprio come il *coup de foudre* che è all'origine dell'incontro tra i due protagonisti, anche la catastrofe nucleare di Hiroshima non viene narrata-mostrata direttamente: il momento del suo accadere è celato, l'evento traumatico ha già avuto luogo, molto tempo prima. A essere rievocati sono piuttosto i suoi effetti perché, anche in questo caso, "l'importante è quanto segue".

L'immagine iniziale di *Hiroshima mon amour* (fig.1) illustra perfettamente il tragico avvenimento, al contempo assente – in quanto facente parte del passato – e ineluttabilmente presente, impresso nelle memorie e nei corpi come un'indelebile cicatrice.



(fig.1, min. 00:00:50)

Il film non si apre dunque con il primo piano del fungo di Bikini ripreso a ralenti come inizialmente era stato previsto²²⁰; a quest'immagine giudicata troppo immediata ed esplicita, Resnais preferisce una fotografia da lui stesso scattata durante le ricognizioni a Hiroshima, un'immagine fissa, enigmatica, difficilmente interpretabile: « Rien n'est

²²⁰ « Le film s'ouvre sur le développement du fameux "champignon" de BIKINI. Il faudrait que le spectateur ait le sentiment, à la fois, de revoir et de voir ce « champignon » pour la première fois. Il faudrait qu'il soit très grossi, très ralenti, et que son développement s'accompagne des premières mesures de G. Fusco. À mesure que ce « champignon » s'élève sur l'écran, au-dessous de lui] apparaissent, peu à peu, deux épaules nues » (HMA 15). Ciò che nella sceneggiatura è stato inserito in parentesi quadra è stato tralasciato nella realizzazione del film.

« donné » à HIROSHIMA » (Synopsis 8). Benchè il regista affermi di ricordarsi che si tratta «di un rovo che cresce sulla sabbia »²²¹, l'immagine, in virtù dell'astrazione e dell'indeterminatezza da cui è caratterizzata, è suscettibile di una pluralità di interpretazioni. Come infatti osserva Luc Lagier,

[L'immagine] potrebbe corrispondere, ad esempio, a una visione aerea di Hiroshima, e costituirebbe così una lontana eco della visione del pilota Enola Gay, che trasporta la bomba atomica e intravede, in lontananza, i primi segni della città giapponese. Ma questa immagine è soprattutto un marchio di cicatrizzazione e dunque mostra lo scorrere del tempo. Film del post [catastrofe], *Hiroshima mon amour* si apre con un'immagine di rammendo, che evoca un avvenimento sì cicatrizzato, ma che tuttavia non si può più cancellare. Hiroshima si è trasformata in lesioni, in stimate, la catastrofe si vede solo dalle sue tracce²²².

A recare su di sé le tracce della catastrofe sono innanzitutto i corpi dei due amanti che, all'inizio del film, paiono esposti tanto alla penetrazione dell'amore quanto a quella della violenza. Ancor prima del volto dei due protagonisti – che pure resteranno sempre anonimi, designati semplicemente come “*la Française*”, “*le Japonais*” o mediante i pronomi personali “*Elle*”, “*Lui*” – a essere offerta al lettore-spettatore è proprio l'immagine frammentata dei loro corpi avvinghiati, *confusi* in un abbraccio che pare sfidare la reciproca impenetrabilità. « Ce couple de fortune, on ne le voit pas au début du film. Ni elle. Ni lui. On voit en leur lieu et place des corps mutilés – à hauteur de la tête et des hanches – remuants – en proie soit à l'amour, soit à l'agonie – et recouverts successivement des cendres, des rosées, de la mort atomique – et des sueurs de l'amour accompli » (Synopsis 7).

Da questi corpi informi, anonimi, la cui pelle appare in un primo momento granulosa, simile a quella di un sopravvissuto all'esplosione atomica²²³, e poi bagnata di sudore, sembrano emergere *altri* corpi – « corps lisses. Intacts » (Synopsis 7) – che vengono progressivamente a sostituirsi ai precedenti attraverso lente dissolvenze incrociate.

²²¹ S. Liandrat-Guigues, J.-L. Leutrat, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, p. 222, cit. in L. Lagier, *Hiroshima mon amour*, Cahiers du cinéma, SCÉRÉR-CNDP, Paris, 2007, p. 27.

²²² L. Lagier, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 28.

²²³ Da lì a poco verrà infatti inquadrata la fotografia, conservata nel Museo di Hiroshima, di un superstite con la pelle escoriata.



(fig.2 min. 00:02:22)



(fig.3 min. 00:03:00)



(fig.4 min. 00:03:13)



(fig.5 min. 00:03:25)



(fig. 6 min 00:03:36)

Confrontando i fotogrammi d'apertura del film, Cathy Caruth si interroga sul rapporto che intercorre tra le differenti immagini dei corpi avviluppati che, nel loro susseguirsi, vengono a costituire una delle sequenze più erotiche ed enigmatiche del cinema del Novecento: «Cosa hanno a che fare i corpi morenti del passato – i corpi morenti di Hiroshima – con i corpi vivi del presente?»²²⁴.

I primi piani che compongono la sequenza iniziale di *Hiroshima mon amour* sembrerebbero essere generati da una reazione a catena analoga a quella da cui dipende la produzione di energia della bomba atomica nel processo di fissione nucleare: da un'immagine originaria scaturisce un'altra immagine, poi un'altra e un'altra ancora, fino

²²⁴ C. Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996, p. 26.

ad arrivare a un quarto piano che mostra l'avvenuta trasformazione della materia solida – i corpi di pietra della prima immagine (*fig.2*) – in materia liquida – i corpi bagnati di sudore (*fig.5*) –, sotto l'effetto di un calore insostenibile. Come osserva Jean-Louis Leutrat, le dissolvenze «dicono la trasformazione, la metamorfosi [...] Ripetono gli effetti della bomba: fondere e legare»²²⁵.

Se le prime quattro immagini dei corpi informi degli amanti intrecciati tra loro richiamo i corpi mutilati dei sopravvissuti alla tragedia, il quinto e ultimo primo piano della sequenza (*fig. 6*) mostra invece dei corpi incontaminati, corpi che paiono non essere stati direttamente toccati dalla violenza e dall'orrore dell'esplosione atomica, ma che tuttavia proprio da essa – mediante reazione a catena – sono stati generati.

In effetti, nessuno dei due protagonisti ha vissuto e conosciuto direttamente l'orrore della catastrofe nucleare: il 6 agosto 1945 la Francese si trovava a Parigi, mentre il Giapponese – che a Hiroshima ha però perso la sua famiglia – era impegnato sul fronte bellico. Eppure, tale orrore sembra essere inscritto in loro così profondamente da contaminarne ogni gesto, ogni pensiero, ogni parola.

Improvvisamente, le voci *off* di un uomo e una donna si elevano nell'oscurità della stanza sovrapponendosi alle note musicali composte da Giovanni Fusco, note melanconiche che accompagnano i movimenti delle figure in primo piano; tali voci, apparentemente lontane, quasi fossero separate dai corpi che le pronunciano, non commentano il piacere appena ricevuto e donato, non si lasciano andare alle confidenze suscitate dall'intimità, ma evocano Hiroshima, parlano dell'esplosione atomica, del trauma storico e dell'(im)possibilità di farne oggetto di memoria: « On peut parler de HIROSHIMA partout, même dans un lit d'hôtel, au cours d'amours de rencontre, d'amours adultères » (Synopsis 8).

Une voix d'homme, mate et calme, récitative, annonce :

LUI : Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. Rien.
[...]

Une voix de femme, très voilée, mate également, une voix de lecture récitative, sans ponctuation, répond :

ELLE : J'ai *tout* vu. *Tout*.

(HMA 16)

²²⁵ J.-L. Leutrat, *Hiroshima mon amour*, collection « Synopsis », éditions Nathan, 1994, p. 90.

Alla voce distaccata, impersonale, monologante di *Elle* che afferma di aver visto *tutto* a Hiroshima – l’ospedale, il museo commemorativo, i cartelli esplicativi, le testimonianze del bombardamento, le fotografie, le ricostruzioni, i cinegiornali, i film, i bozzetti, i ferri contorti, le pelli e le chiome bruciate dei sopravvissuti – e di aver sempre pianto sulla sorte della città, si contrappone quella di *LUI* che, in maniera altrettanto fredda e sicura, nega a più riprese che lei abbia potuto vedere o sapere qualcosa di Hiroshima: « (*il lui coupe la parole*) : Tu n’as rien vu. Rien» (19); « Tu as *tout* inventé » (19); « *Rien*. Tu ne sais *rien* » (20).

Mentre si svolge il dialogo tra le due voci fuori campo, al primo piano dei corpi degli amanti subentrano tutt’a un tratto immagini che mostrano – reificano, *oggettivano* – tutto ciò che *Elle* dice di aver *visto*: si tratta di inquadrature girate all’ospedale e al museo, carrellate nella città, immagini d’archivio e scene di un film-documentario piene di un patetismo al limite del grottesco, un film su Hiroshima, un film per “turisti”, come lo definisce la voce femminile: « Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L’illusion, c’est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent. In peut toujours se moquer mais que peut faire d’autre un touriste que, justement, pleurer? » (17).

Tuttavia, nel film non vediamo mai la Francese nell’atto di guardare Hiroshima e il fatto che Duras espliciti all’interno della sceneggiatura la scissione tra corpo e voce dell’attrice – « On ne la voit jamais en train de voir » (16) – sembra confermare e avvalorare il reiterato diniego del Giapponese. Come osserva W.R. Robinson, « benché sia venuta a Hiroshima per guardare da vicino, la francese non ha l’indole per farlo, non impara mai a vedere mentre è lì e, in effetti, come sostiene il suo amante, non vede nulla. Viola la condizione di vedere che lei stessa ammette essere la chiave della verità e del valore non esaminando mai ciò che sta accadendo in lei»²²⁶; più avanti, sarà infatti lei stessa ad affermare che « de bien regarder, je crois que ça s’apprend » (25).

Il dialogo iniziale tra le voci *off* dei due protagonisti, a causa del continuo ribattere dell’una a ciò che l’altra asserisce, sembrerebbe contraddire quell’armoniosa affinità, « l’êtreinte si parfaite des corps » (19) che invece le immagini ci mostrano a più riprese. La disarmonia fondamentale che caratterizza strutturalmente il rapporto sessuale secondo il celebre aforisma di Jacques Lacan – *Il n’y a pas de rapport sexuel* –, vale a dire

²²⁶ W.R. Robinson, “If You Don’t see, You are Dead”, in *Contemporary Films*, p. 26, cit. in J. Cauville, J. Déléas, *Fragments orphiques dans Hiroshima mon amour de Marguerite Duras et d’Alain Resnais*, *Cinéma*, 9 (2-3), 1999, pp. 165-166.

l'impossibilità di fare e di essere Uno con l'Altro, non impedisce certo ai corpi di unirsi – l'unione fisica degli amanti c'è, l'atto sessuale ha evidentemente luogo –, ma si manifesta primariamente sul piano del linguaggio.

La funzione di limite giocata dal fallo in quanto ostacolo che impedisce all'uomo di arrivare a godere del corpo della donna viene fatta corrispondere da Lacan proprio alla funzione della sbarra che nell'algoritmo saussuriano distingue il piano del significante da quello del significato, disgregando il miraggio della loro ricomposizione offerto dal segno che si pone come Uno²²⁷. Pertanto, il linguaggio – analogamente al fallo che impedisce il realizzarsi dell'unione fusionale tra l'Uno e l'Altro – appare come un *muro* che separa le voci dei due amanti non solo l'una dall'altra, ma anche dalle immagini dei corpi a cui esse dovrebbero appartenere.

Come afferma Gilles Deleuze, in *Hiroshima mon amour* «vi sono due personaggi, ma ciascuno possiede la propria memoria, estranea all'altro. Non vi è più nulla di comune. Sono come due regioni di passato incommensurabili, Hiroshima, Nevers»²²⁸.

Tornando alle prime battute pronunciate nel film (« LUI : Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. Rien. ELLE: J'ai *tout* vu. *Tout* » ...a Nevers, potremmo aggiungere noi), come interpretare il legame, apparentemente paradossale, tra il *Tutto* che la Francese sostiene di aver visto e il *Nulla* che il Giapponese gli contrappone? Dal punto di vista del trauma storico, collettivo, i due enunciati non appaiono più così in contraddizione tra loro se si considera che, a causa dell'esplosione atomica, vedere “tutto” di Hiroshima significa non vedere niente, significa vedere il “nulla” lasciato dalla distruzione: « *Panoramique sur une photo de Hiroshima prise après la bombe, un « désert nouveau » sans référence aux autres déserts du monde [...] La place de la Paix défile, vide sous un soleil éclatant qui rappelle celui de la bombe, aveuglante* » (HMA 18).

²²⁷ Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 485.

²²⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. Einaudi, Torino, 2017, p. 138.



(fig.7 min. 00:08:13)

Dal punto di vista della Francese, il suo trauma personale – vale a dire l’amore impossibile di Nevers, quell’amore interdetto e infine strappatole dalla morte, il dolore provato, la disintegrazione psichica e la crudele punizione che ne sono derivate – non ha affatto meno valore di quello subito dalla popolazione civile di Hiroshima ma, al contrario, gli corrisponde perfettamente. Duras, nel corso di un’intervista rilasciata ad André Bourin, sintetizza infatti così la vicenda di *Hiroshima mon amour*: è la storia « d’une femme dont le destin est identique à celui d’Hiroshima. Comme la ville, elle a été détruite et on la voit resurgir de ses cendres »²²⁹; analogamente, nella sinossi del film, scrive: « C’est, comme si le désastre d’une femme tondue à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT » (Synopsis 12).

La Francese può dunque dire di aver visto “tutto” a Hiroshima perché “tutto” ha visto a Nevers e, di conseguenza, può stabilire una corrispondenza tra il suo trauma personale e il trauma collettivo, tra Nevers e Hiroshima; attraverso la ripetizione di “comme toi”, *Elle* fa inoltre coincidere il proprio vissuto con quello del Giapponese – entrambi sono dei sopravvissuti, lei a Nevers, lui a Hiroshima –, constatando come le due tragedie siano egualmente e paradossalmente caratterizzate dal conflitto tra necessità della memoria e fatalità dell’oblio:

ELLE (*bas*) : ... Écoute-moi.
Comme toi, je connais l’oubli.
LUI : Non, tu ne connais pas l’oubli.

²²⁹ M. Duras, *Non, je ne suis pas la femme d’Hiroshima*, « Les Nouvelles littéraires », 18 juin 1959, p. 1.

ELLE : Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli.

LUI : Non, tu n'es pas douée de mémoire.

ELLE : Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.

L'ombre « photographiée » sur la pierre d'un disparu d'Hiroshima.

Elle : J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié...

(HMA 20-21)

A poco a poco i parallelismi diverranno collisioni, le opposizioni analogie, gesti e suoni lontani sia spazialmente che temporalmente si corrisponderanno, amore e morte si riveleranno non solo consustanziali l'uno all'altra, ma anche strettamente intrecciati a tutte le altre opposizioni su cui *Hiroshima mon amour* si fonda: presente e passato, memoria e oblio, Hiroshima e Nevers. Proprio come i grandi amori, anche il trauma vuole infatti essere per sempre: « De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai. De même que dans l'amour » (HMA 19).

Alla luce di ciò, è possibile comprendere meglio anche la scelta del titolo *Hiroshima mon amour*. Come già anticipato nel paragrafo precedente, a causa dell'accostamento paradossale della dimensione mortifera di Hiroshima a quella vitale dell'amore, esso può apparire contraddittorio, forse anche scandaloso, ma solamente se lo si giudica ricorrendo a una logica di tipo separativo che, mirando all'univocità e a ridurre al minimo la possibile genesi di equivoci, ignora la polisemia degli opposti. L'interpretazione di tale accostamento – quello di *Thanatos-Eros*, ma anche di tutte le altre opposizioni e dei conflitti che costituiscono l'opera – necessita dunque di una logica congiuntiva, una *logica dei legami*, che si fonda sul primato dei correlativi, vale a dire degli opposti che si co-appartengono, che si presuppongono reciprocamente sia sul piano della definizione che su quello dell'esistenza. Come osserva Dominique Noguez,

Duras assume pienamente questo titolo esplosivo [...]; le piace questa figura retorica chiamata ossimoro, che è l'associazione di due parole che non vanno affatto insieme, che sono anche contraddittorie [...] *Hiroshima mon amour* significa, in realtà: nonostante la tragedia del 1945, Hiroshima esiste ancora, poiché si possono vivere storie d'amore; e anche, forse: i terribili eventi collettivi della seconda guerra mondiale sono passati, il momento dell'individuo, il momento della felicità personale è tornato (« mon amour »). Una piccola

storia individuale «da quattro soldi» ha il diritto di esistere di fronte alla storia globale degli uomini²³⁰.

Ecco dunque profilarsi l'obiettivo che Resnais e Duras si pongono con la realizzazione del film, ossia « de faire renaître Hiroshima en histoire d'amour »²³¹, di fare rinascere l'orrore dalle sue stesse ceneri affinché si iscriva in un amore particolare.

In *Hiroshima mon amour* tutto sembra rimandare al mito della Fenice, l'uccello leggendario noto sin dall'antichità per il suo potere di rigenerarsi ciclicamente, di rinascere dalle proprie ceneri dopo la morte: in seguito al disastro atomico, « dès le deuxième jours, des espèces animales précises ont ressurgi des profondeurs de la terre et des cendres [...] Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'étaient partout que bleuets et glaïeuls, et volubilis et belles-d'un-jour qui renaissaient des cendres avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque-là chez les fleurs » (HMA 18-19), « Des végétations nouvelles surgissent des sables... » (22); proprio come dalla città rasa al suolo nel 1945 rinasce l'Hiroshima in cui attualmente si trovano i due protagonisti, dall'oblio del tragico amore di Nevers rinasce miracolosamente il suo ricordo, e insieme a esso la possibilità per la Francese di ritrovare, dopo quattordici anni, « le goût d'un amour impossible » (HMA 66), con un altro straniero, con un altro “nemico” della Francia.

Ad accompagnare la voce femminile (dal minuto 08:52 del film) tuttavia non sono le immagini della rinascita di Hiroshima o della natura rifiorita di cui essa parla, ma quelle dei bambini rimasti mutilati in seguito alla catastrofe nucleare o che, a causa di essa, sono nati malformati. Come osserva Deleuze, entrando in rivalità o in eterogeneità con le immagini visive, la voce fuori campo non ha più il potere che eccedeva queste ultime solo definendosi in relazione ai loro limiti; perdendo la sua centralità e quell'onnipotenza che l'immagine visiva le conferiva, la voce fuori campo smette di essere semplicemente una sua componente e ottiene la propria autonomia:

[...] l'immagine visiva ha rinunciato alla propria esteriorità, si è separata dal mondo e ha conquistato il proprio contrario, si è resa libera da quel che da essa dipendeva. Parallelamente, l'immagine sonora si è scrollata di dosso la propria dipendenza, è diventata autonoma, ha conquistato la propria inquadratura. All'esteriorità dell'immagine visiva in quanto unica

²³⁰ D. Noguez, *Marguerite Duras et l'amour*, conférence prononcée le 12 mai 2010 à l'Université de Tokyo (Hongo), pp. 112-113.

²³¹ M. Duras, in *Travailler pour le cinéma*, « France-Observateur », août 1958.

inquadrata (fuori campo), si è sostituito *l'interstizio tra due inquadrature, quella visiva e quella sonora*, lo stacco irrazionale tra due immagini, la visiva e la sonora²³².

L'interstizio tra immagine sonora e immagine visiva diviene così una rappresentazione simbolica del campo di battaglia su cui eternamente sono destinati a incontrarsi-scontrarsi i principi di vita e di morte che, ugualmente, governano ciò che accade nella vita dell'universo e in quella della psiche. Similmente al ciclo cosmico di Empedocle, dove vige il continuo alternarsi del dominio di Amore (*Φιλία*) e di quello di Discordia (*Νεῖκος*) e in cui il trionfo dell'uno è soltanto la premessa alla resurrezione dell'altro, il disastro è destinato a risorgere, a ripetersi, sia esso di portata universale o individuale.

ELLE : ...ÉCOUTE-MOI. Je sais encore. Ça recommencera.

Deux cent mille morts.

Quatre-vingt mille blessés.

En neuf seconds. Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera.

[...]

ELLE : Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera.

[...]

ELLE : Un désordre profond régnera. Une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres...

(HMA 21)

Proprio come quella della città di Hiroshima, anche la rinascita soggettiva della giovane Francese di Nevers – «fenice atomizzata che si sarebbe bruciata le piume»²³³ – è fragile ed effimera, strettamente legata, sospesa, al destino del suo incontro con il Giapponese; un incontro che si presenta del tutto analogo alla *trovata* di cui parla Lacan nel *Seminario XI* in riferimento al funzionamento dei fenomeni dell'inconscio studiati da Freud: una trovata che «è, fin dal momento in cui si presenta, una ritrovata e, per di più, sempre pronta a sottrarsi di nuovo, instaurando la dimensione della perdita»²³⁴.

²³² G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit. p. 293.

²³³ J. Cauville, J. Déléas, *Fragments orphiques dans Hiroshima mon amour de Marguerite Duras et d'Alain Resnais*, op. cit., p. 172.

²³⁴ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit., p. 26.

3. FOLLE MELANCONIA A NEVERS

3.1 *Impossibile morire d'amore a Nevers...*

PORTRAIT DE LA FRANÇAISE

Elle a trente-deux ans.

Elle est plus séduisante que belle.

[...] Dans l'amour, sans doute, toutes les femmes ont de beaux yeux. Mais celle-ci, l'amour la jette dans le désordre de l'âme (choix volontairement stendhalien du terme) un peu plus avant que les autres femmes. Parce qu'elle est davantage que les autres femmes « amoureuse de l'amour même ».

Elle sait qu'on ne meurt pas d'amour. Elle a eu, au cours de sa vie, une splendide occasion de mourir d'amour. Elle n'est pas morte à Nevers. Depuis, et jusqu'à ce jour, à Hiroshima, où elle rencontre ce Japonaise, elle traîne en elle, avec elle, le « vague à l'âme » d'une sursitaire à une chance unique de décider de son destin.

Ce n'est pas le fait d'avoir été tondu et déshonorée qui marque sa vie, c'est cet échec en question: elle n'est pas morte d'amour le 2 août 1944, sur ce quai de Loire.

(Appendices 103)

L'incontro a Hiroshima con il Giapponese rappresenta per la Francese l'occasione di raccontare per la prima volta la storia d'amore che a diciott'anni ha vissuto a Nevers con un soldato tedesco, una storia d'amore interdotta, marchiata dall'impossibile sin dal suo nascere, e che si è tragicamente conclusa con l'uccisione del "nemico" da parte dei concittadini della ragazza proprio al momento della Liberazione. Quel giorno, il 2 agosto del 1944, proprio come la città di Nevers ritrovava la propria autonomia liberandosi dopo quattro lunghi anni dall'occupazione nazista, anche la giovane Francese sarebbe dovuta andare incontro alla propria libertà fuggendo con il suo amato in Baviera, dove avrebbero voluto sposarsi e costruire una vita insieme – « On devait se retrouver à midi sur le quai de la Loire. Je devais repartir avec lui » (HMA 59). Tuttavia, una volta giunta sul luogo del loro appuntamento, la ragazza ha trovato il corpo del soldato disteso a terra, agonizzante: qualcuno, un abitante di Nevers, gli aveva sparato da un giardino del lungofiume.

Per la Francese, raccontare il proprio trauma non significa tanto – o comunque non solo – rievocare il dolore provato per la morte del suo primo amore, la follia in cui è precipitata e la terribile punizione che successivamente ha dovuto subire in quanto

traditrice della patria; raccontare il proprio trauma per lei significa prima di tutto rievocare il suo più grande fallimento, il fatto cioè di essere sopravvissuta alla morte, di non essere riuscita a morire come il suo amato, mancando così “una splendida occasione di morire d’amore”.

Morire di quell’amore, raggiungere nella morte il suo amato, rappresentava per la protagonista l’“unica possibilità di decidere del suo destino”, la sua *possibilità necessaria*, la sola che le avrebbe garantito la fedeltà a se stessa e al proprio desiderio. Se infatti – come scrive Duras – la Francese è « *davantage que les autres femmes* “amoureuse de l’amour même” », ciò significa che il vero “oggetto” del suo desiderio altro non è che l’amore in sé e, di conseguenza, una *mort d’amour* le avrebbe permesso non solo di eternizzarlo, ma anche di realizzare quell’impossibile fusione con l’altro a cui l’amore-passione sempre ambisce e che solamente nell’istante della morte può trovare compimento. Come infatti scrive Eugenio Trias,

L’amore-passione pretende di realizzare un impossibile [...] “che due siano uno”. Pretende di scavalcare lo statuto individuale della coppia unita in duo d’amore, sino a raggiungere un punto di fusione del due in uno. E forse dell’uno in Uno. Quell’impossibile si risolve solo nell’istante della morte. Ma di una morte che è “morte a due”, un genuino “duo-cidio”, nel quale ognuno vive o pretende di vivere la propria morte come quella dell’essere amato, raggiungendo così la fusione²³⁵.

Ciò che nell’amore spinge il soggetto a ricercare la fusione senza resti con l’oggetto amato è il desiderio di ritrovare la parte irrimediabilmente perduta del proprio essere attraverso l’Altro, l’aspirazione cioè a ricomporre una mitica unità originaria di cui sempre si avverte la nostalgia. Come afferma Georges Bataille, a essere in gioco nell’erotismo è proprio la ricerca di una profonda continuità con l’essere amato, una fusione con l’altro capace di dissolvere lo stato di esistenza discontinua e frammentaria che caratterizza gli individui; tuttavia,

per gli amanti è più probabile non riuscire a incontrarsi, piuttosto che gioire di una contemplazione senza limiti dell’intima fusione che li unisce. [...] Il possesso dell’essere amato non significa la morte, al contrario, ma la morte è implicita nella sua ricerca. Se l’amante non può possedere l’essere amato, egli pensa talvolta di ucciderlo: preferirebbe ucciderlo che perderlo. Oppure egli desidera la propria morte²³⁶.

²³⁵ E. Trias, *Trattato della passione*, op. cit., p. 38.

²³⁶ G. Bataille, *L’Erotismo*, cit. p. 20.

Distesa sopra il corpo agonizzante del soldato tedesco per tutta la giornata e la notte successiva, la Francese ha desiderato vivere la propria morte come quella dell'amato così intensamente da essere trascinata al di là dei suoi stessi limiti, verso la fatale coincidenza con l'altro – con il corpo morto dell'altro: « *Même douleur. Même sang. Mêmes larmes. L'absurdité de la guerre, mise à nu, plane sur leur corps indistincts. On pourrait la croire morte tellement elle se meurt de sa mort à lui* » (*Appendices, Les Évidences nocturnes, 77*).

La giovane Francese non è però morta d'amore a Nevers e la separazione del suo corpo vivo da quello morto del suo amato è stata inevitabile. Eppure, quando il soldato esanime è stato portato via e la ragazza si è ritrovata sola sul lungofiume, il sentimento di profonda continuità con l'essere amato non sembra essere venuto meno e, di conseguenza, il dolore di fronte alla perdita non ha potuto prendere il sopravvento: « *Quand elle est seule, à cet endroit même où ils étaient tout à l'heure, la douleur n'a pas encore pris place dans sa vie. Elle est simplement dans un indicible étonnement de se retrouver seule* » (*Appendices. Les Évidences nocturnes 77*).

Nonostante il tentativo di raggiungere la fusione con l'amato realizzando un reale "duo-cidio" sia fallito, proprio il desiderio di vivere la propria morte come quella dell'altro ha segnato definitivamente l'identità della protagonista: la *sua identificazione melanconica* con il corpo morto del soldato tedesco è esattamente ciò che impedisce alla Francese di elaborare simbolicamente il lutto e al dolore di prendere posto nella sua vita. Questa «vague à l'âme» (*Appendices 103*)– per riprendere le parole di Duras – che la Francese si trascina appresso fino a Hiroshima determinerà e condiziona profondamente il suo incontro con il Giapponese, incontro che potrà dunque essere spiegato solamente alla luce del fallimento, della sopravvivenza della giovane protagonista alla morte del suo amore a Nevers.

3.2 Il sole nero della melanconia

Per comprendere fino in fondo in che cosa consista la «vague à l'âme» della Francese e perché la sua *identificazione melanconica* con il corpo morto del soldato tedesco le impedisca un'adeguata simbolizzazione del lutto, è innanzitutto necessario riprendere le

tesi principali del saggio di Freud *Lutto e melanconia* (1917), al cui centro vi è l'esperienza della perdita esaminata nelle sue diverse accezioni, e il capitolo sette di *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (1921) – intitolato “Innamoramento e ipnosi” – in cui, trattando del meccanismo dell'*identificazione* in relazione all'innamoramento, Freud giunge a integrare gli assunti del testo del 1915.

Nelle prime pagine di *Lutto e melanconia* Freud definisce il lutto come «la reazione alla perdita di una persona amata o di un'astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale o così via»²³⁷. La perdita dunque non è esclusivamente quella di una persona cara, ma può riguardare anche un oggetto particolarmente significativo, un'idea o un ideale che, con la sua presenza, conferiva senso al mondo e all'esistenza del soggetto nel mondo – come si vedrà, la protagonista di *Hiroshima mon amour*, oltre a quella della persona amata, ha dovuto subire anche la perdita della propria *libertà*, essendo stata per lungo tempo rinchiusa in una cantina dai suoi genitori, così come la perdita della *patria* nel momento in cui, per poter continuare a vivere, è stata costretta a recarsi a Parigi dopo essere fuggita di nascosto da Nevers.

Come sottolinea Recalcati, non solo la morte – che pure è innegabilmente l'evento che maggiormente lo rappresenta – ma ogni separazione può condurre il soggetto di fronte all'accadimento della perdita. Anche la separazione amorosa può infatti presentarsi come un'esperienza di morte, in quanto l'amore che prima dava senso alla vita e al mondo del soggetto, nel momento in cui viene a mancare, porta con sé la morte del mondo e nulla può essere più come prima²³⁸.

Se il lavoro del lutto rappresenta la possibilità di una simbolizzazione positiva della perdita, di una sua risignificazione volta a dare un nuovo ordine di senso al mondo, lungi dall'essere una certezza, esso può tuttavia fallire, in quanto l'affetto depressivo che inevitabilmente consegue alla perdita può subire altri due diversi, patologici, destini che ne impediscono l'elaborazione simbolica: la reazione maniacale e il lavoro melanconico.

In particolare, la reazione maniacale si configura come un vero e proprio *negazionismo* in quanto il soggetto tende a negare il carattere doloroso, inassimilabile e irreversibile del trauma della perdita dell'oggetto mediante la sua sostituzione immediata, compulsiva, metonimica con un nuovo oggetto: «il maniaco ci dimostra inequivocabilmente di essersi

²³⁷ S. Freud, *Lutto e melanconia*, trad. it. in *OSF*, vol. 8 (1915-1917), Boringhieri, Torino 1976, p. 103.

²³⁸ M. Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa Edizioni, Bologna, 2016, p. 12.

liberato dell'oggetto che lo aveva fatto soffrire anche perché si getta come un affamato alla ricerca di nuovi investimenti oggettuali»²³⁹. Per Freud, il rifiuto ostinato di fronte alla perdita rappresenta una difesa dal dolore, un modo cioè di evitare l'esperienza del vuoto e dell'assenza attraverso cui è necessario passare perché vi sia un vero lavoro del lutto.

Oppositamente alla reazione maniacale che nega il reale della perdita e mira alla rapida dimenticanza dell'oggetto perduto, la melanconia consiste invece nel preservare un ostinato attaccamento all'oggetto che sembrerebbe volere smentire la sua irreversibile perdita. Il melanconico, si trova paradossalmente nell'impossibilità di separarsi dall'oggetto perduto, di sostituirlo e di dimenticarlo, cosicché esso continua a essere incessantemente presente: «Il lavoro melanconico è un lavoro delirante perché ogni oggetto diventa la Cosa perduta, segno della Cosa perduta. L'io melanconico appare sopraffatto dall'oggetto: negare l'assenza dell'oggetto realizzando una presenza sempre presente dell'oggetto assente è la meta ultima del lavoro melanconico. In questo senso un simile lavoro comporta il “trionfo” dell'oggetto sull'Io»²⁴⁰.

Benchè il quadro d'insieme del sentimento melanconico e del lutto possa giustificare il loro accostamento – entrambi sono infatti caratterizzati da depressione, ripiegamento della libido, distacco, allentamento dei rapporti del soggetto con il mondo esterno – Freud mette in luce una peculiarità che distingue nettamente tra loro i due stati affettivi: «Nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è l'io stesso»²⁴¹. Oltre al totale disinteresse nei confronti della realtà che lo circonda, il melanconico sviluppa infatti anche un profondo sentimento di delirante indegnità contro se stesso: egli si attribuisce la responsabilità della perdita subita, si auto-rimprovera perché afflitto da un insopportabile senso di colpa; tuttavia, proprio il carattere eccessivo di questi autorimproveri suggerisce che la sofferenza che egli si autoinfligge cela in realtà un'aggressività inconscia diretta all'oggetto che lo ha abbandonato.

A partire da questo indizio Freud ricostruisce l'intero processo:

All'inizio ebbe luogo una scelta oggettuale, un legame della libido a una determinata persona; sotto l'influsso di una reale mortificazione o di una delusione subita dalla persona amata, questa relazione oggettuale fu gravemente turbata. L'esito non fu già quello normale, ossia il ritiro della libido da questo oggetto e il suo spostamento su un nuovo oggetto, ma fu diverso e tale da richiedere, a quanto sembra, più condizioni per potersi produrre.

²³⁹ S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit. p. 114.

²⁴⁰ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. II, cit., p. 223.

²⁴¹ S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit. p. 105.

L'investimento oggettuale si dimostrò scarsamente resistente e fu sospeso, ma la libido divenuta libera non fu spostata su un altro oggetto, bensì riportata nell'Io. Qui non trovò però un impiego qualsiasi, ma fu utilizzata per instaurare una *identificazione* dell'Io con l'oggetto abbandonato. *L'ombra dell'oggetto cadde così sull'Io* che d'ora in avanti poté esser giudicato da un'istanza particolare come un oggetto, e precisamente come l'oggetto abbandonato. In questo modo la perdita dell'oggetto si era trasformata in una perdita dell'Io, e il conflitto fra l'Io e la persona amata in un dissidio fra l'attività critica dell'Io e l'Io alterato dall'identificazione²⁴².

Come osserva Bottirolì, l'identificazione melanconica è dunque un processo grazie al quale il soggetto nega la perdita divenendo egli stesso – o continuando a essere – ciò che non gli è più possibile avere²⁴³: il soggetto si identifica cioè con l'oggetto perduto, “l'ombra dell'oggetto è caduta sull'io”. Per comprendere come ciò sia possibile, per comprendere cioè come il soggetto possa *desiderare essere* l'oggetto del suo desiderio – che, in quanto tale, dovrebbe riguardare esclusivamente il *desiderio di avere* – occorre fare riferimento a *Psicologia delle masse e analisi dell'io* (in particolare al capitolo 7), un testo che segna un'importante svolta teorica di Freud in quanto, a seguito degli studi sull'*identificazione* e sull'*innamoramento*, viene a imporsi il modello relazionale dell'identità: il soggetto, piuttosto che un aggregato di proprietà o di parti, appare come il risultato di una serie di processi di identificazione con altre identità. Tali processi sono molto complessi, implicano trasformazioni profonde della personalità, e restano in buona misura inconsci, poiché il soggetto può essere in grado di nominare il proprio modello ma non può dominare la forza che lo aspira – in certi casi anche in maniera patologica.

Se l'identità è identificazione, spiega Freud, è perché la condizione umana si definisce a partire da due differenti modi del desiderio, da due diverse possibilità della libido: il *desiderio di avere*, che corrisponde all'investimento oggettuale, e il *desiderio di essere*, vale a dire la spinta all'identificazione. *Desiderio di avere* e *desiderio di essere* in determinati casi possono convergere, intrecciarsi fino a confondersi, come accade ad esempio nella primitiva fase orale e poi nell'innamoramento; non accontentandosi di possedere l'oggetto del suo desiderio – rifiutando cioè l'esistenza della persona amata come soggetto altro e volendo confondersi con essa fino a fare Uno²⁴⁴ – l'innamorato vi

²⁴² *Ivi*, p. 108.

²⁴³ Cfr. G. Bottirolì, *La ragione flessibile*, cit. p. 315.

²⁴⁴ Per Freud, la spinta all'abolizione della separazione dall'Altro non solo caratterizzerebbe l'amore preso nel suo fondamento pulsionale – ritrovare l'intero abolendo l'esistenza separata dell'oggetto²⁴⁴, ma spiegherebbe anche perché la dimensione dell'amore rimane inscindibile da quella del narcisismo. A essere in gioco nell'amore infatti non è mai veramente l'Altro, ma sempre e necessariamente l'Uno, l'Uno che ama e afferma se stesso attraverso l'Altro: è la tesi principale di *Introduzione al narcisismo* (1914).

si identifica in maniera più o meno pervasiva esponendosi così al rischio di smarrire se stesso: «l'identificazione è subentrata al posto della scelta oggettuale, e la scelta oggettuale è regredita fino all'identificazione»²⁴⁵.

Poiché la libido scorre da un soggetto a un altro secondo *il principio dei vasi comunicanti*, qualora l'oggetto amato fosse investito di tutto l'amore che il soggetto riserva a se stesso – alla propria immagine ideale –, il soggetto si troverebbe in una situazione di estrema vulnerabilità, al punto da incorrere in una vera e propria emorragia di libido; come mostra chiaramente il fenomeno della melanconia, nel momento in cui viene abbandonato dall'oggetto sovrainvestito, idealizzato, e la funzione di rifornimento libidico-narcisistico che esso gli garantiva si interrompe, il soggetto si ritrova depauperato, svuotato libidicamente e deve così fare fronte a una duplice perdita: il melanconico non perde soltanto il suo oggetto d'amore, colui che dava il senso alla sua esistenza nel mondo ma, a causa della sua identificazione con l'Altro, egli perde anche una parte di sé, quella che la funzione narcisistica dell'oggetto gli assicurava.

Come abbiamo visto, nella reazione melanconica, alla perdita dell'oggetto d'amore non segue un trasferimento della libido su un nuovo oggetto, ma il suo ritirarsi nell'io che si è narcisisticamente identificato con l'oggetto perduto al fine di negare la sua perdita. Così, osserva Agamben,

nella melanconia l'oggetto non è né appropriato né perduto, ma l'una e l'altra cosa nello stesso tempo. E come il feticcio è, insieme, il segno di qualcosa e della sua assenza, e deve a questa contraddizione il proprio statuto fantomatico, così l'oggetto dell'intenzione malinconica è, nello stesso tempo, reale e irreali, incorporato e perduto, affermato e negato. Non stupisce, allora, che Freud abbia potuto parlare, a proposito della malinconia, di un «trionfo dell'oggetto sull'io», precisando che «l'oggetto è stato, sì, soppresso, ma si è mostrato più forte dell'io». Curioso trionfo, che consiste nel trionfare attraverso la propria soppressione: e, tuttavia, è proprio nel gesto che l'abolisce che il malinconico manifesta la sua estrema fedeltà all'oggetto²⁴⁶.

In tale prospettiva si comprende la correlazione che, sulla scia di Freud e di Abraham, Julia Kristeva stabilisce tra la melanconia e la fase cannibalica dell'evoluzione della libido, in cui l'io aspira a incorporare l'oggetto divorandolo; in *Sole nero. Depressione e melanconia* (1987), Kristeva parla proprio di “cannibalismo malinconico” per descrivere l'introiezione dell'oggetto amato da parte del soggetto al fine di trattenerlo

²⁴⁵ S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, cit. p. 294.

²⁴⁶ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 2011, p. 27.

permanentemente presso di sé: «Meglio frantumato, dilaniato, tagliato, inghiottito, digerito... che perduto»²⁴⁷. L'immaginario cannibalico melanconico è dunque una sconfessione della perdita subita e della morte: di fronte all'angoscia di perdere l'Altro, il melanconico continua a farlo vivere nel proprio io introiettandolo, incorporandolo a sé, diventando lui stesso ciò che non gli è più possibile avere.

3.3 *Divenire come una morta*

Il problema del desiderio e dell'amore, come abbiamo già sottolineato, è indissolubilmente legato a quello dell'identità, in quanto la passione è una forza che produce sconfinamenti e destabilizza il soggetto: quando si ama ci si identifica con la persona amata e ciò fa dell'amore la passione che più di ogni altra può rendere il soggetto dipendente, rapirlo a se stesso. Come i grandi amori, anche il trauma della perdita invade primariamente la vita psichica del soggetto; si tratta infatti di un evento che implica la rottura degli argini dell'identità, che "spossa di se stesso" il soggetto trascinandolo al di là dei propri confini verso una pericolosa e devastante coincidenza con l'alterità.

Se nell'innamoramento reciproco l'identificazione è "mascherata" e l'investimento narcisistico sull'altra persona può non avere grosse ripercussioni, quando invece "l'ombra dell'oggetto cade sull'io", il melanconico si identifica confusivamente e unilateralmente con un altro assente – perduto o morto come nel caso della protagonista di *Hiroshima mon amour* – e, perdendo una parte di se stesso, la sua identità inevitabilmente si irrigidisce.

Di fronte alla morte imminente del soldato tedesco, distesa sopra di lui, con la bocca cosparsa del suo sangue, la Francese insegue un'impossibile fusione al fine di impedire la separazione – la non-coincidenza – tra il suo corpo vivo e il corpo agonizzante dell'amato. L'evidente spinta fagocitante non esprime però l'aspirazione a incorporare, a divorare l'oggetto amato per sconfessare la sua perdita e farlo sopravvivere dentro di sé; al contrario, è la Francese che desidera essere fagocitata, assorbita dall'oggetto nella pretesa impossibile di morire della sua stessa morte e raggiungere così la fusione del due in Uno.

²⁴⁷ J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, trad. it. Donzelli, Roma, 2013, p. 13.



(fig. 8 min. 00:19:16)

Je ne pouvais plus entrevoir la moindre différence entre son corps et le mien. Je ne pouvais plus voir entre son corps et le mien qu'une similitude hurlante. Son corps était devenu le mien, je n'arrivais plus à l'en discerner. J'étais devenue la négation vivante de la raison. Et toutes les raisons qu'on aurait pu opposer à ce manque de raison, je les aurais balayées, et comment, comme châteaux de cartes, et comme, justement, des raisons purement imaginaires. Que ceux qui n'ont jamais connu d'être ainsi dépossédés d'eux-mêmes me jettent la première pierre. Je n'avais plus de patrie que l'amour même.

(Appendices. *Nevers*, 99)

Dominata dalla pulsione di morte – ricordiamo che il *Todestrieb* è essenzialmente la pulsione dell'indiviso²⁴⁸ – la protagonista precipita nella rigida coincidenza con l'oggetto perduto: «Nella più pulsionale delle pulsioni tutto precipita verso la coincidenza assoluta. Non la coincidenza separativa, che caratterizza un ente proprietario o mereologico, non la coincidenza che prescrive confini agli individui nella realtà articolata dal linguaggio, ma la coincidenza che abbatte e sopprime ogni articolazione: la tendenza a collassare, a *essere niente*»²⁴⁹. Pur non morendo come il suo amato soldato tedesco o, forse, potremmo dire proprio perché non muore, la giovane Francese si identifica con lui in maniera così assoluta da non accorgersi nemmeno del sopraggiungere della sua morte, vale a dire di quell'istante che avrebbe dovuto sancire la loro irreversibile separazione. Infatti, se lei può affermare di non essere riuscita a scorgere alcuna differenza tra il suo corpo vivo e il corpo morto del suo amato, è perché lei stessa è divenuta *come* una morta («Il suo corpo era diventato il mio, non potevo più distinguerlo»), si è trasformata cioè – per riprendere

²⁴⁸ Freud in *Al di là del principio di piacere* individua nella pulsione di morte la spinta che anima il soggetto a ripristinare uno stato di cose precedente, ossia lo stato della pulsione anteriore al desiderio. Nella sua radicalità essa si dirige verso l'indiviso, la coincidenza assoluta; cfr. § 5.

²⁴⁹ G. Bottioli, *La ragione flessibile*, cit. pp. 351-352.

l'espressione utilizzata a tal proposito da Kristeva – «in cripta abitata da un cadavere vivente...»²⁵⁰.

Dopo che il corpo del soldato tedesco è stato portato via, « Ce qui reste de Riva, sur ce quai, se réduit aux battements de son coeur [...] Sur ce quasi, on dirait qu'elle dort. Elle est à peine reconnaissable. (Des bêtes passent sur ses mains salies par le sang.) » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 86).

3.4 «Cadere fuori dalla scena del mondo»: la punizione di Nevers

Le appendici che Marguerite Duras, su richiesta di Resnais, ha scritto per supportare le riprese delle scene ambientate a Nevers ci permettono di individuare nel personaggio della giovane Francese la presenza di tutti quei tratti che danno prova dell'estrema fedeltà del soggetto melanconico all'oggetto perduto e del trionfo dell'oggetto sull'io. Riprendiamo la descrizione che Freud dà del sentimento melanconico in *Lutto e melanconia*:

La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scoramento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilito del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie e culmina nell'attesa delirante di una punizione²⁵¹.

La perdita di interesse della protagonista per il mondo esterno si dispiega innanzitutto nell'indifferenza che dimostra di fronte all'avvenuta Liberazione della sua città dall'occupazione nazista. Le campane in festa, da lei a malapena percepite, hanno iniziato a suonare proprio quando – poco dopo la morte del suo amato, ancora con il volto sporco del suo sangue – è stata portata via dal lungofiume della Loira: «Le lendemain on est venu le ramasser et on l'a mis dans un camion. C'est pendant cette nuit-là que la ville fut libérée. Les cloches de Saint-Lazare emplirent la ville. Je crois bien, oui, avoir entendu » (*Appendices. Nevers* 100).

Il momento della liberazione di Nevers corrisponde esattamente all'inizio della punizione della Francese, alla sua prigionia, alla sua follia, a quella *caduta fuori dalla*

²⁵⁰ J. Kristeva, *Sole nero*, op. cit., p. 192.

²⁵¹ Cfr. S. Freud, *Lutto e Melanconia*, cit. p. 103.

scena del mondo in cui Lacan individua la posizione specifica del soggetto melanconico²⁵².

Benchè la scissione dall'ordine del senso del mondo abbia per lei avuto inizio con la morte del soldato tedesco e con la sua identificazione al corpo morto dell'amato, lo sradicamento della protagonista dal campo dell'Altro viene esacerbato dalla punizione inflittale dai suoi stessi concittadini che, desiderosi di vendicare l'oltraggio da lei arrecato alla patria amando impunemente un nemico, dopo averla portata all'interno di un magazzino, le rasano la testa.



(fig. 9 min. 00:53:58)

Lungi dall'opporci al suo castigo, la ragazza « tend presque sa tête aux ciseaux. Elle aide presque à l'opération comme à un automatisme acquis, *déjà*. Ça fait du bien à la tête d'être tondue, ça la rend plus légère » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 87).

Se la giovane Francese si dimostra apatica, completamente indifferente alla sua rasatura – « Le bruit des ciseaux sur la tête me laissa dans une totale indifférence. Quand ce fut fait, un homme d'une trentaine d'années m'emmena dans les rues. Ils furent six à m'entourer. Ils chantaient. Je n'éprouvais rien » (*Appendices. Nevers* 100) – è perché essa realizza quell'"attesa delirante di una punizione" in cui, per Freud, culmina il profondo

²⁵² Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro X*, cit. pp. 37-39, 120 e sgg. Come osserva Massimo Recalcati, «La "scena del mondo" è il teatro simbolico-immaginario in cui il mondo accade; indica la dimensione della realtà che incornicia il reale. Il mondo è una scena e noi siamo su questa scena definiti dalle coordinate simbolico-immaginarie costanti che la strutturano attribuendo a essa una trama di senso articolata. [...] Il termine "mondo" indica, invece, il nome insensato del reale. Il "mondo" resta fuori dalla "scena del mondo". [...] La disgiunzione tra mondo e scena del mondo la ritroviamo in una posizione cruciale nella melanconia», *Jacques Lacan*, vol. II, cit., pp. 241-242.

avvilimento del sentimento di sé del melanconico: « Je ne suis attentive qu'au bruit des ciseaux sur ma tête (*ceci est dit dans la plus grande immobilité*). Ça me coulage un tout petit peu... de... ta mort... » (HMA 58).

Il fatto che la protagonista trovi nella punizione subita un sollievo dal dolore per la perdita dell'amato può essere spiegato alla luce del sentimento della colpa che sempre invade il soggetto melanconico e che manifesta l'indegnità delirante da cui è afflitto. Come osserva Recalcati, tale colpa non è associata al desiderio inconscio e alla sua infrazione della Legge, ma segnala l'indegnità fondamentale dell'essere del soggetto nella sua propria esistenza, un'esistenza che viene percepita come una contingenza superflua, un'assurdità priva di senso.

Se Lacan nel *Seminario VIII* adotta la formula "io non sono niente" per definire la melanconia, è proprio perché il soggetto melanconico ha *la certezza della coincidenza tra il proprio essere e il niente*²⁵³. Come infatti abbiamo visto nel paragrafo precedente, la pulsione di morte spinge la Francese a diventare *come* una morta, a identificarsi confusivamente con l'oggetto perduto e proprio l'assoluta coincidenza con esso determina il collasso della sua identità nel Reale, la tendenza cioè a *essere niente*.

La certezza della coincidenza tra il suo essere e il niente viene ulteriormente radicalizzata da un'altra, estrema, punizione, inflittale questa volta dai suoi genitori che, a causa delle sue folli grida, per sottrarla agli sguardi dei concittadini, la rinchiudono nella piccola cantina della loro farmacia facendola passare per morta.

ELLE : La société me roule sur la tête. Au lieu du ciel... forcément... Je la vois marcher, cette société. Rapidement pendant la semaine. Le dimanche, lentement. Elle ne sait pas que je suis dans la cave. On me fait passer pour morte, morte loin de Nevers. Mon père préfère. Parce que je suis déshonorée, mon père préfère.

(HMA 55)

La cave est petite comme elle pourrait être grande.
Riva crie comme elle pourrait se taire. Elle ne sait pas qu'elle crie.
On la punit pour lui apprendre qu'elle crie, comme une sourde.
Il faut qu'on lui apprenne à entendre quand elle crie.
On lui a raconté ça après.

(*Appendices. Les Évidences nocturnes* 86).

²⁵³ Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. II, cit. pp. 233-238.

L'estromissione dall'ordine del senso, dal campo dell'Altro, è assoluta in quanto è il padre stesso – rappresentante della Legge, incarnazione del Simbolico – a decretarla. Nelle appendici, l'irrogazione della punizione alla figlia da parte dei genitori assume significativamente le sembianze di un vero e proprio rito funebre; d'altronde, tale descrizione si accorda pienamente con la natura stessa della punizione che consiste appunto nel rinchiudere la ragazza in una cantina, sottoterra, in modo da farla passare per morta: «Ils sont en noir. Riva, au milieu des deux, est habillée en clair» (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 88).

3.5 *La folle cattiveria di Nevers*

All'interno della cantina l'assorbimento da parte della Francese della morte del suo amato raggiunge la sua espressione parossistica in una follia dolente e omicida; a Hiroshima, parlando con il Giapponese del suo passato, la protagonista confessa infatti di essere stata, a Nevers, giovane come non mai in vita sua, « et puis aussi, une fois, folle à Nevers » (HMA 35).

LUI : Comment c'était ta folie à Nevers ?

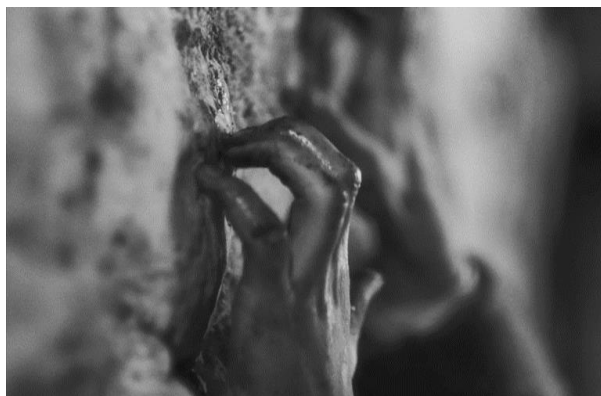
ELLE : C'est comme l'intelligence, la folie, tu sais. On ne peut pas l'expliquer. Tout comme l'intelligence. Elle vous arrive dessus, elle vous remplit et alors on la comprend. Mais, quand elle vous quitte, on ne peut plus la comprendre du tout.

LUI : Tu étais méchante ?

ELLE : C'était ça ma folie. J'étais folle de méchanceté. Il me semblait qu'on pouvait faire une véritable carrière dans la méchanceté. Rien ne me disait que la méchanceté. Tu comprends ?

(HMA 35-36)

La cattiveria che caratterizza la follia della giovane Francese è una cattiveria rivolta essenzialmente contro se stessa, contro il proprio corpo e, in particolare, contro le proprie mani: « Elle s'écorche les mains comme une imbécile. Les oiseaux, lâchés dans les chambres, se rognent les ailes et ne sentent rien. Riva se fait saigner les doigts et mange son sang ensuite. Fait la grimace et recommence. Elle a appris un jour, sur un quai à aimer le sang. Comme une bête, une salope » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 86).



(fig. 10 min. 00:47:29)



(fig. 11 min. 00:47:51)

Se per Freud «l'autotormentarsi del melanconico, certamente foriero di godimento»²⁵⁴, è causato dall'identificazione confusiva con l'oggetto perduto, per Lacan dipende piuttosto dall'impossibile separazione del corpo dall'oggetto piccolo (a). Per lo psicoanalista francese è infatti proprio questo il punto chiave nella melanconia: la distanza tra il soggetto e il godimento collassa, in quanto l'oggetto piccolo (a) viene a coincidere totalmente con il corpo che, conseguentemente, diviene l'oggetto-scarto, l'oggetto rifiuto, il *kakon* (l'oggetto-cattivo) che il soggetto stesso è nel suo essere. A causa dell'impossibilità di elaborare simbolicamente la perdita, il soggetto permane in una coincidenza assoluta, mortifera, con l'oggetto piccolo (a), l'oggetto maligno che non esteriorizzandosi affatto finisce per coincidere con l'essere del soggetto rendendo impossibile ogni movimento di separazione: ciò significa dunque che il soggetto non è in rapporto all'oggetto (a), ma è l'oggetto (a)²⁵⁵.

²⁵⁴ S. Freud, *Lutto e Melanconia*, cit. p. 110.

²⁵⁵ J. Lacan, *Il Seminario. Libro X*, cit. p. 321. A tal riguardo rimando anche a M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. II, cit. pp. 243-244.

Alla luce di ciò, al fine di comprendere perché la Francese si autotormenti infliggendosi dolore proprio alle mani – un dolore che, lungi dall’essere disgiunto dal piacere, sembra piuttosto attivare, tenere vivo il suo desiderio – è necessario fare un passo indietro e rivolgere l’attenzione alla contingenza del suo incontro d’amore con il soldato tedesco.

L’incontro amoroso è sempre fatto di dettagli, di pezzi di corpo: sguardi, profumi, colore dei capelli, colore degli occhi, abiti... mani. All’origine dell’innamoramento non vi è però la perfezione ideale del corpo – che spesso, paradossalmente, ha l’effetto di anestetizzare l’amore, di rendere l’amato inarrivabile – ma, al contrario, il suo difetto singolare: «il difetto spalanca la mancanza da cui può sorgere l’amore, mobilita il desiderio che trova nell’imperfezione del corpo un dettaglio divino»²⁵⁶.

Ciò che mobilita il desiderio della protagonista – il divino dettaglio, l’oggetto causa del suo desiderio – è proprio la mano del soldato tedesco, una mano ferita, bruciata, a causa della quale l’uomo si è recato nella farmacia del padre della Francese, per farsi medicare.

Un jour, un soldat allemand vint à la pharmacie se faire panser sa main brûlée. Nous étions seuls tous deux dans la pharmacie. Je lui pensais sa main comme on m’avait appris, dans la haine. L’ennemi remercia.

Il revint. Mon père était là et me demanda de m’en occuper.

Je pensais sa main une nouvelle fois en présence de mon père. Je ne levais pas les yeux sur lui, comme on m’avait appris.

Cependant, le soir de ce jour, une lassitude particulière me vint de la guerre. Je le dis à mon père. Il ne me répondit pas.

Je jouai du piano. Puis nous avons éteint. Il m’a demandé de fermer les volets.

(*Appendices. Nevers 97-98*)

Poiché il godimento si fissa sempre dove incontra la limitazione simbolica della Legge imposta dall’Altro, l’interdizione che il padre tenta di porre al desiderio fuori-legge che proprio la mano del nemico suscita nella figlia – «Mon père vint vers nous. Il m’écarta et annonça à cet ennemi que sa main ne nécessitait plus aucun soin» (*Appendices. Nevers 98*) – risulta del tutto vana, e il godimento della protagonista non può che trovare lì, in quella mano, la propria fissazione.

²⁵⁶ M. Recalcati, *Mantieni il bacio. Lezioni brevi sull’amore*, Feltrinelli, Milano, 2019, p. 26.

Nous nous sommes embrassés derrière les remparts. La mort dans l'âme, certes, mais dans un irrépressible bonheur j'ai embrassé mon ennemi. Les remparts étaient toujours déserts pendant la guerre.

Des Français y furent fusillés pendant la guerre. Et après la guerre, des Allemands.

J'ai découvert ses mains quand elles touchaient des barrières pour les ouvrir devant moi. Ses mains me donnèrent très vite l'envie de les punir. Je mordis ses mains après l'amour

(*Appendices. Les Évidences nocturnes 78-79*)

L'ambivalenza della passione della Francese, la compresenza di amore e di odio – o meglio, l'inclusione dell'odio nell'amore – non può essere spiegata solamente alla luce delle circostanze storiche in cui il suo incontro con il soldato tedesco ha avuto luogo. Il fatto di appartenere a due nazioni contrapposte, in conflitto tra loro, rappresenta certamente un ostacolo al loro amore ma – come ha ben dimostrato Denis de Rougemont riferendosi al mito di Tristano e Isotta – l'impossibilità, lungi dallo smorzare la passione, spesso è proprio ciò che accende e alimenta il desiderio degli amanti. « Il ne partait pas. La pluie tombait, drue. Puis le soleil arriva, dans la pluie. Il cessa de me regarder, il sourit, et il m'a demandé de remarquer comment parfois le soleil et la pluie pouvaient être ensemble, l'été » (*Appendices. Nevers 98*).

Come ha illustrato Freud, la tenenza nel soggetto alla realizzazione di una paradossale convergenza di amore e odio dipende dal fatto che l'oggetto amato non può mai essere del tutto incorporato, non può cioè essere assimilato all'essere del soggetto senza perdersi come oggetto. Per questa ragione, l'aspirazione alla distruzione dell'oggetto può arrivare a congiungersi con l'amore in quanto spinta assimilativa: odiare è anche amare perché l'amore, come l'odio, mira all'«abolizione dell'esistenza separata dell'oggetto»²⁵⁷. Dunque, incorporare è anche distruggere, baciare è anche mordere, come ci dimostra il caso della giovane Francese che, dopo l'amore, morde le mani del soldato tedesco.

Alla luce di quanto detto, si comprenderà che i gesti autolesionistici compiuti dalla protagonista all'interno della cantina altro non sono che una chiara e diretta conseguenza della reazione melanconica di fronte all'esperienza traumatica della perdita dell'amato. Infatti, proprio come gli eccessivi auto-rimproveri tipici dello stato melanconico celano un'aggressività inconscia verso l'oggetto perduto, analogamente, il male che lei si

²⁵⁷ S. Freud, *Pulsioni e loro desini*, in *Metapsicologia* (1915), trad. it. in *OSF*, vol. 8, (1915-1917), Boringhieri, Torino 1976, p. 33.

autoinfligge scorticandosi le mani è in realtà diretto all'oggetto con cui si è pervicacemente identificata.

Il gesto autolesionistico della Francese, niente affatto disgiunto da una ricerca di godimento di tipo masochistico, ha diverse matrici radicate nella sua storia personale con il soldato tedesco. Innanzitutto, all'origine del loro incontro vi è proprio la sua mano bruciata che necessita di essere curata e, sin dal primo istante, la protagonista, certamente attratta da quel frammento del suo corpo, assume verso di lui un atteggiamento ambivalente, in quanto il desiderio di fargli del bene è commisto al desiderio di fargli del male: « Sa main brûlée, je la regarde. Je lui fais mal en lui faisant son pansement. Le temps de lever les yeux je vois ses yeux. Ils sont clairs. Il rit parce que je lui fais mal. Je ne ris pas » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 85).

Anche in seguito, come abbiamo già osservato, nella Francese permarrà il desiderio di punire, di mordere le mani del soldato dopo l'amore, un godimento sadico che non la abbandonerà nemmeno dopo la morte dell'amato: proprio in virtù della coincidenza assoluta, mortifera, del soggetto melanconico con l'oggetto piccolo (a), mordendo la propria mano e mangiando il proprio sangue è come se lei mordesse la mano e mangiasse il sangue del suo amato – l'oggetto incorporato e fantasticamente preservato nell'io.

Caves de Nevers. Mains saignantes de Riva.

ELLE : Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux mus... à se faire saigner...

[...]

ELLE : ... c'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien...

ELLE : ... et aussi pour se rappeler...

ELLE : ... J'aimais le sang depuis que j'avais goûté au tien.

(HMA 54)

Poiché la Francese ha perso la sua occasione per morire d'amore e dunque di realizzare la fusione del due in uno attraverso la morte, il fatto di mangiare il proprio sangue come fosse quello dell'amato – il sangue che lei ha “assaggiato” proprio al momento della sua morte – rappresenta un estremo tentativo di negare la separazione con un'azione che si configura come trionfo del narcisismo distruttivo, appagamento del desiderio dell'Uno, *cupio dissolvi*.

La follia che spinge la protagonista al gesto cannibalico della divorazione della propria mano è una follia strettamente intrecciata alla dimensione del desiderio, una follia che Madeleine Borgomano definisce giustamente come «la ricostruzione dell'unità perduta attraverso il vuoto»²⁵⁸. Il fatto che il soldato sia morto non impedisce affatto alla Francese di desiderarlo:

C'est la nuit que sa raison revient. Qu'elle se souvient qu'elle est la femme d'un homme. Elle aussi le désir l'a frappée de plein fouet. Qu'il soit mort n'empêche qu'elle le désire. Elle n'en peut plus d'avoir envie de lui, mort. Corps vidé, haletant. Sa bouche est humide. Elle a la pose d'une femme dans le désir, impudique jusqu'à la vulgarité. Plus impudique que partout ailleurs. Dégoûtante. Elle désire un mort.

(*Appendices. Les Évidences nocturnes* 88-89)

Il vuoto, l'assenza diviene una forma allucinata della presenza in cui il soggetto si sente risucchiato; il lavoro melanconico è un lavoro delirante proprio perché l'io nega l'assenza dell'oggetto realizzandone una presenza sempre presente cosicché ogni oggetto diviene ai suoi occhi la Cosa perduta, segno della Cosa perduta: in preda alla follia la Francese mangia anche i muri, li bacia, « elle est dans un univers de murs. Le souvenir d'un homme est dans ces murs, intégré à la pierre, à l'air, à la terre » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 89).

3.6 L'uscita dalla follia

Nella punizione che la giovane Francese subisce a Nevers, tra le pareti della cantina di pietra dove si scortica le mani per succhiarne il sangue e beve il salnitro che gocciola dai muri, il tempo pare essere sospeso nell'eternità del dolore: «È un impietramento dell'anima, e in effetti le inquadrature insistono sull'incombere dei muri ruvidi, nell'isolamento carcerario di Lei»²⁵⁹.

²⁵⁸ M. Borgomano, *Marguerite Duras. Une lecture des fantasmes* cit. p. 176.

²⁵⁹ M. Pezzella, *La voce minima*, op. cit., p. 63.



(fig. 12 min 00:51:15)

In un'intervista rilasciata nel 1969 a Jean Narboni e a Jacques Rivette, Marguerite Duras propone una definizione del folle che ben si adatta alla protagonista di *Hiroshima mon amour*: « un fou est un être dont le préjugé essentiel est détruit : les limites du moi »²⁶⁰; analogamente, nel 1971, la scrittrice afferma: « c'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité. C'est pour cela que la question de la folie me tente tellement dans mes livres »²⁶¹.

La follia in Duras consegue sempre a una separazione, a una perdita legata a un fallimento, a uno scacco del desiderio; è una forma estrema di violenza e al tempo stesso di rottura non solo con il mondo esterno ma anche, e soprattutto, con se stessi: l'essere sopravvissuta alla morte del suo amore ha implicato per la Francese la rottura degli argini della propria identità, lo scacco del suo desiderio di morte l'ha rapita a se stessa, l'ha trascinata al di là dei propri confini verso la mortifera coincidenza con il corpo morto del soldato. La follia della protagonista non è affatto accompagnata da una perdita di lucidità ma, al contrario, le permette di accedere a un'intelligenza decisiva. Come scrive Kristeva, «con la Duras, è la follia ad essere in piena luce: “Sono diventata pazza in piena lucidità”». Siamo presenti al nulla del senso e dei sentimenti che la lucidità accompagna nella loro estinzione, e assistiamo alle nostre miserie neutralizzate, senza tragedia e entusiasmo,

²⁶⁰ M. Duras, J. Rivette, J. Narboni, “La destruction, la parole”, cit. in A. Gamonedda Lanza, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, op. cit. p 98.

²⁶¹ B. L. Knapp, *Entretiens avec Marguerite Duras et G. Coussin*, in « The French Review » XLIV, 4 marzo 1971, cit. in A. Gamonedda Lanza, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 184.

chiaramente, nell'insignificanza frigida di un torpore psichico, segno minimale ma anche ultimo del dolore del rapimento»²⁶².

L'isolamento della Francese, dissociata da se stessa, dagli altri e dal tempo all'interno della cantina, viene però significativamente interrotto dalla presenza di un gatto nero con cui lei scambia una lunga serie di sguardi che la portano a identificarsi con esso.



(fig. 13 min. 00:51:28)



(fig. 14 min. 00:51:31)

Le chat, toujours égal à lui-même, entre dans la cave. Il s'attend à tout. Riva a oublié l'existence des chats.

Les chats sont domestiqués complètement. Leur conduite est de gentillesse. Leurs yeux ne sont pas domestiqués. Les yeux du chat et les yeux de Riva se ressemblent et se regardent.

²⁶² J. Kristeva, *Sole nero*, op. cit., p. 188.

Vidés. Presque impossible de soutenir le regard d'un chat. Riva le peut. Elle entre peu à peu dans le regard du chat. Il n'y a plus dans la cave qu'un seul regard, celui du chat-Riva. L'éternité échappe à toute qualification. Ce n'est ni beau ni laid. Ça peut être un caillou, l'angle brillant d'un objet ? *Le regard du chat ? Tout à la fois.* Le chat qui dort. Riva qui dort. Le chat qui veille. L'intérieur du regard du chat où rien n'accroche. Immenses, ces pupilles. Des cirques vides. Où bat le temps.

(Appendices. *Les Évidences nocturnes* 89)

Un'ipotesi di interpretazione per la comparsa del gatto nero nella prigionia della protagonista può essere trovata nel sonetto di Baudelaire *Les chats*²⁶³.

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaire.

Amis de science et de la volupté
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;
L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

I gatti, e con loro gli esseri umani che sono come loro, per via del loro comportamento massimamente addomesticato e sedentario possono essere assimilati alle « grands sphinx allongés au fond des solitudes, Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ». Tuttavia, all'immobilità e all'addomesticamento del loro corpo si contrappone l'eccesso impossibile da addomesticare dei loro occhi, del loro sguardo intelligente a cui nulla sembra poter sfuggire: « N'importe quoi peut être vu par Riva dans cet état. Tout un ensemble d'objets ou ceux-ci pris séparément. Peu importe. Tout sera vu par *elle* » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 89). Questa intelligenza dello sguardo che rende la Francese così simile al gatto è esattamente ciò che in seguito le permetterà di affermare

²⁶³ C. Baudelaire, *Les chats* in *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Paris, 2020.

di “aver visto tutto” a Hiroshima: trattandosi di un’intelligenza strettamente connessa allo spossamento di sé che l’identificazione melanconica ha comportato, lo sguardo che essa implica non può che essere altrettanto confusivo. Ecco dunque perché di fronte alla perdita dell’amato la protagonista non è stata in grado di scorgere la minima differenza tra il suo corpo vivo e il corpo morto del soldato e perché quattordici anni dopo, con il riaffiorare del ricordo del suo trauma personale e della sua follia, la città di Hiroshima verrà a confondersi con Nevers, il presente con il passato, il corpo dell’amante giapponese con quello dell’amato tedesco. Nella follia, tutto si *con-fonde*.

Benchè uno dei primi segnali della liberazione dalla follia sia dato da un improvviso bisogno di movimento che viene a sostituirsi alla rigida e sfingea immobilità felina della Francese – « Elle tourne en rond. Du temps a passé. Sa folie est maintenant remuante. Il lui faut bouger. Elle tourne en rond. Le cercle se ferme mais il va éclater. C’est le dernier temps. [...] Elle va être libre, ça va y être. Le cercle va éclater » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 93) – ciò che però sembra essere ancor più determinante è la metamorfosi del suo sguardo, la metamorfosi del suo *modo* di vedere: alla confusività assoluta, all’incapacità di discernimento che aveva ugualmente investito il suo mondo interiore e quello esteriore, subentra ora uno sguardo separativo che le consente di riconoscere l’identità delle cose che la circondano. Il *principium individuationis* che sembrava essersi irrimediabilmente dissolto torna dunque a prevalere e a garantire confini ben definiti e sufficientemente stabili a ogni aspetto della realtà; la Francese non solo riacquisisce la capacità di distinguere tra loro i suoni, gli oggetti, il giorno dalla notte, ma scopre anche, per la prima volta, la differenza tra sé e il suo amato, la separazione irriducibile tra il suo corpo vivo e il corpo morto dell’amato, tra la propria vita che continua e la morte dell’altro che continua.

À 6 heures du soir, la cathédrale Saint-Étienne sonne, été comme hiver. Un jour, il est vrai, je l’entends. Je me souviens l’avoir entendue avant – avant – pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur.

Je commence à voir.

Je me souviens avoir déjà vu – avant – avant – pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur.

Je me souviens.

Je vois l’encre.

Je vois le jour.

Je vois ma vie. Ta mort.

Ma vie qui continue. Ta mort qui continue.

Chambre et cave de Nevers.

et que l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la chambre. Et que l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la cave. Vers 6 heures et demie.

L'hiver est terminé.

(HMA 59-60)

L'ombra dell'oggetto che era caduta sull'io della Francese oscurando tutta la sua esistenza inizia a dileguarsi; la pervicace adesione all'oggetto perduto viene meno e la dimenticanza che prima pareva essere impossibile ora si rivela inevitabile. Pur avendo lottato con tutte le sue forze contro l'oblio, pur avendo desiderato di avere « une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre » (HMA 21), la giovane protagonista inizia a dimenticare, quasi che i capelli che lentamente ricrescono sulla sua testa, insieme a essa, coprissero anche i suoi ricordi: « Du moment qu'elle n'est pas morte ses cheveux repoussent. Entêtement de la vie. De nuit, de jour, ses cheveux poussent. Sous le foulard, en douce. Je caresse ma tête doucement. C'est meilleur à toucher. Ça ne pique plus les doigts » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 90).

Nel film, ma ancor meglio nelle appendici a *Hiroshima mon amour*, l'esatto momento in cui la Francese riconosce di essere uscita dalla sua folle cattiveria viene descritto attraverso un episodio singolare, apparentemente banale ma in realtà straordinariamente significativo. Tale episodio viene intitolato da Duras « Sur les images de la bille perdue par les enfants ».

J'ai encore crié. Et ce jour-là j'ai entendu un cri. La dernière fois que l'on m'a mise dans la cave. Elle est arrivée vers moi (la bille) en prenant tout son temps, comme un événement.

À l'intérieur coulaient des rivières colorées, très vives. L'été était à l'intérieur de la bille. De l'été elle avait aussi la chaleur.

Je savais déjà qu'on ne devait plus manger les choses, manger n'importe quoi, ni les murs, ni le sang de ses mains ni les murs. Je l'ai regardée avec gentillesse. Je l'ai posée contre ma bouche mais sans mordre.

Tant de rondeur, tant de perfection, posaient un insoluble problème.

Peut-être vais-je la casser. Je la jette mais elle rebondit vers ma main. Je recommence. Elle ne revient pas. Elle se perd.

Quand elle se perd, quelque chose recommence que je reconnais. La peut revenir. Une bille ne peut pas mourir. Je me souviens. Je cherche. Je la retrouve.

Cris des enfants. La bille est dans ma main. Cris. Bille. Elle est aux enfants. Non. Ils ne l'auront plus. J'ouvre la main. Elle est là, captive. Je la rends aux enfants.

(*Appendices. Les Évidences nocturnes* 83)



(fig. 15 min. 01:00:49)

Se da una parte l'attrazione immeditata che la biglia esercita sulla Francese può essere spiegata alla luce della sua rotondità, di quella perfezione capace di evocare l'amore fusionale, senza resti, che la protagonista ha vanamente cercato di realizzare con il suo amato (si pensi al mito dell'androgino), dall'altra dipende dalla sua disponibilità a divenire un oggetto transizionale capace di presentificare simbolicamente l'assenza dell'oggetto amato.

Come ha ben messo in luce Agamben nel passo di *Stanze* precedentemente citato, nella melanconia l'oggetto, come il feticcio o il giocattolo per il bambino, "non è né appropriato né perduto, ma l'una e l'altra cosa insieme", "reale e irreali, incorporato e perduto, affermato e negato". Proprio come un bambino piccolo che sente il bisogno di distruggere gli oggetti che percepisce come cattivi, come persecutori, la Francese pensa in un primo momento alla possibilità di rompere la biglia; anziché romperla, la butta via e dopo aver notato che essa ritorna spontaneamente a lei rimbalzando verso la sua mano, inizia a *ripetere* quel gesto.

La ripetizione messa in atto dalla Francese che lancia la biglia al fine di vederla tornare a sé è del tutto analoga alla ripetizione del gioco del *Fort-Da* che il piccolo Ernst attuava dapprima scagliando con soddisfazione lontano da sé tutti i piccoli oggetti che gli capitavano sottomano e poi mediante il gioco del rocchetto.

Se il bambino può sicuramente trarre gioia dal ritorno del rocchetto – in cui l'oggetto scompare per poi riapparire improvvisamente –, tuttavia l'esistenza dell'altra forma di gioco in cui gli oggetti non vengono ricondotti a sé dimostra che a essere ripetuta è

fondamentalmente l'esperienza spiacevole della separazione, della perdita, e pertanto tale ripetizione non può essere in rapporto al desiderio, ma solo alla pulsione come forza acefala al di là del principio di piacere. Come osserva Franco Lolli, «nel ciclo della ripetizione, pertanto, è inclusa un'azione il cui fine non è la ricerca di piacere perché, al contrario, fa dello spiacevole (la tensione dovuta all'allontanamento, alla scomparsa dell'oggetto amato) una meta libidica e giustificata in sé»²⁶⁴.

Jacques Derrida, in occasione del seminario del 1975 sul tema *La vita e la morte* – seminario dedicato principalmente a Nietzsche ma anche allo studio dell'*Al di là del principio di piacere* – mette in evidenza proprio l'assoluta autonomia della fase del dispiacere – del “gettare via” – nel gioco del bambino, distinguendo tra il momento in cui quest'ultimo si diverte a sparpagliare e il lavoro dei genitori che devono raccogliere ciò che lui ha disseminato. In particolare, interrogandosi su che cosa esattamente il bambino disperda e cosa ritrovi mediante i genitori, il filosofo afferma che «il bambino “gioca” a far apparire-scompare se stesso o la propria immagine. Fa parte egli stesso del suo Spielzeug»²⁶⁵, del suo “assortimento di giochi”.

Nel gioco il bambino realizza dunque la separazione di e da una parte di sé o, nei termini di Lacan, un'“automutilazione” in cui un oggetto divenuto qualcosa di proprio al soggetto «si stacca pur essendo ancora suo, ancora trattenuto [...]. A questo oggetto, daremo ulteriormente il suo nome nell'algebra lacaniana – il piccolo *a*»²⁶⁶.

Tornando ora a *Hiroshima mon amour*, possiamo notare che la perdita dell'oggetto amato non solo ha comportato per la Francese un eccesso di dispiacere, ma la ha anche posta in una condizione di totale passività e impotenza. Proprio come il bambino inventa il gioco del rochetto che, allontanato e richiamato a sé, traduce in termini simbolici l'alternanza ingovernabile e reale del va e vieni della madre, la protagonista compiendo il gioco del *Fort-Da* con la biglia, evoca la presenza e l'assenza dell'oggetto amato. Quando però la ricomparsa dell'oggetto non avviene – la biglia “non torna. Si perde” –, improvvisamente riaffiora in lei il ricordo traumatico della perdita e della sua irreversibilità; al contempo comprende però che, a differenza del suo amato soldato tedesco, “una biglia non può morire”, proprio come lei non ha potuto morire quel giorno

²⁶⁴ F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 35. Per un maggiore approfondimento rimando al capitolo I, in particolare pp. 25-44.

²⁶⁵ J. Derrida, *Speculare – su “Freud”*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano, 2000, p. 60.

²⁶⁶ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. pp. 60-61.

sul lungofiume della Loira: se la biglia non può morire, allora può essere cercata e ritrovata – “Mi ricordo. Cerco. La ritrovo”.

Proprio come il bambino che, identificandosi con il rocchetto che va e viene, può esercitarsi nei meccanismi di alienazione e separazione e costituirsi dunque come soggetto mancante, la Francese, per liberarsi dall'identificazione melanconica con l'oggetto perduto deve dividersi da esso. «È attraverso questa divisione interna – attraverso quello che Lacan chiamerà nel *Seminario X* “separtizione” – che il soggetto guadagnerà la chance di fare resistenza al suo possibile annientamento. Perdere una parte di sé per salvarsi»²⁶⁷.

Poiché la protagonista di *Hiroshima mon amour*, identificatasi confusivamente con l'oggetto amato, fa della biglia un sostituto di quest'ultimo, la decisione di non trattenerla prigioniera presso di sé ma di restituirla ai bambini, risulta determinante: “lasciare andare” definitivamente la biglia non solo significa “lasciare andare” l'oggetto perduto ma, al contempo, implica anche un'automutilazione, vale a dire la perdita di una parte del proprio essere, di quella parte che l'oggetto irrimediabilmente perduto sosteneva²⁶⁸.

Se da una parte la rinuncia all'oggetto e lo scioglimento del suo legame con esso consentono alla Francese di continuare a vivere salvandola dal pericolo di essere risucchiata nell'abisso del dolore e della follia, dall'altra proprio il ritorno della ragione e il venir meno della memoria che accompagnano la separazione dall'oggetto le impediscono di introiettare simbolicamente la perdita e, di conseguenza, di compiere realmente il lavoro del lutto.

Per poter realizzarsi, il lavoro del lutto deve infatti raggiungere attraverso la memoria un punto di oblio, un punto di dimenticanza che permetta al soggetto di separarsi realmente dall'oggetto perduto. Come scrive Recalcati, «possiamo dimenticare perché abbiamo incorporato il morto, perché lo abbiamo ricordato, lo portiamo con noi, fa parte di noi. Ed è solo nella misura in cui fa parte di noi che lo possiamo dimenticare»²⁶⁹.

²⁶⁷ F. Lolli, *È più forte di me*, cit. pp. 42-43.

²⁶⁸ «Invece di separare l'interno dall'esterno [...] la *separtizione* è un evento che si produce *nel* soggetto stesso; è l'evento della sua *partizione interna*. Nella *separtizione* il soggetto si separa da se stesso, è separtito, staccato, scisso da una parte di sé. [...] L'oggetto della separazione lacaniana [...] è l'oggetto piccolo (a) che si stacca dal corpo del soggetto essendo quella parte del godimento libidico [...] che l'azione del significante rende perduta», M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 389.

²⁶⁹ M. Recalcati, *Incontrare l'assenza*, cit. p. 38.

Poco prima di uscire dalla sua cattiveria, la Francese ancora invoca il suo amato, « elle l'appelle encore mais lentement et à des intervalles très longs. Souvenir du souvenir. Le corps est sale, *inhabité* » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 92). L'oggetto non esiste più, è stato allontanato, rimosso esiliato sia dal corpo sia dalla coscienza della protagonista senza un'adeguata simbolizzazione; ma, poiché la rimozione non è dimenticanza reale e definitiva, ciò che non è stato simbolizzato inevitabilmente riappare nel reale: « Nevers, tu vois, c'est la ville du monde, et même c'est la chose du monde à laquelle, la nuit, je rêve le plus. En même temps que c'est la chose du monde à laquelle je pense le moins » (HMA 35), confesserà la Francese al suo amante giapponese.

A influire sull'impossibilità di simbolizzare adeguatamente la perdita e di compiere il lavoro del lutto concorre un'altra perdita che la protagonista è costretta a subire appena dopo essere stata liberata dalla cantina: costretta dai suoi genitori a fuggire di nascosto da Nevers a causa del suo disonore, ella deve rinunciare definitivamente al suo legame con la patria e con la sua famiglia. La sua esistenza viene rifiutata, respinta dall'Altro che, privandola del riconoscimento necessario al costituirsi della soggettività (« on me fit passer pour morte » *Appendices. Nevers* 100), ne decreta l'espulsione dall'ordine del Simbolico.

Un jour, ma mère est arrivée pour me nourrir, comme elle faisait d'habitude. Elle m'a annoncé que le moment était venu de m'en aller. Elle m'a donné de l'argent.
Je suis partie pour Paris à bicyclette. La route était longue mais il faisait chaud. L'été. Quand je suis arrivée à Paris, le surlendemain matin, le mot Hiroshima était sur tous les journaux. C'était une nouvelle sensationnelle. Mes cheveux avaient atteint une longueur décente. Personne ne fut tondu.

(*Appendices. Nevers* 101)

La tragedia di Hiroshima non soltanto rappresenta la fine della guerra per il mondo intero, ma viene anche a coincidere con la liberazione dalla prigionia della Francese che, una volta giunta a Parigi, può ricominciare a esistere – « Dans un ordre revenu. Rien d'autre ne peut m'arriver que d'exister. D'accord » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 93). Tuttavia, almeno fino al suo arrivo a Hiroshima, si tratta di un esistere assolutamente inautentico – e il fatto che lei abbia deciso di essere un'attrice è certo sintomatico – in quanto, insieme al suo grande amore, sul lungofiume della Loira ella ha perduto anche l'intuizione delle sue possibilità superiori.

Dopo aver lasciato a Nevers, i suoi capelli ricrescono, divengono sufficientemente lunghi da nascondere la ferita del suo trauma personale, una ferita non ancora cicatrizzata e che, per poter guarire, necessita di essere riaperta, a costo di sentirne nuovamente il dolore, di fare scorrere nuovamente il sangue dimenticato. Proprio a Hiroshima, quattordici anni dopo, il rimosso farà il suo ritorno e l'incontro con il Giapponese offrirà alla protagonista la possibilità, *finalment*, di simbolizzare l'antica perdita, di compiere cioè il lavoro del lutto attraverso la dolorosa rimemorazione di quanto è stato vissuto nel legame con l'oggetto amato.

4. RICORDARE, RIPETERE, RIELABORARE... A HIROSHIMA

4.1 L'uno al posto dell'altro

Davvero [...] l'amore sarebbe un'esperienza del Nuovo? Di una vita nuova? Di una nuova esperienza del mondo? Illusioni, trappole, fumisterie dei poeti. E se invece l'amore dei Due non fosse altro che la ripetizione di amori antichi, rimossi, lontani nella memoria? Se non fosse altro che una sorta di calco di un'impronta già scritta? Se non fosse altro che un gioco di maschere?²⁷⁰

Per Freud, il cosiddetto Nuovo dell'amore altro non sarebbe che una replica del vecchio, del già stato, dell'amore già consumato, in quanto l'oggetto amato è sempre un calco dell'oggetto originariamente – e definitivamente – perduto e, di conseguenza, ogni incontro con l'oggetto rappresenta essenzialmente un suo rinvenimento (*Objektfindung*), una sua riscoperta²⁷¹. Abbiamo visto come a partire da *Al di là del principio del piacere* la nostalgia amorosa acquisti la forma insidiosa e insistente dell'automatismo di ripetizione: l'amore si rivela indissolubilmente vincolato alle leggi della pulsione che costringono il soggetto alla ricerca incessante dell'oggetto perduto del primo soddisfacimento, quel primo insostituibile Altro che non è mai ri-trovabile, non il medesimo.

²⁷⁰ M. Recalcati, *Mantieni il bacio*, cit. p. 24.

²⁷¹ Cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *OSF*, vol. 4 (1900-1905), Boringhieri, Torino, 1982, p. 527.

In effetti, l'incontro che avviene a Hiroshima tra l'attrice francese e l'architetto giapponese, più che un *nuovo* incontro, ha tutta l'aria di essere – almeno inizialmente – un *re-incontro*, vale a dire la riedizione di un amore passato, perduto, dimenticato che, riaffiorando improvvisamente alla memoria della protagonista, sembrerebbe costringerla a una ripetizione del medesimo. Come infatti osserva Lucilla Albano, in *Hiroshima mon amour* la ricerca d'amore della Francese «ha la valenza della ricerca dell'oggetto perduto, di un oggetto perduto in partenza ma di cui cerchiamo continui sostituti, poiché ogni oggetto perduto richiama a sé un suo sostituto in grado di colmare, illusoriamente, il vuoto e la mancanza»; purché provvisti di quel *quid* che inspiegabilmente si fa causa del desiderio del soggetto, tutto e tutti sembrerebbero poter fungere da sostituti, e dunque «l'uno vale l'altro»²⁷².

La sostituzione dell'oggetto d'amore perduto – il soldato tedesco morto – con la sua riedizione incarnata dal Giapponese, così come la sovrapposizione confusiva che verrà parallelamente a stabilirsi tra passato e presente, tra Hiroshima e Nevers, sono già enigmaticamente suggerite nella «psalmodie hypnotique»²⁷³ pronunciata da *Elle* al termine del dialogo introduttivo tra le voci *off* dei due protagonisti:

ELLE : ... Je te rencontre.
 Je me souviens de toi.
 Qui es-tu ?
 Tu me tues.
 Tu me fais du bien.
 Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ?
 Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ?
 Tu me plais. Quel événement. Tu me plais.
 Quelle lenteur tout à coup.
 Quelle douceur.
 Tu ne peux pas savoir.
 Tu me tues.
 Tu me fais du bien.
 Tu me tues.
 Tu me fais du bien.
 J'ai le temps.
 Je t'en prie.
 Dévore-moi.
 Déforme-moi jusqu'à la laideur.
 Pourquoi pas toi ?

²⁷² L. Albano, *Hiroshima mon amour: l'uno vale l'altro*, in «La psicoanalisi», n. 43-44, Astrolabio, Roma, 2008, p. 109.

²⁷³ R. Harvey, « Notice de *Hiroshima mon amour* », in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. II, cit. p. 1635.

Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre ?
Je t'en prie ...

(HMA 22-23)

Ad accompagnare il monologo della voce femminile non sono le immagini che mostrano la donna nell'atto di rivolgersi al proprio amante giapponese, e nemmeno quelle dei loro corpi abbracciati nel letto, ma un susseguirsi di lunghe carrellate in avanti nelle strade di Hiroshima ricostruita dopo il bombardamento. Il *débrayage* enunciativo contribuisce all'enigmaticità e all'indeterminatezza del monologo, il cui senso non può infatti trovare garanzia e nemmeno risolversi completamente nella corrispondenza sincronica tra ciò che la voce *off* dice e ciò che le immagini mostrano; al contrario, l'accento deve essere posto proprio sulla divisione, sull'"eautonomia" – per riprendere l'espressione deleziana – delle due componenti, in quanto è esattamente nell'interstizio tra immagine visiva e immagine sonora che il senso del monologo della voce *off* deve essere ricercato. Così, "questa città" in cui *Elle* afferma di avere trovato l'amore è al tempo stesso la città del presente, Hiroshima, che viene mostrata dalle immagini e la città del passato, Nevers, il cui ricordo riaffiora improvvisamente dopo lungo tempo. Tale ipotesi trova conferma nelle appendici di *Hiroshima mon amour*: descrivendo la sua città natale, la giovane protagonista afferma: « J'avais besoin d'une ville à la taille de l'amour même, Je l'ai trouvée dans Nevers même » (*Appendices. Les Évidences nocturnes* 82).

Il problema si pone inoltre – e soprattutto – per il "tu" a cui *Elle* si sta rivolgendo: a causa della sua natura deittica, il pronome personale può infatti essere compreso solamente se si conosce chi è l'individuo che esso indica e quale è la situazione spaziotemporale a cui viene fatto riferimento. Colui che *Elle* afferma di incontrare (« ... Je te rencontre ») sembra coincidere e allo stesso tempo non-coincidere con l'oggetto del suo improvviso ricordo (« Je me souviens de toi »). Il senso di confusione e di disorientamento che il lettore-spettatore inevitabilmente prova – infatti solo più tardi, una volta appresa la storia della Francese, egli potrà inferire che il "tu" a cui la donna si rivolge può essere tanto l'amante del passato (il soldato tedesco), quanto l'amante del presente (il Giapponese) –, altro non è che un riflesso, e un effetto, della confusione, del disorientamento che *Elle* manifesta al riemergere del lontano e doloroso ricordo: « Qui es-tu? ».

Il fallimento del desiderio della Francese – un fallimento determinato, come si è visto, dall’essere sopravvissuta alla morte del suo amato – « n’est pas contradictoire à son attitude à Hiroshima avec le Japonais. Au contraire, ceci est en relation directe avec son attitude avec ce Japonais ...» (*Appendices. Portrait de la Française 103*), sin dall’inizio. Infatti, proprio come la ripetizione dell’emblematica melopea “tu mi uccidi, tu mi fai del bene” rivela un godimento paradossale in cui la commistione di piacere e dispiacere è giustificata dal riemergere confuso del passato, la richiesta di essere divorata e deformata dall’altro esprime il medesimo desiderio di fusione del due in Uno che la giovane Francese aveva vanamente cercato di realizzare a Nevers, un desiderio dal carattere mortifero e regressivo che l’aveva spinta a identificarsi confusivamente con il corpo morto del soldato tedesco e che ora tenta di reiterarsi con il Giapponese.

Come osserva Kristeva,

[...] il giapponese e il tedesco in *Hiroshima mon amour* sono dei doppi. Nell’esperienza amorosa della giovane di Nevers, il giapponese riaccende il ricordo del suo amante morto, ma le due immagini maschili si mescolano in un puzzle allucinatorio tale da suggerire che l’amore per il tedesco è presente senza oblio possibile e che, inversamente, l’amore per il giapponese è destinato a morire. Riduplicazione e scambio di attributi. Attraverso questa strana osmosi, la vitalità di un sopravvissuto alla catastrofe di Hiroshima viene ad essere come velata da una sorte macabra, mentre la morte definitiva dell’altro sopravvive, diafana, nella passione ferita della giovane donna. Questa riverberazione dei suoi oggetti d’amore polverizza l’identità dell’eroina: essa non appartiene ad alcun tempo ma allo spazio della contaminazione delle entità in cui il suo essere proprio oscilla, doloroso e rapito²⁷⁴.

Ciò che permette al ricordo traumatico della Francese di riaffiorare innescando la “strana osmosi” tra il soldato tedesco e il Giapponese è una singolare circostanza, un vero e proprio incontro *perturbante* che rende ragione del fatto che Lacan citi *Hiroshima mon amour* proprio all’interno di un seminario che verte interamente sul tema dell’angoscia.

Prima di proseguire nell’analisi dell’opera, sembra opportuno tentare di chiarire il concetto di “perturbante” e la funzione che esso riveste nelle teorizzazioni di Freud e di Lacan, nonché la stretta connessione che entrambi gli psicoanalisi, seppur in modalità differenti, stabiliscono tra il sentimento del perturbante e l’affetto dell’angoscia.

Come ha messo in luce Freud nel saggio del 1919 dedicato allo studio di tale fenomeno, il perturbante, pur appartenendo «alla sfera dello spaventoso, di ciò che

²⁷⁴ J. Kristeva, *Sole nero*, op. cit. p. 202.

ingenera angoscia e orrore»²⁷⁵, non designa genericamente l'“angoscioso”, ma si riferisce a un nucleo specifico nell'ambito dell'angoscia, ovvero a «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»²⁷⁶.

In particolare, si tratta di un sentimento misto di incredulità e certezza: incredulità perché si assiste a qualcosa di estraneo, insolito e sconosciuto; certezza perché malgrado l'estraneità, un oscuro sapere ci dice che qualcosa ci concerne, ci attira e su questo non ci si inganna. Tale invasiva certezza fa del perturbante il prototipo, il “modello puro” del sentimento dell'angoscia che, secondo il celebre aforisma lacaniano, si distingue dagli altri affetti proprio perché “non inganna”²⁷⁷.

In base alla teoria secondo cui l'affetto connesso all'emozione, se rimosso, si trasforma in angoscia, si può affermare che «tra le cose angosciose dev'esserci tutto un gruppo in cui è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*»²⁷⁸. Il perturbante per Freud è infatti una particolare declinazione del ritorno del rimosso, in quanto a suscitarlo non è tanto una novità, ma piuttosto l'irrompere di un'estraneità solo apparente, un'estraneità che porta in sé la traccia dell'intimità che è stata e che riguarda primariamente la sfera del desiderio: qualcosa di familiare, di intimo, il “più proprio”, viene rimosso perché incompatibile con il conscio e dunque ritorna imprevedibilmente e repentinamente sotto forma di un'*intima estraneità* in cui il soggetto si riconosce come personalmente implicato. Come afferma Recalcati, «ciò che è più intimo ritorna dall'esterno nella forma dell'oggetto piccolo (a) che causa angoscia, essendo una emergenza del desiderio»²⁷⁹.

²⁷⁵ S. Freud, *Il perturbante*, cit. p. 81.

²⁷⁶ Ivi, p. 82. La conferma di questa definizione si ritrova anche negli usi linguistici dell'aggettivo *unheimlich* e del suo opposto, *heimlich*. Freud osserva infatti con grande interesse che in alcune delle sue molteplici declinazioni il significato di *heimlich* si capovolge, venendo così a coincidere con il suo contrario (*unheimlich*); come infatti riporta il dizionario della lingua tedesca di Daniel Sanders da lui consultato, *heimlich* non indica soltanto ciò che è familiare, domestico e intimo, ma anche ciò che è “nascosto”, “tenuto celato”. Se l'aggettivo *heimlich* può descrivere anche il suo opposto, la relazione di intrinseca biunivocità deve in qualche modo valere anche in senso contrario: perché realizzi compiutamente la sua essenza, all'*Unheimliche* deve dunque poter essere conferito lo statuto di *heimlich*, l'essere cioè “di casa”, “familiare”, “prossimo”. Non è dunque casuale che l'attenzione di Freud sia soprattutto attratta dalla definizione di Schelling, secondo il quale «*si dice unheimlich tutto ciò che dovrebbe restar ... segreto, nascosto, e che invece è affiorato*»; l'interpretazione freudiana del perturbante non si discosta infatti molto da quella del filosofo, se non per il fatto di individuare la specifica natura dell'elemento angoscioso nel rimosso che ritorna.

²⁷⁷ Cfr. M. Fiumanò, *Un sentimento che non inganna. Sguardo e angoscia in psicoanalisi*, Raffaello Cortina, Milano, 1991, pp. 53-59.

²⁷⁸ S. Freud, *Il perturbante*, cit. p. 102.

²⁷⁹ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 382.

Proprio a partire da una rilettura e rivisitazione del *Perturbante*, Lacan tenta a sua volta di circoscrivere il nucleo di ciò che genera angoscia: «[...] quest'anno affronterò l'angoscia con l'*Unheimlichkeit*. L'*Unheimliche* è ciò che appare nel posto in cui dovrebbe stare meno-*phi*. Tutto parte, in effetti, dalla castrazione immaginaria, poiché non c'è, e non a caso, un'immagine della mancanza. Quando qualcosa appare lì, significa dunque, se posso esprimermi così, che viene a mancare la mancanza»²⁸⁰.

Occorre sottolineare sin da subito che, diversamente da Freud, per Lacan nel fenomeno del perturbante non si tratta di un ritorno del rimosso, ma dell'incontro con la pulsione, con “il tagliato via” da sé, un incontro che avviene primariamente nel campo visivo proprio là dove era attesa la mancanza. Questo “qualcosa che appare” nel posto della mancanza è l'oggetto piccolo *a* come indice del corpo pulsionale e del godimento inconscio del soggetto, oggetto *estimo* che angoscia, che perturba in quanto fa diventare il soggetto che lo incontra l'oggetto pulsionale staccato da se stesso, cioè dalla sua stessa condizione di soggetto²⁸¹.

Il perturbante lacaniano riguarda dunque l'emergere di un Reale che, travalicando l'ordine simbolico del significante, produce un effetto in grado di alludere all'irrepresentabile della Cosa, dell'oggetto perduto del primo soddisfacimento che, per quanto “familiare”, rimane strutturalmente ed essenzialmente inaccessibile, “estraneo” al soggetto. L'assenza della Cosa è infatti necessaria perché vi sia desiderio ed è la condizione di ogni possibile rappresentazione simbolico-immaginaria: «Se la Cosa non fosse fondamentale velata, non saremmo con essa in una modalità di rapporto che ci obbliga [...] a circoscriverla, e addirittura ad aggirarla, per concepirla. Quando essa si afferma, lo fa in campi addomesticati. È proprio per questo che i campi sono definiti tali – essa si presenta sempre come unità velata»²⁸².

Nel momento in cui la Cosa non viene a mancare, non si presenta cioè come “unità velata”, ma si dà come eccessivamente presente invadendo con la sua onnipotenza il soggetto, quest'ultimo precipita in una situazione di inquietante estraneità (*Unheimlich*) che provoca il sorgere dell'angoscia. Per Lacan tale affetto non è dunque connesso alla

²⁸⁰ J. Lacan, *Il Seminario. Libro X*, cit. pp. 46-47.

²⁸¹ Cfr. Alex Pagliardini, *Il sintomo di Lacan. Dieci incontri con il reale*, Galaad Edizioni, Giulianova, 2016, 250. Per un maggiore approfondimento, rimando più in generale al capitolo «Sull'angoscia» (pp. 55-90) e, per quanto riguarda il fenomeno del perturbante nelle teorizzazioni di Freud e di Lacan alle pp. 245-250 del capitolo «Sullo sguardo».

²⁸² J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit. p. 140.

mancanza dell'oggetto – l'angoscia non è affatto senza oggetto²⁸³ – ma, al contrario, si riferisce alla presenza troppo ravvicinata dell'oggetto della pulsione, ossia alla prossimità eccessiva del reale del godimento.

Pur riconoscendo – in accordo con quanto Freud afferma in *Inibizione, sintomo e angoscia* (1926) – che si tratti di un affetto e che nella sua definizione minima sia un *segnale*²⁸⁴, tuttavia Lacan non considera l'angoscia come la manifestazione di un pericolo interno o esterno, e nemmeno come il segnale per innescare la rimozione, ma piuttosto come il «segnale del reale»²⁸⁵, come il segnale *della mancanza della mancanza*. L'angoscia per Lacan è dunque quell'affetto che fa vacillare il soggetto non appena viene a confrontarsi con l'irrompere del proprio Reale nel quadro stabile e rassicurante della realtà; in tal senso, essa rappresenta la via d'accesso a ciò che non è significante, vale a dire *la possibilità dell'incontro* del soggetto con l'oggetto piccolo (a).

Tornando ora alla nostra analisi, in *Hiroshima mon amour*, troviamo un chiaro esempio di ciò che Lacan intende affermando che, proprio come il fantasma, anche l'angoscia si manifesta sempre incorniciata: essa «si produce quando appare nella cornice, quello che era già lì, molto più vicino, a casa, *Heim*»²⁸⁶. Ciò che nel film funge simbolicamente da inquadramento all'angoscia è proprio la cornice della porta-finestra della camera d'hotel dalla cui soglia, il mattino seguente alla notte d'amore trascorsa insieme al Giapponese, la Francese osserva il corpo del suo amante addormentato. Improvvisamente, all'interno del riquadro della finestra, scorge qualcosa che la destabilizza: si tratta di un'apparizione fulminea che, perturbando e sovvertendo il suo piano percettivo, provoca nella protagonista un effetto paralizzante.

Elle est en peignoir de bain sur le balcon de la chambre d'hôtel. Elle le regarde. Elle tient à la main une tasse de café.

Lui dort encore. Il a les bras en croix, il est allongé sur le ventre.

Il est nu jusqu'à la ceinture.

[Un rayon de soleil entre par les rideaux et fait sur son dos un petit signe, comme deux traits croisés (ou taches ovales).]

Elle regarde avec une intensité anormale ses mains qui frémissent doucement comme quelquefois, dans le sommeil, celles des enfants. Ses mains sont très belles, très viriles.

Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein

²⁸³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro X*, cit. p. 97.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 52.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 171.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 82.

soleil. (La chambre est dans la pénombre.) Ce jeune homme agonise. Ses mains sont également très belles ressemblant étonnamment à celles du Japonais. Elles son agitées des soubresauts de l'agonie [On ne voit pas le vêtement que porte cet homme parce qu'une jeune femme est allongée sur son corps, bouche contre bouche. Les larmes qui coulent de ses yeux se mêlent au sang qui coule de sa bouche.]

[La femme – celle-ci – a les yeux fermés. Tandis que l'homme sur lequel elle est allongée a les yeux fixes de l'agonie.]

L'image dure très peu de temps.

(HMA 28)



(fig. 16 min. 00:19:06)



(fig. 17 min. 00:19:15)



(fig. 18 min. 00:19:22)

Lo sguardo della Francese, lungi dall'essere una mera funzione percettiva, proiettato verso un altrove, disegna la non-coincidenza tra il proprio vedere e la realtà, vale a dire la divisione, la *schisi* tra la «visione come funzione dell'organo della vista, e lo sguardo, suo oggetto immanente, dove si iscrive il desiderio del soggetto, e che non è organo, né funzione di alcuna biologia»²⁸⁷. Proprio l'eccedenza dello sguardo rispetto alla funzione percettiva della vista permette all'oggetto perturbante di irrompere nel campo visivo producendo quello che per la Francese viene a essere un vero e proprio incontro *tychico*: la mano del giapponese illuminata da un particolare gioco di luce²⁸⁸, è esattamente ciò che fa macchia, il *punctum* perturbante – *estimo* – che aprendosi un varco nelle difese del soggetto, viene a presentarsi nel posto previsto per la mancanza; la mancanza viene dunque a mancare ed emerge l'angoscia come possibilità dell'incontro del soggetto con l'oggetto piccolo (a) – l'oggetto causa che qui, in maniera assolutamente paradigmatica, si manifesta come parte del corpo che si stacca dal corpo.

Se, come osserva Recalcati, il problema nella definizione psicoanalitica dell'angoscia consiste primariamente «*in come il soggetto si riconosca implicato nell'oggetto che causa*

²⁸⁷ J.-A. Miller, «Jacques Lacan e la voce», in *Agalma*, 1988, p. 54.

²⁸⁸ *Il Seminario XI* rappresenta il luogo di una vera e propria formalizzazione della funzione dello sguardo da parte di Lacan. Il primo passaggio in questa direzione è l'analisi della funzione dell'illuminazione condotta da Merleau-Ponty in *Il visibile e l'invisibile* (1964). Il filosofo già in *Fenomenologia della percezione* aveva infatti sostenuto che a rendere le cose visibili è proprio l'illuminazione e che dunque la percezione che il soggetto ha delle cose è determinata dall'illuminazione già sempre presente nel campo percettivo. Ciò che Merleau-Ponty aggiunge nell'opera (pubblicata postuma) del 1964 è che l'illuminazione non solo rende possibile la visione, ma la orienta e la anticipa: vedendo le cose prima che esse siano viste, l'illuminazione dà a vedere la visione. Per un ulteriore approfondimento rimando a A. Pagliardini, *Il sintomo di Lacan*, op. cit., pp. 250-252.

la sua angoscia»²⁸⁹, è dunque necessario comprendere in che modo la Francese si senta implicata, toccata nel proprio essere scorgendo la mano del suo amante che sussulta nel sonno.

Nel momento in cui la donna osserva, come ipnotizzata, il movimento impercettibile della mano del Giapponese, alla direzionalità del suo sguardo si contrappone un movimento di reversibilità: la mano la *ri-guarda*, si offre cioè ai suoi occhi e, oscurando improvvisamente le immagini-velo della realtà, disvela la permanenza di un residuo intatto e insistente²⁹⁰. Per analogia di forme, l'immagine della mano del Giapponese voltata sul lenzuolo fa bruscamente riapparire l'immagine della mano del soldato tedesco agonizzante sul pontile di Nevers; nel film, l'inquadratura passa poi rapidamente dal particolare della mano ai volti insanguinati del soldato esanime e della giovane Francese che, distesa su di lui, lo bacia cospargendosi le labbra del suo sangue (*fig. 8*).

La reminiscenza, vaga e brutale, si interrompe, ma il meccanismo che ha innescato comincia a funzionare proprio a partire da quell'istante: il ricordo traumatico risorto *involontariamente* sulla base di un principio sineddotico che nella parte (la mano) fa scintillare il tutto (il trauma della perdita), permette al fantasma del dolore passato, alla ferita non ricucita di essere sottratta all'oblio e di irrompere con forza nella trama del presente.

Il lavoro della memoria involontaria messo in moto dall'incontro con l'oggetto perturbante consente alla Francese di accedere a un'esperienza per certi versi analoga a quella del tempo ritrovato che Proust ha splendidamente descritto nella *Recherche*, vale a dire l'esperienza di un tempo in cui un istante del passato e un istante del presente vengono misteriosamente a congiungersi. A tal proposito, Bottiroli afferma che «la loro congiunzione non è semplicemente una connessione: i due istanti si sovrappongono fino a coincidere [...] *ciascuno dei due istanti non coincide più con se stesso in quanto coincide con l'altro istante*»²⁹¹. Così, in *Hiroshima mon amour*, alla sovrapposizione confusiva della mano del giapponese con quella del tedesco, seguirà la *con-fusione* tra la città di Hiroshima e la città Nevers, tra l'amore del passato e l'amore del presente.

²⁸⁹ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit., p. 381.

²⁹⁰ Cfr. R. Salvatore, *Hiroshima mon amour e In the mood for love, tempo e desiderio*, In «La psicoanalisi» n. 43-44, op. cit., p. 95.

²⁹¹ G. Bottiroli, «*Sólo una cosa no hay. Es el olvido*». *L'energia del ricordo nella letteratura*, in L. Gandini, D. Cecchini, M. Gentilini (a cura di), *Le sponde della memoria. Il ruolo dell'oblio nel panorama mediale contemporaneo*, Quaderni di Archivio Trentino, 32, 2012, p. 59.

Tuttavia, se le reminiscenze descritte da Proust danno luogo alla gioia estatica del Narratore e attivano una colorazione lirica della sua memoria, in *Hiroshima mon amour* il ritorno di un passato di cui non è mai stata simbolizzata la perdita getta nell'angoscia – nella “mancanza della mancanza” – la Francese che viene così a trovarsi nell'impossibilità di disfarsi dell'inafferrabile presenza dell'oggetto (a), della cosa irriducibile proprio in quanto necessaria alla costituzione stessa del soggetto.

Inscrivendosi appieno nella tradizione filosofica esistenzialista che attribuisce all'angoscia il valore di una situazione affettiva unica e fondamentale, Lacan pone l'accento sulla funzione epifanica che essa svolge per il soggetto che ne fa esperienza, una funzione di portata ontologica, in quanto ciò che l'angoscia rivela è l'essere (pulsionale) del soggetto, vale a dire il reale del godimento di cui è fatta la sua incomparabile singolarità. Proprio alla luce della sua funzione rivelatrice, l'angoscia non soltanto rappresenta un'esperienza imprescindibile per il processo di soggettivazione, ma riveste un'importanza fondamentale anche all'interno del percorso psicoanalitico, il cui scopo consiste proprio nel produrre l'incontro dell'analizzante con la *causa*, cioè con il desiderio e il godimento: «un soggetto non angosciato è un soggetto che non è più disponibile al lavoro analitico», afferma Colette Soler²⁹². Non è dunque casuale che la relazione tra i due protagonisti di *Hiroshima mon amour* venga ad assumere i connotati di un vero e proprio percorso analitico in cui il Giapponese (nel ruolo di analista) aiuterà – molto, troppo attivamente – la Francese (l'analizzante) a ricordare, ripetere e rielaborare il proprio trauma rendendo così possibile il compimento e la comprensione di ciò che, fino a quel momento, era rimasto frammentario e incompiuto.

²⁹² C. Soler, *La direzione della cura: l'inizio e la fine dell'analisi*, in «La Psicoanalisi», n. 7, Astrolabio, Roma, 1990, p. 80. L'importanza dell'angoscia all'interno dell'analisi è stata sottolineata da diversi autori (cfr. W. Bion, *Cogitations-Pensieri*, Armando, Roma, 2010; M. Klein, *Le origine della traslazione*, in *Scritti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006; D. Winnicott, *L'odio nel controtransfert*, in *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Giunti, Firenze, 2017) ed è una tesi sostenuta in maniera radicale anche da Lacan: «L'angoscia, per l'analisi, è un termine di riferimento cruciale, perché, in effetti, l'angoscia è ciò che non inganna. Ma l'angoscia può mancare. Nell'esperienza è necessario canalizzarla e, per così dire, dosarla per non esserne sommersi. Questa è una difficoltà correlativa a quella di congiungere il soggetto con il reale», *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 41.

4.2 « *La résurgence de Nevers* »

Dopo la notte d'amore trascorsa insieme al Giapponese, la Francese si prepara per girare l'ultima scena del film a Hiroshima, un film internazionale sulla pace in cui lei interpreta – non certo casualmente – il ruolo di infermiera della Croce Rossa: « *Elle apparaît complètement habillée, au moment où elle est en train d'ajuster sa coiffe d'infirmière (car c'est en infirmière de la Croix-Rouge qu'elle apparaît). Elle s'accroupit près de lui dans un geste subit, ou s'allonge près de lui. Elle joue avec sa main. Elle embrasse son bras nu. Une conversation courante s'engage* » (HMA 32).



(fig. 19 min. 00:24:24)

Poiché a suscitare il desiderio della giovane Francese a Nevers era stata proprio la mano bruciata del soldato tedesco che lei aveva dovuto medicare, non sorprenderà certo che ora, a Hiroshima, vestita da infermiera, la protagonista “giocherelli” con la mano del Giapponese, l'amante del presente che di lì a poco verrà a sostituire e a riattualizzare l'amante del passato permettendo così l'instaurarsi di un transfert vissuto in una zona intermedia tra sogno e consapevolezza.

Nell'analisi del caso di Dora, Freud definisce infatti fenomeni di transfert come «riedizioni, copie degli impulsi e delle fantasie che devono essere risvegliati e resi coscienti durante il progresso dell'analisi, in cui però – e questo è il loro carattere peculiare – a una persona della storia precedente viene sostituita la persona del

medico»²⁹³. Scordando completamente che la realtà del quadro analitico non ha nulla a che fare con la situazione del passato, nel momento della reviviscenza di un determinato affetto, il paziente attribuisce a tale affetto un carattere d'attualità e di realtà che spiega perché il transfert possa alle volte divenire il luogo della più ostinata resistenza al trattamento.

Il primo chiaro segno dello spostamento transferale della libido della Francese sul Giapponese è rappresentato dalla paura che, insieme all'amore, possa ripresentarsi la primitiva intensità del trauma subito a Nevers, una paura che la porta a respingere il desiderio espresso dal suo amante di rivederla ancora, prima del suo ritorno in Francia²⁹⁴.

Nonostante il diniego della protagonista, i due amanti si incontrano casualmente poche ore dopo, in Piazza della Pace, dove sta per essere girata una scena di massa del film. Nella sequenza che mostra i preparativi dell'allestimento scenico, i due protagonisti vengono quasi travolti dal passaggio di alcuni tecnici cinematografici che trasportano dei quadri di grandi dimensioni. Le immagini dei due quadri che vediamo passare, uno di seguito all'altro e in primo piano, sono massimamente significative: la prima rappresenta la mano amputata di una vittima dell'esplosione nucleare di Hiroshima; la seconda, una giovane donna sopravvissuta alla tragedia, con la testa rasata.

Le documentazioni fotografiche volte a dare una rappresentazione diretta e oggettiva del trauma di Hiroshima offrono al contempo una rappresentazione del trauma personale vissuto dalla Francese a Nevers: come non pensare infatti, guardando queste immagini, all'importanza che l'oggetto-mano riveste nell'immaginario della protagonista – si pensi alla mano bruciata del tedesco che aveva suscitato il suo desiderio a Nevers, così come alla mano che, durante la prigionia, ella si scorticava sui muri della cantina per poi leccarne il sangue e, ancora, alla mano del Giapponese addormentato sul letto che la sera precedente, per analogia di forme, ha risvegliato nella Francese il ricordo della mano dell'amato soldato morente sul lungofiume della Loira – ? E di fronte alla fotografia della

²⁹³ S. Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria*, in *OSF*, vol. 4, cit. pp. 396-397.

²⁹⁴ «Nei sopravvissuti l'oggetto primario è così incompatibile con la sopravvivenza del sé, che viene distrutto. Si forma come un buco, un vuoto. Questo buco è pericoloso... perché può causare ritraumatizzazione e quindi intorno ad esso vengono costruite difese narcisistiche... Sono queste difese che portano a sfuggire a intere relazioni, a evitamento di realtà e manipolazione di altre relazioni, tutte operazioni che sono sentite necessarie per evitare la minaccia della devastazione (il ritorno allo stato traumatico)», C. Mucci, *Trauma e perdono*, Raffaello Cortina, Milano, 2014, p. 155.

donna che ha perduto i capelli a seguito dell'esplosione nucleare, come non pensare alla « *petite tondue de Nevers* »?



(fig. 20 00:31:05)



(fig. 21 00:31:09)

Dopo essersi ritrovati ad assistere a un corteo pacifista rischiando di perdersi in mezzo alla folla travolgente dei manifestanti, i due amanti fuggono via e, nella sequenza successiva, li ritroviamo all'interno della casa del Giapponese dove fanno nuovamente l'amore.

Analogamente a un medico che, dopo averne scoperto le aree di resistenza, aiuta il paziente a superare le proprie opposizioni inconsce attraverso il lavoro di analisi – un lavoro interpretativo indispensabile affinché il soggetto possa raccontare anche le situazioni più dolorose e dimenticate del suo passato –, il Giapponese, subito dopo l'amore, desideroso di accedere alla verità (inconscia) del desiderio della Francese, le

domanda se l'uomo che lei ha amato durante la guerra fosse un francese. *Elle* comincia dunque a raccontargli la sua storia con il soldato (il fatto che fosse un soldato tedesco, un "nemico della Francia", in realtà, verrà confessato solo in seguito), dei loro incontri clandestini e della morte che ha tragicamente segnato la fine di quel suo primo, giovane amore.

À Nevers. Images de Nevers. Des rivières. Des quais. Des peupliers dans du vent, etc.

Le quasi désert.

Le jardin.

À Hiroshima, maintenant. Et on les retrouve [presque dans la pénombre]

[...]

ELLE : Pourquoi parler de lui plutôt que d'autres ?

LUI : Pourquoi pas ?

ELLE : Non. Pourquoi ?

LUI : À cause de Nevers, je peux seulement commencer à te connaître. Et, entre les milliers et les milliers de choses de ta vie, je choisis Nevers.

ELLE : Comme autre chose ?

LUI : Oui.

Est-ce qu'on voit qu'il ment ? on s'en doute. Elle, elle devient presque violente, et, cherchant elle-même ce qu'elle pourrait dire (moment un peu fou).

ELLE : Non. Ce n'est pas un hasard. (Un temps.) C'est toi qui dois me dire pourquoi.

Il peut répondre (très important pour le film).

Soit:

LUI : C'est là, il me semble l'avoir compris que tu es si jeune ... si jeune, que tu n'es encore à personne précisément. Cela me plaît.

Ou bien :

ELLE : Non, ce n'est pas ça.

LUI : C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli... te perdre... et que j'ai risqué ne jamais te connaître.

LUI : C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore.

(HMA 50-51)

La parola "Nevers" aveva attirato sin da subito l'attenzione e l'interesse del Giapponese – « C'est un joli mot français, Nevers » (HMA 30) – ; infatti, nonostante la Francese affermi che si tratta di « C'est un mot comme un autre. Comme la ville » (HMA 30), o forse proprio grazie a questa sua osservazione, egli riconosce molto rapidamente

la densità semantica che la parola “Nevers” racchiude e la necessità di articolarla, di interpretarla. Così, sedici ore prima della loro separazione definitiva, mentre i due amanti si trovano seduti all’interno di un bar che si trova – non certo casualmente – sul lungofiume dell’Ota, la prima cosa che *Lui* dice, in atteggiamento perduto e innamorato, è: « Ça ne veut rien dire, en français, Nevers, autrement ? » (HMA 52). A partire da questo momento miracolo si produce, il miracolo della « *résurgence de Nevers* » (HMA 52).

Benchè la Francese neghi a “Nevers” un significato altro, la sua rievocazione si dispiega nella forma di una *parola piena*, una parola vera, capace cioè di enunciare il desiderio inconscio del soggetto e che porta con sé un senso che è compito proprio del soggetto assumere o rifiutare.

In analisi il soggetto non può infatti realizzarsi nella *parola vuota*, che è la parola dell’io, una parola devitalizzata del suo valore dialettico e il cui interlocutore è l’altro immaginario, il simile che si incontra o la propria immagine allo specchio, luogo delle identificazioni immaginarie; il soggetto in analisi si realizza soltanto nella *parola piena*, il cui interlocutore è l’Altro simbolico da cui si attende un’interpretazione simbolica, una parola che lo riconosca come soggetto e gli permetta di integrare nel proprio discorso ciò che gli appare come un buco, come un capitolo censurato a cui non ha accesso direttamente. Lo psicoanalista non è dunque tanto il testimone della verità del soggetto che emerge, ma riveste, per l’analizzante, le vesti del soggetto supposto sapere che è il fulcro e la molla di tutto lo sviluppo del transfert²⁹⁵.

Benchè nulla – osserva Freud – all’interno di un’analisi, sia più difficile del controllo dei fenomeni transferali, tuttavia proprio tali fenomeni rendono il servizio più prezioso all’analista, da un lato permettendogli di mettere in luce gli impulsi amorosi – occulti o dimenticati – dei pazienti, dall’altro conferendo a tali impulsi un carattere di attualità, giacché «nessuno può essere battuto *in absentia* o *in effigie*»²⁹⁶. L’intervento dell’analista è dunque assolutamente decisivo per l’emergenza della parola del soggetto dell’inconscio, in quanto, pur limitandosi talvolta a un silenzio attento, egli dà conto di aver capito in quale posto il paziente lo colloca e di sapere di non dover fare altro che

²⁹⁵ «[...] il transfert è impensabile, se il suo punto di partenza non è preso nel soggetto supposto sapere», J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 248.

²⁹⁶ S. Freud, *Dinamica della traslazione* (1912), in *OSF*, vol. 6 (1909- 1912), Boringhieri, Torino 1974, p. 531.

prestarsi a giocare il ruolo di cui è stato investito al fine di esercitare la sua funzione simbolica. Ricordiamo che per Freud il transfert è ripetizione, vale a dire una “riedizione del passato”, del già stato, in quanto proprio l’analista diviene il supporto di tale ripetizione nella misura in cui incarna l’oggetto perduto – l’oggetto che il soggetto ricerca incessantemente perché supposto rispondere al suo desiderio – presentandosi come un suo sostituto: è ciò che Lacan designa nella formula per cui l’analista è l’oggetto piccolo (a), l’“oggetto-*agalma*” che custodisce il segreto più intimo del desiderio del soggetto²⁹⁷.

Alla luce di ciò si potrà comprendere perché Lacan, nel corso del *Seminario X* – e in particolare, nella lezione “Da *a* ai Nomi-del-Padre” che conclude la parte di insegnamento incentrata sulle possibili forme dell’oggetto *a* piccolo – citi proprio *Hiroshima mon amour* come esempio di «storia atta a mostrarci come un qualsiasi tedesco insostituibile possa essere lì per lì soppiantato in modo perfettamente valido dal primo giapponese incontrato all’angolo della strada»²⁹⁸.

Il Giapponese comprende infatti molto rapidamente il ruolo che deve rivestire per poter accedere alla verità del desiderio della Francese, così come le possibilità terapeutiche insite nella ripresa e nella riattualizzazione del passato di lei; infatti, «se c’è una possibilità che lei finalmente elabori il lutto del Tedesco, è necessario aiutarla ad affrontare il suo sole nero. Perché possa iniziare a dimenticarlo sufficientemente, è necessario che lei prima se ne ricordi»²⁹⁹.

Il lavoro del lutto è certamente doloroso, richiede tempo, cura, dedizione e non può prescindere da un intenso lavoro della memoria: è infatti necessario ricordare colui che non c’è più, evocare come era il mondo con lui, le sensazioni provate, perché solo tramite il ricordo è possibile giungere a un punto di oblio che, collocando l’oggetto perduto in un tempo irrimediabilmente passato, consente la separazione definitiva da esso.

In un’ottica al tempo stesso identica e contraria a quella di Freud, secondo il quale il compito del lutto consiste nel consumare una seconda volta la perdita dell’oggetto amato provocata dai casi del destino, Lacan ritiene che il suo fine sia piuttosto quello di «mantenere e sostenere tutti quei dettagli del legame allo scopo [...] di restaurare il legame con il vero oggetto della relazione, l’oggetto mascherato, l’oggetto *a*. Al quale, in

²⁹⁷ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro VIII*, cit. pp. 150-164; per una ricostruzione attenta delle diverse teorie del transfert nell’insegnamento di Lacan, rimando a M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. II, cit. pp. 468-511.

²⁹⁸ J. Lacan, *Il Seminario. Libro X*, cit. p. 367.

²⁹⁹ R. Harvey, « Notice de *Hiroshima mon amour* », in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. II, cit. p. 1639.

seguito, potrà essere dato un sostituto che, in fin dei conti, non avrà maggiore importanza di chi ne ha occupato il posto in primo luogo»³⁰⁰.

Lungi dall'attenersi a un ascolto attento e dal sapere *tacere il proprio amore*³⁰¹ – « Tu me donnes beaucoup l'envie d'aimer » (HMA 40), « Je crois que je t'aime » (HMA 43) –, Lui, al fine di aiutare la Francese a ricordare, si sostituisce volontariamente, consapevolmente al soldato tedesco, innescando così la sovrapposizione immaginaria tra le due situazioni, quella del passato di Nevers e quella del presente di Hiroshima.

Ton extasié. Il lui lâche la tête, écoute très intensément.

LUI : quand tu es dans la cave, je suis mort?

ELLE : Tu es mort ... et ...

Nevers : l'Allemand agonise très lentement sur le quai.

ELLE : ... comment supporter un telle douleur?

(HMA 53-54)

Ogni distanza sembra essere improvvisamente abolita, alla temporalità spazializzata e cronologica dell'orologio subentra il tempo dell'inconscio che si manifesta attraverso interruzioni, fratture, articolazioni imprevedibili. La rimemorazione della Francese non segue infatti l'ordine degli avvenimenti nel loro accadere ma, proprio come quello di una paziente invitata dall'analista a riferire tutto ciò che le si presenta alla mente – « Parle encore [...] Parle » (HMA 62) –, appare caotico, irregolare, apparentemente casuale.

Più che raccontare l'avvenimento traumatico, *Elle* lo verbalizza, lo fa passare nel verbo, o più precisamente nell'*epos* in cui riferisce nel presente – attraverso un linguaggio che permette al suo discorso di essere inteso dai contemporanei e che suppone il discorso presente di costoro – le origini della sua persona: « Nevers. [...] Je suis née à Nevers (

³⁰⁰ J. Lacan, *Il Seminario. Libro X*, cit. pp. 366-367.

³⁰¹ Lacan individua proprio nel sapere *tacere l'amore* l'unica condizione fondamentale per condurre fino in fondo una buona analisi. L'analista deve infatti limitarsi ad ascoltare in silenzio la parola dell'analizzante al fine di evitare l'insorgenza degli effetti immaginari del transfert, la cui molla deve essere reperita esclusivamente nel Simbolico. «Chi vi parla è nella psicoanalisi da abbastanza tempo ormai per poter dire che ben presto avrà passato metà della sua vita ad ascoltare [...] vite che si raccontano, che si confidano. Ascolta. Ascolto. Non ho alcun titolo per misurare il valore delle vite che da quasi quattro settenari ascolto confidarsi davanti a me. Io ascolto. E uno degli scopi del silenzio che costituisce la regola del mio ascolto è proprio quello di tacere l'amore», "Discorso ai cattolici" in *Dei Nomi-del-padre seguito da Il trionfo della religione*, trad. it. Einaudi, Torino, 2006, p. 66.

elle boit), j'ai grandi à Nevers. J'ai appris à lire à Nevers. Et c'est là que j'ai eu vingt ans» (HMA 53).

È così che la recitazione dell'*epos* può [...] prolungarsi nel presente con tutta l'animazione dell'attore [...] e, se si gioca nella rappresentazione, è su una scena che implica la presenza, non solo del coro, ma anche degli spettatori. La rimemorazione ipnotica è senza dubbio riproduzione del passato, ma soprattutto rappresentazione parlata e come tale implica ogni specie di presenze³⁰².

Il passato diviene una presenza reale che urta nel presente e insiste per la sua reincarnazione e risoluzione – a tal proposito è certamente significativo che Resnais, in riferimento alle scene della giovinezza della Francese a Nevers che si giustappungono e si sovrappongono a quelle del presente, affermi che non si tratta affatto di flashbacks, giacché «tutto è al presente»³⁰³. In alcuni momenti, alla «riproduzione nella cura», vale a dire al puro ricordare nel transfert, si contrappone quello che Freud definisce *Agieren* (“mettere in atto”), vale a dire una ripetizione che implica una messa in scena, una “rappresentazione teatrale” delle passioni e di quanto ha avuto luogo in precedenza.

In *Ricordare, ripetere, rielaborare* Freud osserva che il paziente inizia ad associare sotto l'effetto di una traslazione positiva che lo spinge a far emergere i ricordi, come farebbe in una seduta di ipnosi; non appena però la traslazione si fa negativa o eccessivamente accentuata, immediatamente i ricordi si bloccano e lasciano il posto alla messa in atto: invece di ricordare, egli agisce nello stesso modo in cui faceva a suo tempo, per difendersi, mettendo dunque la ripetizione al servizio della resistenza.

“L'animazione dell'attore” che accompagna la rimemorazione della storia personale del soggetto e che anche Lacan constata nel passo citato di *Funzione e campo*, è osservabile nei gesti che la Francese, quasi dimentica della situazione attuale, compie parlando della sua prigionia all'interno della cantina:

ELLE : La cave est petite.

³⁰² J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, cit. p. 248.

³⁰³ Interrogato circa il contrasto delle scelte stilistiche fra le immagini di Nevers e quelle di Hiroshima, Resnais afferma: «Da un lato perché le immagini di Nevers sono delle immagini immaginarie, sono nella testa dell'eroina. Dunque bisognava trovare delle convenzioni che stabilissero un contrasto fra quello che succedeva a Hiroshima e quello che era successo a Nevers. Mi sembrava necessario, ho fatto di tutto per accentuare il contrasto fra le immagini del ricordo e quelle del presente. In effetti tutto è al presente, non ci sono flashbacks. Non si ritorna mai a Nevers, sono immagini che si trovano nella testa dell'eroina. È come la scrittura, è un presente perpetuo. La musica, i rumori del “caffè del fiume” sono sempre presenti», intervista a Resnais, in F. Vergerio, *I film di Alain Resnais*, Gremese editore, Roma, 1998, p. 40.

Pour faire de ses mains, le geste de la mesurer, elle se retire de sa joue. Et elle continue, très près de sa figure, mais non plus collée à elle. Aucune incantation. Elle s'adresse à lui très passionnément.

ELLE : ... très petite.

ELLE : *La Marseillaise* passe au-dessus de ma tête... C'est... assourdissant...

Elle se bouche les oreilles, dans ce café (à Hiroshima). Il règne dans ce café un grand silence tout à coup.

(HMA 54)

Inoltre, la funzione di “siero della verità” – una funzione che Lacan attribuisce a tutte quelle droghe che, addormentandone la coscienza, permettono al soggetto in analisi di vaticinare sulla sua storia³⁰⁴ – è qui svolta dalla bevanda alcolica che, accortamente, il Giapponese continua a versare nel bicchiere della Francese e che lei beve con avidità per aiutarsi a ricordare e a parlare – oltre che per sopportare meglio il dolore del ricordo.

LUI : Bois.

ELLE : Oui.

Il tient le verre, la fait boire. Elle est toujours hagarde à force de se souvenir. Et tout à coup :

ELLE : Après, je ne sais plus rien. Je ne sais plus rien...

Lui, pour l'encourager, l'inspirer :

LUI : Ce sont des caves très anciennes, très humides, les caves de Nevers... tu disais...

Elle se laisse prendre au piège.

ELLE : Oui. Pleines de salpêtre. [Je suis devenue une imbécile]

Sa bouche contre les murs de la cave de Nevers, qui mord.

ELLE : Quelquefois un chat entre et regarde. Ce n'est pas méchant. Je ne sais plus rien.

Un chat entre dan une cave à Nevers et regarde cette femme.

Elle ajoute :

ELLE : Après je ne sais plus rien.

LUI : Combien de temps?

³⁰⁴ J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, cit. p. 251.

Elle ne sort pas de la possession.

ELLE : L'éternité. (*Avec évidence.*)

(HMA 56)



(fig. 22 min. 00:50:24)

Ciò che sfugge alla memoria della protagonista e rischia di arrestarne il processo di rimemorazione è qualcosa che, non appartenendo al dominio del Simbolico, si sottrae alla presa del pensiero e del linguaggio; come afferma Lacan, la possibilità di ricordare arriva «fino a un certo limite che si chiama reale»³⁰⁵. Man mano che *Elle* si avvicina al nucleo centrale patogeno – la sua sopravvivenza alla morte del suo amore a Nevers –, la resistenza messa in atto dall'io come meccanismo di difesa si accentua.

La perdita subita dalla Francese è reale, concerne il Reale e solamente il lavoro del lutto, essendo un lavoro simbolico, può garantirne un'elaborazione positiva. Tale lavoro – che, come abbiamo già sottolineato, non è potuto avvenire precedentemente a causa della reazione melanconica della protagonista a cui è poi seguito il processo di rimozione – trova ora, a Hiroshima, la possibilità di compiersi attraverso l'incontro con il Giapponese che, favorendo l'insorgere di un amore transferale, permette infatti alla Francese di (ri-)vivere per la prima volta fino in fondo il suo passato per poi dimenticarlo e liberarsene definitivamente³⁰⁶.

³⁰⁵ J.-A. Miller, *Gli eccetera del sintomo. Seminari di Madrid*, in «La psicoanalisi» n. 23, Astrolabio, Roma, 1998, p. 114, cit. in F. Lolli, *È più forte di me*, cit. p. 75.

³⁰⁶ Cfr. P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit. p. 36.

Come scrive Duras nelle appendici di *Hiroshima mon amour*, la Francese, rimemorando il proprio trauma, racconta al Giapponese di una possibilità – quella dell'*amour à mort* di Nevers – che, pur avendola perduta, l'ha definita: « Le récit qu'elle fait de cette chance perdue *la transporte littéralement hors d'elle-même* et la porte vers cet homme nouveau » (*Appendices. Portrait de la française* 103-104, sottolineatura mia).

L'amore transferale apre alla protagonista la possibilità della rimemorazione – che, come precisa Lacan, non è semplicemente memoria, ma storia, «emergenza della verità nel reale»³⁰⁷ – e dunque, con essa, la possibilità di riappropriarsi nell'*après-coup* della sua storia personale.

Trauma verso significazione, questo movimento interno, costitutivo dell'effetto d'*après-coup* si declina in modi diversi. L'*après-coup* è *passaggio*: dalla ripetizione alla rimemorazione, dall'immaginario (il sorgere della rappresentazione inconscia) al simbolico (la reintegrazione del passato), dal caos alla storia, dal silenzio al racconto, dall'*infanzia* alla parola. Esso ignora la contraddizione – esso condensa, fonde insieme due movimenti che la logica distingue: passato verso presente, presente verso passato – ma esso apre il tempo, il processo di temporalizzazione³⁰⁸.

La significazione del trauma, l'elaborazione soggettiva della perdita da parte della Francese, presenta tutti quei tratti fondamentali del lavoro del lutto che Freud dettaglia con grande precisione. Innanzitutto, il tempo: [...] è necessario un certo lasso di tempo affinché l'imperativo dell'esame di realtà possa imporsi in tutto e per tutto»³⁰⁹. Mentre i due amanti si trovano nella stanza del Giapponese, prima di recarsi al bar sul lungofiume dove, insieme, compiranno il lavoro del lutto del soldato tedesco, è proprio *Lui* a mettere in evidenza “il lasso di tempo” che hanno a disposizione per compiere tale lavoro:

LUI: Il ne nous reste plus maintenant qu'à tuer le temps qui nous sépare de ton départ. Encore seize heures pour ton avion.

Elle dit dans l'affolement, dans la détresse :

ELLE : C'est énorme ...

³⁰⁷ J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, cit. p. 251.

³⁰⁸ J. André, *Evento e temporalità. L'après-coup nella cura*, in M. Balsamo (a cura di), *Forme dell'après-coup*, Franco Angeli, Milano, 2009, p. 59.

³⁰⁹ S. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 112.

Il répond, doucement :

LUI : Non. Il ne faut pas que tu aies peur.

(HMA 51)

Il secondo tratto del lavoro del lutto è quello del “dolore psichico” come segnale dell’incontro del soggetto con il buco reale lasciato dall’oggetto perduto. Il lavoro del lutto che la Francese compie ora a Hiroshima comporta infatti una ri-sensibilizzazione del dolore a cui, per via dello scivolamento nella folle melanconia di Nevers, non aveva mai potuto accedere soggettivamente³¹⁰. Se la rimemorazione della perdita implica di per sé l’insorgenza di dolore psichico – « ... comment supporter une telle douleur ? » (HMA 54) –, tuttavia è proprio il Giapponese a procurare alla Francese un’esperienza di dolore effettiva, reale, dandole uno schiaffo subito dopo che il lavoro della memoria l’ha condotta al cuore del suo trauma.

Elle délire, ne le regarde plus.

ELLE : Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante. Le lendemain matin on est venu le ramasser et on l’a mis dans un camion. C’est dans cette nuit-là que Nevers a été libérée. Les cloches de l’église Saint-Étienne sonnaient... sonnaient... Il est devenu froid peu à peu sous moi. Ah ! qu’est-ce qu’il a été long à mourir. Quand ? Je ne sais plus au juste. J’étais couchée sur lui... oui... le moment de sa mort m’a échappé vraiment puisque... puisque même à ce moment-là, et même après, oui, même après, je peux dire que je n’arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des ressemblances... hurlantes, tu comprends ? C’était mon premier amour... (*crié*).

Le Japonais lui envoie une gifle. (Ou bien, comme on voudra, il lui écrase les mains dans les siennes.) Elle agit comme si elle ne savait pas d’où lui vient ce mal. Mais elle se réveille. Et fait comme si elle comprenait que ce mal était nécessaire.

(HMA 59-60)

La terza caratteristica del lavoro del lutto, quella maggiormente nota e a cui la psicoanalisi assegna un posto centrale, è proprio la memoria; come abbiamo già

³¹⁰ Che la mancata elaborazione del lutto possa condurre il soggetto alla follia viene sottolineato anche da Tzvetan Todorov all’interno di un importante saggio del 1992 dedicato proprio al tema della memoria: «L’individuo che non riesce a compiere ciò che chiamiamo il lavoro del lutto, che non riesce ad ammettere la realtà della sua perdita, a sradicarsi dallo shock doloroso che ha subito, che continua a vivere il suo passato invece di integrarlo nel presente, che è dominato dal ricordo senza poterlo addomesticare [...] quest’individuo è chiaramente da compiangere e aiutare: si condanna involontariamente da solo alla disperazione senza via d’uscita, se non alla follia», T. Todorov, *Gli abusi della memoria*, trad it. Meltemi, Milano, 2018, p. 50.

sottolineato, non esiste lavoro del lutto senza lavoro della memoria e – in accordo con Freud – è Lacan stesso a rammentarlo: «[...] il lutto consiste nell'autenticare la perdita reale, pezzo per pezzo, brandello per brandello, segno per segno [...] fino a esaurimento»³¹¹.

Massimo Recalcati, in *Incontrare l'assenza* – saggio che affronta il tema della perdita e della sua soggettivazione a partire da una personale rilettura di *Lutto e melanconia* –, individua un quarto tratto caratterizzante il lavoro del lutto nell'oblio, vale a dire in un punto di dimenticanza dell'oggetto perduto che è necessario raggiungere attraverso il lavoro della memoria, e non contro di essa³¹². Il lavoro profondo della memoria dunque è finalizzato a liberare la vita del soggetto dalla presenza oppressiva, dall'ombra sempre presente dell'oggetto: è il miracolo del lavoro del lutto quando si compie.

Man mano che la Francese progredisce nel lavoro di rimemorazione del proprio trauma, anche la minaccia dell'oblio, la sensazione cioè di dimenticare ricordando, si acutizza. Dopo aver ricordato il momento che ha segnato la fine della sua follia all'interno della cantina di Nevers, vale a dire il momento in cui, ricominciando a vedere, ha potuto distinguere lo scorrere della sua vita dal perdurare della morte del suo amato, la Francese, rivolgendosi al Giapponese come se fosse il soldato tedesco, afferma: « Ah ! C'est horrible. Je commence à moins bien me souvenir de toi (*Il tient le verre et la fait boire. Elle est horrifiée par elle-même*). ... Je commence à t'oublier. Je tremble d'avoir oublié

³¹¹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VIII*, cit., p. 431.

³¹² Cfr. M. Recalcati, *Incontrare l'assenza*, cit. pp. 34-38. Il fatto che tra la memoria e l'oblio esista un rapporto stretto e paradossale che non può affatto risolversi banalmente in un'opposizione tra contrari – la memoria come dovere e lotta contro l'oblio, l'oblio come minaccia da cui salvare il passato) è stato messo in luce da molti autori, sin dall'antichità; come infatti scrive Todorov, «la memoria non si oppone per niente all'oblio. I due termini in opposizione sono la *cancellazione* (l'oblio) e la *conservazione*; la memoria è, sempre e necessariamente, un'interazione dei due» T. Todorov, *Gli abusi della memoria*, op. cit., pp. 30-31. In *Hiroshima mon amour*, il rapporto tra memoria e oblio viene affrontato in due prospettive differenti. Innanzitutto, per quanto riguarda la dimensione storica, viene sottolineata l'impossibilità di tenere vivo, attraverso documentari, musei fotografie, il ricordo di un tragico avvenimento come quello di Hiroshima che pertanto non può che venire inghiottito dall'oblio; in questo senso lo sforzo di una memoria attiva non si oppone all'oblio, ma partecipa della sua azione. Invece, per quanto riguarda la dimensione personale della Francese il lavoro della memoria involontaria permette il riemergere dall'oblio di un dolore passato, e proprio la rimemorazione di tale dolore consente alla protagonista di dimenticarlo definitivamente, di consegnarlo all'oblio per liberarsene. A tale proposito Jean Pierrot scrive: « 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 ronge 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 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 » J. Pierrot, *Marguerite Duras*, cit. p. 110.

tant d'amour... » (HMA 59). O ancora, dopo aver raccontato della sua fuga da Nevers e del suo arrivo a Parigi, come se riconoscesse solo ora l'irreversibilità della perdita subita:

Elle ajoute. Comme si elle se réveillait :

ELLE : Quatorze ans ont passé.

Il lui sert à boire. Elle boit. Elle redevient apparemment très calme. Ils sortent du tunnel de Nevers.

ELLE : Même des mains je me souviens mal... De la douleur, je me souviens encore un peu.

LUI : Ce soir ?

ELLE : Oui, ce soir je m'en souviens. Mais un jour, je ne m'en souviendrai plus. Du tout. De rien.

Elle lève la tête sur lui à ce moment-là.

ELLE : Demain à cette heure-ci je serai à des milliers de kilomètres de toi.

(HMA 61)

Dimenticare l'oggetto perduto, separarsi da esso, comporta per il soggetto un disinvestimento della libido che, finalmente libera dalla prigione del ricordo, diviene disponibile per nuovi investimenti oggettuali. Nonostante la Francese si abbandoni anima e corpo al Giapponese, a "quest'uomo nuovo", tuttavia il loro amore è altrettanto impossibile, « amour sans emploi, égorgé comme celui de NEVERS. Donc relégué déjà dans l'oubli. Donc perpétuel. (Sauvegardé par l'oubli même.) » (*Synopsis* 11).

4.3 L'oblio come possibilità necessaria

La sovrapposizione tra passato e presente, tra Nevers e Hiroshima, tra le identità del soldato tedesco e del Giapponese arriva a un punto di perfezione tale che i due protagonisti si rendono conto che anche il loro amore, ugualmente a quello che ha avuto luogo quattordici anni prima a Nevers, non può che essere destinato all'oblio – o meglio, alla memoria dell'oblio: « LUI : (*retiré du moment présent*) Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée, et que d'autres histoires comme celle-là, par la force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour

même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. Je le sais déjà » (HMA 62).

Quando Lacan definisce l'analisi – e il processo di rimemorazione in essa implicato – come “l'assunzione da parte del soggetto della propria storia”, punta a un racconto che, *après coup*, ricostruisce l'esistenza dell'analizzante: la storia si crea dicendola. Ciò che il soggetto dice non è dunque vero perché realmente successo – impossibile saperlo. A tal proposito è assolutamente significativo che, la mattina seguente alla prima e unica notte d'amore trascorsa insieme, quando il Giapponese le confessa di domandarsi se lei, quando parla, mente o dice la verità, la Francese risponda: « Je mens. Et je dis la vérité. Mais à toi je n'ai pas de raisons de mentir » (HMA 34).

La verità di ciò che l'analizzante (la Francese) dice è la parola presente che ne dà testimonianza nella realtà attuale, e che la fonda in nome di questa realtà: «Siamo categorici: nell'anamnesi psicoanalitica non si tratta di realtà, ma di verità, giacché è effetto di una parola piena il riordinare le *contingenze passate* dando loro il senso delle *necessità future*, quali le costituisce quella poca libertà con cui il soggetto le rende presenti»³¹³.

Alla luce di ciò si comprenderà perché la separazione definitiva della protagonista dall'oggetto perduto – dunque il compimento del lavoro del lutto – non possa prescindere dalla separazione definitiva dal Giapponese che, dell'oggetto perduto, è un sostituto più o meno mascherato, una sua declinazione nel presente. Proprio perché l'amore di Nevers deve *necessariamente* essere consegnato all'oblio e Hiroshima incarna il luogo della sua possibile conclusione, anche l'amore vissuto con il Giapponese – già di per sé tanto impossibile e senza avvenire quanto quello del passato – deve *necessariamente* trovare nell'oblio il proprio compimento.

Nonostante la speranza e l'illusione che la notte potesse non finire mai, a Hiroshima, l'ora tarda della chiusura dei bar sopraggiunge ineluttabile e i due amanti vengono « foutus à la porte du monde ordonné où leur histoire ne peut pas s'inscrire. Impossible de lutter » (HMA 63).

Dopo aver voluto che il Giapponese si allontanasse da lei, la Francese fa ritorno nella sua camera d'albergo dove, di fronte allo specchio del bagno, lavandosi il viso, si lascia

³¹³ J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, cit. p. 249 (sottolineature mie).

andare a uno straordinario monologo interiore in cui ricorda nuovamente l'amore di Nevers ma, questa volta, raccontandolo in terza persona.

ELLE : On croit savoir. Et puis, non. Jamais.

[...]

ELLE : Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand ...

Nous irons en Bavière, mon amour, et nous marierons.

Elle n'est jamais allée en Bavière. (*Elle se regarde dans la glace.*)

Que ceux qui ne sont jamais allés en Bavière osent lui parler de l'amour.

Tu n'étais pas tout à fait mort.

J'ai raconté notre histoire.

Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu.

J'ai raconté notre histoire.

Elle était, vois-tu, racontable.

Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé ... le goût d'un amour impossible.

Depuis Nevers.

Regarde comme je t'ai oublié ...

- Regarde comme je t'ai oublié.

Regarde-moi.

(HMA 65-66)



(fig. 23 min. 01:11:42)

Ritenendo maggiormente fecondo porre l'accento sul contrasto tra volontario e involontario come modi della memoria, piuttosto che sull'opposizione tra memoria e oblio, Bottirolì chiarisce che la memoria involontaria non è semplicemente la memoria della non-volontà o della non-volontarietà, bensì la memoria della non-coincidenza.

Ci sono due modalità del ricordare: quella in cui restiamo coincidenti con noi stessi, recuperiamo un frammento del passato che rimane isolato atomisticamente e che, nella sua identità qualitativa con una sensazione attuale, rimane ancorato alla sua data, al suo contesto; e quella in cui *ricordare è non-coincidere con se stessi*. L'effetto di spaesamento [...], il non sapere più a quale dimensione del tempo si appartiene, l'affrancamento dall'ordine temporale – tutto ciò equivale a essere trascinati oltre se stessi. Il soggetto sperimenta se stesso nella sua modalità più autentica, quella 'oltrepassante'³¹⁴.

La rimemorazione della propria esperienza traumatica, così come l'affrancamento dall'ordine spazio-temporale che essa implica, hanno certamente comportato per la Francese la possibilità di sperimentarsi nella modalità oltrepassante, di essere cioè trascinata oltre se stessa; tuttavia, proprio perché Nevers è al contempo oggetto del trauma e oggetto del desiderio della protagonista – « Je désire avoir vécu cet instant-là. Cet incomparable instant » (HMA 62) [la morte del soldato tedesco] – l'oltrepassamento di sé, anziché affermare la divisione del soggetto, sfocia nella rigida e potenzialmente autodistruttiva coincidenza con ciò che lei era allora, «la petite tondu de Nevers», l'io su cui, in seguito al tragico avvenimento, era caduta l'ombra dell'oggetto.

Compiere il lavoro del lutto per la Francese non significa dunque soltanto riconoscere la morte dell'amato soldato tedesco e consegnare il suo ricordo all'oblio; compiere il lavoro del lutto per lei significa anche – e soprattutto – riconoscere la morte di quell'identità che fino a quel momento ha continuato a nutrire (seppur inconsciamente) il doloroso ricordo dell'amore passato. Ecco dunque perché, all'inizio del monologo interiore in cui, rivolgendosi al soldato tedesco, dichiara di averlo dimenticato, *Elle* parla di sé alla terza persona: all'oblio dell'amore di Nevers si accompagna necessariamente l'oblio dell'identità del passato, in un movimento che permette alla Francese di accogliere l'identità del presente e forse, insieme a essa, quella “possibilità di decidere del suo destino” che aveva perduto quattordici anni prima: « ELLE : Je vais rester à Hiroshima. Avec lui, chaque nuit. À Hiroshima. (*Elle ouvre les yeux*) Je vais rester là. Là. » (HMA 67).

Dopo essere uscita nuovamente dall'albergo, la Francese comincia a vagare per le strade di Hiroshima; il Giapponese che cammina dietro di lei, la segue come se seguisse una sconosciuta finché, raggiungendola, le chiede di rimanere con lui lì, a Hiroshima.

³¹⁴ G. Bottioli, «*Sólo una cosa no hay. Es el olvido*», cit. p. 60.

Di nuovo, un monologo interiore di *Elle*: « Il va venir vers moi, il va me prendre par les épaules, il m'em-bras-se-ra... Il m'embrassera... et je serai perdue (« *Perdue* » est dit dans le ravissement ».) » (HMA 68).

In attesa di una risposta che non sopraggiunge, il Giapponese smette di seguirla, si ferma e poi si allontana da lei. Improvvisamente, alle immagini dei viali deserti di Hiroshima lungo i quali la protagonista continua a camminare senza mai voltarsi, iniziano ad alternarsi immagini che mostrano le strade altrettanto vuote di Nevers, con i suoi edifici spogli e le abitazioni apparentemente inabitate; come afferma Carlier «i piani di Nevers e di Hiroshima si sovrappongono. E la protagonista sembra perdersi tra i due luoghi, tra i due tempi, tra le due storie».³¹⁵

Ad accompagnare le immagini che mostrano scorci delle due città così lontane, eppure così vicine, la voce *off* femminile che significativamente riprende, con qualche variazione, il recitativo che conclude la sequenza d'apertura del film.

RIVA : Je te rencontre.
Je me souviens de toi.
Cette ville était faite à la taille de l'amour.
Tu étais fait à la taille de mon corps même.
Qui es-tu ?
Tu me tues.
J'avais faim. Faim d'infidélités, d'adultères, de mensonges et de mourir.
Depuis toujours.
Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus.
Je t'attendais dans une impatience sans borne, calme.
Dévore-moi. Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir.
Nous allons rester seuls, mon amour.
La nuit ne va pas finir.
Le jour ne se lèvera plus sur personne.
Jamais. Jamais plus. Enfin.
Tu me tues.
Tu me fais du bien.
Nous n'aurons plus rien d'autre à faire, plus rien que pleurer le jour défunt.
Du temps passera. Du temps seulement.
Et du temps va venir.
Du temps viendra. Où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira. Le nom s'en effacera peu à peu de notre mémoire.
Puis, il disparaîtra tout à fait.

(HMA 69-70)

³¹⁵ Cfr. Carlier, *Marguerite Duras, Alain Resnais: Hiroshima mon amour*, op. cit.

Durante un continuo susseguirsi di separazioni intenzionali e re-incontri casuali per le strade di una Hiroshima notturna, il Giapponese chiede nuovamente alla Francese di rimanere insieme a lui, almeno per qualche giorno ancora; di fronte al deciso diniego della protagonista, *Lui* confessandole che avrebbe preferito che lei fosse morta a Nevers, le permette di riconoscere e di articolare la verità del proprio desiderio, l'unica verità rimasta finora inespressa, la più profonda, impossibile a dirsi: « Moi aussi. Mais je ne suis pas morte à Nevers » (HMA 71).

Solo attraverso l'assunzione del proprio desiderio inconscio e del suo fallimento la Francese può portare a compimento l'elaborazione e la soggettivazione della perdita e, dunque, abbandonare finalmente all'oblio Nevers.

ELLE : (*monologue intérieur*) Nevers que j'avais oublié, je voudrais te revoir ce soir. Je t'ai incendié chaque nuit pendant des mois tandis que mon corps s'incendiait à son souvenir [...] Peupliers charmants de la Nièvre je vous donne à l'oubli. (*Le mot « charmants » doit être dit comme le mot amour*).

Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli.

[...] Un jour sans ses yeux et elle en meurt.

Petite fille de Nevers.

Petite coureuse de Nevers.

Un jour sans ses mains et elle croit au malheur d'aimer.

Petite fille de rien.

Morte d'amour à Nevers.

Petite tondeuse de Nevers je te donne à l'oubli ce soir.

Histoire de quatre sous.

(HMA 72)

Allontanarsi da Nevers, abbandonare all'oblio la “storia da quattro soldi” della “piccola rapata di Nevers” significa per la Francese dimenticare, a poco a poco, anche l'amante Giapponese e dunque condannarlo al medesimo destino del soldato tedesco:

Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux.

Pareil.

Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix.

Pareil.

Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu.

Tu deviendras une chanson.

(HMA 72)

La *flânerie* sonnambolica conduce la Francese verso la stazione di Hiroshima dove, all'interno della sala d'aspetto, i due amanti si ritrovano seduti su una stessa panca. *L'imminente separazione viene simbolicamente preannunciata* non solo dal luogo in cui essi si trovano – un luogo di partenze, di arrivederci e, alle volte, di addii – ma anche dalla presenza di un'anziana signora che, seduta tra di loro – « *Le Japonais est séparé d'elle par cette vieille femme japonaise* » (HMA7 2) –, ne accentua ulteriormente la distanza parlando a lui in giapponese³¹⁶, e dunque ostacolando la comprensione della Francese che, in maniera assolutamente significativa, viene a poco a poco tagliata fuori dall'inquadratura.



(fig. 24 min. 01:20:41)

Dopo l'incontro all'interno della stazione, i due amanti, sempre più distanti, si ritrovano in un locale notturno, "Il Casablanca". Qui la Francese viene avvicinata da un altro uomo giapponese a cui, pur non rivolgendogli mai la parola, permette di sedersi accanto a lei. « *Elle se laisse aborder par un autre homme afin de « perdre » celui que nous connaissons. Mais non seulement ce n'est pas possible, c'est inutile. Il est déjà perdu* » (HMA 73).

Nell'ultima sequenza, ritroviamo i due amanti all'interno della camera d'albergo della Francese dove tutto ha avuto inizio. All'improvviso, gridando con una voce piegata dal dolore, *Elle* ripete le medesime frasi che solo poche ore prima aveva rivolto al soldato

³¹⁶ Nella sceneggiatura, Marguerite Duras scrive in nota che la conversazione tra il Giapponese e l'anziana signora nel film non deve essere tradotta.

tedesco nel suo monologo interiore: « Je t’oublierai ! Je t’oublie déjà ! Regarde, comme je t’oublie ! Regarde-moi ! » (HMA 74). Ora più che mai la storia d’amore di Nevers e quella di Hiroshima, ugualmente “annegate nell’oblio universale”, coincidono, proprio come vengono a corrispondersi esattamente « le désastre d’une femme tondue à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA » (Synopsis 12).

Il la regarde, tandis qu’elle le regarde comme elle regarderait la ville et l’appelle tout à coup très doucement.

Elle l’appelle « au loin », dans l’émerveillement.

Elle a réussi à le noyer dans l’oubli universel. Elle en est émerveillée.

ELLE : Hi-ro-shi-ma.

ELLE : Hi-ro-shi-ma. C’est ton nom.

Ils se regardent sans se voir. Pour toujours.

LUI : C’est mon nom. Oui.

[On en est là seulement encore. Et on en restera là pour toujours.] Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce.

(HMA76)



(fig. 25 min. 01:29:30)

Le ultime parole pronunciate dai due protagonisti, rimasti fino a questo momento anonimi, rievocano una sorta di atto battesimale reciproco in cui ciascuno, assumendo il nome che l’altro gli attribuisce, accetta di identificarsi con la propria città, vale a dire con il luogo indissolubilmente legato alla memoria, e dunque all’oblio, del proprio trauma personale. «Nevers, Hiroshima: ora non sono solo nomi della morte, ma di tutto ciò che

nella vita di Lei e di Lui è avvenuto grazie al loro incontro, alla ripresa. Non sappiamo del futuro, né di un “lieto fine”: ma Resnais ci mostra il loro riconoscimento reciproco e possibile. Non fonde i Due in Uno, ma connette infinitamente, anche se solo per un istante, le loro differenze»³¹⁷.

³¹⁷ M. Pezzella, *La voce minima*, op. cit., p. 66.

LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN

Forse Lei, novella Marguerite, non saprebbe soccorrere le Sue creazioni con il mito dell'anima personale. Ma la carità senza grandi speranze di cui le anima non è forse da ascrivere alla fede che Lei ha da vendere, quando celebra le tacite nozze della vita vuota con l'oggetto indescrivibile?

Jacques Lacan³¹⁸

1. IL CASO LOL

Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence. Lol V. Stein est détruite par le bal de S. Tahla. Lol V. Stein est bâtie par le bal de S. Tahla.

[...] Ce que je n'ai pas dit, c'est que toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire, d'une certain oubli d'elles-mêmes. Elles ont toutes les yeux claires. Elles sont toutes imprudentes, imprévoyants. Toutes, elles font le malheur de leur vie. Elles sont très effrayées, elles ont peur des rues, des places, elles n'attendent pas que le bonheur vienne à elles.

(VM 322)

Publicato nel 1964 da Gallimard, *Le Ravissement de Lol V. Stein* inaugura quello che la critica è solita indicare come « cycle indien »³¹⁹, per via dei numerosi riferimenti alle Indie coloniali, o come « cycle de Lol V. Stein »³²⁰: si tratta di un insieme di opere – nello specifico, cinque libri e tre film³²¹ – che ruotano tutte attorno alle figure di Lol V. Stein e di Anne-Marie Stretter.

Riconoscere nella produzione durassiana l'esistenza di un "ciclo" – denominazione che in genere rinvia a un raggruppamento di testi incentrati su uno stesso tema o che vedono il ritorno degli stessi personaggi – dipende proprio dalla presenza, in tutte queste

³¹⁸J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 197.

³¹⁹D. Noguez, *Les India Songs de Marguerite Duras*, « Cahiers di XXe siècle », 9, 1977.

³²⁰J Pierrot, *Marguerite Duras*, cit. pp. 201-268.

³²¹*Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964, romanzo), *Le Vice-consul* (1965, romanzo), *L'Amour* (1971, romanzo), *La Femme du Gange* (1973, film e sceneggiatura), *India Song* (sceneggiatura del 1973 su cui poi nel 1975 è stato realizzato il film), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976, film).

opere, di personaggi coinvolti in un medesimo evento che risulterà determinante per i loro destini: il gran ballo del Casino municipale di T. Beach, su cui *Le Ravissement de Lol V. Stein* si apre, e durante il quale l'eponima protagonista si vede "rapire" il fidanzato Michael Richardson, innamoratosi all'improvviso di una donna in nero con la quale si allontanerà, e che si scoprirà essere Anne-Marie Stretter, moglie dell'ambasciatore francese a Calcutta. Come osserva Florence de Chalonge, «non si tratta qui del racconto di una singola vicenda, ma piuttosto, secondo la lontana modalità epica, dello sviluppo di destini incrociati. Parlare di *ciclo* consiste dunque nel mostrare, in questo insieme, l'intrecciarsi dei destini di questi due personaggi femminili coinvolti nel fatto inaugurale, il rapimento»³²².

A caratterizzare le opere del ciclo indiano – ma anche, lo abbiamo visto, alcuni testi anteriori come *Hiroshima mon amour* – vi è inoltre il fatto che esse siano costruite sulla base di un medesimo schema che prevede il ripresentarsi di un antico dolore, di un trauma che sembrava essere stato dimenticato, ma che, a seguito di un incontro singolare che ne rivivifica il ricordo, torna a infestare il presente dei personaggi; qualcosa che è avvenuto nel loro passato li trattiene infatti in un movimento di andata e ritorno verso la medesima situazione: un avvenimento mancante di un'adeguata elaborazione simbolica e dal cui continuo riapparire – sempre secondo diverse trasfigurazioni – essi faticano a liberarsi.

A differenza di *Hiroshima mon amour*, in cui l'incontro con il Giapponese e il lavoro della memoria che a esso consegue consentono alla Francese di simbolizzare il proprio trauma, come vedremo, a Lol V. Stein non è invece data l'esperienza di un oblio fecondo e benefico³²³. Come osserva Ottoboni,

³²² F. De Chalonge, *Les pléiades du cycle indien*, « Roman » 20-30, 2006/2 n. 2, pp. 7-8. In *Le Vice-consul, India Song et Son Nom de Venise dans Calcutta désert* si ritrovano i personaggi di Anne-Marie Stretter e di Micheal Richardson partiti per le Indie in seguito al loro incontro a T. Beach; tra queste opere principalmente dedicate alla storia di Anne-Marie Stretter, la rapitrice, si intercala la storia di Lol V. Stein, la donna rapita a se stessa, che costituisce invece il soggetto di *L'Amour et La Femme du Gange*.

³²³ Come Lol V. Stein continuerà a tornare incessantemente sulla scena del ballo di T. Beach, così la mendicante indiana si perde viaggiando continuamente lontano da casa e rievocando ripetutamente la scena in cui la madre l'aveva cacciata a causa della sua gravidanza prematura e il Viceconsole si innamora di Anne-Marie Stretter cercando di uscire per la prima volta da quella freddezza che sin dall'infanzia lo contraddistingue. Anne-Cousseau a tal proposito scrive: «l'infanzia [...] pregiudica il loro destino, stimola e flette il loro divenire narrativo, e soprattutto determina come attributo il loro essere-personaggio in maniera spesso complessa: la volontà di abbandonare l'infanzia, così come quella di ricostituirla, conduce a una doppia strutturazione, o almeno confusa, del personaggio, in parte trattenuto nella sfera dell'infanzia», *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 35. Per un ulteriore approfondimento rimando a P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit. in particolare pp. 31-39.

L'oblio si radicalizza, ma non si rivolge più al contenuto (anche rimosso della memoria). L'oblio diventa piuttosto oblio di sé, assenza a sé in favore di un rapimento all'interno del fantasma. L'evento rimosso non può in alcun modo essere recuperato e rielaborato perché esso ha minato irreversibilmente l'integrità dei personaggi, attirandoli oltre il limite della follia. L'evento rimosso non è ricordato, ma fantasmizzato e quindi anch'esso dimenticato in quanto evento particolare³²⁴.

Tra le opere del ciclo indiano abbiamo scelto di analizzare *Le Ravisement de Lol V. Stein* non soltanto per coerenza tematica, o perché si tratta di uno dei romanzi indubbiamente più affascinanti ed enigmatici di Duras, o ancora perché proprio lì si situa l'evento inaugurale dell'intero ciclo; abbiamo scelto *Le Ravisement de Lol V. Stein* anche e soprattutto perché esso rappresenta, a nostro avviso, la più importante occasione d'incontro tra Duras e Lacan.

Nel 1965, lo psicoanalista – che, ricordiamo, già nel *Seminario X* aveva fatto riferimento a *Hiroshima mon amour* – dedica infatti a Duras un *Omaggio* in cui offre un commento e una personale interpretazione del romanzo da lei pubblicato l'anno precedente. Apparso la prima volta nel numero 52 dei « Cahiers Renaud-Barrault » e oggi contenuto in *Altri scritti*³²⁵, *L'Omaggio a Marguerite Duras, del rapimento di Lol V. Stein* costituisce uno dei rarissimi casi in cui Lacan produce, *ex professo*, un lavoro di critica letteraria, seppur articolata dal luogo della psicoanalisi³²⁶.

Ancor prima della redazione dell'omaggio di Lacan alla scrittrice, la critica aveva già messo più volte in luce lo stretto legame tra *Le Ravisement de Lol V. Stein* e il campo più propriamente psicoanalitico: «si tratta di Tristano e Isotta ai tempi della psicoanalisi», leggiamo ad esempio in un commento anonimo pubblicato su *La Tribune de Lausanne*³²⁷. Madeleine Chapsal interpreta invece il romanzo come il tentativo, da parte della scrittrice, di dare voce all'inconscio di Lol: «chi parla [...] è la forza sorda dell'inconscio»³²⁸.

³²⁴ P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit. pp. 37-38.

³²⁵ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. pp. 191-202. L'omaggio è stato scritto da Lacan in seguito a un intervento fatto da Michèle Montrelay in occasione della lezione del 23 giugno 1965 del *Seminario Problèmes cruciaux de la psychanalyse*.

³²⁶ Tutta l'opera di Lacan, dagli *Scritti* ai *Seminari*, presenta riferimenti e vere e proprie prese di possesso di testi letterari, sia antichi sia moderni, finalizzate all'insegnamento psicoanalitico. Oltre al celebre commento a *La lettera rubata* di Edgar Allan Poe che apre gli *Scritti*, ricordiamo i riferimenti all'amore cortese, al teatro di Claudel e di Shakespeare, gli scritti dei mistici, il riferimento a Joyce nel seminario sul sintomo, o a *La filosofia nel boudoir* nello scritto su Kant e Sade, o ancora il riferimento ad *Athalie* di Racine nel corso sulle psicosi.

³²⁷ Cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Ravisement de Lol V. Stein* », in M. Duras, *Œuvres complètes* vol. II, cit. p. 1696.

³²⁸ M. Chapsal, « Plus loin dans le trouble », cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Ravisement de Lol V. Stein* », cit. p. 1696.

Di fatto, se questo romanzo ha stimolato numerosissimi commenti letterari, esso ha soprattutto sollecitato l'attenzione degli psicoanalisti³²⁹. Follia, isteria, perversione, pulsione scopica, *voyeurismo*, scena primaria, ripetizione nevrotica: i termini psicoanalitici si sono di volta in volta accumulati nel tentativo di descrivere, di definire, di comprendere il personaggio di Lol V. Stein, « cette dingue » (RLVS 373).

Anche Lacan – stando al racconto che Duras offre a Paollotta della Torre del suo incontro con lui – avrebbe colto in Lol V. Stein «l'esempio classico di un caso clinico» (PS 56), e all'origine del romanzo vi sarebbe proprio l'incontro fatto dalla scrittrice con una giovane donna di nome Manon in occasione di un ballo di Natale organizzato in un ospedale psichiatrico della periferia parigina: « Je l'ai connue. Et puis je ne l'ai jamais revue. Elle est devenue Lol V. Stein. Il ne me faut pas grand-chose. *Un regard* »³³⁰. Il suo tenersi costantemente lontana dal mondo, il suo sguardo etereo, e l'infinita dolcezza insita nella follia appena visibile hanno fatto di Manon il punto di partenza per la creazione del personaggio di Lol V. Stein.

Le parole «folie» e «maladie» ricorrono più volte all'interno del romanzo – in questi termini si esprimono difatti gli amici e i familiari di Lol riferendosi alla sua condizione psichica in seguito alla notte del ballo –, e la stessa Duras impiega la parola «folle» per tentare di descrivere il suo personaggio:

[...] au moment du bal de S. Tahla, Lol V. Stein est tellement emportée dans le spectacle de son fiancé et de cette inconnue en noir qu'elle en oublie de souffrir. Elle ne souffre pas d'être oubliée, trahie. C'est de cette suppression de la douleur, qu'elle va devenir *folle*. On pourrait dire autrement, on pourrait dire qu'elle comprend que son fiancé aille vers une autre femme, qu'elle adhère complètement à ce choix qui est fait contre elle-même et que c'est de ce fait-là qu'elle perd la raison³³¹.

Al fine di comprendere che cosa accada in *Le Ravissement de Lol V. Stein* tale da minare irreversibilmente l'integrità dell'eponima protagonista e in che cosa consista la “soppressione del dolore” che determinerà la sua follia, è necessario ripercorrere i fatti dall'inizio, così come ci vengono presentanti dalla voce narrante.

³²⁹ Una sintesi degli approcci psicoanalitici all'opera durassiana e in particolare a *Le Ravissement de Lol V. Stein* si trova in P. Spoljar, « Réécrire l'origine, Duras dans le champ analytique », in B. Alazet (a cura di) *Écrire, réécrire. Marguerite Duras, bilan critique*, Minard, Paris-Caen, 2002.

³³⁰ Archives IMEC, cit. in L. Adler, Marguerite Duras, op. cit. p. 582. L'incontro avrebbe avuto luogo alla fine del 1962 a Villejuif. Cfr. anche D. Noguez, « Le cas Lol », *Le Magazine littéraire*, n. 452, avril 2006.

³³¹ M. Duras, *La Vie matérielle* (1987), in *Œuvres complètes* vol. IV, p. 322.

Occorre inoltre sottolineare che il narratore – non molto prima di giungere alla metà del libro, scopriamo che si tratta di Jacques Hold, uno dei personaggi più importanti del romanzo –, lungi dal presentarsi come onnisciente, non solo utilizza ripetutamente espressioni che ne rendono manifesti lo scetticismo, l'incertezza, il senso di insufficienza rispetto alla veridicità di quanto va raccontando (« C'est ce que je sais », « je crois », « j'imagine »), ma dichiara apertamente che ciò che fa la materia del libro è la *sua* storia di Lol V. Stein; tale storia è infatti in parte costruita sulla base delle testimonianze e dei resoconti che gli sono stati offerti da Tatiana Karl – l'amica del cuore della protagonista, nonché amante di Hold – e in parte frutto della sua invenzione.

Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien.

Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux-semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai *mon histoire* de Lol V. Stein.

(RLVS 289)

Le incertezze, le perplessità della voce narrante si ripercuotono inevitabilmente sul piano della narrazione, rendendo *Le Ravissement de Lol V. Stein* un testo oscuro, enigmatico, forse il più enigmatico dell'intera produzione durassiana. Al momento della sua pubblicazione, la critica ne ha infatti sottolineato l'aspetto ambiguo, contraddittorio, il suo essere costituito da «vicoli ciechi» che lo rendono simile a un «labirinto-rompicapo» in cui non si trovano «né porte né fenêtres per entrare»³³².

Come scrive Michelle Montrelay,

questo romanzo non può essere letto come un libro qualsiasi. Non ci si sente padroni della propria lettura. O non si sopporta e si lascia cadere il libro, oppure si lascia fare al Rapimento, che vi inghiotte, vi annienta. Si legge, si legge senza fermarsi, ma più si va avanti, più si dimentica tutto, profondamente. Ciò che ho appena intravisto, compreso, non lo ricordo più, come se fossi diventata stupida. Questo romanzo vi spossa del pensiero, trascina in quel genere di povertà in cui memoria e amore si confondono. Perché *Il Rapimento di Lol V. Stein* secerne una determinazione appassionata a perdere ogni risorsa – sia quelle di cui trabocca che le vostre – per mettere tutto al servizio di un certo niente³³³.

³³² Rispettivamente: «Une voix sans issue », *Aux écoutes*, 24 avril 1964 (autore anonimo); J. Parisse, « Étonnante Marguerite Duras », *Combat*, 30 avril 1964 ; *La Libre Belgique*, 8 mai 1964 (autore anonimo); cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Ravissement de Lol V. Stein* », cit. p. 1686.

³³³ M. Montrelay, *L'Ombra e il nome*, op. cit., pp. 21-22.

L'enigmaticità del testo fa sì che Lol V. Stein resti fino alla fine un personaggio sfuggente, un punto cieco tanto per il lettore quanto per la stessa Duras, che in più occasioni afferma di essere sempre rimasta estranea al suo romanzo, al contempo affascinata e smarrita di fronte a esso, proprio come se fosse stato scritto da qualcun altro: « je mourrai sans doute sans savoir exactement qui c'est. D'habitude, quand je fais un livre, je sais à peu près ce que j'ai fait, j'en suis quand même un peu le lecteur... Là non. Quand j'ai eu fait Lol V. Stein, ça m'a totalement échappé » (LMD 242).

In *La Vie matérielle*, la scrittrice confessa di non essere in grado di spiegare e nemmeno di dire il senso che l'atteggiamento di Lol ha, di non sapere cioè "tradurre" quel suo personaggio perché lei è con Lol V. Stein, e Lol V. Stein non sa bene ciò che fa né perché lo faccia (VM 324). Per accedere a lei, al suo rapimento, alla sua follia, è necessario inventare una scrittura che testimoni di Lol pur rimanendo sulla soglia della sua identità; e questo compito Duras lo affida al narratore, a Jacques Hold appunto, il cui nome promette ben più di quanto possa realmente fare; votato a "tenere" (*to hold* in inglese) le redini del racconto, egli non potrà infatti che rinunciare a sapere, a conoscere l'oggetto del suo discorso³³⁴: « [...] ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein » (RLVS 326).

Come vedremo, Lol sfugge all'ordine del linguaggio – « Lol è colei che resta in silenzio, che non termina le frasi »³³⁵ – e non potendo in alcun modo essere la narratrice della propria storia, Duras deve accordare a un altro personaggio il ruolo di narratore, oppure assumere lei stessa la narrazione mediante una voce senza origine precisa.

La questione tormenta la scrittrice, e ciò è particolarmente evidente nelle bozze preparatorie del romanzo, in cui si mescolano continuamente passaggi alla terza persona con altri che vedono invece la deliberata assunzione della narrazione in prima persona³³⁶. Le correzioni e i continui rimaneggiamenti tuttavia vanno chiaramente verso quella che sarà la scelta definitiva; Jacques Hold, che all'inizio doveva essere solamente un

³³⁴ Cfr. B. Alazet, « Notice de *Le Ravissement de Lol V. Stein* », cit. p. 1692.

³³⁵ *Ivi*, p. 1694.

³³⁶ Le diverse tappe della genesi di *Le Ravissement de Lol V. Stein* sono state ricostruite da Annalisa Bertoni attraverso un attento studio delle bozze preparatorie del testo. Da tali bozze si evince peraltro che inizialmente Duras aveva in mente la realizzazione di un progetto teatrale, poi cinematografico e soltanto alla fine si sarebbe orientata definitivamente verso il progetto romanzesco. Cfr. A. Bertoni, « Finitude et infinitude dans la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein* », in S. Loignon (a cura di) *Les archives de Marguerite Duras*, Ellug, Grenoble, 2012, pp. 213-225.

personaggio interno alla vicenda, diviene narratore e, fungendo da “ripetitore” della scrittrice, si fa carico dei suoi stessi interrogativi: come raccontare la storia di Lol V. Stein, che «sfugge dalle mani come acqua» non appena la si avvicina e che non rivela il segreto che incarna perché lei stessa non ne ha conoscenza e neppure i mezzi per nominarlo³³⁷?

Jacques Hold non può raccontare la storia di Lol se non rinunciando a ogni possibile distanza e scegliendo di conoscerla « de la seule façon [qu’il] puisse, d’amour » (RLVS 307). Una volta presa consapevolezza di questa necessità, Duras può trovare la forma narrativa definitiva da dare al suo romanzo, una forma che ha rappresentato una nuova occasione di dialogo con Maurice Blanchot³³⁸.

In *L’Entretien infini*, nel capitolo dedicato alla « voix narrative », Blanchot, riferendosi appunto a *Le Ravissement de Lol V. Stein*, nega a Jacques Hold la possibilità di raccontare la storia di Lol, e dunque di essere riconosciuto come la legittima voce narrante del romanzo.

Ma in questo caso chi racconta? Certo non colui che riferisce, che formalmente – e del resto con una certa vergogna – prende la parola, in realtà senza alcun diritto, tanto che fa la figura di un intruso. Piuttosto colei che non può raccontare perché – è qui la sua saggezza, è qui la sua follia – reca in sé il tormento dell’impossibile narrazione, in quanto (con un sapere chiuso, anteriore alla scissione tra ragione e sragione) sa di essere la misura di quel fuori accedendo al quale rischiamo di cadere vittime della seduzione di una parola del tutto esteriore: la pura stravaganza³³⁹.

Dal canto suo, Marguerite Duras, in *La Vie matérielle*, risponde ai rimproveri di Blanchot ribadendo la sua impossibilità di dare direttamente parola al personaggio di Lol: « Blanchot m’a reproché de m’être servie d’un intermédiaire comme J. Hold pour approcher Lol V. Stein. Il aurait voulu que je sois sans intermédiaire avec Lol V. Stein. Or moi, Lol V. Stein, je ne peux la saisir que lorsqu’elle est engagée dans une action avec un autre personnage, que je l’écoute et que je la regarde » (VM 324).

³³⁷ Cfr. *Ibidem*.

³³⁸ Maurice Blanchot ha dedicato tre saggi al commento di alcuni testi di Marguerite Duras: «La douleur du dialogue» in *Il libro a venire* (1959) è dedicato a *Le Square*; troviamo alcuni riferimenti a *Le Ravissement de Lol V. Stein* in *La conversazione infinita* (1981); e in *La Comunità inconfessabile* (1984), il capitolo intitolato «La comunità degli amanti» sarà, come vedremo, interamente consacrato al commento di *La Maladie de la mort*. Per un approfondimento dei rapporti tra Duras e Blanchot e delle letture che quest’ultimo ha dato ai testi della scrittrice, rimando a C. Michel, *Duras lue par Blanchot*, in C. Burgelin, P. Gaulmyn (a cura di), *Lire Duras*, op. cit., pp. 275-286.

³³⁹ M. Blanchot, «La voce narrativa», in *La conversazione infinita. Scritti sull’«insensato gioco di scrivere»*, trad. it. Einaudi, Torino, 2015, p. 647, nota n. 4.

Ciò che Blanchot deplora è proprio il fatto che la storia di Lol venga affidata a un narratore che non abbandona mai il proprio statuto. Certamente vi sono momenti in cui, per poter restituire il punto di vista inaccessibile di Lol, Jacques Hold sembra cambiare di posto, in quanto giunge a designare se stesso alla terza persona; tuttavia, «la scrittura della storia di Lol [...] non sovverte nel profondo le rispettive posizioni di Lol e di Jacques Hold: quest'ultimo rimane un personaggio singolare, dotato di specificità (come la mancanza di sapere su Lol e la fascinazione che ella esercita su di lui). L'esperienza della scrittura non lo spodesta dal suo statuto di "rapporteur", per riprendere il termine spregiativo adottato da Blanchot»³⁴⁰.

Similmente a quanto avevamo già visto accadere in *Le Marin de Gibraltar*, il narratore è ancora una volta uomo che aspira ad appropriarsi dei ricordi della donna che egli desidera attraverso il racconto o l'invenzione del suo passato. Se però a guidare il narratore del romanzo del '52 era la speranza di possedere Anna in ciò che lei era *prima* del loro incontro, Jacques Hold dichiara esplicitamente di non voler conoscere, se non in minima parte, ciò che, nella storia di Lol V. Stein, ha preceduto il ballo di T. Beach; proprio lì, in quel "minuto magico" egli individua infatti l'origine e il movente dell'incontro che dieci anni dopo ha avuto luogo tra di loro.

Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître plus que je ne le dis, ou à peine, ni autrement que dans leur chronologie même s'ils recèlent une *minute magique* à laquelle je dois d'avoir connu Lol V. Stein. Je ne le veux pas parce que la présence de son adolescence dans cette histoire risquerait d'atténuer un peu aux yeux de lecteur l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie. Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, *au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre*, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach.

(RLVS 289)

2. LA SCENA DEL BALLO

La scena del ballo costituisce innegabilmente uno dei più noti e ricorrenti *topoi* letterari legati al tema dell'incontro amoroso; pensiamo per esempio a Romeo e Giulietta, che proprio in occasione di un ballo in maschera si incontrano per la prima volta, o ai fastosi

³⁴⁰ C. Michel, « Duras lue par Blanchot », op. cit. pp. 277-278.

balli che Jane Austen descrive sempre minuziosamente nei suoi romanzi e che, nei loro movimenti, riproducono le dinamiche della seduzione e del corteggiamento, o ancora al ballo di corte in cui ha luogo l'incontro tra il duca di Nemours e la principessa di Clèves nel celebre romanzo di Madame de La Fayette. Proprio *La princesse de Clèves* viene annoverato da Marguerite Duras tra i libri che ha maggiormente amato e che, in qualche modo, hanno influito sulla sua produzione letteraria; a Leopoldina Pallotta della Torre, che le chiede quali siano "le sue letture", la scrittrice difatti risponde:

Ho ritrovato la principessa di Clèves, sempre letto troppo in fretta. È un libro molto bello, che vorrei avere scritto; la sua straordinaria modernità sta proprio in quel gioco parossistico degli sguardi che si incrociano senza mai ritrovarsi, di quelle parole che dicono senza mai dirsi davvero; e di quei silenzi lunghissimi dove, invece, si maschera la profondità indicibile del vero, come in ogni amore.

(PS 83-84)

L'intimo avvicinarsi dei corpi, i giochi di sorrisi e di sguardi che inevitabilmente vengono a crearsi tra coloro che si trovano uniti nella danza, i dialoghi intessuti di silenzi che spesso significano più di tante parole, certamente rendono il ballo uno dei luoghi ideali per l'incontro amoroso anche nella letteratura durassiana. Come infatti osserva Amelia Gamoneda, nella maggior parte dei testi di Duras troviamo scene di danza, narrazioni di balli di coppia che generalmente si svolgono in luoghi pubblici e, dunque, in presenza di terzi.

È evidente che il ballo designa, ancora una volta, la pretesa di fondere i corpi – *Ils se rapprochent dans la danse jusqu'à ne faire qu'un [...] Fondus dans la danse, l'un dans l'autre, presque immobiles* –. Ben presto nell'opera, il ballo viene descritto come *la chose plus impossible*, ma ciò, conformemente alla struttura del desiderio che rappresenta, non impedisce a M. Duras di persistere nell'intento di farlo funzionare come scena amorosa³⁴¹.

In *Le Ravissement de Lol V. Stein*, se da una parte gli stereotipi legati al *topos* del ballo sono rispettati – la presenza dell'orchestra, la pista da ballo, il bar, le piante ornamentali, la descrizione dell'abito femminile come connotato di seduzione, l'importanza attribuita allo sguardo –, dall'altra essi vengono intenzionalmente esasperati e sovvertiti³⁴². La

³⁴¹ A. Gamoneda Lanza, *Marguerite Duras. La texture del deseo*, op. cit. p. 127. Le due citazioni dell'opera di Duras sono tratte rispettivamente da *India Song* (1973) e *La vie Tranquille* (1944).

³⁴² Cfr. S. Bourgeois, *Marguerite Duras. Une écriture de la réparation*, in particolare capitolo I, « Le bal et les gisants : une réécriture subversive de topoï littéraires », L'Harmattan, Paris, 2007.

scena del ballo rimane sì una scena d'amore, una scena in cui il desiderio circola, ma non in senso tradizionale: come vedremo, trasformandosi da scena della passione in scena della passione dello sguardo, essa viene a costituire un fantasma che guiderà l'azione della protagonista lungo tutto il romanzo.

La principale sovversione consiste certamente nel fatto che, in *Le Ravissement de Lol V. Stein*, il ballo sancisce prima di tutto la fine di un amore, quello tra Lol V. Stein e Michael Richardson; nel testo viene infatti detto esplicitamente che per la protagonista si tratta di fare un *ultimo* ballo con il suo fidanzato (RLVS 290; 291), il quale, in seguito, non tornerà più accanto a lei. Tuttavia, il ballo di T. Beach costituisce al contempo l'occasione per la nascita di un nuovo amore, quello tra Michael Richardson e Anne-Marie Stretter, e soprattutto – abbiamo già avuto modo di notarlo – l'origine di un processo che condurrà Lol V. Stein all'incontro con Jacques Hold.

Poiché – soprattutto nelle opere pubblicate tra gli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta – l'amore in Duras spesso si presenta come il raddoppiamento di un altro amore vissuto precedentemente, ossia come «attualizzazione e ripetizione di un passato»³⁴³, al fine di comprendere in che modo si dia l'incontro tra Lol V. Stein e Jacques Hold e a che cosa esso dia effettivamente luogo, è necessario soffermarsi prima su quanto accade durante il ballo di T. Beach. Vedremo infatti che il secondo evento (l'incontro con Hold) non può prescindere dal primo (la scena del ballo), essendo a esso strettamente legato o, potremmo dire, *annodato*; come afferma Lacan, «la scena di cui l'intero romanzo non è che la rimemorazione è precisamente il rapimento di due in una danza che li congiunge, e questo sotto gli occhi di Lol, la quale, terza, subisce tutto il ballo e pure il ratto del suo fidanzato da parte di colei cui è bastato apparire all'improvviso»³⁴⁴.

Al gran ballo di T. Beach l'allora diciannovenne Lola Valérie Stein viene «letteralmente spogliata [*dérobée*] del suo amante»³⁴⁵; ella assiste immobile, come ipnotizzata, al rapimento del proprio fidanzato Michael Richardson da parte di una donna sconosciuta, Anne-Marie Stretter, appena entrata nella sala in compagnia della figlia. Ciò che immediatamente colpisce di questa donna non più giovanissima è l'alta statura

³⁴³ F. Perrier, *La Chaussée d'Antin* (1978), p. 71, cit. in D. Bajomé, « Amour spéculaire et incestes dans l'œuvre de Marguerite Duras », in D. Coste, M. Zérafà (a cura di) *Le Récit amoureux. Colloque de Cerisy*, Champ Vallon, Seyssel, 1984, p. 239.

³⁴⁴ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 191.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 193. Lo psicoanalista gioca volutamente con le parole *dérober*, “sottrarre”, “spogliare” e il termine *robe*, “vestito”.

accompagnata da una struttura rigida, magra, avvolta da un'eleganza che appare al contempo audace e inquietante, tanto nell'immobilità quanto nel movimento. Anne-Marie Stretter presenta tutti i tratti della *femme fatale* sicura di sé, della propria immagine, e del proprio desiderio.

Lol, frappé d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noir à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré.

(RLVS 289-290)

Ben presto Michel Richardson e Anne-Marie Stretter cominciano a ballare insieme, sotto gli occhi di Lol e di Tatiana Karl, l'amica che le accarezzerà la mano e le rimarrà accanto tutta la notte, ugualmente in disparte, nascosta come lei dietro le piante ornamentali della sala: « Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l'endroit nu de son épaule. Elle, plus petite, ne regardait que le lointain du bal. Ils ne s'étaient pas parlé » (RLVS 292).

La nuova coppia non si lascia più e di questo, stranamente, Lol non sembra affatto soffrirne; si direbbe piuttosto che sia affascinata dall'evento che va svolgendosi sotto i suoi occhi: « La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées. Que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour » (RLVS 292); dieci anni dopo, Tatiana confermerà a Lol di non aver visto in lei alcun segno di gelosia o di sofferenza per quanto stava accadendo: « Je suis ton seul témoin. Je peux le dire: non. Tu leur souriais. Tu ne souffrais pas » (RLVS 337).

Lol guarda danzare la coppia che il suo promesso sposo va ora formando con Anne-Marie Stretter, assiste al *coup de foudre* del loro incontro, allo stupore del primo sguardo, e al desiderio che, visibilmente, comincia a circolare tra loro. Tuttavia, a essere messo in luce è l'aspetto mortifero di tale desiderio, i cui effetti devastanti si ripercuotono su tutti i soggetti coinvolti, *presi*, nel suo circolare: « Aux toutes premières clartés de l'aube, la nuit finie, Tatiana avait vu comme ils avaient vieilli. Bien que Michael Richardson fût plus jeune que cette femme, il l'avait rejointe et ensemble – avec Lol –, tous les trois, ils

avaient pris de l'âge à foison, des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi» (RLVS 292).

Il sopraggiungere dell'aurora pone fine alle danze, l'orchestra smette di suonare. In quel momento entra nella sala, da sola, la madre di Lol – nessuno sa chi possa averla avvisata –, la quale, dopo aver scoperto la figlia dietro le piante, comincia a ingiuriare la nuova coppia di amanti per quello che ha fatto “alla sua bambina”; solamente dopo averla vista piombare su di sé ed essere stata da lei toccata, Lol comprende il delinarsi di una fine, confusamente, senza riuscire a distinguere con esattezza quale essa sarebbe stata. « L'écran de sa mère entre eux et elle en était le signe avant-courer. De la main, très fort, elle le renversa par terre. La plainte sentimentale, boueuse, cessa » (RLVS 293).

Quando Michael Richardson e Anne-Marie Stretter si avviano a lasciare la sala, Lol, nel tentativo di impedire alla coppia di allontanarsi, inizia a gridare, grida senza interruzione che « il n'était pas tard, l'heure d'été trompait » (RLVS 294). La separazione dagli amanti sembra coincidere per Lol con « la fin du monde » (RLVS 308), costituisce un istante traumatico, un istante in cui qualche cosa doveva essere tentata, ma non lo si è fatto, non si è potuto.

Lol si ferma, « déchirée, sans voix pour appeler à l'aide, sans argument, sans la preuve de l'inimportance du jour en face de cette nuit, arrachée et portée de l'aurore à leur couple dans un affolement régulier et vain de tout son être » (RLVS 308). Ella non riesce a trovare la parola che potrebbe sigillare le finestre della sala e murare il ballo rendendolo eterno, sia per la nuova coppia, sia per se stessa; l'eternizzazione di quell'istante avrebbe infatti rappresentato per lei il più grande dolore e la più grande gioia, fusi insieme.

Tale parola tuttavia non esiste, impossibile pronunciarla, e dunque Lol tace.

Nel momento in cui gli amanti se ne vanno, uscendo dalla portata del suo sguardo, la giovane, rimasta sola, sviene.

«Resto di Lol a S. Tahla: due occhi di uccello notturno distrutti dalla luce, morti per non aver più nulla da vedere. Un corpo disabitato, deserto, che casca a terra *come una pietra*, ridotto alla propria materia: il Reale»³⁴⁶.

³⁴⁶ M. Montrelay, *L'Ombra e il nome*, op. cit., p. 32 (sottolineatura mia).

3. IL RAPIMENTO

Proprio dalla parola *rapimento* prende le mosse il commento a *Le Ravissement de Lol V. Stein* offertoci da Lacan, il quale, nelle primissime righe del suo *Omaggio*, si domanda: «È oggettivo o soggettivo, determinandolo Lol V. Stein? Rapita. Si evoca l'anima e a operare è la bellezza. Da questo senso a portata di mano ci si sbrogia come meglio si può, con il simbolo»³⁴⁷.

Rapimento è una parola di per sé enigmatica e, per quanto concerne il romanzo durassiano, lo diviene ancor più nel momento in cui ci si accorge che essa compare solamente nel titolo; nessun'altra occorrenza in tutto il testo, che tuttavia dal rapimento è interamente percorso, attraversato dall'inizio alla fine, giacché esso coinvolge tutti i personaggi che ne fanno parte e, come mette bene in luce Lacan, non soltanto loro³⁴⁸.

Il rapimento da cui sono solite essere colte le protagoniste durassiane nel momento in cui vengono a confrontarsi con l'oggetto indescrivibile del loro desiderio rievoca certamente l'esperienza estatica così come ci viene descritta dalla mistica del XIII secolo, esperienza in cui l'anima viene "rapita" dal divino con impeto e violenza e, inebriata, sprofondata in un *godimento altro*, indicibile, irrappresentabile, in cui piacere e dispiacere si confondono, avverte al contempo la vicinanza e l'impossibile coincidenza con l'Assoluto.

Proprio alla mistica Lacan fa riferimento nel *Seminario XX* descrivendo il godimento femminile: un godimento eccedente, supplementare, irriducibile rispetto al godimento fallico che definisce il versante maschile della sessualità³⁴⁹.

³⁴⁷ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 191.

³⁴⁸ Sin dal titolo del suo scritto, « *Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein* » Lacan mette in gioco i due valori, soggettivo e oggettivo, del termine "ravisement", per indicare che la protagonista è tanto rapita quanto a sua volta rapitrice, una «figura di ferita, di esiliata dalle cose, che non si osa toccare, ma che vi fa sua preda». Inoltre, Lacan pone se stesso – e tutti i lettori del romanzo – all'interno della schiera dei rapiti, facendo di Marguerite Duras la rapitrice – «Quest'arte suggerisce che la rapitrice è Marguerite Duras, e noi i rapiti» - e aggiungendo terza ternaria, un terzo annodamento a quelli che costituiscono la trama del romanzo (Lol V. Stein, Michael Richardson, Anne-Marie Stretter / Lol V. Stein, Jacques Hold, Tatiana Karl): il fatto che Jacques Hold non si limiti semplicemente a mostrare il funzionamento della macchina, in quanto egli è uno dei suoi dispositivi, e infatti di ciò che lo coinvolge non sa tutto, «rende legittimo che io qui introduca Marguerite Duras, che del resto mi ha dato la sua approvazione, in un terzo ternario, di cui uno dei termini è il rapimento di Lol V. Stein preso come oggetto nel suo nodo, e in cui io sono il terzo a metterci un rapimento, nel mio caso decisamente soggettivo». J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. pp. 191-192.

³⁴⁹ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. pp. 71-72.

L'Altro godimento che caratterizza la sessuazione sul lato della donna, proprio perché non è totalmente vincolato alla funzione fallica, *non-tutto* soggetto alla legge di castrazione simbolica, tende a provocare smarrimento, solitudine, fragilità narcisistica, perdita di identità, caduta nella follia.

In gioco qui è un deragliamento verso il basso, una sorta di dimensione privativa del godimento, come accade, per esempio, nell'anoressia restrittiva o in altre forme estreme di derelizione femminile del corpo. Tuttavia possiamo avere anche fenomeni di deragliamento dal binario del godimento fallico verso l'alto. Il godimento dell'eccesso, folle, irragionevole, il godimento estatico, la dimensione illimitata e insaziabile dell'Altro godimento³⁵⁰.

Tornando ora a *Le Ravissement de Lol V. Stein*, precedentemente abbiamo avuto modo di sottolineare che spesso la critica ha interpretato il personaggio di Lol avvalendosi degli strumenti d'analisi che la clinica della psicosi offre. Lungi dal voler adottare un punto di vista medico, la stessa Duras non nega che si possa parlare di Lol in termini di "follia" o anche di "schizofrenia"³⁵¹; tuttavia, afferma di preferire l'espressione – da lei coniata – di "dé-personne": « [*Le Ravissement de Lol V. Stein*] est un roman de la dé-personne, si vous voulez, de l'im-personnalité »; e aggiunge: « Ce n'est pas une maladie, c'est un état que je pense que beaucoup de gens frôlent. Qui s'installe rarement complètement. Là, chez Lol, il est vraiment installé »³⁵².

Lol V. Stein fa esperienza « de la dépossession radicale d'elle-même »³⁵³ – sempre secondo le parole della scrittrice –, vale a dire dello sconfinamento, della perdita di confini della propria identità, di quell'"uscita da sé" che il termine estasi (dal greco ἐξ-στάσις) indica. Ciò giustifica certamente le numerose letture offerte al romanzo che avvicinano il personaggio di Lol a importanti personalità mistiche come Santa Teresa d'Avila, la quale – nell'esperienza estatica da lei descritta in termini poetici – muore «di non morire»³⁵⁴, similmente a Lol «si constamment envolée de sa vie vivante» (RLVS 374)³⁵⁵.

³⁵⁰ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 541.

³⁵¹ AA.VV. *Marguerite Duras: du mot à l'image*, cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Ravissement de Lol V. Stein* », cit. p. 1685.

³⁵² M. Duras, *Dits à la télévision: Entretiens avec Pierre Dumayet*, Atelier/ E.P.E.L, 1999, pp. 17-18.

³⁵³ AA.VV. *Marguerite Duras: du mot à l'image*, cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Ravissement de Lol V. Stein* », cit. p. 1701.

³⁵⁴ T. D'Avila, *Muoio perché non muoio – Muero porque no muero*, trad. it. Raffaelli editore, Rimini, 2019.

³⁵⁵ Cfr. D. Bajomée, *Duras ou la douleur*, Y. Ishaghpour, *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Denoël-Gonthier, coll. «Bibliothèque Méditations», 1981; più in generale, per i rapporti che la scrittura durassiana intrattiene con la mistica, rimando a A. Gamonedo Lanza, *Marguerite*

Affrontare un percorso di lettura dell'opera durassiana – e in particolare di *Le Ravissement de Lol V. Stein* – a partire dall'esperienza mistica sarebbe certamente interessante, e la stessa Duras non nega ai suoi testi una certa inclinazione “religiosa”: « Par “ religieux ” je pense cet élan muet plus fort que soi et injustifiable » (P 124); « [...] le mouvement religieux, c'est le mouvement vers l'autre, vers le ... sortir de soi, si tu veux, se fondre dans. [...] Ce gommage de l'être, en faveur du tout, qui est un mouvement constant dans... dans ces textes-là. Faut bien l'appeler ..., d'une façon » (P 147). Tuttavia, in questa sede ci interesseremo del *rapimento* che il desiderio e la passione amorosa implicano e degli effetti che si producono sul piano dell'identità del soggetto tralasciando la questione più propriamente mistica e adottando invece una prospettiva che prende le mosse dalle riflessioni barthesiane sul tema, per poi seguire il discorso psicoanalitico relativo al godimento femminile.

La prima figura del discorso amoroso che Roland Barthes presenta in occasione dell'incontro inaugurale (6 gennaio 1975) del suo seminario presso l'*École pratique des hautes études* è proprio quella del *Rapimento*³⁵⁶, figura a cui verrà poi dedicata un'intera voce dei *Fragments* – in questo caso rispettando però l'ordine alfabetico delle voci:

RAPIMENTO Episodio ritenuto iniziale (ma che può essere ricostruito anche in un secondo tempo) nel corso del quale il soggetto amoroso è «rapito» (catturato e ammalato) dall'immagine dell'oggetto amato (volgarmente: *colpo di fulmine*; voce dotta: *innamoramento*)³⁵⁷.

Dopo aver rilevato il parallelismo tra il vocabolario amoroso e quello militare – il codice guerriero riconoscerebbe infatti alla nascita dell'amore un carattere brusco, irruente, violento, “di evento particolare” –, Barthes osserva che se nel mito antico il rapitore è solito svolgere un ruolo attivo – egli vuole “acciuffare la sua preda” – e dunque costituisce il soggetto del ratto, nel mito moderno dell'amore-passione, al contrario, il rapitore non vuole nulla, se ne sta immobile come *un'immagine* e, di conseguenza, il vero

Duras, op. cit. pp. 43-50, D. Bajomée, *La Nuit battue à mort : Description fragmentaire de l'écriture du désastre chez Marguerite Duras*, « La Revue des Sciences Humaines 73 » n. 2 [202], avril-juin 1986, p. 5.

³⁵⁶ «Cominceremo dunque dalla sola figura che sia, per noi, fuori dall'alfabeto, perché è la sola figura che possa avvalersi di un riguardo temporale, riguardo diegetico dell'origine, della partenza, della determinazione. Figura dell'“innamorarsi”, dell'innamoramento, del ratto, o meglio: del *Rapimento*», R. Barthes, *Il discorso amoroso, Seminario a l'École Pratique des Hautes Études 1974-1976. Seguito da «Frammenti di un discorso amoroso» inediti*, trad. it. Mimesis, Milano 2015, p. 79.

³⁵⁷ R. Barthes, voce «Rapito in estasi», in *Frammenti di un discorso amoroso*, cit. p. 162.

soggetto del ratto è l'oggetto "rapito": «l'oggetto del rapimento diventa il *soggetto* dell'amore; e il *soggetto* della conquista passa al rango di *oggetto* amato»³⁵⁸.

Soffermandoci ora sulla scena inaugurale del ballo di T. Beach, possiamo osservare che in essa assistiamo anzitutto a ben due rapimenti, seppur non nettamente distinti, in quanto il secondo consegue direttamente dal primo. Innanzitutto il rapimento di Michael Richardson operato da Anne-Marie Stretter, la "rapitrice" che, con il suo solo apparire, lo conquista, lo cattura, facendone il vero soggetto del ratto, e dell'amore.

La scena di tale rapimento, che trova piena realizzazione nell'immagine del ballo, diviene a sua volta "rapitrice" di Lol V. Stein che si perde nel godimento della sua contemplazione. Nel ratto, nella presa di Lol ravvisiamo quanto osserva Barthes riguardo al fenomeno del rapimento considerato in termini più generali:

Questo trauma originario (il ratto) è un'immagine. La visione, la scoperta, per l'apertura di un sipario, o l'offrirsi improvviso di uno specchio, di una immagine. Osservazioni:

1) L'immagine cattura, avvince (cfr. psicoanalisi: immagine avvincente nella relazione immaginaria) il soggetto si trova ghermito, gli occhi *incollati* a una visione, come il bambino davanti allo specchio [...].

2) Questa immagine produce un transfert improvviso (che "brucia" le tappe): è l'*ipnosi* [...].

3) Il *carattere improvviso e brusco dell'immagine* (il ratto, la cattura), secondo lo schema breueriano-freudiano, deve intendersi così:

- Stato ipnoide: sogno + affezione improvvisa e brusca.

La cattura è dunque un fatto articolato su uno stato (o un periodo) precedente, vago, sognante, disponibile, cioè crepuscolare. [...] «l'emozione penetra nella fantasticheria abituale» [...]»³⁵⁹.

Nel caso della protagonista durassiana, diversamente dall'esempio del giovane Werther portato da Barthes, non assistiamo a un rapimento inteso come *coup de foudre* del soggetto che vede per la prima volta l'oggetto amato; al contrario, al momento in cui Anne-Marie Stretter fa il suo ingresso nella sala da ballo, alla cattura folgorante di quella scena segue l'immediato disinvestimento libidico dell'oggetto amato: « Je n'ai plus aimé mon fiancé dès que la femme est entrée. [...] Quand je dis que je ne l'aimais plus, je veux dire que vous n'imaginez pas jusqu'ou on peut aller dans l'absence d'amour » (RLVS 358). Difatti, con il sopraggiungere dell'alba, Lol non sembra affatto opporsi all'abbandono, alla dimenticanza da parte del suo amante, quanto piuttosto alla perdita dello sguardo su quell'immagine a cui si era totalmente abbandonata.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit. pp. 80-81.

Lol è “rapita”, strappata via contro il suo volere da quell’estatico rapimento interrotto troppo presto, un rapimento che l’ha portata a confrontarsi con la propria vacuità. Come afferma Duras, « elle est ravie d’être ravie à elle-même [...] Elle est dans le ravissement de ne pas exister »³⁶⁰.

Lol è vacua e su questa vacuità si interroga Lacan – «Ma che cos’è dunque questa vacuità?»³⁶¹.

Luisella Brusa – che commentando il romanzo di Duras ha ben presente l’interpretazione lacaniana – rileva come a non essere affatto riuscita in Lol sia l’identificazione narcisistica e dunque, «proprio per via di questo difetto fondamentale nell’immagine di sé non costituita, Lol si trova senza corpo, e senza essere»³⁶².

Differentemente dall’animale, osserva Lacan, l’essere umano non è un corpo, ma *ha* un corpo³⁶³. Dal momento in cui parla – dunque a seguito del suo ingresso nell’ordine Simbolico – il soggetto non è più nel suo corpo, ma nei significanti; di conseguenza, il rapporto di identificazione con il proprio corpo non può che essere deficitario.

Nel corso del suo insegnamento, lo psicoanalista ha più volte sottolineato che il corpo del soggetto è sempre fabbricato dall’Altro, che l’organismo biologico diviene cioè corpo solamente attraverso l’incontro con il linguaggio, linguaggio che ritaglia il corpo per farne un corpo simbolico; al contempo, esso ne isola però un residuo che resiste come luogo della pulsione, l’oggetto *a*. Tale residuo permane come Reale impossibile da simbolizzare e su di esso si agglutina l’immagine ideale *i* (*a*) rispetto alla quale il soggetto rimane sempre in difetto, giacché non potrà mai coincidere con essa.

Sottolineando che la ferita narcisistica sul lato della donna tocca primariamente l’immagine del corpo, Brusa sostiene dunque che nel personaggio di Lol V. Stein troviamo un’estremizzazione di questo tratto e proprio alla luce del fallimento dell’identificazione narcisistica si spiegherebbe quanto le accade la sera del ballo di T. Beach.

³⁶⁰ AA.VV. *Marguerite Duras: du mot à l’image*, cit. in B. Alazet, «Notice de *Le Ravissement de Lol V. Stein*», cit. p. 1685.

³⁶¹ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 194.

³⁶² L. Brusa, *Mi vedevo riflessa nel suo specchio. Psicoanalisi del rapporto tra madre e figlia*, Franco Angeli, Milano, 2004, p. 75.

³⁶³ Questa tesi di Lacan è illustrata da Jacques-Alain Miller in “Biologia lacaniana ed eventi di corpo”, in *La psicoanalisi*, n. 8, 1990, p. 12, cit. in L. Brusa, *Mi vedevo riflessa nel suo specchio*, op. cit. p. 74, a cui rimando per i chiarimenti teorici che seguono.

Il nodo che si è compiuto la sera del ballo al casinò ha vestito Lol di un corpo, la ha fatta essere, per una sera. Il vuoto, la vacuità, si è ripresentata in forma drammatica quando il nodo si è bruscamente sciolto, i due amanti hanno lasciato la sala al sopraggiungere dell'aurora. Lol è rimasta sola, senza una parola che la ricongiungesse a loro. Ha incontrato il vuoto al centro del linguaggio e vi si è perduta³⁶⁴.

Ora, occorre precisare che il “nodo” è un oggetto matematico che Lacan utilizza per presentare i possibili legami tra i tre registri dell'Immaginario, del Simbolico e del Reale e le loro implicazioni nella genesi e nella teoria del soggetto³⁶⁵. Benchè la prima vera introduzione del nodo di borromeo avvenga nel *Seminario XIX ...ou pire* (1972) – è a partire da questo momento che Lacan inizia infatti a sviluppare un lavoro approfondito e sistematico sull'impiego dei nodi nella riflessione e nella clinica psicoanalitica – già nell'*Hommage à Marguerite Duras* il concetto di “nodo” assume un'importanza centrale, giacché a rapire è proprio questo nodo, o meglio «ciò che questo nodo stringe»³⁶⁶.

L'interpretazione che Lacan offre del personaggio di Lol si organizza attorno a un nodo a tre termini che si forma e si disfa, un nodo realizzato da tre personaggi e che avviluppa il vuoto d'essere di Lol, il vuoto dell'inconsistenza del suo corpo reale sotto l'identificazione immaginaria.

A costituire il primo nodo è dunque una triade, un *essere a tre*, che include Lol V. Stein, Michael Richardson e Anne-Marie Stretter:

Il nodo è da afferrare alla prima scena, dove Lol viene letteralmente spogliata del suo amante, e va svolto seguendo il tema del vestito che qui supporta il fantasma a cui Lol si attacca successivamente, il fantasma di un al di là di cui non ha saputo trovare la parola, quella chiave che, richiudendo le porte su loro tre, l'avrebbe congiunta al momento in cui il suo amante avrebbe tolto il vestito, il vestito nero della donna, e svelato la sua nudità. La cosa si spinge

³⁶⁴ L. Brusa, *Mi vedevo riflessa nel suo specchio*, op. cit. p. 75.

³⁶⁵ In realtà il primo utilizzo del nodo risale al *Seminario IX. L'identification* (1961-1962). In questo caso si tratta di dimostrare l'allacciamento reciproco del desiderio e della domanda, vale a dire di mostrare (nell'annodamento dei due tori rappresentanti il soggetto e l'Altro) come domanda e desiderio siano articolati. È però a partire dal 1972, con il *Seminario XIX ...ou pire*, che Lacan utilizza un allacciamento di tre anelli tale che la rottura di uno solo comporta lo scioglimento dei tre: il nodo di Borromeo. In questo caso non si tratta più di rappresentare, ma di *presentare*, ossia di mettere in gioco gli elementi della topologia lacaniana in modo che articolazioni che altrimenti sarebbero rimaste sconosciute possano rivelarsi nelle combinazioni possibili. Cfr. R. Chemama, B. Vanderersch, *Dizionario di psicoanalisi*, voce «nodo», op. cit. per un approfondimento rimando a R. De Luca Picione, «Il nodo borromeo nell'insegnamento di Jacques Lacan. La struttura triadica dell'annodamento topologico dei tre registri dell'esperienza umana», in *L'inconscio. Rivista italiana di Filosofia e Psicoanalisi*, n. 7 «Inconscio e mistica», giugno 2019, pp. 240-266.

³⁶⁶ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 192.

oltre? Sì, fino all'indicibile di quella nudità che s'insinua per prendere il posto del suo corpo. Qui, tutto si ferma³⁶⁷.

Il rapimento di Lol corrisponderebbe dunque al momento dell'annodamento, vale a dire al momento della sua inclusione in una terna capace di dare consistenza al proprio essere. In quell'istante, per la prima volta nella sua vita, Lol non è altrove da se stessa: la sua attenzione – che fino ad allora non era mai stata catturata interamente, nemmeno dalla passione per Richardson³⁶⁸ – è trattenuta da quella scena, da quell'*essere-a-tre* che le permette di trovare il proprio posto e il proprio essere.

Tale posto, tuttavia, Lol lo smarrisce quando, con la dipartita di Anne-Marie Stretter e Micheal Richardson al sopraggiungere dell'aurora, il nodo inevitabilmente si scioglie sancendo la sua esclusione tanto dalla coppia, quanto dall'ordine simbolico, non essendo riuscita a trovare la parola che avrebbe potuto eternizzare quell'istante e prendere il posto del vuoto in cui il suo essere ora inevitabilmente cade: « Je n'étais plus à ma place. Ils m'ont emmenée. Je me suis retrouvée sans eux [...] Je ne comprends pas qui est à ma place » (RLVS 358).

Come scrive Catherine Millot, «Marguerite Duras evoca qualcosa che è dell'ordine dell'incompiutezza, dell'inadempimento. Non si tratta tanto di un lutto che non si sarebbe compiuto, ma di un'altra cosa che è stata lasciata in sospeso nel corso di questa scena iniziale [...]»³⁶⁹. Ciò che per Lol ha rappresentato un evento traumatico è stato proprio il prematuro disfarsi del nodo, vale a dire la sua esclusione dal momento in cui il corpo di Anne-Marie Stretter, spogliato dalla sua veste nera da Michael Richardson, si sarebbe rivelato in tutta la sua nudità e bellezza.

Il l'aurait dévêtue de sa robe noire avec lenteur et le temps qu'il l'eût fait une grande étape du voyage aurait été franchie.

[...] Il n'est pas pensable pour Lol qu'elle soit absente de l'endroit où ce geste a eu lieu. Ce geste n'aurait pas eu lieu sans elle: elle est avec lui chair à chair, forme à forme, les yeux scellés à son cadavre. Elle est née pour le voir. D'autres sont nés pour mourir. Ce geste sans elle pour le voir, il meurt de soif, il s'effrite, il tombe, Lol est en cendres.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 193.

³⁶⁸ « Lorsque le bruit avait couru des fiançailles de Lol V. Stein, Tatiana, elle, n'avait cru qu'à moitié à cette nouvelle: qui Lol aurait-elle bien pu découvrir qui aurait retenu son attention entière? Quand elle connut Michael Richardson et qu'elle en fut ébranlée mais il lui resta néanmoins encore un doute : Lol ne faisait-elle pas une fin de son cœur inachevé ?m» (RLVS 288)

³⁶⁹ C. Millot, « Pourquoi des écrivains ? » in É. Marty (a cura di), *Lacan et la littérature*, Éditions Manucius, Paris, 2005, p. 19.

Le corps long et maigre de l'autre femme serait apparu peu à peu. Et dans une progression rigoureusement parallèle et inverse, Lol aurait été remplacée par elle auprès de l'homme de T. Beach. Remplacée par cette femme, au souffle près. Lol retient ce souffle : à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde.
« Toi. Toi seule. »

Cet arrachement très ralenti de la robe de Anne-Marie Stretter, cet anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mener à son terme.

(RLVS 309)

L'impossibilità di portare a termine il vellutato annientamento della propria persona consegna Lol a quello che Pierre Fedida definisce «un gesto già preso nella sua eterna ripetizione»³⁷⁰. Da quel momento, la sua storia rimane infatti sospesa all'istante interrotto, vale a dire al momento in cui avrebbe visto la nudità di Anne-Marie Stretter spogliata dal suo fidanzato, la nudità dell'altra che avrebbe dovuto essere la sua stessa nudità per Richardson:

Ma non è già sufficiente per riconoscere quello che è successo a Lol, e che rivela di che cosa si tratti nell'amore, cioè di quell'immagine, immagine di sé, di cui l'altro vi riveste e che vi ricopre, e che quando ne venite spogliati vi lascia: che cosa essere sotto? Che dirne, Lol, quando la Sua vestizione avveniva proprio quella sera, presa com'era tutta nella passione dei diciannove anni, e la Sua nudità stava sopra, a conferirle il suo splendore? Quel che Le rimane allora è quel che si diceva di Lei quando era piccola: che Lei non c'era mai veramente³⁷¹.

“Che cosa essere sotto?”, che cosa rimane nel momento in cui Lol viene spogliata dell'immagine di sé, dell'immagine narcisistica di cui lo sguardo dell'Altro aveva rivestito il suo corpo? La vacuità, il nulla, quel mancare totalmente a se stessa che la costituisce interamente sin dall'infanzia e che soltanto in quel momento giunge ad assumere un senso.

Lacan – sempre rivolgendosi direttamente al personaggio di Lol – in questi termini spiega l'evento:

Ma che cos'è dunque questa vacuità? È proprio allora che essa prende un senso: Lei fu, sì, per una notte fino all'alba, dove qualcosa in quel posto ha ceduto, il centro degli sguardi. Che cosa nasconde questa locuzione? Non è lo stesso, il centro, su tutte le superfici. Unico su un piano, ovunque su una sfera, su una superficie più complessa può risultare un nodo curioso. È il nostro.

³⁷⁰ P. Fedida, *La douleur et l'oubli*, in « Change », n. 12 « *Déraison, désir* », septembre 1972, p. 143.

³⁷¹ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 192.

Lei percepisce, infatti, che si tratta di un involucro senza più dentro né fuori, e che nella cucitura del suo centro tutti gli sguardi si rivoltano nel Suo, che sono il Suo che li satura e che per sempre Lei, Lol, lo reclamerà da tutti i passanti. Seguiamo Lol che mentre passa dall'uno all'altro coglie quel talismano di cui ognuno si sbarazza in fretta come di un pericolo: lo sguardo³⁷².

Privata di un'immagine capace di afferrarla – del suo *moi*³⁷³ – Lol si rivela per ciò che sin dall'origine è, un'inconsistenza ineffabile e inafferrabile, involucro vuoto costantemente da riempire, da ricostruire nell'*essere-a-tre* che per una sera l'ha rivestita di un corpo e in cui, dimenticando “la vecchia algebra delle pene d'amore”, ha riconosciuto la forma del suo godimento, non un due (1 + 1) ma, appunto, un tre (1 + 2): «un occhio che guarda, mentre il desiderio circola dall'uno all'altro» (PS 65).

Lol è una «zona bianca»³⁷⁴, un punto morto che può esistere e incarnarsi solamente sottoforma di «quell'oggetto nodo» – così lo chiama Lacan in *Problemi cruciali della psicoanalisi* – che è lo sguardo attorno al quale l'intero romanzo si articola³⁷⁵. Come vedremo, ella non potrà che tentare di risolvere, di portare a termine quanto è rimasto incompiuto mediante una costruzione fantasmatica in grado di riportarla nel solo luogo in cui ella sia pienamente esistita, ossia di fronte allo spettacolo di una coppia unita nel desiderio, immagine che nella sua ipnotica bellezza l'ha rapita, includendola come sguardo, ma da cui alla fine è rimasta esclusa.

4. ESSERE OGGETTO-SGUARDO E COSTRUZIONE DEL FANTASMA

Abbiamo già avuto modo di precisare che, contrariamente a quanto ci si potrebbe immaginare, di fronte al rapimento del proprio fidanzato, Lol V. Stein non soltanto non soffre, ma sembra addirittura acconsentire a quella scelta e gioire nell'assistere, per la prima volta, al compiersi dell'abbandono: « Ils étaient partis sur la piste de danse. Lol les

³⁷² *Ivi*, p. 194.

³⁷³ Cfr. M. Czermak, « Le ravissement de Lol V. Stein », in *Passions de l'objet*, éditions de l'ALI, coll. « Le discours psychanalytique », 2001.

³⁷⁴ M. Pesenti-Irmann, *Lacan à l'école des femmes*, Éditions éres, Toulouse, 2017, p. 116.

³⁷⁵ J. Lacan, *Séminaire XII. Problèmes cruciaux de la psychanalyse*, séance du 23 juin 1965, seminario inedito. Trascrizioni disponibili al sito: <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Problemes-cruciaux-pour-la-psychanalyse.255>.

avait regardés, une femme dont le coeur est libre de tout engagement, très âgée, regarde ainsi ses enfants s'éloigner, elle parut les aimer » (RLVS 291).

Sin dalle prime pagine, la voce narrante pone l'accento proprio sull'impotenza di Lol a soffrire, su ciò che Michele Montrelay definisce «una anestesia degli affetti»³⁷⁶. Ella vive infatti ogni trasporto senza conoscere la lacerazione, senza provare apparentemente alcun dolore; non è che lei non abbia un cuore – Duras non lo dice mai, sottolinea Montrelay – ma il suo cuore è sempre, *da sempre*, altrove, sviato.

Alla notte del ballo di T. Beach segue un lungo periodo di crisi e di profonda prostrazione. Chi le è vicino crede di scorgere in Lol alcuni segni di sofferenza: « Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet ? » (RLVS 294), si chiede la voce narrante.

La giovane pronuncia con collera il proprio nome amputato – « Lol V. Stein – c'était ainsi qu'elle se désignait » (RLVS 294) –, non esce dalla sua camera e, lamentando una noia insopportabile ad aspettare (il riformarsi del nodo a tre, aggiungiamo noi), reclama insistentemente un rimedio immediato « à ce manque » (RLV 294). A poco a poco la sua collera perde di vigore, ella smette di parlare, se non per esprimere la noia che prova a essere Lol V. Stein. Non una domanda sul fidanzato partito per Calcutta a fianco di Anne-Marie Stretter; sembra che non le interessi sapere.

Nessuno sa cosa le accada; tutti credono che ella soffra per il tradimento e l'abbandono da parte di Michel Richardson:

Cette prostration de Lol, son accablement, sa grande peine, seul le temps en aurait raison, disait-on. Elle fut jugée moins grave que son délire premier, elle n'était pas susceptible de durer beaucoup, d'entraîner une modification importante dans la vie mentale de Lol. Son extrême jeunesse la balayerait bientôt. Elle était explicable : Lol souffrait d'une infériorité passagère à ses propres yeux parce qu'elle avait été abandonnée par l'homme de T. Beach. Elle payait maintenant, tôt ou tard cela devait arriver, l'étrange omission de sa douleur durant le bal.

(RLVS 295)

Nella prostrazione di Lol tutti riconoscono dunque lo stato melanconico che può conseguire a un abbandono, alla perdita dell'oggetto amato, a un lutto non simbolizzato; tutti, eccetto l'amica Tatiana, la quale ritiene invece che la crisi di Lol risalga a molto prima, addirittura che « cette crise et Lol ne faisaient qu'un depuis toujours » (RLVS 288).

³⁷⁶ M. Montrelay, *L'Ombra e il nome*, op. cit., p. 26.

Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein.

Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. Elles étaient là, en Lol V. Stein, couvées, mais retenues d'éclorre par la grande affection qui l'avait toujours entourée dans sa famille et puis au collège ensuite. Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là. Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion. Gloire de douceur mais aussi d'indifférence, découvrait-on très vite, jamais elle n'avait paru souffrir ou être peinée, jamais on ne lui avait vu une larme de jeune fille. Tatiana dit encore que Lol V. Stein était jolie, qu'au collège on se la disputait bien qu'elle vous fût dans les mains comme l'eau parce que le peu que vous reteniez d'elle valait la peine de l'effort. Lol était drôle, moqueuse, impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant Où ? Dans le rêve adolescent ? Non, répond Tatiana, non, on aurait dit dans rien encore, justement, rien. Était-ce le cœur qui n'était pas là ? [...] Oui, il semblait que c'était cette région du sentiment qui, chez Lol, n'était pas pareille.

(RLVS 288)

In *L'Ombra e il nome*, Montrelay sostiene che se Lol non soffre, se presenta cioè una differente sfera del sentimento è perché in lei non si è mai verificata «l'iniziale divisione dell'essere, la *Bejahung*»³⁷⁷, ossia quel processo legato al giudizio di attribuzione che Freud pone come precedente necessario a ogni possibile applicazione della *Verneinung*, “la denegazione”.

Entrando più nel dettaglio, il giudizio di attribuzione è ciò che permette una prima distinzione tra piacevole e spiacevole e si sovrappone al giudizio di esistenza che invece discrimina l'interno dall'esterno, accordando o contestando «l'esistenza nella realtà ad una rappresentazione»³⁷⁸. Il piacevole, il “buono” è dunque ciò che assimiliamo, introduciamo, mentre lo spiacevole, il “cattivo” è ciò che escludiamo, lasciamo fuori, “sputiamo”.

Come scrive Freud, «Per l'Io ciò che è male, ciò che è estraneo all'Io, che si trova al di fuori, sono in un primo tempo identici»³⁷⁹; ciò significa che inizialmente nulla è estraneo all'Io, e la distinzione tra esterno e interno si origina attraverso un'operazione di espulsione primaria. Il dentro si costituisce sul fondo di un'esclusione e solamente a partire da essa il soggetto può cercare di realizzare la coincidenza tra interno e piacevole, e tra esterno e spiacevole.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 38.

³⁷⁸ S. Freud, *La negazione*, trad. it. in *OSF*, vol. 10 (1924-1929), Boringhieri, Torino, 1978, p. 198.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 199.

L'io-piacere sputa, espelle, allontana da sé ciò che è spiacevole e incorpora ciò che per esso è piacevole. La sua finalità è realizzare questa doppia coincidenza. Il termine freudiano *Ausstossung* diventa così il termine chiave di questo movimento fondativo dell'essere del soggetto. Esso significa letteralmente spingere fuori, sputare, espellere. Esiste, dunque, per Freud una differenza – in fondo già etica – tra l'incorporare e lo sputare, perché se l'incorporare indica un movimento vitale del soggetto-organismo dettato dalla ragione biologica-naturale è solo nel movimento dello “sputare” – dell'espulsione – che si introduce il sorgere del soggetto umano come tale. Si tratta di una forma essenziale e originaria della negazione che precede ogni affermazione. È con lo sputare che sorge la discriminazione tra interno ed esterno a partire da un'estroffessione di un reale indigesto, non simbolizzabile³⁸⁰.

Occorre inoltre sottolineare che se a istituire il primo, originario movimento di soggettivazione non è il movimento di incorporazione, ma quello di espulsione del male, allora a essere exteriorizzata è una parte interna, intima del soggetto; l'espulso, l'oggetto exteriorizzato è cioè un'eccentricità ingovernabile che abita il soggetto e che non può essere simbolizzata: in termini lacaniani, «il reale esterno al soggetto»³⁸¹.

Nella teorizzazione di Lacan, la forclusione costituisce esattamente ciò che si oppone al processo di simbolizzazione, alla *Bejahung*, e dipende da un difetto fondamentale dell'ordine simbolico che consiste nell'essere sprovvisto del significante principale (il Nome del Padre), un difetto che determina la condizione essenziale e la struttura particolare della psicosi.

Diversamente da Freud, Lacan insiste sull'opposizione non tanto di *Bejahung* (affermazione) e *Verneinung* (denegazione), quanto piuttosto di *Bejahung* e *Verwerfung* (forclusione): mentre la forclusione definisce una non-simbolizzazione originaria, l'*Ausstossung* – che con la forclusione è certamente in rapporto, ma non vi coincide totalmente – si caratterizza come un'espulsione primaria che fa esistere il Reale come ambito sussistente fuori dalla simbolizzazione; è – come commenta Jean Hyppolite – ciò che produce nel soggetto la «distinzione tra ciò che è estraneo e se stesso»³⁸², o, detto altrimenti, ciò che istituisce il soggetto come disgiunto dall'esteriorità dell'oggetto.

Poiché solamente grazie a questo movimento originario di espulsione il soggetto viene all'essere come soggetto (inevitabilmente) diviso, ovvero come *manque-à-être*, ritornando a *Le Ravissement de Lol V. Stein*, potremmo avanzare l'ipotesi che ciò che in Lol non ha avuto luogo è innanzitutto il movimento di *Ausstossung*: «Nella propria

³⁸⁰ M. Recalcati, *Sull'odio*, cit. pp. 36-37.

³⁸¹ J. Lacan, «Risposta al commento di Jean Hyppolite sulla *Verneinung* di Freud», in *Scritti*, vol. I, cit. p. 379.

³⁸² J. Hyppolite, «Commenti parlato sulla *Verneinung* di Freud», in J. Lacan, *Scritti*, vol. I, cit. p. 890.

miseria, Lol non perde niente. Che orrore essere come Lol V. Stein, intatta e interamente senza tregua. Completamente angelica o completamente stupida. Completamente rapita nell'amore, o totalmente svilita come cosa. Lol tutta sparsa o Stein tutta pietrificata»³⁸³.

Dello stesso avviso – ossia della non avvenuta distinzione nel soggetto-Lol tra ciò che gli è estraneo e se stesso – sembrerebbe essere anche Lacan quando, nell'*Hommage*, afferma che lei si percepisce come «un involucro senza più dentro né fuori, e che nella cucitura del suo centro tutti gli sguardi si rivoltano nel Suo, che sono il Suo che li satura e che per sempre Lei, Lol, lo reclamerà da tutti i passanti»³⁸⁴.

In Lol V. Stein l'espulsione, la separazione dall'oggetto non è mai avvenuta. A causa di una mancata simbolizzazione ella permane nella coincidenza con l'oggetto piccolo *a* in quanto quest'ultimo, non esteriorizzandosi, finisce per coincidere con l'essere del soggetto rendendo impossibile ogni movimento di separazione.

Lol, dunque, non è *manque-à-être*, ma piuttosto *mancanza della mancanza* se è vero che, come scrive Montrelay,

a Lol è mancato quest'oggetto, che dà consistenza al dolore e, di conseguenza, permette di staccarsene per farne un "oggetto perduto": quell'oggetto di cui parlano gli analisti, ma che, in realtà, esiste solo a condizione che un altro sia disposto a pagare per separarvene. E, contrariamente a ciò che si crede, non è il piacere a costituire la materia di tale oggetto, ma il dolore, solo successivamente trasformato in godimento dal fantasma.

Lol non è stata intaccata dall'infinità del dolore. Nessuno mai è riuscito a sottrarla, a separarla da alcun oggetto. Perciò rimane sospesa, all'infinito, alla separazione provocata da Anne-Marie Stretter³⁸⁵.

Ora è dunque possibile comprendere pienamente l'interrogativo della voce narrante – « Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet ? » (RLVS 294) – e anche perché Lol non sia affatto raggiunta dal dolore ma, al contrario, *goda*, *goda* di un godimento Altro, irrepresentabile, indicibile, fuori-Linguaggio.

Ritorniamo al momento finale della notte del ballo di T. Beach, quando Lol non ha potuto trovare la parola – essa sarebbe stata un *mot-absence*, un *mot-trou* – che avrebbe impedito all'aurora di sopraggiungere interrompendo l'unione nella danza di Anne-Marie Stretter e Michael Richardson. Se tale parola fosse esistita, se Lol l'avesse fatta almeno risuonare, il nodo non si sarebbe sciolto e lei, presa nell'immagine dei due amanti come

³⁸³ M. Montrelay, *L'Ombra e il Nome*, cit. p. 38.

³⁸⁴ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 194.

³⁸⁵ M. Montrelay, *L'Ombra e il Nome*, op. cit., pp. 37-38.

puro sguardo, avrebbe assistito al denudamento di Anne-Marie Stretter, portando così a termine l'“annientamento vellutato della propria persona”.

Vale la pena riportare interamente il passo, per la sua bellezza e per la sua importanza, in quanto prelude alla messa in scena fantasmatica che la protagonista si accingerà a costruire, quello che il narratore definisce « le cinéma de Lol V. Stein ».

Elle sourit, certes, à cette minute pensée de sa vie. La naïveté d'une éventuelle douleur ou même d'une tristesse quelconque s'en est détachée. Il ne reste de cette minute que son temps pur, d'une blancheur d'os.

Et cela recommence : les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne les auraient contenus tous les trois et eux seuls. Lol en est sûre : ensemble ils auraient été sauvés de la venue d'un autre jour, d'un autre, au moins.

Que serait-il passé ? Lol ne va pas loin dans l'inconnu sur lequel s'ouvre cet instant. Elle ne dispose d'aucun souvenir même imaginaire, elle n'a aucune idée sur cet inconnu. Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. J'aime à croire, comme je l'aime que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. Comment ont-ils été trouvés les autres ? Au décrochez-moi-ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffées dans l'œuf, piétinées et des massacres, oh ! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants de long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, portant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel l'écoulaient la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein.

(RLVS 308-309)

Il momento della fine del ballo di T. Beach ha rappresentato per Lol ciò che potremmo considerare, riprendendo il neologismo lacaniano, un vero e proprio “troumatisme”³⁸⁶. Giocando con l'equivoco del linguaggio trou/trou (buco), Lacan giungerà a definire “troumatisme” il trauma che il soggetto subisce in seguito all'incontro con il linguaggio in quanto «legato a qualcosa che fa buco nel Reale»³⁸⁷.

³⁸⁶ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XXI. Les non-dupes errent*, inedito, lezione del 19/02/1974.

³⁸⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XXIII. Il sinthomo (1975-1976)*, trad. it. Astrolabio, Roma 2006, pp. 29-30.

A partire dagli anni Settanta nella teorizzazione lacaniana l'Altro del linguaggio non è più il tesoro dei significanti ma, al contrario è l'Altro mancante, barrato esattamente come il soggetto: $S(\bar{A})$. Il *parlessere* viene dunque necessariamente a confrontarsi con il buco strutturale nel Simbolico, in quanto il Simbolico non può assorbire tutto il Reale, né rispondere, né sapere tutto sul godimento.

Questo buco nell'Altro del linguaggio che scombussola, traumatizza il soggetto, Lacan lo esprimerà con un'altra formula: “non c'è rapporto sessuale che si possa scrivere”, in quanto il corpo *si gode* da solo e l'incontro con la realtà sessuale fa buco: con l'emerge del godimento opaco, del godimento dell'Uno, l'Altro svanisce.

Con il sopraggiungere dell'alba a T. Beach, Lol V. Stein ha incontrato il limite del Linguaggio, la vacuità, la faglia che abita tanto la struttura del soggetto quanto quella dell'Altro. La parola mancante – parola-assenza, parola-vuoto, parola con un buco scavato nel proprio centro – che Lol non è riuscita a trovare è la parola che avrebbe espresso l'indicibile del suo godimento e che avrebbe impedito ad Anne-Marie Stretter e a Michael Richardson di allontanarsi lasciandola « dans un affolement régulier et vain de tout son être » (RLVS 308).

Quello che manca per poter definire quanto accade è esattamente ciò che Lacan chiama $S(\bar{A})$, «la mancanza di un significante nell'Altro per dire *La* donna e per simbolizzarne il suo godimento supplementare, enigmatico, senza limiti. Chi lo prova ha un rapporto col limite contingente, avventizio, dipendente dagli incontri, dalle contingenze dell'amore»³⁸⁸.

Di ciò che è avvenuto ai due amanti dopo la loro sparizione, lontano dalla sua presenza, Lol non sa nulla, nessun ricordo, nessuna idea reale dell'ignoto su cui quell'istante si apre e su cui il suo godimento e la sua identità rimangono fissati.

Il aurait fallu murer le bal, en faire ce navire de lumière sur lequel chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce port impossible, à jamais amarré et prêt à quitter, avec ses trois passagers, tout cet avenir-ci dans lequel Lol V. Stein maintenant se tient. Certaines fois, il a aux yeux de Lol le même élan qu'au premier jour, la même force fabuleuse.

Mais Lol n'est encore ni Dieu ni personne.

(RLVS 309)

³⁸⁸ E. Spinelli, *Omaggio a Marguerite Duras, del “Rapimento di Lol V. Stein”*, in «La Psicoanalisi» n. 55, *Altri scritti*, 2014, p. 54.

Per portare a termine ciò che è rimasto in sospeso, affinché si compia ciò che non ha avuto luogo e il *désêtre* in cui è stata lasciata trovi risoluzione, Lol si consacra alla costruzione di un fantasma che Catherine Millot equipara alla costruzione fantasmatica che solitamente ha luogo nel corso di una cura psicoanalitica: «attraverso questa costruzione, ella potrà ritrovare il suo desiderio, la sua posizione di desiderante. Questo fantasma necessita di un *nodo a tre* che le permetterà di recuperare l'oggetto-sguardo e la realizzazione del proprio essere. È ciò che enuncia Lacan: “Quel che succede la realizza”»³⁸⁹.

L'homme de T. Beach n'a plus qu'une tâche à accomplir, toujours la même dans l'univers de Lol : Michael Richardson, chaque après-midi, commence à dévêtir une autre femme que Lol et lorsque d'autres seins apparaissent, blancs, sous le fourreau noir, il en reste là ; ébloui, un Dieu lassé par cette mise à nu, sa tâche unique, et Lol attend vainement qu'il la reprenne, de son corps infirme de l'autre elle crie, elle attend en vain, elle crie en vain.

Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu.

(RLVS 310)

Prima di osservare la forma che il fantasma di Lol assume e in che modo esso si differenzi dal fantasma nella sua struttura base – ossia il fantasma fondamentale della nevrosi – vediamo brevemente cosa la psicoanalisi – e in particolare Lacan – intende quando parla di fantasma.

Riprendendo le riflessioni presentate da Freud nel saggio *Un bambino viene picchiato* (1919), Lacan rielabora in maniera del tutto originale la nozione di fantasma – nella sua algebra $\$ \langle \rangle a$ – per descrivere la relazione singolare che il soggetto, irriducibilmente diviso, intrattiene con l'oggetto (a), «elemento immaginario del fantasma che viene a ricoprire, ingannando il soggetto, il punto stesso di *das Ding*»³⁹⁰. Operando una funzione di annodamento ($\langle \rangle$) del Simbolico (\$), dell'Immaginario (a) e del Reale (a), i tre registri dell'esperienza psichica, il fantasma protegge il soggetto dall'orrore del Reale e dagli effetti della sua divisione conferendogli una certa stabilità: il vuoto viene circoscritto e alla Cosa viene data una struttura narrativa, una scena in cui essa possa apparire come l'oggetto perduto causa del desiderio.

³⁸⁹ C. Millot, « Pourquoi des écrivains? », op. cit. p. 23.

³⁹⁰ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit. p. 125.

Al contempo illusione e risposta ultima al venire a mancare della Cosa come fondamento del suo essere, «diciamo che il fantasma, nel suo uso fondamentale, è ciò grazie a cui il soggetto si regge al livello del proprio desiderio evanescente, evanescente perché la stessa soddisfazione della domanda gli sottrae il suo oggetto»³⁹¹.

Al fine di otturare il punto vuoto che il Simbolico scava nel suo essere, per fronteggiare l'angoscia che sorge nell'istante in cui si coglie nel suo *manque à être*, il soggetto fabbrica una sorta di "tappo", uno scenario immaginario mediante cui articola il proprio desiderio e fissa il proprio godimento localizzandolo nell'*oggetto a*.

Immagine della mancanza velata, il fantasma è dunque la menzogna che permette al soggetto di confrontarsi con il nulla che lo costituisce, supporto intangibile del desiderio che trova soddisfazione nell'"allucinazione fondamentale" da cui dipende ogni percezione della realtà.

Che cos'è il desiderio, se è la molla dell'allucinazione, dell'illusione, ossia di una soddisfazione che è il contrario di una soddisfazione? Se diamo al termine desiderio una definizione funzionale, se è per noi la tensione messa in gioco da un ciclo di realizzazione comportamentale qualsiasi, se l'inscriviamo in un ciclo biologico, il desiderio arriva a una soddisfazione reale. Se arriva a una soddisfazione allucinatoria vuol dire che lì c'è un altro registro. Il desiderio si soddisfa altrove che in una soddisfazione effettiva.³⁹²

Secondo Lacan, il fantasma, oltre a produrre il quadro del mondo capace di proteggere il soggetto dall'impatto dirompente e traumatico del Reale, al contempo sostiene il desiderio dandogli una soddisfazione che pur non corrisponde al principio di piacere, ovvero il godimento della mancanza, della pienezza non conseguibile.

Il desiderio, grazie al suo dinamismo, ci fa dimenticare la mancanza che costituisce il nostro essere, ma al tempo stesso la scopre, la mette in atto. La mancanza nell'essere umano è strutturale ed è evidente il carattere "ingannevole" del desiderio: desideriamo colmare la mancanza e desideriamo perché pensiamo di poterlo fare. L'impressione è che, quando siamo trascinati dal movimento del desiderio, la mancanza si annulli; godiamo del desiderio e della possibilità – o meglio, godiamo del fantasma e delle sue infinite possibilità – di abolire la mancanza e di conseguire la pienezza.

Quando è sostenuto dal fantasma il desiderio è un sollievo. Ma desiderare vuol dire anche essere mancante: il soggetto gode della propria mancanza desiderando non averla. È il

³⁹¹ J. Lacan, *La direzione della cura e i principi del suo potere* (1958) in *Scritti*, vol. II, cit. p. 633.

³⁹² J. Lacan, *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicanalisi* (1954-1955), trad. it. Einaudi, Torino, 2006, pp. 243-244.

fantasma che sistema le cose: ci riconosciamo come desideranti-mancanti, e il desiderio diventa in se stesso un godimento, sopportabile.³⁹³

Dunque, dal punto di vista del godimento, il fantasma agisce alla stregua di un convertitore libidico capace di permettere al soggetto di godere di ciò che gli fa male convertendo la sua sofferenza in un piacere inconscio, vale a dire in un godimento segreto al di là del principio di piacere.

Differentemente dal desiderio, la cui struttura metonimica lo porta a scivolare incessantemente da un oggetto all'altro, il fantasma appare solido e tende a ripetersi sempre uguale a se stesso, in una temporalità sovrastorica in cui la diacronia è sospesa a un eterno presente. Alla luce di ciò, pur implicando sempre una "scena", un particolare inquadramento della realtà, il fantasma non può essere considerato un prodotto esclusivo dell'Immaginario, ma vincola il soggetto a un Reale che ritorna sempre allo stesso posto: «il fantasma "pietrifica", "solidifica", "entifica" il soggetto»³⁹⁴, determinando il suo desiderio.

Se da un lato il soggetto è dunque prigioniero del fantasma, è la sua "marionetta", perché determinato da esso, d'altro canto il soggetto è anche il "macchinista", il "regista", in quanto il fantasma è il prodotto della sua costruzione singolare. Tale costruzione prende corpo innanzitutto dalle parole con le quali l'Altro ha "nominato" e "marchiato" il soggetto, dai significanti cioè che hanno fissato il suo essere in una o più identificazioni fondamentali: "l'escluso", "la vittima", "il martire", "il fachiro", "il giocoliere", "l'inesistente", "la puttana", "il deforme", "il mostro", "il massimo", "il felice", "l'incapace"³⁹⁵.

Tornando ora a *Le Ravisement de Lol V Stein*, abbiamo visto come un istante di folgorazione, l'incontro fortuito con qualcosa che la cattura, la rapisce, impegni successivamente Lol nel tentativo di ricostruire fantasmaticamente quell'istante al fine di ritrovare ciò che in esso si è prodotto e, soprattutto, di portare a termine ciò che lì – in occasione del ballo di T. Beach – non ha raggiunto compimento.

Lol, come del resto la maggior parte delle donne durassiane, incarna una radicale forma di mancanza a se stessa e ciò ha permesso di identificarla alla figura del

³⁹³ S. Lippi, *La decisione del desiderio*, cit. p. 67.

³⁹⁴ Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. II, cit. pp. 273-274.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 271.

melanconico che, non compiendo il lavoro simbolico del lutto e identificandosi con l'oggetto perduto, nega l'assenza di quest'ultimo realizzandone una presenza sempre presente. Ad accomunare il soggetto melanconico descritto da Freud e il personaggio di Lol V. Stein è proprio l'identificazione del soggetto con l'oggetto *a*; tale identificazione rappresenta la componente essenziale del fantasma scopico realizzato da Lol – un fantasma che dipende cioè dallo sguardo preso come oggetto pulsionale – e si situa nel prolungamento diretto della teoria freudiana della melanconia³⁹⁶.

Lacan, nel *Seminario X*, riferendosi in particolar modo alla melanconia psicotica, ha riconosciuto come tratto fondamentale della melanconia proprio la coincidenza assoluta tra oggetto *a* e corpo, il fatto cioè che l'oggetto *a* non possa separarsi dal corpo del soggetto perché coincide totalmente con esso: coincidenza assoluta significa che il soggetto non è in rapporto con l'oggetto *a*, ma è l'oggetto *a*. Di conseguenza, la losanga del fantasma che nella nevrosi separa e al contempo rapporta il soggetto del desiderio all'oggetto *a* ($\$ \langle a \rangle$), non è operativa, si dissolve³⁹⁷.

Se dunque nel fantasma «il soggetto si annulla, svanisce identificandosi all'oggetto causa del desiderio»³⁹⁸, allora è l'oggetto *a* ad occupare, nella formula del fantasma, la posizione del soggetto.

Alla luce di ciò si comprenderà come Lol divenga, nella costruzione del suo fantasma, puro *oggetto sguardo*, una macchia perturbante nascosta tra la segale.

Lol incarna questo oggetto sguardo [...] Passivamente, immobile, Lol diviene sguardo, che segue nel quadro della finestra l'unione di due.

Oggetto di una passione che la inchioda a una scena che deve incessantemente ritrovare. Ecco perché Jacques Hold può dire «qu'il fait partie d'une perspective qu'elle est en train de construire avec une obstination impressionnante». Il tempo è sospeso nella passione. Nulla si erode né svanisce³⁹⁹.

³⁹⁶ Cfr. S. Léopold, *Fantasme voyeuriste et perversion narcissique dans « Le Ravissement de Lol V. Stein » de Marguerite Duras*, in « French Forum », vol. 33, No. 1/2, 2008, pp. 161-178.

³⁹⁷ Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. II, cit. pp. 244-245.

³⁹⁸ C. Dumoulié, *Cet Obscur Objet du désir. Essai sur les amour fantastiques*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 74.

³⁹⁹ M. Pesenti-Irrmann, *Lacan à l'école des femmes*, op. cit. p. 122.

5. RIANNODAMENTO

In seguito al periodo di prostrazione che è seguito alla notte del ballo di T. Beach, Lol V. Stein sembra tornare, almeno in parte, ragionevole; ciononostante, il dolore non sofferto, non *abreagito*, ha lasciato sul suo corpo tracce indelebili.

Ses cheveux avaient la même odeur que sa main, d’objet inutilisé. Elle était belle mais avait, de la tristesse, de la lenteur du sang à remonter sa pente, la grise pâleur. Ses traits commençaient déjà à disparaître dans celle-ci, à s’enliser de nouveau dans la profondeur des chairs. Elle avait rajeuni. On lui aurait donné quinze ans. Même quand je l’ai connue à mon tour, elle était restée maladivement jeune.

(RLVS 298)

Una notte Lol esce dalla sua abitazione, sola e senza avvisare nessuno; in questa occasione – la sua prima uscita dopo la notte del ballo –, incontra un musicista, Jean Bedford, che, incuriosito e affascinato dalla sua bizzarria, ben presto decide di sposarla. Lol accetta di prendere marito nel modo che più le conviene, senza dover passare per “la barbarie di una scelta” e, soprattutto, senza avere mai tradito quell’abbandono esemplare del proprio essere in cui il fuggitivo di T. Beach l’ha lasciata.

Lontana da S. Tahla, trasferitasi insieme al marito a U. Bridge, Lol conduce per diverso tempo una regolare vita di moglie e di madre all’insegna della *normalità*. Come osserva Luisella Brusa, ella

trova una stabilizzazione nell’identificazione alla forma della normalità. La sua vita [...] è quella di una donna del suo ambiente, la sua casa riproduce le vetrine dei negozi d’arredamento, il suo giardino riproduce quello dei vicini, non ha un modello, la media statistica è il suo modello. Persino il marito è scelto con un criterio randomizzato, è il primo venuto [...]. La sua giornata è scandita da un ordine e da una regolarità rigorosi. Questa vita la contiene. Ha una relazione con il marito e tre figli. Non c’è traccia di vicinanza né di passione, sono dieci anni sui quali non c’è nulla da dire, la normalità, la soluzione ordinaria, fuori rapimento. Lol continua la sua vita senza identità, assume questa identità generica, altrui. Dentro il perimetro della sua casa, di questa regolarità, trova un sembiante di posto che la pacifica. Non è il posto che aveva per un attimo sentito al ballo, quello la catturava, la rapiva. Questo le permette di trascorrere il tempo⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ Cfr. L. Brusa, *Mi vedevo riflessa nel suo specchio*, op. cit., p. 81. Vale la pena riportare il passo del romanzo a cui Brusa fa riferimento: « Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu’elle le désirait, presque, dans l’espace et dans le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses, également. On ne pouvait approcher davantage, tous en convenaient autour de Lol, de la perfection. Parfois, surtout en l’absence de Lol, cet ordre immuable devait frapper Jean Bedford. Ce goût aussi, froid, de commande. L’agencement des chambres, du salon était la réplique fidèle de celui des vitrines de magasin, celui du jardin dont Lol s’occupait de celui des autres jardins de U. Bridge.

Dopo dieci anni, Lol V. Stein e Jean Bedford fanno ritorno a S. Tahla, nella casa dove la protagonista è nata e vissuta fino al matrimonio. Un giorno, un incontro fortuito avvenuto fuori dalla sua abitazione ridesta in Lol qualcosa della vecchia ferita, qualcosa che ha a che fare con la notte del ballo di T. Beach: ella assiste, nascosta dietro una siepe, all'abbraccio furtivo di una coppia di amanti. Di ciò che si dicono, ella non riesce a intendere nulla, eccetto una frase isolata che la donna pronuncia volgendo lo sguardo alla casa natale di Lol: « Morte peut-être » (RLVS 303). Più avanti, Lol confesserà alla sua amica d'infanzia Tatiana Karl di aver sentito pronunciare una frase molto simile, e sempre in riferimento a se stessa, dalla coppia unita nella danza dieci anni prima a T. Beach: « - J'ai entendu : peut-être qu'elle va mourir » (RLVS 340). Questa frase viene a costituire la parola dell'Altro da cui – come abbiamo visto nel paragrafo precedente – il soggetto si sente “nominato”, “marchiato”, la parola che fissa cioè l'essere del soggetto in un'identificazione fondamentale e da cui prende corpo l'invenzione del suo fantasma.

In seguito a questo incontro, catturata dalla scena cui ha assistito e dalle parole pronunciate da quella donna, Lol – lei che non è solita inventare nulla – comincia a inventare lunghe passeggiate per la città, senza tuttavia avere mai una meta precisa: « Lol sortit dans les rues, elle apprit à marcher au hasard » (RLVS 303).

Des pensées, un fourmillement, toutes également frappées de stérilité, une fois la promenade terminée – aucune de ces pensées jamais n'a passé la porte de sa maison – viennent à Lol V. Stein pendant qu'elle marche. [...] On dirait que c'est le déplacement machinal de son corps qui les fait se lever toutes ensemble dans un mouvement désordonné, confus, généreux. Lol les reçoit avec plaisir et dans un égal étonnement. De l'air s'engouffre dans sa maison, la dérange elle en est chassée. Les pensées arrivent.

Pensées naissantes et renaissantes, quotidiennes, toujours les mêmes qui viennent dans la bousculade, prennent vie et respirent dans un univers disponible aux confins vides et dont une, une seule, arrive avec le temps, à la fin, à se lire et à se voir un peu mieux que les autres, à presser Lol un peu plus que les autres de la retenir enfin.

Le bal tremblait au loin, ancien, seule épave d'un océan maintenant tranquille, dans la pluie, à S. Tahla. Tatiana, Tatiana, plus tard, quand je le lui ai dit, a partagé mon avis.

« Ainsi c'était pour ça qu'elle se promenait, pour mieux penser au bal. »

Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt.

Elle y entre.

Elle y entre chaque jour.

Lol imitait, mais qui ? Les autres, tous les autres, le plus grand nombre possible d'autres personnes » (RLVS 300, sottolineatura mia).

La lumière des après-midi de cet été-là Lol ne la voit pas. Elle, elle pénètre dans la lumière artificielle, prestigieuse, du bal de T. Beach. Et dans cette enceinte largement ouverte à son seul regard, elle recommence le passé, elle l'ordonne, sa véritable demeure, elle la range.

(RLVS 307)

Tra i molteplici aspetti del ballo di T. Beach, ciò che Lol va ricostruendo durante le sue passeggiate è sempre la fine, l'istante in cui, con il sopraggiungere dell'aurora, ella è stata brutalmente strappata dalla coppia formata da Michael Richardson e Anne-Marie Stretter; « Il ne reste de cette minute que son temps pur, d'un blancheur d'os » (RLVS 308).

Proprio una di queste casuali passeggiate offre a Lol l'occasione di rincontrare l'uomo che poche settimane prima aveva visto passare davanti alla sua abitazione in compagnia della donna; riconoscendo immediatamente in lui qualcosa che lo rende simile a Michael Richardson, non tanto una particolare rassomiglianza fisica, quanto piuttosto gli sguardi che egli rivolge alle altre donne⁴⁰¹ e che la fanno sussultare esattamente come se fossero indirizzati a lei, in un'equivalenza sicura: « Elle qui ne se voit pas, on la voit ainsi, dans les autres. C'est là la toute-puissance de cette matière dont elle est faire, sans port d'attache singulier » (RLVS 312).

A partire dall'incontro con quello sconosciuto, in Lol qualcosa comincia a cambiare; ella sembra riacquisire una certa sensibilità, una sensibilità che aveva perduto ormai da molto tempo, tanto nei confronti della realtà che la circonda, quanto verso se stessa, verso la materia del proprio corpo. Potremmo dire che Lol, impossibilitata a riconoscersi direttamente in un'immagine per via del suo radicale difetto di soggettività, comincia a riprendere corpo e a esserci attraverso lo sguardo dell'altro.

La chaleur d'un été qu'elle a distraitement subie jusqu'à ce jour éclate et se répand. Lol en est submergée. Tout l'est, la rue, la ville, cet inconnu. Quelle chaleur, quelle est cette fatigue ? Ce n'est pas la première fois. Depuis quelques semaines elle voudrait parfois comme d'un lit, là, pour y allonger ce corps lourd, plombé, difficile à mouvoir, cette maturité ingrate et tendre, tout au bord de sa chute sur une terre sourde et dévoreuse. Ah quel est ce corps tout à coup dont elle se sent pourvue ? Où est-il celui d'alouette infatigable qu'elle avait porté jusqu'à ces temps-ci ?

(RLVS 311)

⁴⁰¹ « Ressemblait-il à son fiancé de T. Beach ? Non, il ne lui ressemblait en rien. Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu ? Sans doute, oui, dans les regards qu'il avait pour les femmes. Il devait courir, celui-là aussi, après toutes les femmes, ne supporter qu'avec elles ce corps difficile, qui pourtant réclamait encore, à chaque regard. Oui, il y avait en lui, décida Lol, il sortait de lui, ce premier regard de Michael Richardson, celui que Lol avait connu avant le bal » (RLVS 310).

Lol comincia a seguire quello sconosciuto; attraverso di lui, guidata da un'irrefrenabile desiderio di seguire, di sorprendere, ella ritrova anche la donna con cui l'uomo intrattiene una relazione adultera e questa volta la riconosce: è Tatiana Karl, l'amica che, dieci anni prima, al ballo di T. Beach, le era stata accanto tutta la notte.

Lol segue la coppia di amanti fino all'Hotel des Bois – in passato era già stata in questo albergo di incontri con Michael Richardson, proprio lì lui le aveva giurato il suo amore – e, sedutasi nel campo di segale retrostante l'edificio, guarda la finestra illuminata della stanza in cui il loro incontro amoroso si consuma.

Un place est à prendre, qu'elle n'a pas réussi à avoir à T. Beach, il y a dix ans. Où ? elle ne vaut pas cette place d'opéra de T. Beach. Laquelle ? Il faudra bien se contenter de celle-ci pour arriver enfin à se frayer un passage, à avancer un peu plus vers cette rive lointaine où ils habitent, les autres. Vers quoi ? Quelle est cette rive ?

(RLVS 315)

Presenziare con il suo sguardo agli incontri tra Jacques Hold e Tatiana Karl permette a Lol di occupare rispetto alla coppia la posizione che la sera del ballo di T. Beach ella aveva potuto occupare soltanto fino al sopraggiungere del giorno, quella di terza che guarda – inclusa nel nodo dell'*essere-a-tre* – la circolazione del desiderio tra i due amanti: « La seigle crisse sous ses reins. Jeune seigle du début d'été. Les yeux rivés à la fenêtre éclairée, une femme entend le vide – se nourrir, dévorer ce spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont » (RLVS 316).

L'essenziale per Lol non è *vedere* Jacques Hold e Tatiana amarsi, e difatti osservando la finestra dell'Hotel des Bois ella non vede nulla. Come sottolinea la stessa Duras, « quand elle est couchée dans le champ, derrière l'hôtel où se trouvent Tatiana et son amant, elle ne cherche pas à les voir. Elle dort. Elle dort dans l'ombre d'autres personnes. Son bonheur est là. C'est un état de la pensée »⁴⁰². A ribadire che nel caso di Lol non si tratta affatto di *voyeurismo* è anche Lacan: «Soprattutto, non ingannatevi sul posto che ha qui lo sguardo. Non è Lol a guardare, quanto meno perché non vede niente. Lol non è il voyeur. Quel che succede la realizza»⁴⁰³.

⁴⁰² Cfr. *Les Lettres françaises*, entretien avec Tristan Renaud, cit. in B. Alazet, « Notice de *Le Ravissement de Lol V. Stein* », cit. p. 1698.

⁴⁰³ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 195. Se tradizionalmente i concetti di sguardo e di visione si sono trovati intimamente legati tra loro, la riflessione sviluppatasi in seno al pensiero francese novecentesco in ambito filosofico (Sartre, Merleau Ponty), antropologico (Caillois, Bataille), semiologico (Barthes) e psicoanalitico (Lacan) ha portato a una loro radicale differenziazione, alla consapevolezza cioè di una non-coincidenza tra sguardo, occhio e visione. A partire dal *Seminario X, L'angoscia* e dal *Seminario*

Ciò che Lol desidera è ricostruire fantasmaticamente la triangolazione venutasi a creare la sera del ballo al fine di compiere ciò che in quell'occasione era rimasto incompiuto: vedere la nudità di Anne-Marie Stretter, vedere il suo corpo nudo spogliato dalla veste nera da Michael Richardson.

A tal proposito, ritorniamo su quanto scrive Barthes a proposito del rapimento:

Nell'“ in situazione ”, vi è forse un ulteriore elemento di fascinazione: *il suo corpo senza di me*. La “situazione” del corpo visto vuol dire che esso è visto senza di me – senza che io sia nella scena. Io non sono in ciò che vedo (è la situazione della scena primaria) ed è questo che mi affascina: inserimento vivo in una intimità a cui io non partecipo, modo sottile di *presente/escluso*. Ecco forse il vero dramma: io vedo il corpo dell'altro senza *per-me*, senza che sia rivolto nei miei riguardi, sono guardone di ciò che non si esibisce. La scena del ratto si ripeterà [...] ⁴⁰⁴.

Come scrive Montrelay,

è chiaro che Lol dovrà guardare, non gli amanti, ma la finestra: un perimetro che contorna il vuoto, per tutto il tempo che i due fanno l'amore.

La cosa si ripete. Di nuovo Lol si ostina a guardare il contorno che delimita la dimenticanza che hanno – e che, soprattutto, essa ha – di lei. Quel contorno, così importante, va tracciato, di nuovo, continuamente. ⁴⁰⁵

Se è vero che «la cosa si ripete», tuttavia Lacan sottolinea che non si tratta affatto della ripetizione di un avvenimento, di una coazione a ripetere *lo stesso*, ma piuttosto di un nodo che si riforma e che consente di accedere a un godimento altro che rapisce, che porta fuori di sé ⁴⁰⁶.

XI I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, la divisione, la *schisi* tra oggetto e sguardo assume un'importanza centrale nell'insegnamento di Lacan. Rovesciando il presupposto ontologico della prospettiva geometrale che pone il soggetto come padrone della visione e fa dunque del mondo una sua rappresentazione, Lacan mostra come lo sguardo, lungi dall'essere un attributo del soggetto, sorga dal campo dell'Altro. Non si tratta di uno sguardo visto, ma di uno sguardo immaginato nel campo dell'Altro, preesistente al soggetto, e che dunque pone il soggetto come oggetto guardato nello spettacolo del mondo: «io non vedo che da un punto, ma nella mia esistenza sono guardato da ovunque», *Seminario XI*, cit. p. 71. La *schisi* tra oggetto e sguardo – in cui, all'interno del campo della visione, si manifesta la divisione del soggetto – porta Lacan ad aggiungere la pulsione scopica alla lista delle pulsioni e dunque a considerare l'oggetto sguardo come oggetto *a*, oggetto pulsionale che, proprio in quanto resto, perdita, permette di condensare il godimento.

⁴⁰⁴ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit. p. 84.

⁴⁰⁵ M. Montrelay, *L'Ombra e il nome*, op. cit. p. 37.

⁴⁰⁶ «Seguendo qualche cliché si penserà che ella ripete l'avvenimento. Ma osservate più da vicino. A guardare più da vicino lo si può riconoscere in quell'appostamento di una coppia di amanti in Lol tornerà tante volte, una coppia in cui, guarda caso, ha ritrovato un'amica che le era stata vicino prima del dramma e che nell'ora del dramma l'ha assistita: Tatiana. Non è l'avvenimento, è un nodo che qui si riforma», J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. p. 192.

L'incontro con la nuova coppia di amanti è un incontro contingente che impone l'immediatezza della decisione⁴⁰⁷; per Lol si tratta ora di convincere quell'uomo, ancora sconosciuto, a permetterle di presenziare alla scena in cui spoglia Tatiana Karl prima di fare l'amore con lei e, a tal fine, è necessario che si riavvicini all'amica d'infanzia. Lol si trova così a essere regista della (ri-)tessitura di un nodo da cui questa volta non può rimanere esclusa.

[...] si sa tentative allait échouer, si elle allait ne pas la revoir, la ville deviendrait irrespirable, mortelle. Il fallait réussir. Ces jours-ci vont être pour ces gens, plus précisément qu'un avenir plus lointain, ceux qu'elle en fera, elle, Lol V. Stein. Elle fabriquera les circonstances nécessaires, puis elle ouvrira les portes qu'il faudra : ils passeront.

[...] Dans quel univers perdu Lol V. Stein a-t-elle appris la volonté farouche, la méthode ?
(RLVS 321)

Un pomeriggio, Lol decide dunque di andare a trovare Tatiana Karl. Quel giorno, oltre all'amica e al dottor Beugner – marito di lei –, è presente anche Jacques Hold, l'uomo che qualche giorno prima ha seguito fino all'Hotel des Bois, l'amante di Tatiana, nonché narratore dell'intera vicenda.

A Hold non sfugge lo sguardo « immense, famelique » (RLVS 324) che Lol ha posato su di lui nell'abbracciare l'amica, uno sguardo che gli lascia evincere che la presenza lì, tra di loro, di quella donna, ha una ragione precisa che va ben al di là del semplice desiderio di rivedere Tatiana dopo tanti anni.

L'uomo intuisce chiaramente tale ragione quando, in occasione di un secondo incontro – una serata organizzata da Lol presso la propria abitazione e a cui partecipano, insieme a loro, anche Tatiana e suo marito – egli viene scoperto da Lol mentre, nascosto dietro una vetrata, spia le intime confidenze tra le due amiche.

Elle a un regard opaque et doux. Ce regard qui était pour Tatiana tombe sur moi : elle m'aperçoit derrière la baie. Elle ne marque aucune émotion. Tatiana ne s'aperçoit de rien. Elle fait quelques pas vers Tatiana, elle revient, elle l'enlace légèrement et, insensiblement, elle l'amène à la porte-fenêtre qui donne sur le parc. Elle l'ouvre. J'ai compris. J'avance le long du mur. Voilà. Je me tiens à l'angle de la maison. Ainsi, je les entends. Tout à coup, voici leurs voix entrelacées, tendres, dans la dilution nocturne, d'une féminité pareillement rejointe en moi. Je les entends. C'est ce que Lol désirait.

(RLVS 332-333)

⁴⁰⁷ Cfr. E. Spinelli, *Omaggio a Marguerite Duras, del Rapimento di Lol V. Stein*, op. cit. p. 53.

Verso la fine della serata, poco prima di andarsene, Tatiana chiede a Lol quale sia l'origine, la causa di quella nuova felicità che lei confessa di avere cominciato recentemente a provare e che, in quel momento, chiunque eccetto i presenti saprebbe scorgere nei suoi occhi: « J'ai fait un rencontre ces jours-ci, dit Lol. Le bonheur vient de cette rencontre » (RLVS 343).

Non appena i coniugi Beugner se ne vanno, interrogata da Jacques Hold sul suo nuovo incontro, Lol gli rivela che si tratta proprio di lui; ella gli confessa di averlo incontrato la settimana prima, di averlo seguito fino all'Hotel des Bois e, dopo che la camera si è illuminata, di aver visto Tatiana passare nella luce, « nue sous ses cheveux noirs [...] dans la chambre fermée, pour son amant » (RLVS 346)

Lol lo ha scelto, lo bacia e, così facendo, incontra l'impossibilità che aspettava, la resistenza di un uomo consapevole di trovarsi, in quel momento, proiettato nella notte di T. Beach⁴⁰⁸, già *confuso* con l'amante del passato, Michael Richardson.

Je suis devenu maladroit. Au moment où mes mains se posent sur Lol le souvenir d'un mort inconnu me revient: il va servir l'éternel Richardson, l'homme de T. Beach, on se mélangera à lui, pêle-mêle tout ça ne va faire qu'un, on ne va plus reconnaître qui de qui, ni avant, ni après, ni pendant, on va se perdre de vue, de nom, on va mourir ainsi d'avoir oublié morceau par morceau, temps par temps, nom par nom, la mort.

(RLVS 345)

Innamoratosi di Lol, Hold accetta tacitamente di assecondare il suo progetto, che non consiste affatto nel sottrarre a Tatiana il suo amante – Lol lo supplica infatti di non lasciare l'amica –, quanto piuttosto nel ricostruire l'*essere-a-tre* al fine di portare a termine ciò che allora era rimasto incompiuto; come scrive Elisabetta Spinelli,

lei sarà nascosta, nel luogo dove solo Hold può sapere che è lì. Hold non è che il tramite, lo sguardo che consente di rapportarsi al corpo dell'altra, di incarnare la femminilità nel corpo nudo di Tatiana. Lì la beltà diviene puro sguardo di un corpo di donna, nella messa in scena del fantasma, che “ti afferra” e “cambia il tuo statuto”, trascinando in una dimensione atemporale⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ « Elle arrive, regarde, nous ne nous sommes jamais encore approchés. Elle est blanche d'une blancheur nue. Elle embrasse ma bouche. Je ne lui donne rien. J'ai eu trop peur, je ne peux pas encore. Elle trouve cette impossibilité attendue. Je suis dans la nuit de T. Beach. C'est fait. Là, on ne donne rien à Lol V. Stein. J'ai encore envie de fuir » (RLVS 344).

⁴⁰⁹ E. Spinelli, *Omaggio a Marguerite Duras, del Rapimento di Lol V. Stein*, op. cit., p. 53.

Qualche sera dopo, al crepuscolo, mentre attende l'arrivo di Tatiana all'Hotel des Bois, Jacques Hold scorge dalla finestra della stanza una forma grigia di donna in mezzo al campo di segale. Il biondo cenere dei capelli non lascia possibilità di dubbio: si tratta di Lol V. Stein. Un'emozione fortissima, violenta, « entre le doute et l'épouvante, l'horreur et la joie » (RLVS 348), lo assale, fino a che la certezza di essere a sua volta visto da Lol lo riporta alla tranquillità. A tal proposito, giocando sul doppio significato di *regarde*, “guarda” e “riguarda”, scrive Lacan:

Di ciò che richiede la vostra attenzione si dice che vi riguarda.

Ma è piuttosto l'attenzione di ciò che vi riguarda che si tratta di ottenere. Di quello che vi (ri)guarda senza (ri)guardarvi, infatti non conoscete l'angoscia.

È quest'angoscia che prende Jacques Hold quando, dalla finestra dell'albergo a ore dove aspetta Tatiana, scopre Lol distesa ai margini del campo di segale di fronte.

La sua agitazione panica, sia violenta sia sognata, farete in tempo a riportarla nel registro comico prima che egli si rassicuri in modo significativo, dicendosi che Lol senza dubbio lo vede. Appena un po' più calmo mentre concepisce quel secondo tempo in cui ella si sa vista da lui⁴¹⁰.

Raggiunta la stanza d'albergo, Tatiana, certamente ignara della presenza dell'amica in mezzo alla segale, viene condotta di fronte alla finestra, mostrata a Lol V. Stein come se si trattasse di un'offerta per lei – «già sacrificata alla legge di Lol», scrive Lacan –, e infine posseduta dal suo amante senza alcuna pietà: « Cet instant d'oubli absolu de Lol, cet instant, cet éclair dilué, dans le temps uniforme de son guet, sans qu'elle ait le moindre espoir de le percevoir, Lol désirait qu'il fût vécu. Il le fut » (RLVS 349).

6. IL RITORNO A T. BEACH E LA FOLLIA DI LOL V. STEIN

Verso la conclusione del romanzo, Jacques Hold decide di accompagnare Lol al Casinò di T. Beach al fine di ritrovare un ricordo di quel ballo oramai lontano nel tempo. Qualche giorno prima, presa dal desiderio di rivedere T. Beach, Lol vi era già tornata, senza però riuscire a uscire dalla sala d'aspetto della stazione dei treni. La presenza di Jacques Hold in quel viaggio della memoria è necessaria, senza di lui lei non riconoscerebbe niente: « Je ne peux plus me passer de vous dans mon souvenir de T. Beach » (RLVS 375).

⁴¹⁰ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. pp. 194-195.

Quale posizione può assumere Hold all'interno di questa rimemorazione attiva? Agli occhi di Lol è già un sostituto di Michael Richardson?

Elle est très occupée par ce qu'elle cherche à revoir. C'est la première fois qu'elle s'absente si fort de moi. Pourtant de temps en temps elle tourne la tête et me sourit comme quelqu'un, il ne faudrait pas que je le croie, qui n'oublie pas.

[...] Le bal sera au bout du voyage, il tombera comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, elle l'enterre. Dans l'avenir ce sera de cette vision aujourd'hui, de cette compagnie-ci à ses côtés qu'elle se souviendra. Il en sera comme pour S. Tahla maintenant, ruinée sous ses pas du présent.

(RLVS 379-380)

Giunti al Casinò Lol cerca, cerca dappertutto e ride di un riso contagioso perché cerca qualche cosa che credeva di trovare proprio lì, ma che invece non trova; ogni volta “non è questo”, e a ogni tenda che lascia ricadere guarda con i suoi occhi vivi, brillanti Jacques Hold prendendolo a testimone del suo insuccesso.

Ciò che essi cercano è una sala in particolare, la Potinière; un sorvegliante che lavora presso il Casinò da abbastanza tempo per ricordarsi della signorina Lola Stein, la ballerina instancabile, li guida dunque verso il salone e, una volta giunti lì, attraverso un'impossibile osmosi, Hold sembra appropriarsi di una memoria che non gli appartiene, e rivedere, insieme a Lol, attraverso di lei, ciò che non può più essere rivisto.

Lol regardait. Derrière elle j'essayais d'accorder de si près mon regard au sien que j'ai commencé à me souvenir, à chaque seconde davantage, de son souvenir. Je me suis souvenu d'événements contigus à ceux qui l'avaient vue, de similitudes profilantes évanouies aussitôt qu'entrevues dans la nuit noire de la salle. J'ai entendu les fox-trot d'une jeunesse sans histoire. Une blonde riait à gorge déployée. Un couple d'amants est arrivé sur elle, bolide lent, mâchoire primaire de l'amour, elle ignorait encore ce que ça signifiait. Un crépitement d'accidents secondaires, des cris de mère, se produisent. La vaste et sombre prairie de l'aurore arrive. Un calme monumental recouvre tout, engloutit tout. Une trace subsiste, une. Seule, ineffaçable, on ne sait pas où d'abord. Mais quoi ? ne le sait-on pas ? Aucune trace, aucune, tout a été enseveli, Lol avec le tout.

(RLVS 383)

Nell'istante in cui il sorvegliante accende la luce e la sala da ballo viene improvvisamente investita dall'illuminazione emanata da dieci lampadari tutti insieme, Lol caccia un grido, grida come aveva gridato al sopraggiungere dell'alba in quella stessa sala dieci anni prima.

Dopo essersi addormentati lungo la spiaggia di T. Beach, Lol e Hold si recano in una stanza di un albergo vicino per trascorrere la notte prima di fare ritorno a S. Tahla. Qui si consuma il primo rapporto sessuale tra i due, Lol diviene l'amante di Jacques Hold. Quando lui inizia a spogliarla, Lol rimane immobile, inquieta, fino allo scatenarsi di una crisi che Hold attribuisce alla situazione del momento, vale a dire al trovarsi in quella camera, *loro due soli*.

Lol non sa più chi è. Quale corpo abita? Quale è il suo nome?

La voici nue. Qui est là dans le lit ? Qui, croit-elle ?

Allongée elle ne bouge pas. Elle est inquiète. Elle est immobile, reste là où je l'ai posée. Elle me suit des yeux comme un inconnu à travers la chambre lorsque je me déshabille à mon tour. Qui est-ce ? La crise est là. Notre situation en ce moment, dans cette chambre où nous sommes seuls, elle et moi, l'a déclenchée.

« La police est en bas. »

Je ne la contredis pas.

« On bat des gens dans l'escalier. »

Je ne la contredis pas.

Elle ne me reconnaît pas, plus du tout.

« Je ne sais plus, qui c'est ? »

Puis elle me reconnaît mal.

« On va s'en aller. »

Je dis que la police nous prendrait.

Je m'allonge auprès d'elle, de son corps fermé. Je reconnais son odeur. Je caresse sans la regarder.

« Oh que vous me faites mal. »

Je continue. Au toucher je reconnais les vallonements d'un corps de femme. Je dessine des fleurs dessus. Elle ne se plaint plus. Elle ne bouge plus, se souvient sans doute qu'elle est là avec l'amant de Tatiana Karl.

Mais voici qu'elle doute enfin de cette identité, la seule qu'elle reconnaisse, la seule dont elle s'est toujours réclamée du moins pendant le temps où je l'ai connue. Elle dit:

« Qui c'est ? »

Elle gémit, me demande de le dire. Je le dis:

« Tatiana Karl, par exemple. »

(RLVS 386-387)

L'interpretazione di questa enigmatica scena di passione in cui "la crisi", la "follia" di Lol sembra prendere il sopravvento è alquanto problematica⁴¹¹. La critica si è espressa di volta in volta in maniera differente, offrendo letture spesso in totale discordanza tra loro.

⁴¹¹ Sottolineiamo che già in un momento precedente, quando per la prima volta parla del ballo di T. Beach con Tatiana, Lol fa riferimento alla polizia, che ricompare nuovamente proprio con il sopraggiungere della crisi: « La police, pourquoi est-elle venue ? » [...] « Non, ta mère en a parlé mais la police n'est pas venue. » Elle réfléchit. Et c'est alors que l'obscurité revient. Mais elle ne revient que dans le bal, nulle part ailleurs encore. « Pourtant il me semblait » (RLVS 338).

Brusa, ad esempio, sostiene che nel finale del romanzo «assistiamo all'insorgenza del delirio paranoico che rivela la psicosi di Lol. Lol realizza il suo fantasma, a più riprese, va decisa verso il luogo del godimento. Ha accesso alla Cosa, l'essere a tre non è localizzato nel fantasma, come sarebbe in una nevrosi, ma è realizzato»⁴¹².

Prendendo le distanze da tale lettura, Suzanne Dow sostiene invece che la scena d'amore tra Lol e Jacques Hold durante la quale l'identificazione della protagonista con Tatiana sembra prendere il sopravvento, lungi dal costituire il compimento del desiderio di Lol, ossia la messa in atto del fantasma, rappresenta piuttosto ciò che Jacques Hold pretende:

Ella occupa in ogni caso una posizione determinate nella *sua* [di Jacques Hold] storia del rapimento di Lol V. Stein, poiché conferma la sua interpretazione della scena del ballo: la giovane desidererebbe arrivare a confondersi con quest'altra donna, Tatiana Karl, per ripetere, o meglio completare il trauma del ballo, in quanto «cet anéantissement de velours de sa propre personne, [elle] n'a jamais réussi à le mener à son terme», suggerisce il narratore. Realizzando questa identificazione totale con la figura di Tatiana, Lol, secondo Jacques Hold, e come pensano alcuni critici, darebbe prova della sua psicosi.⁴¹³

Un'attenta lettura della scena suggerisce proprio che è Hold a volere che Lol ricordi di essere in quell'istante al posto di qualcun'altra: « Elle ne bouge plus, se souvient *sans doute* qu'elle est là avec l'amant de Tatiana Karl ». È dunque lui a presentare l'episodio come il momento in cui l'identificazione da tempo desiderata da Lol giungerebbe a compimento; ed è ancora lui a infondere il dubbio a Lol circa la sua identità in quel frangente – « Qui c'est? » Elle gémit, me demande de le dire. Je le dis: « Tatiana Karl, *par exemple* » –, così come a mostrarci l'immobilità di Lol come il segnale della sua consapevolezza di trovarsi lì, sola con lui, per soddisfare il suo fantasma. Tutto ciò, nota ancora Dow, dovrebbe indurre il lettore a sospettare che «questo preteso “souvenir” sia la spia del desiderio che lui ha di elaborare una storia credibile della follia di Lol V. Stein e non invece la prova assoluta di una verità stabilita sulle ragioni della presenza di Lol nella camera d'hotel»⁴¹⁴.

Come narratore della vicenda, Jacques Hold ha la pretesa di comprendere troppo, ha la pretesa cioè di conoscere il desiderio di Lol: nella sua interpretazione ella desidera

⁴¹² L. Brusa, *Mi vedevo riflessa nel suo specchio*, op. cit., p. 84.

⁴¹³ S. Dow, *Lectures dangereuses. La folie de Lol V. Stein et le ravissement du lecteur*, in « Société Roman » 20-50, Hors série n. 2, 2006/3, pp. 43-44.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 44.

essere amata da lui *al posto* dell'altra. Tuttavia, il nodo di Lol non può essere letto mediante la sua logica maschile, fallica, in quanto esso ha a che fare con un godimento Altro, enigmatico, supplementare, che non può in alcun modo essere imbrigliato in tale logica.

A porre l'accento su tale aspetto è Lacan, il quale imputa a Jacques Hold – a sua volta certamente rapito da Lol V. Stein – quella che potremmo definire una *hybris ermeneutica*.

Non sarà più la sua divisione di soggetto, palese in Jacques Hold, a trattenere la nostra attenzione, ma quello che egli è nell'essere a tre a cui Lol si sospende, applicando sul suo vuoto l'«io penso» da cattivo sogno che costituisce la materia del libro. Ma così facendo egli si accontenta di darle una coscienza di essere che si sostiene al di fuori di lei, in Tatiana. Questo essere a tre, tuttavia, è Lol ad arrangiarlo. Ed è perché l'«io penso» di Jacques Hold assilla Lol con una premura troppo incalzante che alla fine del romanzo, sulla via su cui egli l'accompagna come in un pellegrinaggio al luogo dell'avvenimento, Lol diventa folle. Cosa di cui l'episodio presenta in effetti dei segni, ma tendo a precisare qui che io l'ho appresa da Marguerite Duras. Sta di fatto che, riportando Lol nel campo di segale, l'ultima frase del romanzo mi sembra costituire una fine meno decisiva di questa chiosa. Dove si intuisce la messa in guardia contro il patetismo della comprensione. Essere capita non fa per Lol, che dal rapimento non può essere salvata⁴¹⁵.

Proprio l'illusione di Jacques Hold di comprenderla e salvarla dal rapimento includendola nella sua logica sarebbe dunque all'origine della caduta finale di Lol nella follia: «Il problema è che le donne diventano folli quando si cerca di comprenderle, come accade a Lol. Lol non possiede un sapere codificato, il difetto della legge fallica la costringe ogni volta a reinventare qualcosa di nuovo, di contingente, per sostenere un desiderio particolare»⁴¹⁶.

Alla luce di ciò possiamo affermare che se l'obiettivo che Jacques Hold si pone accompagnando Lol al Casinò di T. Beach è quello di aiutarla a padroneggiare l'evento traumatico ripetendolo, tale proposito non può che essere votato allo scacco, in quanto ciò che Lol vuole è il reiterarsi della triangolazione, dell'annodamento che dà forma al suo essere e al suo godimento.

⁴¹⁵ J. Lacan, *Omaggio a Marguerite Duras*, cit. pp. 195-196.

⁴¹⁶ E. Spinelli, *Omaggio a Marguerite Duras, del Rapimento di Lol V. Stein*, op. cit., p. 53.

Durante il viaggio in treno, Lol dichiara il proprio amore a Jacques Hold, un amore che tuttavia non chiede affatto di essere realizzato, vissuto attraverso un'unione a due, ma piuttosto sembra ambire alla separazione dall'altro, alla sua assenza⁴¹⁷.

« Je voudrais vous parler un peu du bonheur que j'éprouve à vous aimer, dit-elle. J'ai besoin de vous le dire depuis quelques jours. »

Le soleil de la vitre est sur elle. Ses doigts remuent ponctuant la phrase et retombent sur sa jupe blanche. Je ne vois pas son visage.

« Je ne vous aime pas cependant je vous aime, vous me comprenez. »

[...] « Parfois dans la journée, j'arrive à m'imaginer sans vous, je vous connais quand même, mais vous n'êtes plus là, vous avez disparu vous aussi ; je ne fais pas de bêtises, je me promène, je dors très bien. Je me sens bien sans vous depuis que je vous connais. C'est peut-être dans ces moments-là, quand j'arrive à croire que vous avez disparu que »

J'attends. Quand elle cherche, elle arrive à continuer. Elle cherche. Ses paupières fermées battent imperceptiblement avec son cœur, elle est calme, cela lui plaît aujourd'hui de parler.

« que je suis le mieux, celle que je dois [...] ».

(RLVS 377)

Certamente non si può negare che tra Lol V. Stein e Jacques Hold un incontro amoroso abbia luogo: « [...] elle a été à côté de moi séparée de moi, gouffre et sœur. Puisque je sais – ai-je jamais su à ce point quelque chose ? – qu'elle m'est inconnaissable, on ne peut pas être plus près d'un être humain que je le suis d'elle, plus près d'elle qu'elle-même si constamment envolée de sa vie vivante » (RLVS 374); tuttavia, in seguito al ballo di T. Beach, per Lol l'incontro amoroso deve necessariamente realizzarsi in *tre*, o meglio, in quell'annodamento che, secondo l'algebra del suo desiderio, si dà come (1+2) e dove l'unica posizione costante è la sua: quella dell'1 tutto-solo, terzo elemento necessario al circolare del desiderio tra i due amanti e incluso in quello stesso circolare come puro sguardo.

L'incontro con Jacques Hold è esattamente ciò che permette a Lol V. Stein di svolgere per la prima volta un ruolo attivo nella costruzione del suo fantasma, di farsi cioè “regista” del ri-formarsi di quell'annodamento a tre termini che dieci anni prima l'aveva rapita, ma al cui formarsi e disfarsi aveva partecipato come spettatrice totalmente passiva. Questa volta è lei a decidere, a scegliere gli attori che dovranno occupare le posizioni del suo

⁴¹⁷ Tale desiderio abbiamo già avuto modo di osservarlo in *Le Marin de Gibraltar* – romanzo da cui peraltro trae origine la struttura triangolare che costituisce il fantasma di Lol V. Stein – e raggiungerà la sua forma parossistica nelle opere che Duras realizzerà negli anni Ottanta. Per un approfondimento del tema dell'amore come “amore della separazione” in *Le Ravissement de Lol V. Stein* rimando a P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit. pp. 236-239.

nodo e alla luce di ciò possiamo interpretare la crisi che ha colto Lol durante la notte d'amore trascorsa con Jacques Hold a T. Beach.

Nel momento in cui vengono a trovarsi soli, a vivere cioè un rapporto amoroso *duale*, l'annodamento vacilla e, in mancanza del terzo elemento, il nodo tende inevitabilmente a disfarsi. In assenza di Tatiana, Jacques Hold non può più svolgere il ruolo di tramite che consente a Lol di rapportarsi al corpo nudo dell'altra e dunque di incarnarsi in un'immagine che l'afferra; e se Lol perde tale immagine perde tutto, corpo ed essere.

Rompendosi l'*essere-a-tre* in cui trova la propria consistenza, Lol non comprende più quale posizione lei venga a occupare di fronte a Jacques Hold; senza i due, senza la coppia, ella non può più riconoscersi nella posizione di "terza" e pertanto non trova più il suo posto.

Quando in preda alla confusione Lol gli domanda « Qui c'est ? » e Hold le risponde « Tatiana Karl, *par exemple* », la crisi raggiunge il proprio apice: l'identificazione tra Lol e Tatiana che lui tenta di stabilire farebbe infatti deflagrare del tutto l'annodamento – si tratterebbe ancora, inevitabilmente, di una relazione a due termini –, se non fosse che Lol, cominciando a indicare se stessa mediante entrambi i nomi, Tatiana Karl e Lol V. Stein, non cessa di alimentare l'*essere-a-tre* del suo fantasma.

Il finale del romanzo lascia presagire che Lol continuerà a tornare nel campo di segale per rinnovare incessantemente la sua posizione all'interno di un annodamento certamente precario, ma che tuttavia costituisce l'unico punto di ancoraggio per fissare il proprio essere. La sera del loro rientro a S. Tahla, dopo il "pellegrinaggio al luogo dell'avvenimento" – per riprendere l'espressione di Lacan –, Jacques Hold, quando giunge all'Hotel des Bois per il suo appuntamento con Tatiana, scopre che Lol V. Stein si trova già lì, al suo posto, ma totalmente assente da se stessa: « Elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée par notre voyage » (RLVS 388).

La maggior parte della critica – e Lacan sembra essere dello stesso parere – ha interpretato quest'ultima scena come il manifestarsi della definitiva caduta nella follia di Lol. Probabilmente anche Duras era dello stesso avviso, considerando che dalle bozze preparatorie del romanzo si evince che inizialmente il finale prevedeva il sopraggiungere di un'ambulanza che avrebbe portato via Lol dal campo di segale⁴¹⁸.

⁴¹⁸« Il arrive à l'Hôtel.
Tatiana n'y est pas encore.
Il voit Lol dans le seigle

Montrelay, pur affermando che se si considera Lol V. Stein come un personaggio distinto non si può fare a meno di diagnosticare la sua «larvata, virtuale follia», tuttavia mette in luce che il romanzo di Duras offre una verità ben più grande e che riguarderebbe tutti:

Lol rappresenta quella parte di noi stessi che rimane dalla parte della cosa, che rimane nel godimento, nell'Ombra, rigettata fuori per sempre, disumana, nascosta come una bestia da qualche parte. Senza di essa, non potrebbe esistere l'inconscio. Ormai, perché gli amanti possano amarsi, sarà necessario che la cosa-Lol, nascosta nella segale, continui a fissarli con le sue grandi pupille aperte⁴¹⁹.

Et il voit Tatiana au bord du champ.

Puis Tatiana s'éloigne et vient dans la chambre.

Un ambulance arrive. Lol monte dans l'ambulance – J. H. ne fait rien pour l'en empêcher », cit. in A. Bertoni, « Finitude et infinitude dans la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein* », op. cit. p. 213.

⁴¹⁹ M. Montrelay, *L'Ombra e il nome*, op. cit. p. 38.

TERZA PARTE

L'IMPOSSIBILE

*L'unica nostra possibilità è
l'impossibile.*

Georges Bataille¹

1. UNA CATEGORIA MODALE

Nel capitolo introduttivo dedicato alla ripetizione, abbiamo già avuto modo di osservare come Jacques Lacan, nel *Seminario XIX*, faccia riferimento alla logica modale e al possibile annodamento delle sue categorie per chiarire il concetto di ripetizione come ritorno sempre modificato del reale traumatico. In particolare, lo psicoanalista parla della ripetizione come di una *necessità* che può venire espressa mediante l'espressione “non poter non”, e definisce l'*impossibile* come “non potere”².

Se il ricorso alla logica modale e alle categorie aristoteliche avviene in maniera esplicita nel *Seminario ...o peggio* e, come vedremo, rivestirà un ruolo ancor più fondamentale nell'elaborazione delle teorie dell'incontro e dell'amore che saranno al centro del *Seminario XX*, tuttavia già nel *Seminario XI* troviamo un riferimento alla categoria dell'impossibile e al suo legame con il registro del Reale. Nel capitolo XIII, dedicato allo smontaggio della pulsione, Lacan afferma infatti che la soddisfazione pulsionale è paradossale e che in essa entra in gioco qualcosa di nuovo, vale a dire la categoria dell'impossibile.

Il cammino del soggetto – per pronunciare qui l'unico termine rispetto a cui può situarsi la soddisfazione – il cammino del soggetto passa tra due muraglie dell'impossibile.

Questa funzione dell'impossibile non deve essere affrontata senza prudenza, come ogni funzione che si presenta in una forma negativa. Vorrei semplicemente suggerirvi che il miglior modo di affrontare queste nozioni non è quello di prenderle mediante la negazione.

¹ G. Bataille, *L'Alleluia*, in *Il colpevole / L'Alleluia*, trad. it. Dedalo, Bari, 1989, p. 199.

² J. Lacan, *Il Seminario. Libro XIX ...o peggio (1971-1972)*, trad. it. Einaudi, Torino 2020, p. 16.

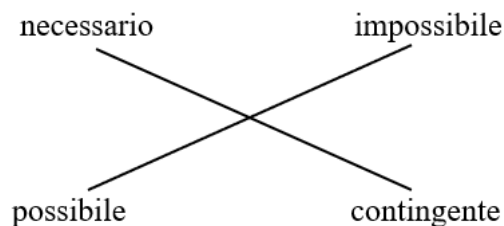
Questo metodo ci porterebbe qui alla questione sul possibile, e *l'impossibile non è necessariamente il contrario [le contraire] del possibile* oppure, dato che l'opposto [l'opposé] del possibile è sicuramente il reale, *saremmo portati a definire il reale come l'impossibile*.

[...] Il reale si distingue [...] per la sua separazione dal campo del principio di piacere, per la sua desessualizzazione, per il fatto che la sua economia, di conseguenza, ammette qualcosa di nuovo, che è precisamente l'impossibile³.

Da questo passo emergono due importanti aspetti su cui vogliamo rivolgere la nostra attenzione: innanzitutto il problema della relazione tra *impossibile* e *possibile*; secondariamente il legame tra impossibile e Reale, o più precisamente, la definizione del Reale come impossibile.

Che l'impossibile non debba essere necessariamente contrapposto al possibile viene nuovamente ribadito da Lacan nel *Seminario XIX*, quando sostiene che nelle opposizioni stabilite da Aristotele tra impossibile e possibile, e tra necessario e contingente non vi sia nulla di sostenibile.

Nella dottrina classica le categorie modali sono tre, o sei se vengono considerati anche gli opposti: possibilità-impossibilità, esistenza-inesistenza, necessità-contingenza. Da Aristotele a Kant, tali concetti evidenziano il loro carattere separativo distribuendosi sul quadrato degli opposti, una costruzione rigida e parziale, in quanto tiene conto soltanto di due tipi di relazione, quella tra contraddittori e quella tra contrari⁴.



Secondo tale concezione, il *necessario* deve essere inteso come “ciò che non può essere altrimenti”, o anche come ciò che è vero in tutti i mondi possibili, mentre il *contingente* è ciò che si verifica casualmente, in una particolare circostanza, ciò che

³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1966)*, trad. it. Einaudi, Torino 2003, p. 163 (sottolineature mie). Lacan scrive che l'impossibile non è necessariamente il contrario del possibile, ma il termine corretto da utilizzare è “contraddittorio”. Laddove i contrari sono opposti che ammettono casi intermedi, i contraddittori invece si escludono reciprocamente.

⁴ Cfr. G. Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, in particolare cap. I «Modalità e rivoluzione modale», e *La prova non-ontologica, per una teoria del nulla e del “non”*, Mimesis, Milano, 2020, in particolare pp. 185-189.

sarebbe anche potuto non accadere perché non vi è alcuna necessità che esista o accada. Tra *necessario* e *contingente* vi sarebbe dunque un rapporto di contraddittorietà – ricordiamo che i contraddittori sono opposti tra loro incompatibili, che si escludono reciprocamente –, esattamente come tra *possibile* e *impossibile*, in quanto, tradizionalmente, possibile è tutto ciò che non è impossibile (come nel caso di “un rosso tutto bianco” o di “un triangolo rotondo”). Nella formulazione di Heidegger, il possibile è «il non-ancora effettuale e il non mai necessario»⁵.

A essere rimosso dalla concezione classica delle categorie modali è il rapporto tra i correlativi: nel momento in cui viene adottata una logica rigida, separativa, quale è la logica che il quadrato degli opposti sottende, nessun compromesso, nessuna mescolanza è immaginabile. Qualcosa è necessario oppure contingente, è possibile oppure impossibile. Tuttavia, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, per poter comprendere aspetti complessi della condizione umana è necessario assumere una logica congiuntiva, una logica che pone in primo piano la relazione tra i correlativi, il fecondo intrecciarsi tra loro degli opposti non sintetizzabili.

«*Il possibile è il contraddittorio dell'impossibile solamente per le logiche separative*»⁶, e benché non esista un termine per indicare la correlazione tra le due categorie – come invece esiste la nozione di *kairòs* per indicare la correlazione tra necessità e contingenza –, tuttavia il loro intreccio è pensabile, non come semplice mescolanza, ma come intensificazione reciproca.

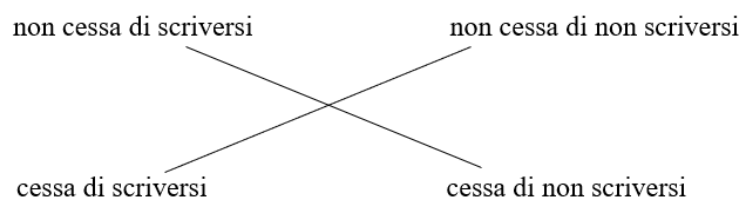
A sostenere la possibilità dell'intreccio tra queste due categorie modali sembrerebbe essere lo stesso Lacan, nel momento in cui afferma appunto che «l'impossibile non è necessariamente il contrario del possibile». Eppure, nel *Seminario XX* (1972-1973) – seminario che come vedremo ruota per lo più proprio attorno alla categoria dell'impossibile – egli propone una ridefinizione delle modalità ricorrendo ai termini “cessare”, “scriversi” e alle loro negazioni, una ridefinizione certamente originale, ma che tuttavia continua a riferirsi al tradizionale quadrato degli opposti imperniato sulle sole relazioni di contrarietà e di contraddittorietà:

⁵ M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. Longanesi, Milano 2005, p. 178.

⁶ G. Bottioli, «Il desiderio e i suoi destini: dal rapporto ai modi del rapporto», in A. Badiou, *Il sesso, l'amore* (a cura di F. Leoni e S. Lippi), Mimesis, Milano, 2019, p. 51.

Cessa di non scriversi non è una formula proposta a casaccio. L’ho riferita alla contingenza, mentre ho voluto compiacere il necessario come *ciò che non cessa di scriversi*, perché il necessario non è il reale. Notiamo di passaggio che lo spostamento della negazione ci pone la questione di che cosa la negazione diventi quando prende il posto di un’inesistenza. D’altra parte ho definito il rapporto sessuale come ciò che *non cessa di non scriversi*. Qui abbiamo impossibilità⁷.

Riprendiamo l’elaborazione grafica offerta da Bottirolì delle categorie modali così come vengono ridefinite da Lacan⁸:



Lo psicoanalista francese esemplifica la categoria dell’impossibile – impossibile che, lo ribadiamo, in questo momento del suo insegnamento è un nome del Reale – con l’impossibilità del rapporto sessuale, mentre nella categoria del contingente egli pone l’incontro con il partner, non immediatamente l’amato, ma il «partner dei sintomi, degli affetti, di tutto ciò che in ciascuno indica la traccia del suo esilio, non come soggetto ma come parlante, del suo esilio dal rapporto sessuale»⁹. Proprio da qui nascerebbe per un certo tempo il miraggio, l’illusione di sospendere l’impossibile, di poter scrivere il rapporto sessuale, di passare dalla contingenza alla necessità: «Lo spostamento della negazione dal *cessa di non scriversi* al *non cessa di scriversi*, dalla contingenza alla necessità, costituisce il punto di sospensione a cui si attacca ogni amore»¹⁰.

Affermando che nell’amore vi sia l’illusione di sospendere l’impossibile (del rapporto sessuale) e la tendenza a “passare” dalla contingenza (quella dell’incontro) *alla* necessità (il “per sempre” a cui gli amanti ambiscono), Lacan sembrerebbe abbandonare la strada precedentemente imboccata e che avrebbe condotto al fecondo annodamento delle categorie modali; sostenere il passaggio dalla contingenza *alla* necessità non equivale

⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX, Ancora (1972-1973)*, trad. it. Einaudi, Torino 2011, pp. 138-139.

⁸ G. Bottirolì, *Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)*, in «Enthymema» XV, 2016, p. 144.

⁹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 139.

¹⁰ *Ibidem*.

affatto a sostenere che nell'amore sia data la possibilità della loro co-esistenza, del loro intreccio, vale a dire il *kairòs* inteso come necessità *nella* contingenza.

Occorre inoltre sottolineare che Lacan, nella suo trattamento della logica modale, tralascia non solo di esemplificare, ma anche di formulare la categoria del possibile, che nello schema proposto da Bottiroli assume logicamente la forma del «cessa di scriversi».

A tal proposito, Sergio Benvenuto scrive:

la combinatoria proposta da Lacan lascia una possibilità al possibile: “cessa di scriversi” questa sacrificerebbe però il *non*; a meno di non fare del possibile una semplice negazione dell'impossibile: “non [non cessa di non scriversi]”. Ma evidentemente “cessa di scriversi” non descrive il possibile... o invece sì?

“Cessa di scriversi” descrive la fine di qualcosa, potremmo dire la morte. Se una vita è un'iscrizione contingente nel mondo, la morte è la sua cessazione. “Cessa” designa la fine della contingenza. Allora, scrivere il possibile sarebbe “cessa di scriversi”, ovvero la morte? O il possibile è qualcosa che Lacan non riesce a scrivere (o non vuole scriverlo?) Forse perché è presupposto allo scrivere? Forse perché scrivere il possibile significa ammettere la morte, ovvero ciò che per Freud non è ‘scritto’ nell'inconscio?

Possiamo pensare che il modo del possibile sia quello che modalizza gli elementi stessi dell'algoritmo: cessare, scriversi, affermazione, negazione. Allora i tre modi trascritti da Lacan sarebbero declinazioni del possibile, il quale si troverebbe rispetto agli altri tre modi in una posizione eccentrica, privilegiata. Nel senso che quando Lacan dice “cessa” intende “poter cessare” e quando dice “scriversi” intende anche “potersi scrivere”. Allora, avremmo che:

- il necessario è “non può cessare di scriversi”,
- il contingente è “ha potuto cessare di non scriversi”
- l'impossibile è “non può cessare di non potersi scrivere”¹¹.

Secondo Benvenuto i modi logici verrebbero dunque ripensati da Lacan a partire dal possibile, categoria che permetterebbe di scrivere gli altri modi senza tuttavia poter essere a sua volta scritto.

Vi sono due punti, due aspetti dell'argomentazione sviluppata da Benvenuto con cui ci troviamo in gran parte d'accordo e su cui vorremmo porre l'accento. Innanzitutto il ruolo di primaria importanza attribuita alla categoria modale del possibile rispetto alle altre tre. Heidegger è stato il primo filosofo ad attuare un rovesciamento della “gerarchia” delle categorie modali affermando la superiorità ontologica del possibile sulla realtà effettuale; non certo la possibilità “non ancora”, vincolata alla semplice-presenza, ma la possibilità ontologica, vale a dire la possibilità intesa come modo d'essere dell'Esserci.

¹¹ S. Benvenuto, *L'impossibile contingente. Lacan è idealista?*, in «European Journal of Psychianalysis», 10 ottobre 2019. <http://www.journal-psychoanalysis.eu/limpossibile-contingente-lacan-e-idealista/> .

Come infatti si legge in *Essere e tempo*, «la possibilità come esistenziale è [...] la determinazione ontologica positiva dell'Esserci, la prima e la più originaria»¹². Se l'espressione “*avere delle possibilità*” può venire attribuita indistintamente anche agli enti intramondani, agli oggetti artificiali, l'Esserci piuttosto è le sue possibilità, «l'Esserci è essenzialmente sempre la sua possibilità, questo ente *può*, nel suo essere o “scegliersi”, conquistarsi, oppure perdersi e non conquistarsi affatto o conquistarsi solo “apparentemente”»¹³.

Le possibilità proprie dell'Esserci non si esauriscono nel “non ancora”, e nemmeno nella contingenza (il “non necessario”); le possibilità esistenziali oltrepassano cioè la loro realizzazione effettiva e per divenire accessibili all'Esserci richiedono di venir comprese e interpretate: «l'Esserci getta le sue possibilità avanti a sé, assume le sue possibilità in quanto possibilità, e non come semplici potenzialità (destinate ad esaurirsi nell'effettualità)»¹⁴. Heidegger concepisce la possibilità come forza oltrepassante che spinge il soggetto al superamento della rigida coincidenza con se stesso, ossia a divenire – paradossalmente – ciò che “esistenzialmente è già”¹⁵. Per comprendere tale paradosso è necessario adottare una logica congiuntiva, capace di pensare a una combinazione tra le categorie modali non dominata dall'effettualità: le possibilità esistenziali, le possibilità che mantengono la potenza del possibile anche nel corso della loro attuazione traggono la loro superiorità proprio dalla combinazione con la necessità, sono cioè *possibilità necessarie*¹⁶.

Ora, tornando al passo che abbiamo citato di Benvenuto, possiamo affermare non soltanto che lo psicoanalista evidenzia il primato del possibile sia sul necessario, sia sul contingente, sia sull'impossibile, ma anche che stabilisce un *legame* tra il possibile e le altre categorie modali.

Definire, per esempio, l'impossibile come ciò che “non può cessare di non scriversi” è differente dal dire che l'impossibile “non cessa di non scriversi”; la differenza sta proprio nel “può”, nel delinarsi cioè di una *possibilità* da cui dipende la scrittura delle altre categorie e che riteniamo debba essere intesa come possibilità esistenziale. Secondo questa prospettiva, l'impossibile, il contingente e il necessario sono tali *dipendentemente*

¹² M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit. p. 178.

¹³ *Ivi*, p. 61.

¹⁴ G. Bottioli, *La ragione flessibile*, cit. p. 44.

¹⁵ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit. p. 180.

¹⁶ Cfr. G. Bottioli, *La ragione flessibile*, cit. p. 46.

dalla comprensione e dall'interpretazione del soggetto, il quale assumendo un determinato evento e gli effetti che esso può produrre anche sul piano dell'identità, non può prescindere dall'adottare – seppur spesso inconsapevolmente – un certo stile di pensiero e un certo *modo* di porsi di fronte a esso.

Tuttavia, la condizione umana, così come le questioni strettamente legate al desiderio, all'amore, all'incontro e al rapporto con l'altro non possono essere considerate solamente alla luce del legame tra possibile-impossibile, tra possibile-contingente e tra possibile-necessario. Escludere l'eventualità di altri legami, dell'intreccio di altre categorie modali tra loro – come ad esempio può essere l'annodamento tra impossibile e necessario – è limitante. Inoltre non bisogna limitare la possibilità di annodamento a solo due categorie, in quanto a costituire un nodo possono essere anche tre categorie¹⁷.

Soffermandoci sempre sulla categoria di impossibile – è ad essa che in questo contesto stiamo rivolgendo primariamente la nostra attenzione –, si delinea la necessità di introdurre delle distinzioni. In particolare, occorre distinguere ciò che è “necessariamente impossibile” – come, ad esempio, che un triangolo abbia quattro lati: non sarebbe più un triangolo –, e che è tale indipendentemente dall'implicazione del soggetto, da ciò che invece costituisce per il soggetto una “impossibilità necessaria”: vale a dire un'impossibilità che il soggetto *interpreta* come necessaria, e dunque *un'impossibilità in cui il soggetto riconosce la sua possibilità necessaria*.

Pensiamo per esempio all'*amore-passione*, così come è stato descritto da Denis de Rougemont in *L'Amore e l'Occidente*: si tratta di un sentimento, o meglio di una forza che non si appaga affatto del possibile. Come la vicenda di Tristano e Isotta dimostra chiaramente, gli amanti sono innamorati, più che dell'altro, del nucleo distruttivo che la passione contiene in sé, e proprio l'ostacolo – l'*impossibilità* – costituisce la fiamma che alimenta il loro desiderio: detto altrimenti, l'impossibilità è necessaria alla sopravvivenza del loro amore, l'impossibilità è interpretata dagli amanti come la possibilità più alta, più autentica, l'unica capace di garantire la fedeltà a se stessi e al proprio desiderio¹⁸.

¹⁷ «La logica congiuntiva è un pensiero dei legami, dei nodi. Ciò non significa che i termini da annodare debbano essere inevitabilmente due, e non originariamente tre: in effetti è così per i registri lacaniani», G. Bottioli, «Il desiderio e i suoi destini: dal rapporto ai modi del rapporto», in A. Badiou, *Il sesso, l'amore* cit. p. 45.

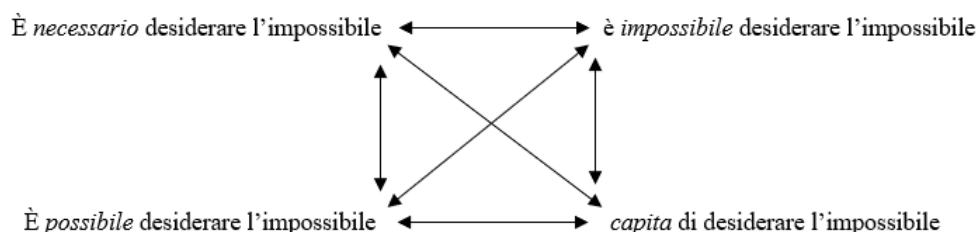
¹⁸ La nozione di “impossibilità necessaria” che stiamo tentando di delineare ci conduce a pensare a un'altra versione del quadrato logico finalizzata a modellizzare il “desiderio dell'impossibile”. Da una riformulazione del quadrato – che proponiamo credendo nell'efficacia delle schematizzazioni e ritenendo che essa possa apportare una maggior completezza alla nostra trattazione, risulterebbe:

Tutto ciò sembrerebbe contraddire quanto Lacan afferma nel *Seminario XX*, ossia che, data l'inesistenza e comunque l'impossibilità del rapporto sessuale (in questo caso si tratta di un'impossibilità *necessariamente impossibile*), l'amore svolge una funzione compensatoria supplendo a tale assenza. Nella vicenda di Tristano e Isotta avviene l'opposto: il rapporto sessuale è possibile, mentre a essere impossibile è proprio l'amore.

Numerose sono le storie in cui, per aggirare l'impossibilità del loro incontro, gli amanti giungono ad avere un rapporto sessuale; essi cercano, attraverso il sesso, di supplire all'impossibilità dell'amore irenico, all'amore inteso come armonia assoluta scevra da conflitti e scissioni.

Che l'atto sessuale abbia luogo, che l'unione dei corpi sia sempre possibile è del tutto ovvio. Cosa intende dire dunque Lacan quando afferma che "non c'è rapporto sessuale" (« Il n'y a pas de rapport sexuel ») e che solo l'amore è in grado di offrire una compensazione a tale impossibilità? E, di contro, come si spiegherebbero i casi in cui a essere impossibile è piuttosto l'amore e il rapporto sessuale svolge la funzione di supplire alla sua assenza?

Prima di tentare di rispondere a queste domande occorre sottolineare che proprio dall'amore Lacan ricava la sua tesi del reale come impossibile. Già Freud aveva problematizzato l'idea romantica dell'amore come corrispondenza reciproca, come tensione all'Uno, come superamento della separazione degli amanti mostrandone il carattere inevitabilmente narcisistico-immaginario; secondo la concezione freudiana, nell'amore l'altro occuperebbe infatti la posizione di ideale del soggetto, coinciderebbe cioè con l'immagine di sé idealizzata impossibile da raggiungere. Inoltre, in *Psicologia*



Premettendo che occorre sempre ammettere ibridazioni, da questa nuova versione del quadrato degli opposti si delineano differenti posizioni rispetto al legame tra desiderio e impossibilità: la prima – una posizione razionalista – è quella occupata da coloro che ritengono che sia *impossibile desiderare l'impossibile*; la seconda appartiene a tutti coloro che ammettono cautamente questo desiderio (i subcontrari "è *possibile* desiderare l'impossibile" e "capita di desiderare l'impossibile"); la terza posizione rappresenta invece coloro che affermano *la necessità di desiderare l'impossibile* – come ad esempio molti personaggi durassiani – e che ritengono tale desiderio superiore al desiderio degli oggetti possibili.

della vita amorosa Freud afferma l'impossibilità di raggiungere un soddisfacimento integrale, in quanto la realizzazione dell'appagamento non appartiene alla pulsione sessuale.

Dunque, osserva Recalcati, «Lacan riparte da qui. Riparte dallo smascheramento freudiano del carattere immaginario dell'amore. Riparte dall'idea freudiana che la pulsione sessuale sia strutturalmente destinata all'impossibilità di raggiungere una piena soddisfazione»¹⁹. L'accento posto nel *Seminario XX* sull'inesistenza del rapporto sessuale altro non sarebbe che la traduzione lacaniana di quanto Freud sosteneva affermando l'impossibilità di fare Uno, l'impossibilità cioè, nell'amore, «di abolire l'esistenza separata dell'oggetto»²⁰. In tal senso, Lacan può affermare che se «c'è dell'Uno», tuttavia, «dell'Uno c'è assolutamente da solo»²¹.

2. LA CONTINGENZA DELL'INCONTRO. TRA L'IMPOSSIBILE DEL RAPPORTO SESSUALE E IL "PER SEMPRE" DELL'AMORE

Il rapporto sessuale *non c'è*, è *impossibile*, sostiene dunque Lacan nel *Seminario Ancora*²². Qualcosa nel rapporto sessuale tra un uomo e una donna non va, non entra nella reciprocità della relazione, qualcosa *non cessa di non scriversi*.

Lungi dal negare la possibilità di unione dei corpi – lo ripetiamo –, quello che Lacan intende mettere in luce è che per quanto possa manifestarsi attraverso l'atto sessuale, l'unione non potrà mai ridurre la disarmonia che caratterizza strutturalmente la relazione tra i sessi.

L'obiezione all'integrazione reciproca del corpo dell'Uno al corpo dell'Altro è rappresentata dall'impossibilità per l'Uno del godimento fallico di incontrare il godimento del corpo dell'Altro – il corpo della donna – perché «ciò di cui gode è il

¹⁹ M. Recalcati, *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan*, Mimesis, Milano 2013, p. 117.

²⁰ S. Freud, *Pulsioni e loro destini*, in *Metapsicologia*, trad. it. in *OSF*, vol. 8 (1915-1917), Boringhieri, Torino, 1976, cit. p. 33.

²¹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 64.

²² *Ivi*, p. 33.

godimento dell'organo»²³. Il significante fallico si pone dunque tra l'Uno e l'Altro impedendo loro di fondersi nel rapporto²⁴.

L'uomo e la donna sono, da questo punto di vista, come Achille e la tartaruga del famoso esempio con cui il filosofo Zenone di Elea difendeva la tesi del suo maestro Parmenide. Il paradosso logico della tartaruga e di Achille serve a Lacan per illustrare ulteriormente l'inesistenza del rapporto sessuale. In questo paradosso Achille (il più veloce) non potrà mai raggiungere la tartaruga (il più lento) a causa della divisione infinitesimale dello spazio che nega la possibilità stessa del movimento. Per Lacan l'impossibilità per Achille di raggiungere la tartaruga dipende dal fatto che essi "non appartengono allo stesso tipo di insieme": l'uno (Achille) risponde allo "spazio chiuso" del godimento fallico, l'altra (la tartaruga) abita invece lo "spazio aperto" del reale. Il rapporto tra i due non si può, dunque, porre, non trova accesso all'esistenza. Quello che esiste è piuttosto lo sfasamento inaggirabile tra Achille (godimento fallico) e la tartaruga (godimento dell'Altro), tra la sessuazione maschile e la sessuazione femminile, tra l'essere dell'Uno e l'essere non-tutta dell'Altro sesso²⁵.

Lacan distingue nettamente tra l'Altro godimento che caratterizza la sessuazione femminile – un godimento «in più», «supplementare», eccedente la misura fallica²⁶ – e il godimento fallico che invece caratterizza la sessuazione maschile e corrisponde al godimento dell'Uno, un godimento circoscritto, chiuso in se stesso, esclusivamente orientato all'accrescimento dell'Uno della propria sostanza godente, e per tale ragione viene definito da Lacan come «ciò che non serve a niente»²⁷.

Lo psicoanalista teorizza inoltre due differenti modi di fallire il rapporto sessuale a seconda della sessuazione in causa; in particolare, sul lato maschile il fallimento avverrebbe perché il desiderio dell'uomo resta irretito dalla parte del corpo dell'Altro fallicizzata, vale a dire l'oggetto piccolo *a*, e solo di esso può godere, mai dell'Altro in quanto tale. Sul lato della sessuazione femminile a determinare il fallimento del rapporto sessuale è invece l'esperata e mai soddisfatta domanda d'amore: «la donna manca il

²³ *Ivi*, p. 8.

²⁴ Ricordiamo che Lacan associa la funzione di limite del fallo alla funzione della sbarra nell'algoritmo saussuriano che disgiunge il piano del significante da quello del significato, disgregando il miraggio della loro ricomposizione offerto dal segno che si pone come Uno. Come scrive Recalcati, «L'esistenza del linguaggio rende impossibile l'esistenza della Cosa come l'esistenza del fallo rende impossibile l'esistenza del rapporto sessuale. Il Nome del padre è il significante che assicura la duplice condizione della significazione del fallo e l'azione del linguaggio sulla Cosa del godimento. In questo senso Nome del padre e linguaggio si confondono in quanto operatori della Legge della castrazione: è il linguaggio a connotare l'impossibilità di simbolizzare (di scrivere) il rapporto sessuale». M. Recalcati, «Una questione: se invece il reale avesse la forma del Due?», in A. Badiou, *Il sesso, l'amore*, cit. p. 29.

²⁵ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 498.

²⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 69-70.

²⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 5

rapporto sessuale in quanto il suo desiderio è orientato verso il segno d'amore come segno della mancanza dell'Altro: A »²⁸.

Il rapporto sessuale è dunque impossibile – *necessariamente impossibile* – perché non vi è alcuna possibilità di ridurre lo scarto esistente tra il godimento che gode di se stesso, vincolato al moto proprio della pulsione, e la domanda d'amore che invece si nutre della risposta, dei segni del desiderio dell'Altro. Come afferma Recalcati,

è, infatti, la pulsione, non il desiderio, né la domanda d'amore, ad escludere la possibilità del rapporto, a rendere il rapporto impossibile. L'eccedenza vitale della pulsione si realizza nel sesso come strutturalmente autoerotica. Il paradosso qui in evidenza è che ciò che sembra opporsi all'esistenza del rapporto sessuale è proprio il godimento sessuale in quanto tale. È infatti il godimento dell'Uno a rendere impossibile il rapporto tra i Due, ad assentarsi dal rapporto²⁹.

Benché il rapporto sessuale tra l'Uno e l'Altro sia impossibile sul piano del godimento, tuttavia esso può trovare compensazione nell'amore – sostiene Lacan –, amore che non consiste affatto nel fare o nell'essere Uno con l'Altro, ma nel riconoscere che tale impossibilità può generare il desiderio come congiungimento tra amore e godimento sessuale.

In un recente testo dedicato alla rilettura e al commento della tesi lacaniana sull'inesistenza del rapporto sessuale, Alain Badiou rimarca la radicale disgiunzione tra la dimensione strutturalmente autoerotica, narcisistica del sesso, e la dimensione dell'amore che, al contrario, appare strutturalmente aperta sulla «scena del Due»³⁰.

Se il sesso non può distaccarsi dal movimento autoerotico della pulsione, l'amore, al contrario, implicherebbe un possibile legame tra l'Uno e l'Altro. È questo che Lacan intende sostenere quando riconosce proprio nell'amore l'unica possibilità di supplire all'inesistenza del rapporto sessuale. Poiché si soddisfa attraverso il segno – che è anzitutto «segno di riconoscimento di due singolarità che si incontrano come uniche e insostituibili»³¹ –, l'amore è esattamente ciò che permette all'Altro di essere voluto e

²⁸ M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, vol. I, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 516.

²⁹ M. Recalcati, «Una questione: se invece il reale avesse la forma del Due?», cit. p. 27.

³⁰ A. Badiou, «Che cosa deve significare “rapporto sessuale” per poter affermare che non c'è?», in A. Badiou, *Il Sesso, l'amore*; cfr. anche A. Badiou, *Elogio dell'amore*, cit. in particolare il cap. 3 «La costruzione amorosa», pp. 35-45.

³¹ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 508.

amato in quanto soggetto particolare e, proprio per via del suo essere sganciato dalla serie infinita degli oggetti, l'amore si distingue dal desiderio e dalla sua struttura metonimica.

Mentre il desiderio è uno scivolamento erratico [...] lungo la catena degli oggetti immaginari, l'amore è ciò che può arrestare questo scivolamento in quanto esige la radicale unicità e insostituibilità dell'oggetto. In questo senso l'amore è antimetonimico e metaforico in quanto sostituisce all'inesistenza del rapporto sessuale la possibilità di una supplezza simbolica³².

L'amore è sempre una possibilità singolare, un atto di parola, un grido rivolto all'Altro; «*l'amore domanda l'amore. Non cessa di domandarlo. Lo domanda...ancora. Ancora è il nome proprio della faglia da dove nell'Altro parte la domanda d'amore*»³³. L'amore non domanda mai ciò che l'Altro ha, ma il segno della mancanza dell'Altro; se *amare significa dare ciò che non si ha*, come crede Lacan³⁴, la domanda d'amore non implica un Altro onnipotente, ma piuttosto l'Altro che sa offrire al soggetto la propria mancanza.

Con il *Seminario XX* Lacan giunge dunque a introdurre una nuova versione della passione e del rapporto tra i sessi in cui a essere messa in rilievo è la dimensione del Reale come impossibile. A rendere il rapporto impossibile non è infatti il desiderio, che viene dall'Altro, o la domanda d'amore, ma la pulsione, il godimento che invece «è dal lato della Cosa»³⁵. Ciò che si oppone all'esistenza del rapporto sessuale tra i Due è proprio il godimento sessuale in quanto godimento dell'Uno che trova la sua realizzazione nel godimento masturbatorio da cui l'Altro è, per definizione, escluso.

L'impossibilità del rapporto sessuale indica fondamentalmente lo scarto incolmabile che separa il godimento e il linguaggio, uno scarto legato da un lato all'incapacità del linguaggio di simbolizzare l'alterità reale del godimento, dall'altra all'impossibilità del godimento – impedito dal linguaggio – di realizzare un rapporto pieno tra due soggetti nel reale del godimento³⁶.

La tesi freudiana dell'amore come essenzialmente narcisistico viene oltrepassata nel momento in cui Lacan pone al centro del suo discorso l'interrogazione sulla possibilità che esista "amore per un altro" e, conseguentemente, la dimensione di incontro tra l'Uno

³² *Ivi*, p. 516.

³³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. pp. 5-6.

³⁴ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, trad. it. Einaudi, Torino 2008, p. 39.

³⁵ J. Lacan, *Del "Trieb" di Freud*, trad. it. in *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino, 2013, p. 857.

³⁶ Cfr. M. Recalcati, *Il vuoto e il resto*, cit. pp. 119-120.

e l'Altro che caratterizza l'evento amoroso. Discostandosi dalla concezione, sostenuta da Freud, dell'amore come spinta all'Uno, Lacan introduce il neologismo “*amur*”, «A-muro, non-amore, *non-amour*, non passione per l'unificazione, per l'Uno, ma appunto, parete, muraglia, muro, esperienza della disgiunzione e della separazione»³⁷. In gioco non c'è più l'amore inteso come reciprocità immaginaria, come amore per se stessi nell'altro; l'*amuro* concerne piuttosto un elemento di estraneità e di non integrazione dell'Altro. Alla dottrina dell'Altro come complemento dell'Uno, Lacan contrappone dunque una separazione strutturale che non può mai essere superata, giacché «non si è mai visto un corpo attorcigliarsi completamente, fino ad includerlo e fagocitarlo, attorno al corpo dell'Altro»³⁸.

L'amore implica un rapporto tra due soggetti che pare così introdurre, un «momento di sospensione nell'impossibile del rapporto sessuale»³⁹; si tratta di un incontro tra due mancanze, un «incontro eminentemente contingente con l'altro»⁴⁰. E la contingenza – lo abbiamo già sottolineato – viene ridefinita da Lacan come *ciò che cessa di non scriversi* e costituisce la sola modalità in cui si dà incontro d'amore.

Nell'incontro (*tyche*), come sappiamo, qualcosa eccede l'*automaton* del necessario e tocca il muro dell'impossibile per “cessare di non scriversi”. La contingenza è stretta tra l'impossibile e il necessario. È in rapporto a ciò che non cessa di non scriversi (l'impossibile) e buca l'ordine di ciò che non cessa di scriversi (necessario). L'incontro d'amore è in rapporto con la spinta costante della pulsione e del corpo vivente che vuole godere – con “l'unico corpo” – come manifestazione del necessario, ed è in rapporto con l'assenza che caratterizza la relazione tra i sessi, come l'impossibilità dell'esistenza del rapporto sessuale.⁴¹

Qualcosa dell'impossibile che definisce il rapporto tra i sessi cessa dunque di non scriversi, pur non entrando nel campo del necessario. Ma proprio questa sembra essere la più grande aspirazione degli amanti, tradurre la contingenza dell'incontro d'amore in necessità, trasformare la contingenza in una ripetizione eterna: «Ogni amore, non sussistendo che per il *cessa di non scriversi*, tende a far passare la negazione al *non cessa di scriversi*, non cessa, non cesserà. È questo il sostituto che – per via dell'esistenza, non

³⁷ M. Recalcati, *Sull'odio*, Mondadori, Milano, 2004, p. 148.

³⁸ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 23.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 146.

⁴¹ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. pp. 524-525.

già del rapporto sessuale, ma dell'inconscio che ne differisce – determina il destino e anche il dramma dell'amore»⁴².

Ogni amore, sembra dunque dirci Lacan, consisterebbe in un doppio spostamento della negazione: da una parte tale sentimento permette il passaggio dal *non cessa di non scriversi* dell'impossibile che caratterizza il rapporto sessuale alla contingenza di qualcosa che *cessa di non scriversi*, vale a dire l'incontro; dall'altra, l'amore permette il passaggio dalla contingenza alla necessità, permette cioè che dalla contingenza dell'incontro sorga la passione per la necessità, e con essa l'illusione che ciò che si è scritto una volta non cessi mai più di scriversi. Ma è davvero così?

3. «NON INDURCI IN RELAZIONE»

Il problema che Badiou pone commentando le tesi avanzate da Lacan principalmente nel *Seminario XX* è se l'amore sia effettivamente in grado di mettere il soggetto in rapporto con l'impossibilità del rapporto e dunque di fondare la possibilità di un altro rapporto. La supplezza dell'amore non deve infatti essere pensata come una negazione dell'inesistenza del rapporto sessuale, ma come la possibilità che proprio nell'amore «il non-rapporto sessuale faccia ritorno»⁴³.

A partire dalla prospettiva delineata da Badiou, Recalcati avanza una nuova e interessante ipotesi:

se fosse l'esistenza e non l'inesistenza del rapporto a custodire il cuore del reale? Se fosse l'impossibilità di evadere dal Due, dal vincolo, dall'esposizione, finanche dalla costrizione al Due, a determinare quello che Lacan nomina come l'impossibilità del reale? Se, cioè, ancora più semplicemente, il reale fosse nell'ordine del Due e non dell'Uno? Se, insomma, l'incontro con il non rapporto fosse, anziché la roccia sulla quale si infrange l'incontro con l'Altro, la verità ultima di ogni rapporto che solo l'amore sa toccare davvero, essendo l'amore quella supplezza del non rapporto caratterizzata dal suo "ritorno"? Non è forse questo che lo stesso Lacan intende quando afferma che «l'assenza del rapporto sessuale non impedisce nella maniera più assoluta il rapporto ma semmai ne crea le condizioni»?⁴⁴

⁴² J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 139.

⁴³ A. Badiou, «Che cosa deve significare "rapporto sessuale" per poter affermare che non c'è?», cit. p. 24.

⁴⁴ M. Recalcati, «Una questione: se invece il reale avesse la forma del Due?», cit. p. 30; la citazione di Lacan è tratta dal *Seminario XIX ...ou pire*. Riportiamo la traduzione del passo tratto dal testo recentemente pubblicato in italiano: «[...] è evidente, insomma, che l'assenza del rapporto sessuale non impedisce il legame, anzi!, e però gli detta le sue condizioni», *Il Seminario. Libro XIX*, cit. p. 13.

A sostegno della sua tesi, Recalcati porta l'esempio di una donna che manifesta una grande difficoltà nel sopportare l'inaggrabilità del rapporto con l'Altro: «Mentre sta concludendo il “padre nostro”, anziché dire “non indurci in tentazione e liberarci dal male”, dice “non indurci in relazione. Il che nomina ciò che per lei assume l'aspetto del reale [...]: l'impossibilità di sottrarre la sua vita alla “relazione”, al Due della relazione»⁴⁵.

A generare angoscia in questa donna, ciò che viene da lei avvertito come reale non è dunque dell'ordine dell'Uno, del godimento pulsionale, ma dell'ordine del Due. Il Reale in questo caso assume la forma dell'incontro con il rapporto, con la dimensione dell'impossibilità non tanto di scrivere il rapporto, ma di evadere da esso: *il rapporto è dunque impossibile da scrivere proprio in quanto impossibile da evadere*.

Alla luce di ciò, Recalcati sostiene la necessità di distinguere due impossibili:

Il primo consiste nell'impossibilità di evitare il rapporto; il secondo di evitare, in ogni rapporto, l'impossibilità che contrassegna la struttura stessa del rapporto in quanto non simmetrico, non speculare, non complementare. Esiste, in altre parole, un non rapporto che vorrebbe escludere la necessità del rapporto (godimento fallico) e un non rapporto che si situa invece a fondamento di ogni possibile rapporto. Il primo sorge da un eccesso, il secondo da una negatività. Il primo è determinato dal moto autoerotico, asessuato dalla pulsione, mentre il secondo dall'effetto di taglio del linguaggio che introduce la mancanza nel rapporto; il primo dal primato dell'Uno, il secondo dal primato del Due⁴⁶.

Segue poi un secondo esempio, questa volta di un uomo che dopo aver goduto sessualmente del corpo delle sue amanti avverte la necessità di allontanarle dalla propria abitazione per rimanere solo.

Secondo Recalcati, il suo paziente si impegnerebbe a far esistere *solo* il rapporto sessuale contro il rischio del rapporto con l'Altro; egli reagirebbe cioè alla impossibilità di evadere il rapporto con l'Altro attraverso l'esercizio compulsivo dell'attività sessuale, vale a dire disgiungendo la sessualità e la soddisfazione che essa implica da ogni forma di rapporto⁴⁷.

⁴⁵ *Ivi*, p. 31.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Già nel seminario *La logique du fantasme* (1966-1967) le considerazioni di Lacan sull'amore e sulla sessualità, benché non ancora legittimate dalla logica modale – utilizzata a partire dalla lezione del 17 marzo 1971 del *Seminario XVIII* – presentano il fulcro concettuale del suo pensiero. Lo psicoanalista afferma infatti che non vi sia atto sessuale proprio perché c'è la sessualità. Inoltre, nella lezione del 24 maggio Lacan rimarca la distinzione tra sessualità e atto sessuale, intendendo per sessualità una pratica di godimento confinato all'esercizio erotico del corpo e per atto sessuale l'eventuale incontro tra i partner reso

Più precisamente, la sua attività sessuale opera per ripristinare il limite del principio omeostatico di piacere che argina la presenza angosciante del godimento Altro. Nondimeno egli si trova fatalmente in una condizione di scacco. Quale? Per un verso vorrebbe ridurre la sessualità al suo solo godimento (fallico), vorrebbe cancellare il rapporto facendo sussistere un godimento uniano totalmente sganciato dall'Altro. [...] Questo paziente, in altre parole, usa il rapporto sessuale per liberarsi dell'Altro sesso riducendolo ad un puro oggetto fobico e proteggendo il proprio essere dalla corruzione che l'impatto con la sessualità dell'Altro godimento provocherebbe. [...] Ma cosa resta dopo il rapporto sessuale? La domanda d'amore della donna che non può essere soddisfatta dal godimento fallico, la domanda di avere un rapporto. O, se si preferisce, l'immanenza insopportabile del Due. [...] Di qui l'innescò della spinta aggressiva verso le sue amanti che vengono costrette in malo modo a lasciare al più presto la sua abitazione⁴⁸.

L'“uomo che odia le donne” – così Recalcati definisce il suo paziente – si impegna ad avere rapporti sessuali anche se non li desidera al fine di prevenire il possibile desiderio di avere un rapporto (impossibile) con l'*eteros*, con l'Altro assoluto che la donna incarna, e la sua ricerca del godimento uniano funge dunque da argine nei confronti del reale del rapporto. Egli incarna perfettamente la posizione omosessuale, o meglio “uomo-sessuale” – l'etimo “homo” indica una condizione di similarità e di isolamento –, in quanto radicalmente antitetica al rapporto, alla “scena del Due” che, per definirsi tale, deve necessariamente essere eterosessuale.

L'analisi dei testi di Marguerite Duras che abbiamo scelto per questa sezione dedicata al rapporto tra “impossibile” e “incontro” ci offrirà l'occasione per tornare a riflettere sulla questione dell'omosessualità e dell'eterosessualità in maniera più approfondita, mettendo anche in dialogo tra loro il pensiero della scrittrice e quello di Lacan, in quanto le convergenze e le similarità ci sembrano degne di nota; tuttavia, occorre sottolineare sin da subito che, nella concezione lacaniana, ciò che qualifica l'*eteros* non è il dato anatomico, ma la possibilità di abitare l'impossibilità del rapporto sessuale attraverso l'amore. E l'amore è sempre amore per l'*eteros*, per una donna⁴⁹, afferma Lacan.

In quanto *eteros*, in quanto non tutta presa nell'Uno del godimento fallico, la donna è uno dei nomi del Reale, è un nome del Due come ciò che costringe al rapporto non simmetrico, non uomo-sessuale. Come osserva Recalcati, «L'Altro sesso ci consegna infatti la possibilità di un rapporto possibile con il non rapporto, o, in altre parole,

appunto impossibile, inibito dalla presenza della sessualità. Cfr. F. Lolli, «Il segreto della psicoanalisi», in A. Badiou, *Il sesso, l'amore*, cit. pp. 53-62.

⁴⁸ M. Recalcati, «Una questione: se invece il reale avesse la forma del Due?», cit. pp. 33-34.

⁴⁹ J. Lacan, *Lo stordito*, trad. it. in *Altri Scritti*, Einaudi, Torino, 2014, p. 464.

l'impossibilità di evadere dal reale del rapporto»⁵⁰; per questo Badiou può giustamente affermare che l'amore, non potendo evitare che il non rapporto sessuale faccia ritorno, è sì una supplenza, ma una supplenza zoppicante:

La zoppia è la supplenza come tale, di cui diremo sia che è un cammino, sia che impedisce di camminare. [...]

Diremo anche che, concepito come processo della supplenza, o cammino zoppicante, l'amore si dispone tra due limiti. Da una parte quella posizione che, ridotta a uno schema dei malintesi sull'oggetto, si può chiamare avventura sessuale. La quale può funzionare molto bene, o senza zoppiare particolarmente, ma non costruisce alcuna scena del Due, e non è in fondo che attivazione della struttura. E, dall'altra estremità, quella posizione che, assumendo solo il Due, senza condivisione dell'oggetto, può essere chiamata amore sublime, o platonico, la quale non ha, se mi è concesso, alcuna direzione di cammino, ma propone immaginariamente che la segregazione stessa, o il mistero sessuale, sia singolarizzato come incontro. È con questo tema che flirta del resto lo schema artistico della rinuncia sublime.

Affermiamo allora *che appartiene all'essenza dell'amore non essere né triviale né sublime*⁵¹.

Come vedremo, laddove *Le Navire Night* di Duras esemplificherà, radicalizzandola, la posizione dell'amore "sublime", ossia dell'amore che assume solo il Due senza condivisione dell'oggetto, *La Maladie de la mort* invece esemplificherà la posizione opposta, quella del sesso "triviale" senza amore, un rapporto in cui il rapporto non può dunque che fare difetto.

In generale, sia nel caso della mera "avventura sessuale" sia in quello dell'"amore sublime", l'incontro che ha contingentemente luogo pare essere inevitabilmente mancato, marchiato da una radicale impossibilità. Infatti, quando l'atto sessuale ha luogo ma rimane del tutto autonomo, disgiunto dall'amore, non è possibile costruire alcuna scena del Due, in quanto ognuno rimane chiuso su se stesso, vincolato al godimento uniano e pertanto nessun nuovo rapporto tra l'Uno e l'Altro può scriversi. Di contro, l'elevazione della rinuncia sessuale a paradigma sublime dell'amore consiste nel fare del rapporto sessuale un'*impossibilità necessaria* – un'impossibilità che, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, può costituire il nutrimento e la garanzia di sopravvivenza del desiderio e della passione –. In tale affermazione vi è però qualcosa di paradossale, poiché rinunciare al rapporto sessuale, aspirare alla sua impossibilità e realizzarla, significa rinunciare anche all'impossibilità che strutturalmente lo costituisce; ma se l'amore è

⁵⁰ M. Recalcati, «Una questione: se invece il reale avesse la forma del Due?», cit. p. 39.

⁵¹ A. Badiou, «Che cosa deve significare "rapporto sessuale" per poter affermare che non c'è?», cit. pp. 23-24.

primariamente supplenza all'impossibilità del rapporto sessuale, perché si possa parlare di amore ci deve dunque essere un'impossibilità a cui supplire, altrimenti si resta chiusi, vincolati al godimento dell'Uno-tutto-solo esattamente come avviene nel caso dell'avventura sessuale svincolata dalla dimensione creativa e compensatoria dell'amore.

La posta in gioco dell'incontro amoroso e, più specificatamente, dell'amore come supplenza all'impossibilità del rapporto sessuale – sia essa quella strutturale, dovuta cioè all'azione di taglio operata dal Linguaggio sul significante, sia essa quella decisa e realizzata dal soggetto come sua *possibilità necessaria* – consiste nell'assunzione creativa, generativa da parte del soggetto dell'impossibilità stessa del rapporto, vale a dire nella capacità del soggetto di fondare un rapporto con l'Altro che, lungi dal negarla, sappia dare all'impossibilità del rapporto sessuale una forma nuova, inedita.

4. L'INCONTRO CON YANN ANDRÉA E LA SCRITTURA DURASSIANA DEGLI ANNI OTTANTA

A caratterizzare l'ultima fase della produzione di Marguerite Duras è una scrittura rarefatta, scarnificata, segnata da vuoti e silenzi, «una scrittura dell'assenza»⁵². L'abolizione di una certa linearità espressiva, la sospensione dei nessi sintattici, il prevalere dell'ellissi narrativa, gli spazi bianchi sulla pagina restituiscono al testo il senso di un indicibile⁵³: c'è qualcosa che *non cessa di non scriversi*, per riprendere la formula con cui Lacan ridefinisce l'impossibile, ed è principalmente attorno a questa categoria che ruotano le narrazioni di Duras a partire dalla fine degli anni Settanta, più precisamente dal 1979 con la pubblicazione di *Le Navire Night*.

⁵² D. De Agostini, «Lo spazio dell'attesa nella scrittura di Marguerite Duras», in E. Meloni, E. Pea (a cura di), *Duras mon amour. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Marcos y Marcos, Milano, 1992, p. 3.

⁵³ La questione dell'indicibile è stata ed è di grande interesse all'interno di quel dialogo tra filosofia e letteratura che nasce proprio dalla comune passione per il linguaggio. Come evidenzia Marie-Chantal Killeen, Duras, nel suo rapportarsi con l'indicibile, si discosta tanto da Edmond Jabès quanto da Maurice Blanchot, poiché l'indicibile che lei insegue è incarnato, mortale, sessuale: «A differenza del nome impronunciabile di Dio o della morte inconoscibile, “oggetti”, per così dire, della ricerca di Jabès e di Blanchot, l'indagine di Duras ruota attorno a un indicibile immanente che si dispiega tra gli esseri, derivante dall'esteriorità degli uni rispetto agli altri. L'opera è tesa a delineare l'indicibile che si stabilisce tanto in ambito familiare [...] quanto al cuore del rapporto tra i sessi. [...] Marguerite Duras non ha mai smesso di rivelarci il disastro inevitabile, così come la sublime grandezza della coppia amorosa», M.-C. Killeen, *Essai sur l'indicible. Jabès, Blanchot, Duras*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2004, p. 145.

Ancora una volta, il rinnovarsi della forma dei testi e della parola rende conto dello stretto legame tra desiderio e significante; come scrive Rosella Postorino, nei testi degli anni Ottanta «l'amore è asincrono, asimmetrico, e il desiderio non esercita più la forza rivoluzionaria dei romanzi precedenti, mentre il suo imprescindibile legame con la morte è spinto all'estremo. Duras diventa la scrittrice dell'amore come assenza, o dell'assenza – inammissibile – d'amore»⁵⁴.

Benchè lo scacco dell'esperienza amorosa sia sempre stato un tema centrale nella sua opera, ora gli amanti che costellano l'universo durassiano non sono nemmeno più in grado di riconoscere tale sentimento; da questo momento, l'incontro con l'Altro è segnato dall'impossibilità della relazione tra uomo e donna, i cui corpi rappresentano una barriera che ne decreta l'inconciliabilità: « Quand on dit que les gens s'aiment, en général ils s'aiment d'amour. Ici ce sont des gens qui ne savent pas s'aimer et qui vivent un amour. Mais le mot ne leur vient pas aux lèvres pour le dire ni le désir au sexe pour l'exprimer, le vider, at pouvoir ensuite bavarder et boire de l'alcool. Non. Que les pleurs » (VM 354), scrive Duras.

Pur credendo che i testi letterari debbano essere per lo più analizzati prescindendo dalla biografia del loro autore – il biografismo eccessivo rischia infatti di condurre a interpretazioni che si discostano da quello è il vero intento di un autore, e in certi casi può addirittura impoverire le virtualità insite in un testo –, tuttavia, per quanto riguarda le opere appartenenti all'ultima fase della produzione durassiana riteniamo che non sia possibile trascurare le vicende personali della scrittrice; negli anni Ottanta per Duras scrivere significa infatti scrivere di Yann Andréa, del loro rapporto impossibile, e proprio su tale drammaticità ella costruisce l'ultima parte della sua esistenza, tanto come donna quanto come scrittrice.

L'incontro con Yann Lemée, giovane studente di filosofia che vivrà con Duras per sedici anni, dall'estate del 1980 sino alla morte di lei avvenuta nel marzo del 1996, è esattamente l'evento che apre a quello che può essere considerato il “tardo stile” della scrittrice⁵⁵. Da questa relazione passionale attraversata da grandi difficoltà – prima tra

⁵⁴ R. Postorino, *Un'assenza così lunga*, postfazione a M. Duras, *Testi Segreti*, trad. it. Nonostante, Trieste, 2015.

⁵⁵ Quella del “tardo stile” è una categoria critica utilizzata in ambito artistico e letterario per indicare ciò che accade nell'opera di un autore quando quest'ultimo raggiunge, con la vecchiaia, un'inedita forza, una rinnovata libertà, o anche una certa fiacchezza espressiva. Per via della consapevolezza della fine, dell'avvicinarsi della morte, lo stile tardo sembrerebbe presentare un atteggiamento volto a dar vita a forme

tutte l'omosessualità di Yann –, e in cui Duras afferma di sentirsi sospesa « entre vivre et mourir » (HA 1166)⁵⁶, nascono infatti i testi degli anni Ottanta che, non certo casualmente, sono segnati dalla distanza insuperabile tra gli amanti, dall'impossibilità del rapporto sessuale, e talvolta persino dall'assenza di desiderio.

Yann e Duras si sono conosciuti nel 1975 a Caen, in occasione di una proiezione di *India Song* a cui è seguito un dibattito tra la regista e gli spettatori presenti in sala. In *Yann Andréa Steiner* (1992)⁵⁷, Duras, ricordando il suo primo incontro con Yann, scrive:

Avant tout, au départ de l'histoire ici racontée il y avait eu la projection de *India Song* dans un cinéma d'art d'essai de cette grande ville où vous vivez. Après le film il y avait eu un débat auquel vous aviez pris part. Puis après le débat nous étions allés dans un bar avec les jeunes agrégatifs de philosophie dont vous faisiez partie. C'est vous qui m'avez rappelé après, bien après, l'existence de ce bar, assez élégant, agréable, et que ce soir-là j'avais bu deux whiskies. Moi je n'avais aucun souvenir de ces whiskies, ni de vous, ni des autres jeunes agrégatifs, ni de l'endroit. Je me souvenais ou plutôt, il me semblait que vous m'aviez accompagnée au parking du cinéma où j'avais laissé ma voiture. [...]
C'est après cette soirée que vous avez commencé à m'écrire des lettres. Beaucoup de lettres. Quelquefois une chaque jour. C'était des lettres très courtes, des sortes de billets, c'était, oui, des sortes d'appels criés d'un lieu invivable, mortel, d'une sorte de désert. Ces appels étaient d'une évidente beauté.

(YA 755)

Da quella sera il giovane bretone ha cominciato a scrivere a Duras quasi ogni giorno, senza tuttavia ricevere mai risposta – « Je ne vous répondais pas. Je gardais toutes les lettres », confessa Duras (YA 776) –, finché nel febbraio del 1980, dopo essere rimasta diverso tempo senza ricevere lettere dal suo ammiratore, Duras gli scrive confessando la sua desolazione, il suo scoraggiamento, la difficoltà che prova nel continuare a vivere, sopraffatta com'è dall'alcolismo.

Sempre in *Yann Andréa Steiner* leggiamo:

ed esperienze di sopravvivenza o di esilio nel presente. Come scriveva Theodor W. Adorno, «La maturità delle opere tarde di importanti artisti non somiglia alla maturazione dei frutti. Generalmente esse non sono tonde, ma corrugate, addirittura dilacerate [...] Nella storia dell'arte le opere tarde sono catastrofi», *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. it. Einaudi, Torino, 2001, p. 179. D'altro canto, E. W. Said, nelle sue riflessioni su tale questione, osserva che il concetto di “tardo stile” vanta una fenomenologia molto più vasta e multiforme di quanto Adorno, con la sua passione per il frammento, non fosse disposto ad ammettere. Cfr. E.W. Said, *Sullo stile tardo*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2009. Nel 2018 la rivista *Elephant&Castle* ha dedicato un intero numero, intitolato «Postludi. Lo stile tardo» (a cura di A. Baldacci e A. Valtolina) all'approfondimento della categoria di “tardo stile” in autori del secolo scorso fino ai giorni nostri. https://archiviocav.unibg.it/elephant_castle/web/numeri_monografici/postludi-lo-stile-tardo/31

⁵⁶ M. Duras, *L'Homme atlantique*, in *Œuvres complètes*, t. III, cit. pp. 1157-1167.

⁵⁷ M. Duras, *Yann Andréa Steiner*, in *Œuvres complètes*, t. IV, cit. pp. 773-829.

Et puis une fois, vous êtes resté longtemps sans écrire. Un mois peut-être, je ne sais plus pour ce temps-là ce qu'il avait duré.

Alors à mon tour dans le vide laissé par vous, cette absence des lettres, des appels, je vous ai écrit pour savoir pourquoi vous n'écriviez plus, pourquoi d'un seul coup, pourquoi vous aviez cessé d'écrire comme violemment empêché de le faire, par exemple par la mort.

(YA 776)

E ne *La Vie matérielle*, sempre riguardo al suo incontro con Yann e ai loro scambi epistolari, Duras scrive:

Quand il avait commencé à lire les livres, il était entré dans un certain enchantement et il m'avait écrit et, comme aux autres, je ne lui avais pas répondu. Et un jour je lui ai répondu. Je me souviens très clairement de ce jour-là. Je n'avais qu'un désir, c'était d'écrire à ce jeune étudiant de Caen pour lui dire combien c'était difficile pour moi de vivre encore. Je lui ai dit que je buvais beaucoup, que j'étais rentrée à l'hôpital à cause de ça, que je ne savais pas pourquoi je buvais à ce point.

(VM 385)

Così, nell'estate del 1980, l'allora ventottenne Yann fa visita alla scrittrice che si trova a Trouville, nell'appartamento dell'Hôtel des Roches Noires. Da quel momento egli viene ribattezzato da Duras "Yann Andréa Steiner"⁵⁸ e, trasformandosi a tutti gli effetti in uno dei suoi personaggi, non se ne andrà mai più.

L'arrivo di Yann a Trouville comporta per Duras un vero e proprio rilancio della scrittura in seguito a un lungo periodo di attività prevalentemente cinematografica; a partire da questo momento nascono infatti una serie di opere, che la critica ha riunito sotto la denominazione di « cycle atlantique »⁵⁹, in cui Yann, incarnando di volta in volta diversi personaggi dell'immaginario durassiano, viene a confondersi con la figura finzionale de « l'homme atlantique ». *Agatha* (1981), *L'Homme atlantique* (1982), *Savannah Bay* (I ed. 1982), *La Maladie de la mort* (1982), *L'Amant* (1984), *Les Yeux bleus cheveux noirs* et *La Pute de la côte normande* (1986), *Emily L.* (1987), *La Pluie*

⁵⁸ In *Questo amore* (1999), un romanzo autobiografico sul suo rapporto con Duras, Yann racconta che la scrittrice ha cambiato il suo vero nome (così come del resto ha fatto con il proprio) sostituendolo con il *prénom* di sua madre: «Il cognome del padre, lei lo ha tolto di mezzo. Conserva il nome, Yann, cioè Giovanni, Giovanni Battista, la mia festa è il 24 giugno. E aggiunge il nome di mia madre: Andréa. È sicuramente a causa della vocale ripetuta, la a, l'assonanza, che sceglie il nome di mia madre. Lei dice: con questo nome, può stare tranquillo, tutti se lo ricorderanno, non si può dimenticare», Y. Andréa, *Questo amore*, trad. it. Archinto, Milano, 2001, p. 17.

⁵⁹ Cfr. J. Pagès-Pindon, « *L'architecture de l'invisible dans le cycle atlantique* », in B. Alazet, C. Blot-Labarrère, A. Z. Labarrère (a cura di), *Cahier de l'Herne n. 86 : Marguerite Duras*, pp. 181-187.

d'été (1990), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) o ancora *Yann Andréa Steiner* (1992): i testi degli ultimi quindici anni di attività e di vita della scrittrice «testimoniano di una produzione che offusca i confini tra realtà e immaginazione, tra passato e presente, tra scrittura e vita»⁶⁰.

Di tutte queste opere Yann Andréa spesso è sia il dedicatario sia l'ispiratore, ma anche il primissimo destinatario, in quanto capita che Duras gli detti il testo a voce alta affinché lui lo batta a macchina⁶¹.

Nel corso dell'intervista con Pallotta della Torre, quando quest'ultima le chiede se Yann Andréa fosse coinvolto nella lettura di *Les Yeux bleus cheveux noirs* mentre lei lo scriveva, Duras risponde:

Attraversava una grande crisi, e batteva a macchina anche dieci ore al giorno. Quando smetteva, piangeva, o se la prendeva con me. Sembrava volermi urlare addosso qualcosa che non riusciva a spiegare nemmeno a se stesso. Poi usciva, ignoravo dove fosse: nei locali, suppongo, a cercare uomini, o nei bar, nelle hall degli alberghi, tutto vestito di bianco. Mentre io scrivevo la storia di una donna innamorata di un uomo che odia, senza volerlo, quel suo desiderio.

(PS 51-52)

Proprio dall'incapacità che Duras attribuisce a Yann Andréa di amarla e di desiderarla – un'incapacità di cui la scrittrice soffre terribilmente⁶² –, nascono testi in cui la separazione radicale tra gli amanti riflette l'incolmabile distanza che la scrittrice vede esistere tra lei e il suo amante impossibile. Come scrive Ottoboni,

l'amore nella separazione, l'assenza di amore non è più altrove, ma è vissuto in presenza. Si potrebbe dire che il vissuto singolare sopravanza la scrittura durassiana o che la raggiunge,

⁶⁰ J. Pagès-Pindon, « Preface » à M. Duras, *Le Livre dit. Entretien de Duras film*, J. Pagès-Pindon (a cura di), Gallimard, Paris, 2014.

⁶¹ È il caso, ad esempio, di *La Maladie de la mort*, di *Savannah Bay*, di *Les yeux bleus cheveux noirs*. A tal proposito Yann Andréa scrive: «Pronunci le parole a voce alta e io le scrivo immediatamente a macchina. Pochi secondi separano le parole tra di loro. È scritto. [...] Aspetto la parola, sento la tua voce e poi tutto va a collocarsi sul foglio. Non capisco, sento solo il suono della voce, ho paura di fermarti, di farti ripetere, di perdere la parola e anche terrore di prendere una parola per un'altra o di non riuscire a seguirti. Dimentichi subito la frase appena dettata, sei già in quella successiva», *M.D.*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1989, p. 8.

⁶² «Marguerite soffre per l'assenza di desiderio di Yann. Ha l'impressione di essere negata in si sente negata come donna, ma pensa che questa resistenza ad amarla sia anche parte della loro storia. [...] Ella pur dicendosi che alla sua età non dovrebbe sperare più nulla, si sente colpevole di tutto, colpevole di essere donna, di essere vecchia, di non saperlo provocare, di volergli stare vicino». L. Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris, 2014, p. 749.

creando un cortocircuito molto complesso. Non è più la scrittrice che interroga il vissuto, ma è il vissuto che ora interroga la scrittrice, che la costringe a interrogarsi, scambiando i piani⁶³.

«Credo che tu non possa contenere l'amore, che esca da te, che coli via come da un contenitore bucato», scrive Duras in una lettera a Yann⁶⁴. La relazione che li lega – e da cui non mancano frequenti impeti di rabbia e di violenza, soprattutto da parte di Yann – non è semplicemente l'occasione biografica che funge da spunto per la scrittura di nuovi testi, ma è parte integrante della scrittura durassiana, proprio come, all'inverso, la scrittura è parte integrante della loro relazione. Ciò è massimamente evidente in *La Pute de la côte normande* (1986)⁶⁵, un breve testo che descrive il percorso che ha condotto Duras alla stesura di *Les Yeux bleus cheveux noirs*, romanzo nato dalla riscrittura de *La Maladie de la mort*⁶⁶.

Quand il hurle, je continue à écrire. Au début, c'était difficile. Je pensais que c'était injuste qu'il crie contre moi. Que ce n'était pas bien. Et quand j'écrivais et que je le voyais arriver et que je savais qu'il allait crier, je ne pouvais plus écrire, ou plutôt l'écriture cessait partout. Il n'y avait plus rien à écrire du tout, et j'écrivais des phrases, des mots, des dessins, pour faire croire que je n'entendais pas qu'on criait. J'ai passé des semaines entières avec un fatras d'écritures différentes. Je crois maintenant que celles qui m'apparaissaient comme les plus incohérentes étaient, en fait, les plus décisives du livre à venir. [...] Bientôt, même quand il était absent, je ne pouvais pas écrire. J'ai attendais ses cris, ses hurlements, mais je continuais à couvrir le papier de phrases étrangères au livre qui était là, en train de se faire, dans un terrain à lui étranger, la fiction.

En fin de compte, un ordre s'est fait, donc je n'étais plus responsable, moi qui faisais l'écriture sur le papier, mais dont Yann était responsable, à lui seul, cela sans écriture aucune, sans avoir à le faire du tout, sans idée aucune que celle de massacrer jusqu'à la racine tout ce qui pouvait passer pour être un encouragement à vivre.

(PCN 301)

⁶³ P. Ottoboni, *Marguerite Duras. L'infanzia, la follia, l'amore*, QuiEdit, Verona, 2015, p. 249.

⁶⁴ Lettera manoscritta di M. Duras a Yann Andréa (archivio J. Mascolo), cit. in R. Postorino, *Un'assenza così lunga*, cit. p. 114.

⁶⁵ M. Duras, *La Pute de la côte normande*, in *Œuvres complètes*, t. IV, cit. pp. 297-303.

⁶⁶ In *La Pute de la côte normande* Duras sottolinea che tra *La Maladie de la mort* e *Les Yeux bleus cheveux noirs* vi è una grande differenza: « Quand j'ai écrit *La Maladie de la mort*, je ne savais pas écrire sur Yann. C'est ce que je sais. Ici [dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*], 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 » (PCN 303). Rispetto a *La Maladie de la mort*, *Les Yeux bleus cheveux noirs* è un testo più lungo che sembra peraltro sciogliere un po' la severità, il "piglio processuale" di quello precedente. Inoltre non vi è più la pressione dell'io narrante che interviene nella forma di un'ingiunzione imperiosa nella scena di cui parla. In entrambi i casi, un uomo omosessuale paga una donna (che non è una prostituta) affinché trascorra con lui un certo numero di notti e in gioco continua a esserci, da parte di lui, il tentativo di amare. Cfr. P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit. pp. 286-287 e L. Hill, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, Routledge, London, 1993, cap. 6 «Writing sexual relations», in particolare pp. 151-158.

La relazione tra Duras e Yann è una perfetta dimostrazione di ciò che Lacan intende quando, nel *Seminario XX*, afferma che il rapporto tra i sessi è disarmonico, contrassegnato dall'impossibilità del rapporto, dall'impossibilità cioè di fare o essere Uno con l'Altro. A complicare ulteriormente le cose vi è l'omosessualità di Yann, che gli impedisce di amare l'*eteros*, l'Altro sesso incarnato da Duras, così come lei desidererebbe. Tuttavia, non è possibile negare che tra loro abbia avuto luogo un vero e proprio incontro e una grande, "mitica" storia d'amore.

Se, come afferma Lacan, l'amore è l'unica supplenza possibile all'impossibilità del rapporto sessuale, per Duras, a partire dal suo incontro con Yann, è la scrittura a svolgere il ruolo di supplenza simbolica, "creatrice" al loro non-rapporto. La scrittura è la forma che l'amore assume tra di loro. Amore e scrittura tendono a sovrapporsi, a confondersi, ad alimentarsi reciprocamente: da un lato l'assenza di desiderio di Yann, l'incolmabile distanza che li separa e che rende il loro rapporto impossibile costituiscono la linfa vitale dell'ultima fase dell'opera di Duras; dall'altra la scrittura permette al loro amore di trovare una realizzazione, in quanto essa fa sì che ciò che *non cessa di non scriversi*, si scriva.

Proprio nella scrittura Duras e Yann trovano quella reciprocità del rapporto impossibile da raggiungere altrimenti: non soltanto Yann diviene la "musa ispiratrice" e il protagonista dei testi maggiormente intensi che Duras scrive negli anni Ottanta, non soltanto egli partecipa all'atto stesso della scrittura battendo a macchina ciò che lei gli detta, ma la scrittura può a ragione essere considerata una forma di amore e, in quanto tale, supplire all'inesistenza del rapporto sessuale perché è *identificazione*.

Ricordiamo che in *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, dopo aver distinto l'*investimento oggettuale* (desiderio di avere) dall'*identificazione* (desiderio di essere), Freud definisce l'amore come l'intreccio di questi due destini del desiderio.

Ora, l'amore può supplire all'inesistenza del rapporto sessuale proprio perché è identificazione, e dunque rapporto, giacché il *desiderio di essere* è un processo di sconfinamento che trascina il soggetto al di là della coincidenza con se stesso e lo porta a costituirsi nella relazione con un'altra identità⁶⁷.

⁶⁷ Cfr. G. Bottiroli, «Il desiderio e i suoi destini: dal rapporto ai modi del rapporto», cit. in particolare pp. 48-50.

Per quanto riguarda la relazione tra Yann e Duras, è certamente possibile parlare di rapporto, e ancor più di rapporto d'amore, in quanto il *desiderio di essere*, l'identificazione di Yann con la scrittrice, compensa all'assenza, da parte sua, di investimento libidico oggettuale. Ciò è evidente sin dalle prime pagine di *Questo amore*, il secondo romanzo di carattere autobiografico che Yann Andréa scrive sulla sua relazione con Duras:

Il primo incontro è dunque *I cavallini di Tarquinia*, la prima lettura, la prima passione e dopo ho lasciato tutto, tutti gli altri libri, Kant, Hegel, Spinoza, Stendhal, Marcuse e gli altri. Ho cominciato a leggere tutto, tutti i suoi libri, i titoli, le storie, tutte le parole.

E il nome dell'autore mi affascina sempre più. Lo ricopio a mano su un foglio bianco e qualche volta cerco di imitare la sua firma. [...] Sono un lettore assoluto; ho amato immediatamente ogni parola scritta. Ogni frase. Ogni libro. Leggevo, rileggevo, ricopiavo frasi intere su dei fogli, volevo essere quel nome, ricopiare quello che lei aveva scritto, confondermi, essere una mano che copia le parole di lei. Per me, Duras diventa la scrittura stessa.

E bevo Campari.

Vi è una sorta di coincidenza miracolosa tra ciò che leggo e ciò che sono, ciò che sono ancora oggi. Una coincidenza tra lei e me. Quel nome Duras e me, Yann.

Prima di illustrare le opere dell'ultima fase della produzione durassiana che abbiamo scelto di analizzare, occorre sottolineare che se la scrittura supplisce all'impossibilità del rapporto tra lei e Yann, cionostante non assistiamo affatto al passaggio da una categoria modale all'altra, ossia al passaggio dall'impossibile al contingente (*ciò che cessa di non scriversi*); la scrittura massimamente ellittica e rarefatta, i vuoti con cui i bianchi tipografici marchiano non solo la pagina, ma anche la narrazione, rendono piuttosto conto dello stretto annodamento tra le categorie, tra ciò che non cessa di non scriversi e ciò che invece si scrive. E che deve, *necessariamente*, continuare a scriversi perché da tale scrittura ne va della sopravvivenza dell'amore tra Duras e Yann.

Ha preso tutto. Ho dato tutto. Interamente. Salvo che non c'era niente da prendere. Ero lì. Totalmente. Non per lei, no, il fatto è che era lei che era lì, dunque ero lì per lei, ma prima di tutto ero lì vicino a lei, il più vicino possibile senza mai smettere di essere separato da lei. Vuole tutto da me, fino all'amore, fino alla distruzione, fino alla morte inclusa, vuole credere con tutte le sue forze a questa magnifica illusione, ci crede, usa tutti i mezzi per costruire una sorta d'amore totale, di tutti gli istanti, sa che non è possibile, che non mi si può prendere, che resisto, che non posso fare di più, eppure insiste, vuole di più, in una sorta di sfida eroica e vana. Per lei e per me. Vuole tutto, vuole il tutto e non vuole niente. Niente di niente. *E fino alla fine della vita questo tentativo. Che io e lei fossimo Uno, quando no, non è possibile, in nessun caso, in ogni caso fallisce, lei lo sa, sa che è più probabile che lei e io facciamo tre.*

*Che la soluzione provvisoria, da tentare, da rifare sempre, passa per un terzo elemento: la scrittura*⁶⁸.

5. TRITTICO DELL'IMPOSSIBILITÀ: *LE NAVIRE NIGHT, LA MALADIE DE LA MORT, L'AMANT*

Benchè *Le Navire Night* non sia propriamente un testo degli anni Ottanta, in quanto la sua pubblicazione risale al 1979, tuttavia riteniamo che questo breve testo non solo debba essere ascritto a pieno titolo all'ultima fase della produzione letteraria di Duras, ma che addirittura la inauguri⁶⁹.

Innanzitutto, la versione definitiva de *Le Navire Night* nasce da quello che Duras considera essere il suo primo vero fallimento cinematografico e dalla conseguente presa di consapevolezza dell'impossibilità di dare forma attraverso l'immagine al desiderio e alle sue oscillazioni. Proprio da tale fallimento scaturisce la volontà di Duras di svincolarsi dal mondo del cinema e di fare ritorno alla sola scrittura, una scrittura che, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, da questo momento si farà sempre più ellittica e rarefatta, in conformità con l'oggetto che tratta: l'impossibile relazione tra gli amanti.

Fondata su un incontro che non avrà mai luogo al di là dei cavi telefonici, *Le Navire Night* racconta la storia passionale, realmente accaduta, tra un uomo e una donna che non si conoscono e mai si vedranno personalmente, un amore anonimo e notturno vissuto esclusivamente attraverso la parola. Benchè la relazione tra Duras e Yann Andréa non abbia ancora avuto realmente inizio – bisognerà infatti attendere l'estate del 1980 –, tuttavia l'incontro tra loro a Caen ha già avuto luogo, e il giovane ammiratore da diverso tempo scrive molte lettere che affascinano la scrittrice. Non è inverosimile che Duras sia rimasta sin da subito attratta dalla storia che ha sentito raccontare da colui che l'ha vissuta personalmente proprio per via di una certa affinità con ciò che in quegli anni lei stessa sta vivendo. Ad avvalorare tale ipotesi è un capitolo de *La Vie matérielle* intitolato « La voix

⁶⁸ Y. Andréa, *Questo amore*, cit. pp. 42-43 (sottolineatura mia).

⁶⁹ Per le citazioni dei testi di Duras faremo riferimento a: *Le Navire Night* (1979), in *Œuvres complètes*, t. III, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 596), Paris, 2014, pp. 447-485; *La Maladie de la mort*, in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1253-1272; *L'Amant*, in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1453-1525.

du *Navire Night* » che, pur prendendo le mosse proprio dal testo del 1979 e dal ruolo che la voce svolge in esso, in realtà parla dell'incontro tra Duras e Yann, e dei loro scambi epistolari:

Dans *Le Navire Night*, c'est la voix qui fait les choses, le désir et le sentiment. La voix c'est plus que la présence du corps. C'est autant que le visage, que le regard, le sourire. Une vraie lettre c'est bouleversant parce qu'elle est parlée, écrite avec la voix parlée. Il y a des lettres que je reçois qui me rendent amoureuse des personnes qui les ont écrites mais évidemment on ne peut pas répondre.

À Yann j'ai répondu.

(VM 385)

Ne *Le Navire Night* tutto ha inizio per pura contingenza, un *coup de fil* è all'origine del *coup de foudre* che descrive l'evento dell'incontro tra i due protagonisti che verranno designati sempre attraverso le iniziali dei loro nomi: J.M. lui, F. lei.

Sostituendosi alle immagini e ai corpi, la voce assume un tale potere di fascinazione che da sola basta a originare e a sostenere il desiderio. La distanza che separa gli amanti sembra annullarsi proprio grazie al potere della voce: in una *confusione* dei sensi, F. dichiara di guardarsi attraverso gli occhi di lui e J.M., a sua volta, afferma di poter vedere e di godere, al solo suono della voce di lei, di un godimento ancora sconosciuto.

La parola si rivela dunque di per sé sufficiente a originare godimento, a provocare un « orgasme noir » (NN 459), a dispetto della mancanza di contatto tra i corpi. Proprio la capacità del linguaggio di portare con sé il corpo permette infatti agli amanti de *Le Navire Night* di godere nonostante l'assenza assoluta di contatto visivo e corporeo, o meglio, di godere proprio grazie all'assenza di tale contatto.

J.M. e F. sceglieranno di non incontrarsi mai, consapevoli del fatto che solo la distanza rende possibile l'esistenza del loro amore. Continuare a sottrarsi alla visione e a un rapporto reale sembra essere la condizione *necessaria* per poter vivere la passione, per poter continuare a desiderare, a desiderarsi, e a godere.

Ancora una volta, Duras fa rivivere il mito dell'amore-passione che Denis de Rougemont definisce a partire dalla lettura del romanzo di *Tristano e Isotta*. J.M. e F., rifiutando la realizzazione fisica dell'amore, sembrano infatti partecipare di quell'esaltazione dell'impossibile analizzata da Rougemont, il quale ritiene che il vero oggetto dell'amore-passione non sia altro che l'amore stesso.

Se da un lato J.M. insiste per poter vedere F., per incontrarla, dall'altro questa stessa idea fa paura, poiché portare a compimento una passione che si fonda sull'assenza e si sostiene sulla sua stessa impossibilità non sarebbe altro che un modo per decretare la sua fine. L'impossibilità dell'incontro tra i due protagonisti de *Le Navire Night* si rivela pertanto essere una *impossibilità-necessaria*: perché la passione perduri, l'incontro deve essere necessariamente interdetto.

L'interesse che J.M. prova per F. sembra inoltre legato al non-sapere, all'ignoranza che ha di lei e della sua immagine reale; infatti, quando un giorno gli viene consegnata una busta contenente due fotografie della ragazza, la loro relazione sembra essere sul punto di interrompersi perché il desiderio di J.M. improvvisamente svanisce, « *tué par une image* » (NN 468).

Se è vero che l'amante tende sempre ad amare la sua stessa illusione inventando l'immagine dell'amato conformemente ai suoi desideri e ai suoi bisogni, la fotografia non può che annullare tale illusione, in quanto, producendo un incontro reale con l'immagine dell'altro, conduce sul piano dell'effettualità una passione che, di contro, per sopravvivere, deve necessariamente rimanere *impossibile*. Perché dunque la passione riaffiori, è necessario che J.M. restituisca le fotografie e che riscopra « *l'image noire* » di F., l'unica in grado di tenere vivo il suo desiderio per lei.

Agli ostacoli già esistenti, più o meno pretestuosi, se ne aggiungono altri due che radicalizzano l'impossibilità del rapporto tra i due protagonisti. Il primo è costituito dalla malattia di F.; quest'ultima difatti un giorno informa J.M. di essere gravemente malata di leucemia, e ciò rende *Le Navire Night* una vera e propria storia di *amore e morte*.

Il secondo ostacolo è invece rappresentato dal padre di F. che, venuto a conoscenza della relazione telefonica che la figlia intrattiene con J.M., ordina che la loro storia non vada oltre quelle telefonate.

Il Padre è il rappresentante della Legge, dell'interdetto, ciò che limita il godimento rendendo al contempo possibile l'esistenza del desiderio. Benchè F. non trasgredisca mai il divieto del padre, in quanto di fatto non si presenterà mai agli appuntamenti di volta in volta fissati con J.M. – diversamente da quanto invece, come vedremo, accadrà per la giovane protagonista de *L'Amant* –, tuttavia ella accede al godimento, e vi accede proprio grazie all'esistenza di tale divieto: il desiderio di F. è sostenuto anche dall'impossibilità, dalla proibizione imposta dall'ordine paterno e in tal senso è possibile affermare che *la*

trasgressione è l'incontro con l'impossibile, perché «l'impossibile è comunque incontro, incontro nel non-rapporto»⁷⁰.

Se per quanto riguarda *Le Navire Night* – racconto di una passione che non giungerà mai a un effettivo compimento, in quanto nessun incontro reale e nessun rapporto sessuale avranno mai luogo tra i protagonisti – possiamo affermare che un incontro amoroso ha comunque luogo nonostante l'impossibilità su cui si fonda e a cui è condannato, ne *La Maladie de la mort* vediamo invece accadere l'opposto: c'è *solo* rapporto sessuale.

In questo breve testo del 1982, un uomo paga una donna affinché si rechi ogni notte, per più giorni, presso la sua camera d'albergo e resti nuda sul letto, alla sua mercé. Pur non essendo mai detto esplicitamente, l'uomo è omosessuale e le notti pagate alla donna – che non è una prostituta, ma una donna qualunque, una sconosciuta « *trouvée partout à la fois* » (MM 1255) – costituiscono il suo tentativo di conoscere il corpo femminile. Egli desidera, attraverso di lei, provare per la prima volta ad amare l'Altro, l'*eteros*, poiché fino a quel momento ha conosciuto solo « *la grâce du corps des morts* », quella dei suoi simili (MM 1264).

Per quanto tenti di conoscere il corpo di lei, il suo sesso, l'uomo non può raggiungere la donna nel godimento che ella vive nel suo stesso corpo, non può conoscere la totalità di quella forma chiusa su di sé. Tale impossibilità lo porta, seppur per brevi istanti, a immaginare di gettarne il corpo morto nel mare per liberarsi di quella presenza da cui vorrebbe fuggire, ma che al tempo stesso rappresenta la sua unica possibilità di salvezza, il solo luogo in cui poter conoscere l'amore.

Tuttavia, ciò che quella forma allungata nel suo letto gli rivela non è l'amore, ma la malattia da cui lui sarebbe afflitto, “la malattia della morte”, la quale consiste nell'assoluta mancanza di sentimento, nell'incapacità dell'uomo di amare l'*eteros* se non in modo condizionato, in seguito a un “contratto”, come quello che i due protagonisti hanno stipulato.

L'impotenza dimostrata dal protagonista non è inadeguatezza nel raggiungere sessualmente la donna; il rapporto sessuale si dà, più volte, anche “incidentalmente”, nonostante l'evidente disarmonia che caratterizza strutturalmente tale rapporto nella concezione lacaniana. A risultare primariamente impossibile tra i due protagonisti è piuttosto l'amore, quell'amore per l'*eteros* in cui Lacan riconosce la sola supplen-

⁷⁰ S. Lippi, *Trasgressioni. Bataille, Lacan*, trad. it. Orthotes, Napoli-Salerno 2019, p. 10.

possibile all'impossibilità del rapporto sessuale e che l'uomo credeva di poter conoscere attraverso di lei, incarnazione dell'Altro assoluto che, proprio in quanto donna, dovrebbe detenere la verità suprema su di esso.

L'amore non può nascere da un atto di volontà, in quanto esso presuppone sempre l'incontro imprevedibile, *contingente*. Il fatto che il rapporto tra i due protagonisti sia vincolato a un contratto che ne determina le condizioni e la durata sottrae il loro incontro non soltanto alla contingenza, da cui pure ha avuto origine, ma anche alla possibilità di una maturazione nel tempo. L'incontro tra questo uomo e questa donna è un incontro irrimediabilmente mancato, un incontro *impossibile* perché qualcosa non si lascia scrivere: ciò che si ripete, notte dopo notte, è l'assenza del rapporto sessuale e quella dell'amore che potrebbe supplirgli.

Come vedremo attraverso l'analisi testuale, l'assenza di amore non è imputabile unicamente al protagonista maschile e alla sua omosessualità; nemmeno la donna è infatti indenne dalla malattia della morte: dormendo pressoché ininterrottamente, e rimanendo sempre sorda alla parola e ai segni di lui, ella dimostra una chiusura all'*eteros* forse ancora più radicale di quella del suo partner.

La fine del racconto radicalizza l'impossibilità dell'incontro e, con esso, dell'amore. Una mattina, la donna non c'è più, ha lasciato la stanza una volta trascorsa l'ultima notte prevista dall'accordo. Per l'uomo sarebbe inutile cercarla, non la troverebbe, non la riconoscerebbe; eppure, afferma la voce narrante – che per tutto il tempo del racconto si è rivolta perentoriamente all'uomo suggerendogli ogni suo movimento, ogni suo pensiero e ogni sentimento provato – egli ha potuto vivere l'amore nell'unico modo che gli fosse concesso, « en le perdant avant qu'il soit advenu » (MM 75).

La medesima conclusione Duras l'avrebbe potuta scrivere anche per *L'Amant*, romanzo vincitore del premio Goncourt nel 1984 e al cui centro vi è il racconto di un incontro e di un amore impossibile vissuto, con ogni probabilità, dalla stessa scrittrice negli anni dell'adolescenza.

Le vicende narrate ne *L'Amant* non sono del tutto inedite, Duras ha infatti già parlato della sua giovinezza trascorsa in Indocina in alcune opere precedenti, e nel 1991 tornerà a scriverne nuovamente ne *L'Amant de la Chine du Nord*.

L'intento della scrittrice non è affatto quello di “correggere” quanto narrato in altri testi riscrivendo la realtà di alcuni fatti della sua vita, ma piuttosto quello di mostrare che

la letteratura può offrire la possibilità di ri-trovare se stessi, di rivisitare il proprio passato non solo al fine di renderlo meno caotico, ma anche per dargli, retroattivamente, una nuova, inedita significazione.

Attraverso un *récit* in cui il presente della scrittura si accompagna alla rievocazione-ricostruzione del passato e la voce narrante si confonde ora con quella dell'autrice ormai settantenne, ora con quella della giovane protagonista in una continua alternanza tra prima e terza persona, ciò che *L'Amant* si propone di "mostrare" è la storia dell'attraversamento del fiume: si tratta di un vero e proprio momento iniziatico che segna il passaggio dall'essere bambina al divenire donna della protagonista, una quindicenne di origine francese che, durante l'attraversamento del Mekong a bordo di un traghetto, incontra il suo primo amante, un ricco cinese di ventisette anni. Come vedremo in maniera più approfondita attraverso l'analisi testuale, tale incontro viene anche a coincidere con l'origine della vocazione alla scrittura, con l'assunzione di quell'*élan* assolutamente determinante per la costruzione dell'identità di colei che un giorno prenderà il nome di "Duras", il nome della scrittrice.

In un primo tempo *L'Amant* si sarebbe dovuto intitolare *L'image absolue* ed era stato concepito come un album fotografico di Duras e della sua attività come regista. La realizzazione di questo progetto tuttavia si è rivelata *impossibile* per via dell'assenza di una fotografia, di quell'« *image absolue* » che avrebbe dovuto raffigurare la giovane protagonista a bordo del traghetto durante l'attraversamento del Mekong.

Proprio da ciò che non è dato a vedere ha dunque origine *L'Amant*: la scrittura interviene per supplire alla mancanza di una fotografia che, se fosse stata scattata, avrebbe ritratto la ragazza nell'imminenza di offrirsi al suo primo amante, cristallizzando così, in tratti definitivi, la contingenza di quell'incontro.

La differenza di età, di razza, l'appartenenza a ceti sociali differenti e, soprattutto, il divieto imposto dal padre del cinese alla loro relazione fanno sì che l'incontro tra la protagonista e il suo primo amante sia marchiato sin dal suo nascere da un'*impossibilità* inaggrabile. Ciononostante, l'incontro, ciò che essi vivono, quel mondo di passione racchiuso tra le pareti di una *garçonnière* ha luogo, *si scrive*.

Se l'incontro amoroso si presenta sempre come una sorpresa inattesa, tuttavia – come dimostra chiaramente la mascherata attuata dalla protagonista attraverso l'abbigliamento equivoco e provocatorio indossato il giorno dell'attraversamento del fiume –, l'incontro

con il cinese rappresenta piuttosto per la *jeune fille* un momento atteso da tempo e preparato, un passaggio assolutamente necessario per abbandonare il mondo dell'infanzia ed entrare in quello adulto munita di un nuovo sapere relativo alla sessualità.

Attratta da quell'uomo, dal suo denaro, la protagonista si offre senza remore al suo sguardo, al suo corpo, si abbandona a lui come a un ineluttabile *dovere* verso se stessa. L'iniziazione sessuale della ragazza verrà designata all'interno del testo con la parola «*experiment*» (A 1458; A1465): la scelta di adottare un termine inglese al posto del corrispettivo francese è certamente significativa, giacché con essa si vuole designare il momento della deflorazione della protagonista e dunque la violazione dell'interdetto materno, la Legge che è necessario trasgredire per poter accedere alla dimensione del desiderio. L'utilizzo di una parola Altra – non appartenente cioè alla lingua materna – può essere interpretato come un effetto o un riflesso sul piano linguistico di quella che viene così a essere una trasgressione dell'ordine Simbolico *tout court*.

Ciò che la protagonista ricerca non sembra affatto essere un amore ideale che ambisca alla fusione degli amanti; l'inaccessibilità, la separazione assoluta tra l'uno e l'altro, è messa in evidenza sin da subito: la ragazza comprende che il cinese non la conosce, che non la conoscerà mai e che mai potrà afferrarla. Come infatti osserva Lacan nel *Seminario XX*, nessuno può uscire dal proprio corpo per comprendere quello dell'Altro; il rapporto tra i sessi è strutturalmente disarmonico, contrassegnato dall'impossibilità. Inoltre, la *jeune fille* non solo non dichiarerà mai il suo amore al cinese, ma sembra addirittura voler rinunciare a tale sentimento per potersi aprire totalmente all'ignoto, per esperire tutta “la forza del corpo” e perdersi in quella *jouissance* senza limiti in cui piacere e dolore, vita e morte sempre si confondono.

Lungi dal rappresentare per lei un oggetto d'amore unico e insostituibile, nell'immaginario erotico della protagonista l'amante viene a confondersi con altre figure, con altri oggetti di desiderio (in particolare con sua madre, con il suo fratellino e la sua amica Héléne Lagonelle); il suo corpo diviene ora strumento di un godimento inaccessibile, ora fonte di desideri ancora sconosciuti, ora luogo di identificazioni e sostituzioni che permettono a entrambi gli amanti di rivestire ruoli differenti all'interno della loro relazione. Durante i momenti di piacere, la *garçonnière* si trasforma nel luogo della trasgressione, della violazione di tutti gli interdetti e la coppia di amanti diviene di volta in volta altro da sé.

La relazione con il cinese viene a situarsi per la giovane protagonista sotto il segno di un desiderio slegato da ogni sentimento che non sia quello della certezza della fine, in quanto l'uomo, già destinato a sposarsi con una donna cinese, si dimostra assolutamente incapace di opporsi alla volontà del padre. Quando la ragazza gli comunica la data della sua partenza, egli non riesce nemmeno più a fare l'amore con lei e, divenuto improvvisamente impotente, sembra preferire il dolore al compiersi della passione.

Proprio come il primo incontro, anche l'ultimo vede la protagonista a bordo di una nave che, questa volta, la porterà in Francia, lontana sia da quell'amore impossibile, sia dalla sua famiglia.

La separazione dal cinese permette alla ragazza di identificare la loro relazione impossibile con una vicenda di amore e morte che aveva sentito raccontare tempo addietro. Si tratta della storia della "Dame de Vinhlong" e del suo giovane amante suicidatosi per amore di lei; tale storia, per ammissione della stessa scrittrice, rappresenta il suo modello di amore assoluto, nonché il paradigma di tutti gli amori impossibili che abitano la sua opera.

Dal punto di vista etico e delle norme sociali, il comportamento della protagonista de *L'Amant* è chiaramente trasgressivo: la relazione al limite della prostituzione tra una bambina bianca e povera e un uomo molto più grande di lei, abbiente e per di più cinese, appare certamente scandalosa agli occhi dell'intera società. Tuttavia, nel corso della narrazione, si intuisce che la trasgressione operata dalla protagonista non deve essere individuata esclusivamente e semplicemente nella sua iniziazione sessuale; come vedremo, la vera trasgressione dell'interdetto materno consiste nella decisione assunta dalla *jeune fille* di diventare una scrittrice, una decisione del tutto contrastante con il volere e le aspettative riposte dalla madre su di lei.

È inoltre significativo che la consapevolezza del desiderio di scrivere emerga con tutta chiarezza proprio in concomitanza della relazione con l'amante cinese: nel realizzarsi dell'«*experiment*», la ragazza non solo viene a confrontarsi con un godimento ancora sconosciuto, ma è chiamata anche ad affrontare l'impossibilità del rapporto sessuale. In tal senso la scrittura costituirebbe una scelta sintomatica in risposta a tale impossibilità o, detto altrimenti, rappresenterebbe la possibilità di rimediare, *creativamente*, alla mancanza del rapporto sessuale: la possibilità di *scrivere* altrimenti, ciò che per definizione *non cessa di non scriversi*.

LE NAVIRE NIGHT

*Ove, tingendo a un tratto le azzurrità, deliri
E ritmi lenti nel giorno rutilante,
Più forti dell'alcool, più vasti delle lire,
Fermentano i rossori amari dell'amore!*

Arthur Rimbaud⁷¹

1. « LE DÉSASTRE DU FILM » E IL DESIDERIO DI « REVENIR AU PAYS NATAL »

Dopo circa un decennio di attività prevalentemente cinematografica, nel 1979 Marguerite Duras pubblica presso «Le Mercure de France» una raccolta di sei testi – *Le Navire Night*, *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner* – che costituisce un nuovo e significativo punto di snodo della sua opera.

Pur non soffermandoci sul lavoro di Duras come regista, occorre sottolineare che la medesima sovversione dei canoni tradizionali da lei operata soprattutto a partire dalla fine degli anni Cinquanta in campo letterario trova un coerente *continuum* nel suo cinema; come afferma Dionys Mascolo, «Marguerite Duras non è una scrittrice che fa anche dei film. Non è neppure una scrittrice che adatta i propri libri per ridurli a film. Con un procedimento completamente personale, ha incominciato a riscrivere in certo qual modo alcuni dei suoi libri con i mezzi del film»⁷².

In seguito all'esperienza di *Hiroshima mon amour*, Duras avvia «un processo per cui le parole hanno preso a coabitare con le immagini e le immagini con le parole»⁷³; il suo cinema può a ragione essere considerato un *cinema letterario* – o una *cinéfiction*, per

⁷¹ « Où, teignant tout à coup les bleuités, délires / Et rythmes lentes sous les rutillements du jour, / Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres, / Fermentent les rousseurs amères de l'amour ! », A. Rimbaud, *Le Bateau ivre*, trad. it. *Battello ebbro*, in *Opere*, I Meridiani Mondadori, Milano, 1975, pp. 142-143.

⁷² D. Mascolo, cit. in E. Melon (a cura di) *Duras Mon Amour 2*, Lindau, Torino, 2001, p. 251.

⁷³ A. Morino, «Introduzione» a M. Duras, *India Song, Hiroshima mon amour, Nathalie Granger, La donna del Gange*, Mondadori, Milano, 1990, p. VI.

riprendere l'espressione di Sylvano Santini⁷⁴ –, un cinema in cui il testo riveste sempre un ruolo preponderante – la base di partenza di ogni film è infatti sempre un testo scritto – e in cui vengono a imporsi le stesse leggi che regolano la letteratura, la *sua* letteratura.

Così come rifiutava l'incasellamento dei suoi testi in un determinato genere e in una specifica corrente letteraria (per esempio quella del *Nouveau roman*), allo stesso modo Duras crea film inclassificabili, non ascrivibili a una qualche titolazione, film che contrastano fortemente con il cinema commerciale dominante – difatti non hanno mai incontrato le preferenze del grande pubblico⁷⁵ –, e che mirano a sconvolgere, a far provare allo spettatore emozioni reali attraverso l'adozione di un linguaggio nuovo, totalmente Altro⁷⁶.

Se, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, Duras afferma di non riconoscere i libri precedenti a *Moderato cantabile* in quanto «troppo pieni, dove tutto, troppo è detto», è proprio seguendo la medesima logica che ella è portata a prendere nettamente le distanze dal cinema classico.

La realtà ritratta dal cinema classico non mi ha mai riguardato. Tutto è troppo detto, troppo mostrato: una eccedenza di significati in cui, paradossalmente, il contesto si impoverisce.

Il mio cinema non camuffa o rimuove quello che non è funzionale, organico per l'unità espressiva della fiction, semmai è fatto di lacerazioni, sovrapposizioni, sfasature continue del materiale, scarti, dissolvenze: tutto quell'immaginario che renda l'eterogeneità e l'irriducibilità stessa del vivere.

(PS 94)

⁷⁴ Cfr. C. Proulx, S. Santini, *Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire ?*, Pater Lang, 2015 ; per un approfondimento del rapporto tra cinema e letteratura nell'opera di Duras rimando anche a AA.VV. *Filmer, dit-elle. Le cinéma de Marguerite Duras*, Capricci Éditions, Nantes, 2014.

⁷⁵ «A che tipo di spettatori si è rivolta?», domanda Pallotta della Torre a Duras, la quale risponde: «A quei 15000 che amano il mio cinema. Esiste una categoria precisa di spettatori-bambini che non potrò mai raggiungere, per la quale il cinema è passatempo, gioco alla perdita di sé» (PS 97). Similmente, a Michelle Porte, la scrittrice racconta: « En tout cas, le cinéma que je fais, je le fais au même endroit que mes livres. C'est ce que j'appelle l'endroit de la passion. Là où on est sourd et aveugle. Enfin, j'essaie d'être là le plus qu'il est possible. Tandis que le cinéma qui est fait pour plaire, pour divertir, le cinéma... comment l'appeler, je l'appelle le cinéma du samedi, ou bien le cinéma de la société de consommation, il est fait à l'endroit du spectateur et suivant des recettes très précises, pour plaire, pour retenir le spectateur le temps du spectacle. Une fois le spectacle terminé, ce cinéma ne laisse rien, rien. C'est un cinéma qui s'efface aussitôt qu'il est terminé. Et j'ai l'impression que le mien commence le lendemain, comme une lecture » (LMD 238).

⁷⁶ «Cominciai subito con il voler delineare un cinema Duras: un linguaggio che fosse mio, senza paura; e che non potesse ricondursi a nessuno dei miei maestri.

Credeva nella possibilità di un cinema «nuovo»?

Altro, quello sì. Come si trattasse di un mezzo ancora in parte da esplorare» (PS 92-93).

Poco dopo, nel contesto della medesima intervista incentrata sulla sua produzione cinematografica, quando Pallotta della Torre nota che la sua operazione è evidentemente mirata alla scarnificazione del materiale narrativo, proprio come avviene sulla pagina scritta, Duras risponde:

Mi sono limitata a eliminare il superfluo, quelli che chiamano gli «eventi cerniera» che solitamente, in un film, servono a connettere una all'altra le varie sequenze dando a tutto il contesto quel senso di «naturalità», quell'illusione di realtà. Al contrario, ho sempre voluto stimolare la coscienza dello spettatore, costringendolo a sforzarsi di mettere insieme ciò che, prima, gli veniva consegnato come unico, e predigerito⁷⁷.

Sin dal suo primo film, *La Musica* (1966) – ma ancor prima scrivendo la sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* –, Duras tenta di mettere in scena ciò attorno a cui tutta la sua opera, seppur in maniera sempre rinnovata, ruota, ossia la passione, il desiderio; più precisamente, ciò che ora attraverso il *medium* cinematografico l'autrice tenta di restituire è il *vuoto* attraverso cui si dipanano il desiderio, la passione, il rapporto tra uomo e donna, un vuoto che si farà sempre più assordante, sempre più presente, fino ad arrivare all'assenza radicale che caratterizza la terza e ultima fase della sua produzione, fase a cui appunto appartiene *Le Navire Night*.

Come gli altri cinque testi della raccolta pubblicata nel 1979, *Le Navire Night* presenta una tonalità decisamente poetica e, pur essendo ancora legato alla produzione cinematografica, annuncia la volontà di Duras di « revenir au pays natal » (NN 453), di ritornare cioè alla scrittura svincolata da qualunque altro supporto che non sia la pagina bianca. Il progressivo distacco dall'immagine filmica dipende primariamente dalla presa di consapevolezza da parte della scrittrice dell'impossibilità di mostrare, o meglio, di dar forma attraverso l'immagine al desiderio e alle sue oscillazioni, un desiderio che, in quest'ultima fase della sua opera, si presenta più che mai nella sua accezione primaria, etimologica, di *mancanza*.

Quella de *Le Navire Night* è infatti «una storia di desiderio, di sesso e di assenza»⁷⁸, una storia realmente accaduta e che Marguerite Duras ha sentito raccontare nel dicembre del 1977 da colui che pochi anni prima l'aveva vissuta, Jean Meunier, nel testo «J.M.».

⁷⁷ Ivi, pp. 96-97.

⁷⁸ L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit. p. 705.

La scrittrice ne è affascinata, non vuole che si perda e chiede a J.M., già dimentico di alcuni dettagli, di affidarla a un magnetofono.

Dalla trascrizione della banda magnetica ha dunque inizio il lavoro di Duras, che nel febbraio del 1978 pubblica sul numero 29 della rivista delle Éditions de Minuit una prima versione de *Le Navire Night*, «quattordici pagine serrate scritte al presente e in uno stile telegrafico. Le voci vi giocano un ruolo preponderante. È attraverso la voce che si fa l'amore»⁷⁹. Fondata su un evento che non accade, su un incontro che non avrà mai luogo al di là dei cavi telefonici, *Le Navire Night* racconta la passione tra un uomo e una donna che non si conoscono e mai si vedranno personalmente, un amore anonimo e notturno vissuto esclusivamente attraverso la parola.

L'ultima e definitiva versione del testo – quella a cui faremo riferimento – porta la medesima data del suo adattamento filmico, luglio 1979⁸⁰. Più che della rappresentazione della storia amorosa vissuta dalle due voci protagoniste, si tratta della storia cinematografica di un film impossibile da girare ed è proprio tale impossibilità che Duras intende mostrare. «J'ai découvert qu'il était possible d'atteindre un film dérivé du *Night*, qui témoignerait de l'histoire plus encore (mais à un point incalculable) que ne l'aurait fait le soi-disant film du *Night* que j'avais cherché pendant des mois. On a mis la caméra à l'envers et on a filmé ce qui entrainait dedans, de la nuit, de l'air, des projecteurs, des routes, des visages aussi » (NN 453). Duras ha dunque finito per sostituire un film con un altro, e quest'ultimo è esattamente il racconto dello scacco, del fallimento del primo tentativo, « le désastre du film » (NN 453).

A raccontare la genesi del film e del libro è la stessa Duras all'interno di quella che può considerarsi una vera e propria prefazione a *Le Navire Night*; vale la pena riportare il passo in cui la scrittrice parla del suo scacco, in quanto è proprio tale scacco – vale a dire l'impossibilità di filmare – a determinare non soltanto la forma definitiva del film, ma anche il suo desiderio di tornare alla sola scrittura di libri.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 705-706.

⁸⁰ Prima della pubblicazione del testo nella sua versione definitiva, all'uscita del film al cinema segue immediatamente una rappresentazione de *Le Navire Night* al teatro Édouard-VII. La messa in scena è realizzata da Claude Régy e, seguendo la stessa logica del film, gli attori presenti sulla scena non incarnano i personaggi del racconto, ma si distanziano da quella storia che tentano di ricostruire. «Nulla ne verrà mostrato, se non la sua sostanza invisibile», B. Alazet, « Notice de *Le Navire Night* », in *Œuvres complètes*, t. III, cit. p. 1661. Per un approfondimento riguardo la messa in scena del testo a teatro rimando al capitolo «Une dérive théâtrale» (pp. 1667-1668) del medesimo volume.

J'ai commencé le tournage du *Navire Night* le lundi 21 juillet 1978. J'avais fait un découpage. Pendant le lundi et le mardi qui a suivi, du 1^{er} août, j'ai tourné les plans prévus dans le découpage. Le mardi soir, j'ai vu les rushes du lundi. Sur mon agenda, ce jour-là, j'ai écrit : film raté.

Pendant une soirée et une nuit, j'ai abandonné le film, le *Night*. Je me suis tenue hors de lui, loin, aussi séparée de lui que s'il n'avait jamais existé. Ça ne m'était jamais arrivé : ne plus rien voir, ne plus entrevoir la moindre possibilité d'un film, d'une seule image de film. Je m'étais complètement trompée. Le découpage était faux. Plus que ça : j'avais été étrangère au film : découpage n'existait pas.

[...] Cinéma, fini. J'allais recommencer à écrire des livres, j'allais revenir au pays natal, à ce labeur terrifiant que j'avais quitté depuis dix ans. En attendant, j'étais bien. Heureuse. J'avais gagné cet échec, j'avais gagné. Le bonheur devait venir de là, d'avoir gagné. Je me reposais d'une victoire, celle d'avoir enfin atteint l'impossibilité de filmer. Je n'ai jamais été aussi assurée d'une réussite que je ne l'ai été de cet échec, dette nuit-là.

J'ai dormi. Et puis, comme d'habitude, j'ai eu cette insomnie – dépressive dit-on – d'avant l'aube. Et c'est pendant cette insomnie que j'ai vu le désastre du film. Que j'ai donc vu le film.

(NN 452-453)

Filmare la storia de *La Navire Night* non può che rivelarsi impossibile in quanto si tratta di una storia senza immagini: gli amanti non si vedranno mai. In occasione di un'intervista con Anne de Gasperi, Duras afferma che lo scopo che si propone realizzando la seconda sceneggiatura è quello di « montrer l'invisible d'un événement ». E aggiunge: « Ce qu'il faut montrer des amants du *Navire Night* c'est ça ; c'est qu'ils ne se connaissent pas, qu'ils ne se sont jamais vus, qu'ils ne se verront jamais et que cette réciprocité de l'invisible des amants du *Navire Night*, c'est leur amour même. C'est parce que c'est apparemment insoluble que j'ai fait le film »⁸¹.

Se certamente era possibile evitare di fare il film, tuttavia « C'était inévitable d'écrire le *Night* » (NN 451), precisa la scrittrice nel testo introduttivo. « Après l'écriture du texte tout venait trop tard, tout, parce que l'événement avait déjà eu lieu, justement, l'écriture. Parce que l'écriture, qu'elle soit écrite ou lue, c'est ici identique, c'est pareillement le partage de l'histoire générale » (NN 451).

Proprio perché la “storia generale” deve essere condivisa, essa deve in qualche modo soggiacere ai modelli narrativi consolidati. In *Le Navire Night* anche « questa obbedienza ai modelli millenari narrativi testimonia una lacerazione » e « al posto di un sapere che

⁸¹ M. Duras, dans A. de Gasperi, “*Le Navire Night*” ou *l'Embarcation du désir. Rencontre avec Marguerite Duras*, in « Les Nouvelles littéraires », n. 2679, mars 1979, p. 13.

stabilizzi la narrazione, ne esce l'inquietudine di un testo che teme di perdersi», di essere «sommerso dal proprio sguardo»⁸². Da ciò deriva la necessità di inserire la storia dei due protagonisti all'interno di una cornice costituita dai dialoghi frammentari, rarefatti tra Duras e l'amico regista Benoît Jacquot, dialoghi indicati dalla scrittrice come « récits différés sur la Grèce »⁸³.

Le récits différés du *Navire Night* sur la Grèce ont trait à des épisodes de l'amitié qui nous lie, Benoît Jacquot et moi. C'est vrai, j'étais allée au Parthénon et au Musée de la Ville de cette façon-là. Et c'est vrai aussi que c'était à lui seul que je l'avais ensuite raconté. Et aussi qu'ensuite il y est allé strictement de la même façon. C'est notre façon à nous de nous retrouver à travers le temps.

(NN 454)

Per Duras le storie che si appresta a raccontare hanno spesso bisogno di essere contestualizzata da un evento esterno alla narrazione principale che, pur entrando a far parte del libro (o del film), non influisce direttamente sui protagonisti. I personaggi-cornice – in questo caso Duras e Jacquot – costituiscono pertanto lo sguardo, la voce o il ricordo attraverso cui la vicenda principale si snoda⁸⁴.

2. UNA STORIA DI VOCI

Proprio nella capitale greca, ad Atene, inizia dunque *Le Navire Night*.

- Je vous avais dit qu'il fallait voir.

Que vers midi le silence qui se fait sur Athènes est tel... avec la chaleur qui grandit...

⁸² B. Alazet, *Le Navire Night de Marguerite Duras. Ecrire l'effacement*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1992, pp. 73-74. I passi sono tradotti e citati da E. Pea, in «Sul mare d'inchiostro nero, la nave night...», in E. Melon (a cura di) *Duras mon amour 2*, op. cit. p. 122.

⁸³ Nel testo, la storia degli amanti si distingue da « les récits différés sur la Grèce » per l'utilizzo dei caratteri italici.

⁸⁴ In *Emily L.* (1985), ad esempio, sembra che la storia della protagonista, del Captain e dell'amore segreto di lei sia frutto dell'invenzione dalla donna francese dal suo amante che osservano Emily e il Captain seduti in un bar. Attraverso una vertiginosa *mise en abyme*, dispiegata attraverso un gioco di rimandi speculari che tendono a confondere la lettura, il romanzo intreccia la vicenda delle due donne: quella della francese, una scrittrice anziana che vive un amore tormentato con un uomo molto più giovane di lei (questi due personaggi-cornice sono peraltro facilmente identificabili con Marguerite Duras e Yann Andréa Steiner) e quella di una poetessa a cui il marito ha distrutto per gelosia la sua poesia più importante. Poiché Emily L. non rientrerà nel corpus dei testi che abbiamo scelto di analizzare, rimando a A. Luciano, *L'estasi della scrittura. Emily L. di Marguerite Duras*, Mimesis, Milano, 2013.

La ville se vide à l'heure de la sieste, tout ferme comme la nuit...
... qu'il fallait assister à la montée du silence...

Je me souviens, je vous ai dit : peu à peu on se demande ce qui arrive, cette disparition du son avec la montée du soleil...

C'est là que cette peur arrive. Pas celle de la nuit, mais comme une peur de la nuit dans la clarté. La silence de la nuit en plein soleil. Le soleil au zénith et le silence de la nuit. Le silence au centre du ciel et le silence de la nuit.

(NN 455)

Occorre vedere « la silence de la nuit en plein soleil ». Nel ripetersi delle sinestresie che accostano le due differenti sfere sensoriali della visione e dell'ascolto si delinea sin da subito l'importanza che verrà ad assumere l'opposizione tra la dimensione visiva e quella verbale, il conflitto e l'intreccio tra immagine e parola, tra assenza e presenza, che prefigura le oscillazioni di cui sarà oggetto *Le Navire Night*.

All'ascesa del sole consegue la scomparsa del suono, il silenzio assoluto. A prevalere è il sentimento di paura di fronte all'assenza: null'altro, scrive Duras, è accaduto verso le due del pomeriggio, quando lei è ridiscesa verso Atene, « Rien. Rien d'autre que toujours, partout, ce manque d'aimer » (NN 455). Proprio da tale mancanza emergerà il ricordo dell'*altra storia*, la storia degli amanti «consacrati alla notte», per richiamare alla memoria gli splendidi versi in cui Novalis celebra la superiorità della Notte rispetto al Giorno, poiché essa sola è vita vera, capace di garantire il perdurare dell'amore nell'eternità, «regina del mondo», «eccelsa enunciatrice di mondi sacri». Unicamente nell'ombra gli amanti possono parlarsi, amarsi, *con-fondersi*, poiché la notte sola permette il dissolversi del *principium individuationis*, il temporaneo annullamento dell'irreparabile dualità che l'arrivo della luce del mattino ineluttabilmente scopre.

Deve sempre ritornare il mattino? Mai non finirà la violenza di ciò che è terrestre? un nefasto affaccendarsi divora il volo celeste della notte. Non brucerà mai in eterno il segreto olocausto dell'amore? misurato fu alla luce il suo tempo; ma senza tempo e senza spazio è il dominio della notte. – Eterna è la durata del sonno⁸⁵.

Un sabato notte del mese di giugno, a Parigi, il giovane uomo dei Gobelins, è di turno presso un servizio di telecomunicazioni. Dopo aver composto casualmente « *certaines numéros de connexion du gouffre téléphonique* » (NN 456), J.M. si ritrova a parlare con una donna, F.

⁸⁵ Novalis, *Inni alla notte - Canti spirituali*, trad. it. Mondadori, Milano, 1982, p. 71.

Deux numéros. Trois numéros.

- Et puis, voici.

La voici.

On est en 1973.

Il tenait un journal à cette époque-là de sa vie et il dit avoir noté beaucoup de choses. Mais qu'ensuite, non. Qu'il a cessé. Qu'il a cessé peu après qu'elle ait commencé, elle, l'histoire, l'histoire d'amour.

Histoire sans images.

Histoire d'images noire.

Voici, elle commence.

(NN 456)

Tutto ha inizio per pura contingenza, un *coup de fil* è all'origine del *coup de foudre* che descrive l'evento dell'incontro; nulla di predeterminato, nessun progetto spinge l'uno verso l'altro. Poco importa, nel momento in cui tutto comincia, l'identità della persona che risponderà alla telefonata, basta che risponda.

I due si parlano, si descrivono. « *Elle se dit être une jeune femme aux cheveux noir. Longs. – Il dit être un homme jeune aussi, blond, aux yeux très bleus, grand, presque maigre, beau* » (NN 456).

Dapprima F. gli dice di lavorare in una fabbrica, poi racconta di essere appena tornata da un viaggio in Cina e infine gli dice che studia medicina per entrare a far parte dei Medici Senza Frontiere.

Lui le crede sempre, dice di crederle perché parla così bene che non si può fare a meno di ascoltarla; la sua voce è « *assez fascinante* » (NN 457).

- Ils se parlent. Inlassablement.

Parlent.

- Sans fin se décrivent. L'un l'autre. À l'un, l'autre. Disant la couleur des yeux. Le grain de la peau. La douceur du sein qui tient dans la main. La douceur de cette main. En ce moment même où elle en parle, elle la regarde. Je me regarde avec tes yeux.

- Il dit qu'il voit.

Se décrit, lui, à son tour.

Il dit suivre sa propre main son propre corps.

Dit : c'est la première fois. Dit le plaisir d'être seul, que cela procure. Pose le téléphone sur son cœur. Entend-elle ?

- Elle entend.

- *Il dit que tout son corps bat de même au son de sa voix.*

- *Elle dit qu'elle le sait. Qu'elle le voit. L'entend, les yeux fermés.*

(NN 457-458)

Sostituendosi alle immagini e ai corpi, la voce assume un tale potere di fascinazione che da sola basta a originare e a sostenere il desiderio. La grana della voce, che si presenta come «un misto erotico di timbro e di linguaggio»⁸⁶, viene accolta «come oggetto del desiderio, ma un oggetto inoggettivabile, impossibile da possedere. La voce è il rapporto stesso tra i corpi, che unisce e separa al contempo; la sua presenza fisica è priva della dimensione della tattilità, e ciò ne fa una presenza/assenza che costituisce l'essenza dell'erotismo»⁸⁷.

Precedentemente abbiamo già avuto modo di osservare che Lacan, a partire dal *Seminario X*, annovera, insieme allo sguardo, anche la voce tra gli oggetti *a* causa del desiderio; essa è esattamente ciò che modella il vuoto costitutivo del soggetto permettendogli di farne qualcosa di carnale. Come infatti scrive Matteo Bonazzi, «la voce taglia, affetta, in una parola scrive. Scrive la carne del mondo, potremmo dire, e così erotizza la nostra sensorialità»⁸⁸. Come mostra la cura psicoanalitica, in cui l'analista sposta l'attenzione dal *vis-à-vis* allo sguardo desiderante ponendosi alle spalle dell'analizzante, lo sguardo orienta la visione tramite la voce in quanto funzione di taglio: «Non si guarda, potremmo dire, se non parlando, ovvero operando quella divisione dell'oggetto che produce l'insorgenza stessa del fenomeno. Il fenomeno accade nell'evento vocale che taglia la visione orientando in essa lo sguardo desiderante. Qui la funzione di taglio della voce va ricondotta all'*oggetto a piccolo* che essa incarna»⁸⁹.

L'oggetto *a* della voce espone il soggetto – in quanto soggetto al campo del Linguaggio – alla propria divisione costitutiva attribuendogli un significante che mortifica il suo corpo in nome della mediazione simbolica e, al contempo, assegnandogli un resto che indica l'orientamento pulsionale e il processo di singolarizzazione, la piega del suo stare nell'Altro:

⁸⁶ R. Barthes, *Il piacere del testo*, in *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, trad. it. Einaudi, Torino 1999, p. 65.

⁸⁷ A. Gamoneda Lanza, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p. 267.

⁸⁸ M. Bonazzi, *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jacques Lacan*, Edizioni ET, Pisa 2009, p. 122.

⁸⁹ *Ibidem*.

La voce fa dunque da medio tra il soggetto e l'Altro. È parlando [...] che il soggetto entra nel campo dell'Altro, si assimila all'altro. Ma bisogna tener presente che tale mediazione non è mai totale. L'assimilazione è anche e soprattutto una incorporazione: il soggetto nel farsi Altro attraverso la voce anche incorpora la voce dell'altro, la fa sua – in qualche modo. Nel punto di contatto tra il soggetto e l'Altro, la voce lega ma anche slega, ed è proprio facendo le due cose al contempo che si dà singolarizzazione, ovvero al soggetto è permesso di piegare l'Altro, di essere nell'Altro la piega che lo singolarizza⁹⁰.

La voce in quanto oggetto *a* espone tanto il soggetto quanto l'Altro al *manque à être* che li caratterizza in ciò che hanno di più intimo, e proprio qui, tra la responsabilità di ciò che si dice e la chiamata a quel *manque* che risuona nel punto di godimento, si scrive la contingenza di ogni incontro⁹¹.

Tornando ora a *Le Navire Night*, la distanza che separa gli amanti – ancora e per sempre estranei l'uno all'altro così come a loro stessi – sembra annullarsi proprio grazie al potere della voce: in una *con-fusione* dei sensi, F. dice di guardarsi attraverso gli occhi di lui e J.M., a sua volta, afferma di poter vedere e di godere, al solo suono della voce di lei, di un godimento ancora sconosciuto.

- *Il dit: j'étais un autre à moi-même et je l'ignorais.*
- *Elle dit n'avoir pas su avant lui être désirable d'un désir d'elle-même qu'elle-même pouvait partager.*
Et que cela fait peur.

(NN 458)

«Il cammino dell'interiorità passa attraverso l'altro»⁹², afferma Sartre, l'altro «è il mediatore indispensabile tra me e me stesso»⁹³. Non solo l'altro, il suo riconoscimento è indispensabile per l'esistenza del soggetto, ma raccontandosi l'uno all'altro, nel tentativo di farsi (ri-)conoscere, entrambi prendono anzitutto consapevolezza del loro corpo e di se stessi in quanto soggetti desideranti.

Con il passare dei giorni le telefonate si fanno sempre più lunghe, notti intere, otto, dieci ore, a volte fino al sopraggiungere dell'alba: « *Pendant des nuits et des nuits ils vivent le téléphone décroché. Dorment contre le récepteur. Parlent ou se taisent. Jouissent l'un de l'autre* » (NN 459) .

⁹⁰ *Ivi*, p. 127.

⁹¹ Cfr. *Ivi*, p. 129.

⁹² J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 2014, p. 288.

⁹³ *Ivi*, p. 272.

«Senza dubbio», scrive Barthes, «attraverso il telefono io cerco di negare la separazione – come il bambino che temendo di perdere sua madre manipola senza posa una funicella; ma il telefono non è un valido oggetto transizionale, non è una funicella inerte; il suo significato non è quello del collegamento, ma bensì quello della distanza»⁹⁴. La distanza permane, J.M. continua a non conoscere niente di F., né il suo nome, né il suo indirizzo e nemmeno il numero di telefono. È sempre F. a decidere, a dirigere il gioco, mentre lui rimane a sua disposizione, aspetta di ricevere le sue telefonate, impossibilitato a raggiungerla, senza indicazioni precise sul luogo in cui poterla trovare.

- *C'est un orgasme noir. Sans toucher réciproque. Ni visage. Les yeux fermés.
Ta voix, seule.
Le texte des voix dit les yeux fermés.*

- *Aucune image sur le texte du désir ?
- Laquelle ?
- Je ne vois pas laquelle.
- Alors il n'y a rien à voir.
- Rien. Aucune image.
Le Navire Night est face à la nuit des temps.*

- *Aveugle. Avance.
Sur la mer d'encre noir.*

(NN 459-460)

La parola è di per sé sufficiente a originare godimento, a provocare un “orgasmo nero”, a dispetto dell’assoluta assenza di immagini e della mancanza di contatto tra i corpi.

«Là dove si parla si gode»⁹⁵, afferma Lacan. Se in un primo momento del suo insegnamento il trauma dell’impatto con il Linguaggio negativizzava il godimento del corpo, dall’inizio degli anni Settanta il luogo stesso del Linguaggio appare intriso di godimento. La parola dunque non viene più considerata esclusivamente come luogo della realizzazione del soggetto nella dialettica dell’intersoggettività e, parallelamente, il godimento non è più vincolato all’attività acefala e continua della pulsione; ciò che ora Lacan mostra è piuttosto il fatto che l’attività pulsionale sia indissolubilmente intrecciata alla parola.

⁹⁴ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. Einaudi, Torino 2014, p. 92.

⁹⁵ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 109.

I campi che prima erano eterogenei (campo simbolico e campo reale; campo del senso e campo del godimento, campo della parola e campo della pulsione) sembrano improvvisamente sovrapporsi. L'esperienza della parola e, più in generale, il rapporto dell'essere umano con il linguaggio è un rapporto che non si limita più a escludere il godimento, ma appare come intriso, infarcito, alluvionato dal godimento. Quando si parla, *qualcosa* gode. [...] La parola non esige solo l'ascolto, ma si fa veicolo di un godimento bizzarro, strambo, che è godimento della parola stessa, godimento del parlare come attività pulsionale, godimento del parlessere, godimento di *lalangua*⁹⁶.

In ogni rapporto d'amore il linguaggio tende verso *Lalangua*, linguaggio senza la disciplina dell'alfabeto, lingua privata, singolare, eminentemente contingente, «lingua del corpo, lingua della carne, pasta, materia informe»⁹⁷.

Proprio la capacità del linguaggio di portare con sé il corpo permette agli amanti de *Le Navire Night* di godere nonostante l'assenza assoluta di contatto visivo e corporeo, o meglio, di godere proprio grazie all'assenza di tale contatto. J.M. e F. sono amanti virtuali e tali rimarranno sempre; essi sceglieranno di non incontrarsi, consapevoli del fatto che il piacere della loro storia è legato ai fili del telefono, e che solo la distanza rende possibile l'esistenza del loro amore.

3. UNA STORIA DI IMMAGINI NERE

Un giorno F. esprime il desiderio di vedere J.M., di incontrarlo. «*Elle lui donne deux sortes de rendez-vous. Ceux qui sont décommandés. Ceux qu'elle ne décommande pas. Il va à tous les rendez-vous. Chaque fois il y a des circonstances imprévues qui empêchent la rencontre*» (NN 460).

In questa storia è sempre F. che si sottrae all'incontro con l'amato, limitandosi a tessere e a offrirgli una storia di sé ingannevole, inventata, sempre differente. Rimanere nell'ombra, continuare a sottrarsi alla visione sembra essere la condizione *necessaria* per poter vivere la passione, per poter continuare a desiderare, a desiderarsi, e a godere. L'esistenza stessa della distanza è ciò che nutre e accentua la passione; se infatti « tout

⁹⁶ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 545. Come spiega Recalcati, *Lalangua* è un neologismo coniato da Lacan per alludere a una forma primitiva della lingua simile alla lallazione del bambino che ancora non ha avuto accesso pieno alla struttura del linguaggio. Quando si parla e si gode è di *lalangua* che si gode, cioè di quella dimensione del linguaggio che precede il linguaggio e investe il corpo di chi parla.

⁹⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 545-549.

amour vécu est une dégradation de l'amour »⁹⁸, l'impossibilità appare come la sola garanzia della sua sopravvivenza.

Rifiutandosi di portare a compimento il loro desiderio, i personaggi durassiani sembrerebbero credere di poter eternizzare i loro sentimenti, di poterli sottrarre alla lenta erosione del tempo. Il desiderio vissuto *in absentia* – per utilizzare l'espressione di Danielle Bajomée⁹⁹ –, il desiderio che non si soddisfa di nulla al di là del suo continuo differimento trova una delle sue massime espressioni proprio ne *Le Navire Night*, in quanto l'amore, lungi dall'indebolirsi, si nutre dell'assenza e della separazione degli amanti.

Passano infatti tre anni e la relazione tra J.M. e F. prosegue, ma « *plus son décor grandit, plus elle s'obscurcit* » (NN 461). Come osserva Bajomée, ciò che *Le Navire Night* riferisce è «una storia già morta [...] Ogni avventura si costruisce qui sulla sua fine, ogni relazione cominciata è sempre già interrotta, quando comincia il racconto che farà sì che essa non abbia fine»¹⁰⁰.

A conferma dell'«ostinata tradizione che vuole nella donna amata una donna morta»¹⁰¹, un giorno F. informa J.M. di essere gravemente malata di leucemia, mantenuta in vita a forza di cure e di denaro da dieci anni. Ai vecchi ostacoli, più o meno pretestuosi, se ne aggiunge ora uno nuovo, ancor più invalicabile dei precedenti in quanto accentua, radicalizza l'impossibilità del loro rapporto facendone una vera e propria storia di amore e morte.

- *Pendant toute une période elle refuse de le voir. Refuse cette idée. Elle dit qu'ils ne se rencontreront jamais. Qu'ils ne se verront jamais.*

- *Elle dit qu'elle l'aime à la folie. Qu'elle est folle d'amour pour lui. Qu'elle est prête à tout quitter pour lui.*

Par amour pour toi, je quitterais ma famille, la maison de Neuilly.

Mais il n'est pas nécessaire pour autant qu'on se voie.

Je pourrais tout quitter pour toi sans pour autant te rejoindre.

Quitter à cause de toi, pour toi, et justement ne rejoindre rien.

Inventer cette fidélité à notre amour.

(NN 461)

⁹⁸ M. Duras, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, in *Œuvres complètes*, t. I, cit. p. 880.

⁹⁹ Cfr. D. Bajomée, « Amour spéculaire et incesto dans l'œuvre de Marguerite Duras », in D. Coste, M. Zérafra (a cura di) *Le Récit amoureux. Colloque de Cerisy*, Champ Vallon, Seyssel, 1984, p. 240.

¹⁰⁰ D. Bajomée, *Duras ou la douleur*, De Boeck-Wesmae, Bruxelles 1989, pp. 136-137.

¹⁰¹ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 121, cit. in E. Pea, «Sul mare d'inchiostro nero, la nave night...», op. cit. p. 126.

Ancora una volta, Duras fa rivivere il mito dell'amore-passione che Denis de Rougemont definisce a partire dalla lettura del romanzo di *Tristano e Isotta*. J.M. e F., rifiutando la realizzazione fisica dell'amore, sembrano infatti partecipare di quell'esaltazione dell'impossibile analizzata da Rougemont, il quale ritiene che il vero oggetto dell'amore-passione non sia altro che l'amore stesso.

Come Tristano e Isotta, i due amanti de *Le Navire Night* «hanno bisogno l'uno dell'altro per bruciare, ma non dell'altro come è in realtà; e non della presenza dell'altro, ma piuttosto della sua assenza! *La separazione degli amanti è cagionata pertanto dalla loro stessa passione e dall'amore che nutrono per la loro passione piuttosto che per il loro soddisfacimento, e per il suo vivente oggetto*»¹⁰².

Se da un lato J.M. insiste per poter vedere F., per incontrarla, dall'altro questa stessa idea fa paura perché portare a compimento una passione che si fonda sull'assenza e si sostiene sulla sua stessa impossibilità non sarebbe altro che « *une façon de liquider l'histoire, d'y mettre fin* » (NN 462). L'impossibilità dell'incontro tra i due amanti si rivela pertanto essere una *impossibilità-necessaria*: perché la passione perduri, l'incontro deve essere necessariamente interdetto.

Nel luglio 1973 F. sembra però cedere, e i due amanti fissano un nuovo appuntamento. L'incontro dovrebbe aver luogo intorno alle tre del pomeriggio in un caffè della Place de la Bastille. J.M. aspetta la donna per più di un'ora, ma inutilmente: ancora una volta, lei non si presenta.

*Le soir, elle téléphone. Elle dit qu'elle est allée au rendez-vous. Qu'elle l'a vu.
- Qu'il portait une chemise d'été légère. Elle dit la couleur. La transparence.
Elle dit qu'elle n'a pas pu s'arrêter.
- Il n'a rien vu passer devant lui qui ressemble à son image noire, celle donnée par elle le premier jour.*

(NN 463)

Agli appuntamenti F. non si mostra, non può mostrarsi poiché, per ordine di suo padre, può vedere J.M. soltanto attraverso i finestrini dell'automobile, senza fermarsi. La donna lo osserva mentre la aspetta, spia il corpo di lui, « *Ce corps aperçu à travers la transparence de la chemise, le temps du passage, cette trace noire des seins sur la poitrine maigre* » (NN 463-464), quel corpo che la riempie di follia e la spinge ad entrare « *dans*

¹⁰² D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, cit. p. 86.

un désir de chaque fois, de chaque nuit. Chaque nuit réclame d'en mourir. Demande d'en mourir » (NN 464).

Al richiamo lanciato nell'abisso dall'uno, al grido che scatena il godimento unito all'agonia, l'altro risponde, ma tra l'uno e l'altro nessun incontro ha luogo: « *Les gens qui crient la nuit dans le gouffre se donnent tous des rendez-vous. Ces rendez-vous ne sont jamais suivis de rencontres. Il suffit qu'ils soient donnés* » (NN 464).

Tra dubbi e informazioni inverificabili continua dunque a oscillare la nave Night¹⁰³. Se F. non si mostra, se non può essere guardata, può offrire di se stessa qualsiasi informazione e descrizione. Racconta dunque di avere due madri, che la sua vera madre era un tempo la domestica della casa di Neuilly, e che suo padre la fa sorvegliare, preoccupato per quelle telefonate notturne che tanto l'affaticano. « *Des ordres sont donnés par le père pour que les dégâts de l'histoire sur la santé de F. se limitent à ces coups de téléphone* » (NN 465).

Col passare del tempo J.M. inizia a credere che lei menta anche riguardo alla sua malattia, crede che si tratti di uno stratagemma e, poiché le viene richiesta una prova, F. racconta l'ennesima menzogna: parla dei suoi capelli, resi lunghi, belli, incomparabilmente biondi dalla leucemia. Lui le ricorda che la prima sera, la sera del loro incontro, si era descritta bruna.

La leucemia di F. sembra aggravarsi, ella afferma di riuscire a continuare a vivere unicamente grazie alle trasfusioni, « *et que sa jouissance se mêle à cette douleur* » (NN 467).

- *Ce balancement entre la vie et la mort.*
Disparaît

¹⁰³ Occorre sottolineare che « le navire » presente nel titolo del racconto è una nave simbolica, la cui rotta conduce all'esplorazione della storia di J.M. e di F. Poiché ciò che ha permesso alla storia dei due protagonisti di non essere dimenticata e di esistere realmente è il racconto che Duras ne ha fatto, « le navire » può dunque essere considerata una metafora per indicare la scrittura stessa di Duras (sia quella testuale che quella filmica): « *Le Navire Night est face à la nuit des temps. – Aveugle, avance. Sur la mer d'encre noire* » (NN 460). Inoltre, la nave, da sempre simbolo dell'erranza, della scoperta, diviene qui il mezzo che esplora il desiderio – desiderio che spesso nell'opera durassiana è simboleggiato proprio dal mare. Tuttavia la nave simboleggia sin dall'antichità anche il mezzo che consente il passaggio dal noto all'ignoto, dalla vita alla morte. Nel caso de *Le Navire Night*, la morte non riguarda soltanto la storia tra J.M. e F., ma la protagonista stessa, gravemente malata di leucemia.

Infine, come scrive Pea, «Così denominata, Night e non Nuit, l'immagine della nave si carica di un ulteriore elemento di estraneità: l'appartenenza a una lingua diversa da quella in cui si sta scrivendo. [...] La Night non è la notte né la nuit, ma l'oggetto feticcio e fantasma che permette alla storia di avanzare nella sua cecità e di testimoniare la natura irrelata e inconoscibile del desiderio», E. Pea, «Sul mare d'inchiostro nero, la nave night...», op. cit. pp. 125-126.

*Se meurt
Se tait
Et puis revient à la vie
Il dit qu'il se met à l'aimer.*

(NN 467)

L'interesse che J.M. prova per F. sembra legato al non-sapere, all'ignoranza che ha di lei, dei suoi tratti fisici, della sua immagine reale. Quando un giorno, la guardarobiera della casa di Neuilly gli consegna una busta contenente, assieme a un fazzoletto ricamato con le iniziali di F. e a del denaro, due fotografie della ragazza, la loro relazione sembra sul punto di interrompersi. L'accadimento – la fine della storia d'amore, la morte del desiderio – è descritto metaforicamente attraverso l'arresto della nave Night sul mare, impossibilitata a proseguire il proprio viaggio.

*C'est une jeune femme.
Elle a des cheveux blonds, très longs, très beaux.
Elle est assez grande. Mince.
Il dit : elle a un visage banal.*

[...]

*- L'histoire s'arrête avec les photographies.
- Seul le soir, avec ces photographies méconnaissables. Enfermé avec elles. Désespéré.*

*- Le Navire Night est arrêté sur la mer.
Il n'a plus de route possible. Plus d'itinéraire.*

- Le désir est mort, tué par une image.

(NN 468)

Per J.M. ormai è troppo tardi perché F. abbia un volto; dopo avere visto l'immagine di lei, sa che non potrebbe più riconoscerne la voce, l'oggetto causa del suo desiderio.

Come afferma Georges Didi-Huberman, vi è sempre un sapere che preesiste a ogni ricezione delle immagini e avviene sempre qualcosa di interessante quando tale sapere, composto di categorie già costituite, viene messo per un momento in pausa, proprio a partire dall'istante stesso in cui l'immagine appare: «essere davanti all'immagine significa allo stesso tempo rimettere il sapere in discussione e rimetterlo in gioco»¹⁰⁴.

¹⁰⁴ G. Didi-Huberman, «La condizione delle immagini. Intervista con Frédéric Lambert e François Niney», in U. Eco, M. Augé, G. Didi-Huberman, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano, 2011, pp. 55-56.

Poiché il desiderio di J.M. si sostiene proprio sul punto di non-sapere relativo all'immagine reale di F., è necessario che lui restituisca quelle fotografie, veri e propri «agenti della morte»,¹⁰⁵ per riscoprire « *l'image noire* » di F., l'unica in grado di tenere vivo il suo desiderio per lei.

Se è vero che l'amante tende sempre ad amare la sua stessa illusione inventando l'immagine dell'amato conformemente ai suoi desideri e ai suoi bisogni, la fotografia, in quanto «contingenza suprema»¹⁰⁶, non può che annullare tale illusione e, producendo un incontro reale con l'immagine dell'altro, ricondurre sul piano dell'effettualità una passione che, di contro, per sopravvivere deve necessariamente rimanere *impossibile*.

«La passione è quella forma d'amore che rifiuta l'immediato, fugge dal prossimo, vuole la distanza e, se necessario, la inventa, per sentirsi meglio ed esaltarsi»¹⁰⁷, scrive Rougemont. Poiché dunque la passione è di per sé rifiuto dell'immediato, J.M. deve rifiutare l'immagine contingente e immediata che le fotografie gli offrono di F., deve rifiutarsi di vedere, se, come sostiene Blanchot, vedere significa cogliere *immediatamente* a distanza e grazie alla distanza, «servirsi della separazione non come mediatrice ma come mezzo di immediazione, come im-mediatrice»¹⁰⁸.

Da questo momento, J.M. continua a ricevere e ad accettare ingenti somme di denaro e regali, confermando così una sorta di pagamento.

- Elle parle de lui donner tout. De lui donner une automobile, un appartement. Tout.

[...]

- L'argent est donné pour quoi ? Que paye l'argent ? L'histoire d'amour peut-être ? Quelque chose est payé dans l'histoire. Il y a donc un prix à payer à quelque chose dans l'histoire.

- Il prend l'argent, donc confirme le paiement.

- Sans doute l'argent est-il ici comme ailleurs, comme partout, dans sa fonction salariale.

[...]

Elle le paye de lui donner tant de désir.

(NN 470-471)

A differenza di quanto avverrà ne *La Maladie de la mort*, dove sarà la donna a essere vincolata da una sorta di contratto a pagamento a trascorrere alcune notti con un uomo, qui è F. a offrire a lui tutto ciò che possiede. «Di fronte alla minaccia di scomparsa del

¹⁰⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, trad. it. Einaudi, Torino 2003, p. 93

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ D. de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Gallimard, Paris, 1961, p. 51.

¹⁰⁸ M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, trad. it. Einaudi, Torino 2015, p. 35.

desiderio, la *Night* mette in scena un basilare meccanismo del potere che offre la ricchezza: quello di pagare. Nel vuoto della relazione qualcosa deve circolare, qualcosa che rappresenti il desiderio sottraendosi a qualsiasi identificazione»¹⁰⁹.

4. TRA DIVIETO E TRASGRESSIONE: « UN ORGASME NOIR »

Nel momento stesso in cui il desiderio sembra essere ucciso dalle immagini, il racconto torna al punto iniziale: la storia viene interrotta dalla voce di Duras che, nuovamente, come fosse un ritornello, afferma la necessità di vedere:

- Je vous avais dit qu'il fallait voir. Voir.

Que vers midi le silence qui se fait sur Athènes est tel... avec le chaleur qui grandit... la ville se vide à l'heure de la sieste, tout ferme comme la nuit...

(NN 471)

Quando la scrittrice ridiscende dal Partenone, dopo essersi lasciata alle spalle « la chose » rimasta « comme inapparente » (NN 472), spogliata dell'ombra che, scivolata via, si trova ammassata ai piedi delle colonne del tempio, ricompaiono quelle grida e quella stessa mancanza di amore iniziale che invitano a proseguire il racconto dell'altra storia.

F. non smette di dare appuntamenti a J.M., sempre in luoghi pubblici, « *vastes à s'y perdre. Le Bois. La place de la République. La place de la Bastille. Les Champs-Élysées. Les Grands Boulevarda. Aux heures d'intense circulation. De nuit. De jour* » (NN 473).

Ogni volta J.M. l'aspetta, continuando a credere che F. non sia responsabile dell'incapacità [*impuissance*] di venire. Il padre di lei, temuto e venerato al contempo, seguita infatti a minacciarlo tramite le donne della casa di Neuilly, ordina che la loro storia non vada oltre le telefonate perché crede che essa possa essere meno nociva alla

¹⁰⁹ E. Pea, «Sul mare d'inchostro nero, La Nave Night...», op. cit. p. 129. Come osserva Madeleine Borgomano, la figura del padre e quella del denaro ne *Le Navire Night* si confondono: «Il testo, in un parallelismo sorprendente, in un certo senso poetico, rende i due significanti /padre/ e /argento/ equivalenti [...] Il soggetto femminile, dopo le derive dell'immaginario, si trova alle prese con il maggiore significante dell'ordine economico, senza nome, come il padre: l'oro. [...] Il denaro del padre è così diventato il prezzo del desiderio, una transazione da cui il desiderio non emerge intatto, ma il denaro ancora meno», *Marguerite Duras. Une lecture des fantasmes*, cit. p. 158.

salute della figlia se rimane non visibile. « *Ce retard du père sur son enfant témoigne du père. De son infirmité essentielle quant au désir* » (NN 474).

Il Padre è il rappresentante della Legge, dell'interdetto, ciò che limita il godimento rendendo al contempo possibile l'esistenza del desiderio: «Nessun desiderio senza divieto, e nessun godimento»¹¹⁰, scrive Silvia Lippi. La psicoanalista osserva che tanto nel pensiero di Georges Bataille quanto nell'insegnamento di Lacan è l'esistenza stessa del divieto/castrazione a fondare il desiderio, il quale «ha bisogno di una rottura, di una forzatura, di un salto nell'impossibile. Il desiderio ha bisogno della trasgressione»¹¹¹.

In particolare, per Bataille

il fondamento dell'erotismo è l'attività sessuale. Ora, questa attività ricade sotto un interdetto. È inconcepibile! È *proibito* fare l'amore! A meno di farlo in segreto. Ma se, nel segreto, lo facciamo, l'interdetto trasfigura, illumina ciò che è proibito di una luce al tempo stesso sinistra e divina: in una parola, lo illumina di una luce religiosa. L'interdetto dà al suo oggetto un senso che di per sé l'azione proibita non aveva. L'interdetto invita alla trasgressione, senza la quale l'azione non avrebbe avuto quel bagliore maligno che seduce... È la trasgressione dell'interdetto che ammalia¹¹².

Nel *Seminario VII*, analogamente, Lacan afferma che

una trasgressione è necessaria per accedere al godimento e [...] riprendendo san Paolo, è appunto a questo che serve la Legge. La trasgressione nel senso del godimento si compie solo facendo leva sul principio contrario, sulle forme della Legge. Se le vie che portano al godimento hanno in se stesse qualcosa che tende a smorzarsi, a essere impraticabile, è l'interdizione a servire per così dire da fuoristrada, da autocingolato, per uscire da quelle tortuosità che, girando in tondo, riportano continuamente l'uomo nel solco di una soddisfazione scarsa e calpestata¹¹³.

Tornando alla storia de *Le Navire Night*, F. non trasgredirà mai il divieto del padre, non oltrepasserà mai la Legge dell'interdetto nella misura in cui non accetterà di mostrarsi e di presentarsi agli appuntamenti di volta in volta fissati con J.M. D'altro canto ella accede al godimento illimitato, all'« *orgasme noir* », proprio grazie all'esistenza di tale divieto; il suo desiderio è sostenuto dall'impossibilità, da quel “è proibito fare l'amore”

¹¹⁰ S. Lippi, *Trasgressioni*, cit. p. 17.

¹¹¹ *Ivi*, p. 22.

¹¹² G. Bataille, *Le lacrime di Eros*, cit. in S. Lippi, *Trasgressioni*, cit. p. 21.

¹¹³ J. Lacan, *Il Seminario, Libro VII*, pp. 208-209, cit. in S. Lippi, *Trasgressioni*, cit. pp. 21-22.

di cui parla Bataille e in cui risuona con tutta la sua potenza il minaccioso ordine del padre.

All'invisibilità della ragazza J.M. è chiamato a contrapporre la propria disponibilità a essere visibile, seppur a debita distanza e per istanti fugaci, senza mai poter a sua volta vedere – « Ils le savent tous les deux : s'il se retourne et voit qui, l'histoire meurt, foudroyée » (NN 479).

«Perché esista un desiderio bisogna chiudere gli occhi ogni tanto, perché vedere tutto uccide il desiderio»¹¹⁴, scrive Jacques-Alain Miller. A differenza di Orfeo, J.M., pur essendo « fou de désir jusqu'aux pleurs » (NN 479), non si volta mai a guardare la sua Euridice.

Come è noto, Ade e Persefone hanno concesso al poeta di riportare nel mondo dei vivi l'amata sposa, uccisa dal morso di una serpe, a patto però che egli non si volti per vederla prima di essere uscito dall'oltretomba. Incapace di resistere all'impulso di voltarsi per vedere il volto di Euridice, Orfeo contravviene al patto, viola l'interdetto: «Erano giunti non lontano dalla superficie della terra; qui, temendo che gli sfuggisse e avido di vederla, lo sposo innamorato rivolse indietro gli occhi e subito quella ripiombò giù; tendendo le braccia e tentando di farsi prendere e di afferrare, l'infelice nulla strinse se non l'aria impalpabile»¹¹⁵.

Novella Euridice, F. è per J.M. l'oggetto del desiderio e in quanto tale è ciò che manca, ciò che, da sempre perduto, si pone come assolutamente inafferrabile. Rinunciando a incontrarla, e dunque a vederla, l'uomo sperimenta « *la puissance phénoménale de la solitude, la violence non adressée du désir. – C'est là qu'il refuse l'histoire mortelle pour rester dans celle du gouffre général* » (NN 479).

La resa da parte di J.M. comporta la rinuncia a identificare l'oggetto del proprio desiderio e dunque la rinuncia a conoscere davvero se stesso in quanto soggetto desiderante; al fine di preservare il godimento vertiginoso delle telefonate è necessario continuare a non sapere:

- Il dit : J'étais fou. On était fous.

- De quoi il était fou : du désir d'elle ?

- Il dit ne pas savoir exactement de quoi il était fou. Qu'il ne pouvait pas être fou pour elle, de désir d'elle.

¹¹⁴ J.-A. Miller, *Sintomo e fantasma*, in *Logiche della vita amorosa*, cit. p. 85.

¹¹⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, libro X, vv. 54-59, trad. it. UTET, Roma, 2015, p. 479.

Comment cela aurait-il été possible ?

- De l'image ?

- Du désir même ?

- Il répond qu'il ne sait pas.

(NN 480-481)

Durante una telefonata, J.M. ode la madre illegittima di F. chiamarla con il suo vero nome di battesimo. Svelato l'enigma del nome, la donna lo invita ad affrontare l'ennesima sfida: la ricerca del cognome della sua famiglia, « *Le nom du père, son nom, celui-là, elle dit que c'est à lui de le découvrir* » (NN 475).

F. fa del significante fondamentale dell'ordine Simbolico il segno che permetterebbe di scoprirla, di strapparla all'invisibilità. Ma lei questo nome non lo pronuncia mai, e ne offre piuttosto un sostituto funebre, *Père-Lachaise*, il nome del cimitero in cui dovrebbe aver luogo la ricerca¹¹⁶.

J.M. tuttavia non accetta di superare il nuovo ostacolo, mai la cercherà nel labirinto del cimitero. Non gli importa chi sia F., a quale stirpe appartenga, da dove venga; con il suo rifiuto, J.M. decide di non vedere e di non sapere, poiché ciò che realmente gli importa è unicamente il richiamo della sua voce, da cui dipende la sopravvivenza del suo desiderio.

Il racconto è nuovamente interrotto dal dialogo tra Duras e Jacquot. Al centro del loro interesse vi è ora lo sguardo vuoto e piatto di una testa ferita di Atena che i due amici hanno avuto modo di vedere all'interno del museo della capitale greca.

C'est à partir de la blessure du visage, je crois, qu'elle m'a tellement frappé. Cette blessure contrastait avec le regard... intégral, vous voyez... je ne sais plus très bien [...] Elle doit avoir la partie gauche du visage arrachée comme par un soc de charrue, par du fer, mais ses yeux sont intacts... des amandes blanches sans relief aucun...

(NN 476)

¹¹⁶ A tal proposito, Michel David scrive: «numerosi personaggi durassiani si disintegrano in forme incerte, in nomi matricolari e aboliti da misteriose iniziali. [...] l'oggetto della ricerca e del racconto potrà per esempio diventare, ne *Le Navire Night*, quello del Nome-del-Padre; la scrittura del testo, al di là del racconto, consiste nell'individuare le possibilità o le carenze. Marguerite Duras conduce il suo personaggio, il giovane uomo, al cimitero di Père-Lachaise, al « temple de la mort », là dove pare che giacciono i resti di una « lignée crapuleuse de financiers véreux » e da cui è nato un padre che interdice la vita e l'amore della propria figlia leucemica, « F », colei che il giovane uomo ama e di cui egli non conosce che il respiro, il pianto e la voce... », *Marguerite Duras : une écriture de la Jouissance*, Desclée de Brouwer, Paris, 1996, p. 100.

Lo sguardo della statua di Atena raggiunge lo spettatore, lo guarda, ma al tempo stesso oltrepassa la sua persona; è uno sguardo «illimitato, assoluto, integrale»¹¹⁷, e tuttavia la ferita che segna il viso non può che incidere sulla sua profondità.

Luce Irigaray, nel suo commento a *Le Navire Night*, giustifica i riferimenti e le osservazioni riguardanti la statua di Atena attraverso un'analogia tra la protagonista del racconto e la dea greca:

Avrebbe potuto essere Atena, con quel padre così potente. Ma una madre oscura l'ha nutrita. Questo la rende vulnerabile? Imperfetta. Forma mai compiuta. Statua che porta il segno di un evento. Di un tempo che non è immemorabile, che non è eterno. Quella ferita in una creazione divina si deve nascondere, sottrarre alla contemplazione – rimettere nei sotterranei. Si saranno incontrati grazie a quell'incipit enigmatico: un'Atena visibile e poi invisibile. Esposta, poi scomparsa. Spazio-tempo eclisse nel quale tentano di aprirsi l'uno all'altra¹¹⁸.

Ma aprirsi l'uno all'altra è impossibile: «*entre eux, ce mur infranchissable, aveugle*» (NN 478). Nell'amore è sempre implicato un muro, un *amuro*, *a-mur*. Con questo neologismo, introdotto nel *Seminario XX*, Lacan indica il linguaggio in quanto struttura di separazione. L'esistenza del linguaggio separa infatti il soggetto dal corpo da cui viene, cioè dal luogo del godimento incestuoso, e la separazione tra significante/significato che lo psicoanalista eredita dalla linguistica saussuriana diviene separazione tra i sessi.

È soprattutto nel corso dello stesso Seminario che Lacan pone l'accento sull'inesistenza del rapporto sessuale, ovvero sull'impossibilità, nell'amore, di fare e di essere Uno con l'Altro. Il rapporto sessuale non esiste perché l'Uno del godimento fallico non potrà mai incontrare il godimento del corpo dell'Altro e ciò che fa ostacolo, ciò che non permette all'Uno di entrare nel corpo dell'Altro, di sentire ciò che lui sente, è proprio il muro del linguaggio: «Il linguaggio, nella sua funzione esistente, non connota in ultima analisi che l'impossibilità di simbolizzare il rapporto sessuale negli esseri che lo abitano»¹¹⁹.

Con *Le Navire Night*, racconto di una passione che non giungerà mai a compimento in quanto vissuta esclusivamente attraverso la parola, Duras sembra, ancora una volta,

¹¹⁷ S. Micale, *Io piuttosto che un'altra. Figure e parole dell'identità nella narrativa di Marguerite Duras*, Bulzoni, Roma, 1999, p. 61.

¹¹⁸ L. Irigaray, «Lei chiama sempre di notte. Su *Le Navire Night*, di Marguerite Duras» (1979) trad. it. in E. Melon (a cura di) *Duras Mon Amour 2*, op. cit. p. 216.

¹¹⁹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe quello del sembiante*, trad. it. Einaudi, Torino, 2010, p. 138.

conoscere e condividere l'insegnamento di Lacan. Tra F. e J.M. nessun incontro, nessun rapporto avrà mai luogo, entrambi condannati al godimento uniano, godimento masturbatorio dell'idiota, localizzato, fissato sull'oggetto *a* causa del desiderio: la voce.

Nessun contatto, nessun legame tra l'Uno e l'Altro. A J.M. non è più concesso trattenere nulla che lo leghi alla sua storia d'amore con F.: non ha più il numero di telefono della guardarobiera, non sa se F. sia viva oppure morta; un'unica certezza gli rimane:

*Si, elle existait. Dans tous les cas. Elle existait. Quelle qu'elle eût été, quelle qu'elle soit peut-être encore, elle existait.
Existe.*

*- D'où qu'elle vienne, de quelque alibi dont elle se soit réclamée, elle existait. Elle existe.
Si même c'était cette femme de soixante ans de l'H.L.M. de Vincennes, elle existerait. Il dit que la question est sans objet.*

(NN 481)

Dopo un lungo periodo di assenza, di silenzio, forse a causa della malattia, F. ricompare, torna a telefonare, ma l'orgasmo non è più nero:

*L'orgasme commun est aride.
Immense
Nu
Incomparable.*

(NN 481)

Orgasmo infecondo, impossibilitato a produrre nuovi frutti, orgasmo senza fine e assolutamente privo di consistenza poiché i corpi ne sono esclusi; orgasmo al di sopra di ogni possibilità di confronto, almeno fino a questo momento, finché cioè, una notte, J.M. chiede a F. se, prima di lui, ha avuto altri amanti. La donna gli racconta dunque di un prete incontrato per caso su un treno e che lei ha abbandonato dopo averlo reso folle d'amore:

*Elle livre tous les détails. Elle crie les détails.
- Leur jouissance atteint le meurtre. Elle crie en racontant le supplice du prêtre fou d'amour qu'elle avait quitté.
Il crie qu'il veut savoir encore.*

- Ils se retrouvent à l'aurore dans des lits séparés. Ils pleurent.

(NN 482)

F. è sempre più sofferente, sempre più malata, a volte le capita di svenire al telefono. J.M. lo capisce dalla sua voce, che distingue ormai da ogni altra voce: « *Sa voix couchée. Sa voix mourante. Sa voix piégée ou d'enfant. – Sa voix quand elle parle du père adoré. Sa voix de salon, sa voix menteuse. – Sa voix dénaturée, détimbrée du désir. – Sa voix d'épouvante. Elle ne peut plus lui mentir* » (NN 482).

Secondo Barthes, non vi sarebbe nulla di più straziante di una voce amata e stanca, estenuata, rarefatta.

Il fading dell'altro è racchiuso nella sua voce. La voce sostiene, rende leggibile e per così dire realizza l'evanescenza dell'essere amato, poiché è alla voce che tocca morire. L'essenza della voce è ciò che in essa mi strazia a forza di dover morire, come se essa fosse già subito e non potesse mai essere altro che un ricordo [...] Non conosco mai la voce dell'essere amato se non quando essa è morta, richiamata alla memoria, ricordata nella mia testa, ben oltre l'orecchio. Voce tenue e nondimeno monumentale, giacché essa è uno di quegli oggetti che non esistono se non quando non ci sono più¹²⁰.

Verso la fine della storia, F. inizia a fornire a J.M. indicazioni sulla sua casa di Neuilly; ad esempio, gli rivela « *que sa chambre est visible de la rue, que les fenêtres ne sont jamais fermées, que son lit est ainsi ouvert à tous les regards* » (NN 483); a tutti gli sguardi, tranne che a quello di J.M. Lui sa che se solo volesse vedere, ora potrebbe trovare la casa di Neuilly.

Sprovvisi di qualsiasi referenza, in assenza dell'immagine dell'altro, i due amanti sono sempre più disorientati. J.M. afferma di aver confuso i momenti, i giorni i luoghi, di non disporre né di una cronologia precisa, né di una ragione chiara.

Il dit qu'elle, de même que lui, aurait confondu entre sa propre image dans la glace et celle de ce jeune homme entrevu place de la Bastille. Entre mourir et vivre. Entre son corps et le sien, inconnu. Entre l'inconnu du sien et tout inconnu. Qu'elle, de même, de même que lui, n'aurait pas su si elle était celle de l'histoire ou celle, en dehors, qui regardait l'histoire.

(NN 483-484)

L'identità dell'uno tende a confondersi con quella dell'altro, nessuno dei due sa se ciò che vede è l'immagine reale dell'altro o piuttosto la propria immagine riflessa allo specchio. Ogni distinzione tende a dissolversi, a collassare, quella tra interno ed esterno, tra il proprio corpo e quello dell'altro, tra la vita e la morte.

¹²⁰ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit. pp. 91-92.

Per Lacan l'amore-passione è un fenomeno immaginario che, comportando identificazione, confusione tra lo sguardo di sé e lo sguardo dell'altro, costituisce una vera e propria «catastrofe psicologica»¹²¹ che può portare il soggetto alla follia.

Nella storia de *Le Navire Night* F. è « *la première à devenir folle* » (NN 460).

Dopo essere stata nuovamente diversi giorni senza telefonare, F. finalmente richiama J.M. e gli comunica che il momento della sua morte si avvicina inesorabilmente. Inoltre, gli annuncia il suo matrimonio con il chirurgo che la cura da dieci anni, che la conosce da sempre, che l'ha vista nascere e che l'ha sempre protetta.

Poco dopo J.M. riceve una telefonata anche da parte del futuro marito di F., il quale esige la fine dei loro rapporti e conferma la morte prossima della donna.

- *Il prononce pour la première fois le mot de folie.*

- *Pour la première fois le mot est prononcé : folie.*

- *Elle téléphone une dernière fois.*

- *Lui dit la date du mariage. Pas l'endroit.*

- *Lui dit n'avoir eu d'amour que pour lui, son seul amant.*

Regrette d'avoir à mourir.

- *Le mariage a lieu un jour d'été en 1975. Il n'est pas à Paris.*

(NN 484-485)

Seguono nuovamente « *les récits différés* ». Duras e Jacquot rievocano immagini di morte e di putrefazione, parlano « *des rats crevés le long des quais de Thessaloniki... de l'odeur de l'anis, de celle de l'ouzo... de l'odeur de la vase aussi... de la fin de la mer* » (NN 485).

La fine del mare porta con sé la morte del desiderio, la fine della storia. Le fluttuazioni della nave *Night* sono cessate, il suo viaggio è terminato.

Nel commentario iniziale in cui racconta del suo incontro con J.M., della genesi della prima versione de *Le Navire Night* e del « *désastre du film* », Duras ci informa che qualche giorno dopo aver letto il testo scritto della sua storia, l'uomo le ha telefonato per dirle di essere stato ripreso da un desiderio fortissimo di F., di voler sapere se fosse ancora viva e pertanto di utilizzare il suo nome per esteso al posto delle iniziali, affinché F. potesse capire che lui la chiamava. « *J'ai dit que les initiales me paraissaient suffisantes du moment que F. connaissait son nom. Il en a convenu* » (NN 450), spiega la scrittrice.

¹²¹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2014, p. 141.

Qualche giorno dopo l'uscita del film, J.M. riferisce a Duras di aver ricevuto delle telefonate mute, « sans personne au bout du fil sauf cette présence respirante indéniable et dont il savait, lui, que c'était la sienne. Parce que, c'était déjà sa manière à elle pendant leur histoire, de lui faire connaître qu'elle l'aimait toujours et si fort qu'il en était comme de croire en mourir» (NN 450).

LA MALADIE DE LA MORT

Nous sommes irréconciliables, nous essayons toujours, depuis des millénaires de nous réconcilier. Cela à chaque amour. C'est ça que j'appelle la richesse fabuleuse de l'hétérosexualité. [...] Nous aimons notre contraire, nous aimons notre antidote, nous aimons notre enfer.

Marguerite Duras¹²²

1. «TESTI SEGRETI»

Qualche settimana dopo la pubblicazione de *La Maladie de la mort*, avvenuta alla fine del 1982 per conto di Minuit, René de Ceccatty sottolinea la veemenza di quello che lui considera essere un testo «straordinariamente bello», «il più crudele e più franco che Duras abbia mai osato scrivere»¹²³. *La Maladie de la mort* è certamente un testo singolare all'interno della produzione durassiana, un testo ambiguo, enigmatico, impenetrabile, al cui centro vi è la radicale inconciliabilità tra due amanti che non si desiderano; inoltre, nessuno dei due protagonisti subirà una reale metamorfosi nel corso del racconto, nonostante il tentativo di trovare una soluzione alla mancanza, all'assoluta assenza di desiderio, un tentativo inevitabilmente destinato allo scacco, in quanto l'uomo è «prigioniero di un desiderio che vorrebbe, ma non può, disperatamente, darsi» (PS 87) per via della sua omosessualità e soprattutto a causa dell'impossibilità di accedere a quell'unica esperienza che, secondo Lacan, sarebbe in grado di supplire all'inesistenza del rapporto sessuale: l'amore.

¹²² M. Duras, « Interview du 12 avril et du 18 juin 1981 », in S. Lamy, A. Roy (a cura di), *Marguerite Duras à Montréal*, Spirale, Montréal, 1981, pp. 69-70.

¹²³ R. Ceccatty, TEL (Temps, Économie, Littérature), 20 janvier 1983, p. 2, cit. in J. Piat, « Notice de *La Maladie de la mort* » in M. Duras, *Œuvres complètes*, t III, p. 1813. È plausibile che il titolo del libro, *La Maladie de la mort* voglia rimandare a *La malattia mortale* (tradotto anche come *La malattia per la morte*, Donzelli Roma, 2011) di Søren Kierkegaard, opera del 1849 in cui il filosofo danese assimila appunto la “malattia mortale” alla disperazione intesa come patologia dello spirito che fa desiderare e vivere la morte senza tuttavia concederla realmente.

Pur avendo scelto di analizzare in modo più approfondito solamente *La Maladie de la mort*, è importante sottolineare che questo testo è stato significativamente pubblicato in Italia da Feltrinelli nel 1987 all'interno di una raccolta che, per volontà della stessa Duras, si intitola *Testi segreti*. Tale raccolta conteneva originariamente, oltre al già citato testo del 1982, *L'Homme assis dans le couloir* (1980) e *L'Homme atlantique* (1982); nel 2015 la casa editrice Nonostante ha tuttavia deciso di ripubblicare una nuova versione dei *Testi segreti* – con traduzioni delle opere e postfazione di Rosella Postorino – a cui è stato aggiunto *La Pute de la côte normande*¹²⁴.

Ad accomunare tali narrazioni, pubblicate all'incirca negli stessi anni, vi è anche il fatto che esse giungano in seguito a una lunga pausa dalla scrittura, durante la quale – come abbiamo già avuto modo di sottolineare – Duras si è dedicata al cinema e con il cinema continuano in qualche modo ad avere a che fare; come osserva Postorino,

non soltanto perché *L'uomo atlantico* è il testo del film uscito nel 1981, ma perché la voce narrante è spesso un occhio che vede, è o imita lo sguardo dietro la macchina da presa, divenendo il vertice di un nuovo tipo di triangolo amoroso; e i personaggi sono attori che questa voce sembra dirigere, o ai quali si rivolge per tessere una storia che si colloca nell'ordine della possibilità, come se Duras la costruisse in quel momento insieme a loro, tant'è che la racconta al condizionale¹²⁵.

Tutti questi testi, denominati da Postorino «*Racconti del disamore*», illustrano perfettamente la poetica durassiana degli anni Ottanta; poiché *L'Homme assis dans le couloir* e *L'Homme atlantique* aprono in un certo senso la strada a *La Maladie de la mort*, riteniamo che valga la pena soffermarsi, almeno brevemente, su ognuno di essi prima di offrire un tentativo di interpretazione all'ultimo “testo segreto”.

Come scrive Adler, *La Maladie de la mort* «è una continuazione di *L'Homme assis dans le couloir*»¹²⁶, un testo scritto pochi anni dopo *Moderato cantabile*, nel 1962, e anch'esso profondamente legato alla *liaison* che in quegli anni la scrittrice ha intrattenuto con Gérard Jarlot e che ha decretato una profonda svolta nella scrittura durassiana degli anni Cinquanta-Sessanta.

¹²⁴ M. Duras, *Testi segreti*, trad. it. Nonostante, Trieste, 2015.

¹²⁵ R. Postorino, *Un'assenza così lunga*, cit. pp. 96-97.

¹²⁶ L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit. p. 766.

Probabilmente pubblicato per la prima volta da un editore inglese senza la firma dell'autrice – Duras dichiara infatti di non esserne mai interessata¹²⁷ –, nel 1980 *L'Homme assis dans le couloir* viene quasi totalmente riscritto e pubblicato presso Minuit.

Similmente a quanto avverrà con *La Maladie de la mort*, anche questo testo, giudicato da molti sgradevole e provocatorio, al limite della pornografia¹²⁸, mostra il tentativo da parte di un uomo di incontrare, di conoscere il godimento di una donna: uno sforzo fallimentare che «lo rende straniero nella sua terra, non più coincidente con sé, [che] lo apre all'incontro con la mancanza dell'Altro, e per questa via, lo fa sentire perduto a se stesso»¹²⁹.

Lacan sostiene che la donna per l'uomo sia sempre «l'ora della verità»¹³⁰, in quanto mette alla prova la sua facoltà di desiderare e lo pone di fronte alla verità del suo desiderio esponendolo a un enigma che egli non può né decifrare, né governare. Il punto di non-sapere presentificato dalla protagonista femminile di *L'Homme assis dans le couloir* funge da motore della dinamica narrativa e al contempo si rivela essere parte integrante di una sessualità che, se nelle opere precedenti era stata sempre relegata in secondo piano, ora diviene l'aspetto predominante della narrazione.

Ciò che in *Moderato cantabile* avveniva esclusivamente mediante il linguaggio ora si compie nella sua quasi totale assenza¹³¹: «l'atto sessuale, in quanto nucleo che fa enigma, conduce i personaggi verso un non-sapere che sfocia in un'esperienza di assoluto al cuore della quale il linguaggio fallisce»¹³².

Il testo racconta l'incontro sessuale che ha luogo un pomeriggio d'estate tra due personaggi senza nome, un uomo e una donna avulsi da qualunque contesto storico-

¹²⁷ « Je l'ai vendu dix ans plus tard à un éditeur anglais pour la somme de six cent mille anciens francs. Il a dû être traduit et paraître sans ma signature à Londres ou à New York, je ne sais pas, je ne m'en suis jamais occupée. J'ai essayé à plusieurs reprises de l'écrire à nouveau sans y parvenir » (YV 675-676).

¹²⁸ Cfr. L. Hill, *Marguerite Duras*, op. cit. p. 58.

¹²⁹ M. Barbuto, «Alle soglie del dicibile», in M. Mazzotti (a cura di), *Stili della sublimazione. Usi psicoanalitici dell'arte*, Franco Angeli, Milano, 2001, p. 37.

¹³⁰ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVIII*, cit. p. 28.

¹³¹ Per via dei numerosi richiami a *Moderato cantabile*, sia a livello tematico che lessicale, molti autori hanno considerato *L'Homme assis dans le couloir* una riscrittura della scena di desiderio e di violenza al centro del romanzo del 1958. Per un approfondimento rimando a L. Hill, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, op. cit. pp. 57-58, e a Y. Guers-Villate, *De l'implicite à l'explicite : de "Moderato Cantabile" à "L'Homme assis dans le couloir"*, in « The French Review », vol. LVIII, No. 3, February 1985, pp. 377-381.

¹³² C. Lahouste, *Emprunter la "route aveugle". L'acte sexuel chez Marguerite Duras*, « Bulletin de la Société Internationale Marguerite Duras » vol. 2, n. 35, p. 189.

sociale, un incontro in cui il binomio Eros-Thanatos si rivela costitutivo di una passione profondamente segnata dalla violenza e dal desiderio di morte, proprio come nel romanzo del '58, ma diversamente da esso la narrazione non è esente da dettagli sessuali descritti in modo esplicito e crudo.

Rispetto alla prima stesura di *L'Homme assis dans le couloir*, nella versione del 1980, oltre a inserire l'amore, Duras inserisce se stessa nella posizione di sguardo che vede per noi: tutto ciò che sappiamo degli amanti è infatti visto come da una cinepresa che, registrando le posture, i movimenti nello spazio dei due protagonisti, così come le voci, tradisce l'enormità emotiva di quanto va accadendo. La stessa Duras in *Les Yeux verts*¹³³, parlando della genesi e dell'evoluzione del testo, dichiara: « Puis j'ai trouvé que les amants n'étaient pas isolés mais vus, sans doute par moi, et que cette vue était, devait être mentionnée, intégrée aux faits » (YV 676).

La protagonista femminile – di cui la voce narrante dice di non poter vedere il volto, ma solamente il corpo, nudo sotto la seta chiara di un abito strappato sul davanti, disteso a terra sotto il sole – si espone completamente allo sguardo di un uomo che, seduto su una poltrona posta nel corridoio buio di fronte a lei, la osserva.

Come scrive Bataille,

la nudità, contrapposta allo stato normale, ha senza dubbio il significato di una negazione. La donna nuda è prossima al momento della fusione, che annuncia. [...] È la nudità di un essere definito, anche se questa sua nudità preannuncia l'istante in cui la fierezza si trasformerà nell'indistinta polluzione della convulsione erotica. È la possibile bellezza e il fascino individuale di questa nudità che in primo luogo si rivelano¹³⁴.

I movimenti provocati dal desiderio fanno sì che il corpo della donna, sprofondato nell'immobilità quasi funebre di una posa da sonno, subisca una deformazione che, negandogli la possibilità della bellezza, ne decreta la bruttezza: « [...] son corps, tout au contraire du moment qui a précédé, s'en mutile de sa longueur, s'en déforme jusqu'à une possible laideur. [...] Dès lors elle reste dans cette pose obscène, bestiale. Elle est devenue laide, elle est devenue ce que laide elle aurait été. Elle est laide. Elle se tient là, aujourd'hui, dans la laideur » (HC 622).

¹³³M. Duras, *Les Yeux verts*, in *Œuvres complètes*, t. III, cit. pp. 639-796.

¹³⁴G. Bataille, *L'Erotismo*, trad. it. Es, Milano, 2009, p. 127.

La donna chiama l'uomo verso di sé e fa in modo che di lei veda « son sexe écartelé dans sa plus grande possibilité d'être vue, qu'il voie autre chose, aussi, en même temps, autre chose d'elle, qui ressorte d'elle comme une bouche vomissante, vicérale » (HC 623). Il sesso femminile e il suo godimento rappresentano un mistero, non concedono alcuna conoscenza all'uomo che, nel tentativo di accedervi, si trova a un punto di arresto del sapere. Diversamente da quello maschile, il godimento femminile non ha infatti visibilità anatomica, è delocalizzato, si sottrae alla rappresentazione, non ha confine; per questo Lacan ne ha sottolineato il carattere straniero, fuori-norma, eccedente quella misura fallica che invece caratterizza il godimento maschile, chiuso, vincolato all'organo. Il godimento fallico, essendo godimento dell'Uno, non può mai giungere a incontrare l'Altro godimento della donna; vi è una differenza tra i due corpi, una distanza che non può essere annullata.

La frustrazione provata di fronte all'infinito femminile che non può possedere, l'angoscia generata dall'inaccessibilità dell'Altro godimento e l'impossibilità di raggiungere uno stato di fusione con la donna, conducono il protagonista di *L'Homme assis dans le couloir* a maltrattarne il corpo, ridotto a pura forma.

Dopo averle messo un piede sul petto, all'altezza del cuore, lui dice di amarla e preme finché la donna non urla di paura. La violenza è parte costitutiva dell'atto sessuale; l'eroticismo dei corpi implica di per sé una violazione dell'essere dei partecipanti all'atto, una violazione dell'isolamento individuale che arriva a confinare con la morte e l'assassinio¹³⁵.

Dopo una scena di sesso orale che assume i tratti di un atto cannibalico¹³⁶ in cui l'uomo « la regarde faire [...] il se prête à son désir autant qu'il lui est possible » (HC 627), i due amanti si separano: « Longtemps, par terre, rien d'eux ne se touche » (HC 628).

L'uomo dice alla donna che vorrebbe non amarla più e che un giorno la ucciderà. A poco a poco il desiderio rimonta, la donna chiede di essere picchiata sul viso, dice che vorrebbe morire; lui lo fa, la picchia con mano sempre più sicura mentre lei non oppone resistenza alcuna: « Le visage est vidé de toute expression, étourdi, il ne résiste plus du tout, lâche, il se meut autour du cou à volonté comme chose morte » (HC 629).

¹³⁵ *Ivi*, pp. 18-19.

¹³⁶ « Je vois cela: que ce que d'ordinaire on a dans l'esprit elle l'a dans la bouche en cette chose grossière et brutale. Elle la dévore en esprit, elle s'en nourrit, s'en rassasie en esprit. Tandis que le crime est dans sa bouche, elle ne peut se permettre que de la mener, de la guider à la jouissance, les dents prêtes. De ses mains elle l'aide à venir, à revenir » (HC 626-627).

Il racconto si chiude con un'immagine molto simile a quella che si presenta ad Anne Desbaresdes una volta giunta fuori dal caffè in cui è stato commesso l'omicidio: « Je vois que l'homme pleure couché sur la femme. Je ne vois rien d'elle que l'immobilité. Je l'ignore, je ne sais rien, je ne sais pas si elle dort » (HC 629).

Il tentativo di possedere l'altro non può che manifestarsi negativamente a causa della sua impossibilità; come infatti afferma Bataille, «per gli amanti è più probabile non riuscire a incontrarsi, piuttosto che gioire di una contemplazione senza limiti dell'intima fusione che li unisce»¹³⁷. L'apice della passione viene a coincidere con la separazione, una separazione ricercata attraverso la violenza, il desiderio di morte e l'abbandonarsi finale della donna al sonno, chiaro indizio della volontà di emanciparsi da ogni legame con l'Altro¹³⁸.

Benchè rimangano per la maggior parte del tempo separati l'uno dall'altro, inconciliabili, è comunque possibile affermare che in *L'Homme assis dans le couloir* i corpi dei due protagonisti si desiderino ancora, che accolgano l'uno la carne dell'altro mortificandola e, al contempo, esaltandola nel godimento; in *L'Homme atlantique* la separazione diviene invece assoluta. Come scrive Postorino, si tratta di «un testo (film e libro) sull'assenza»¹³⁹.

« Vous êtes resté dans l'état d'être parti. Et j'ai fait un film de votre absence » (HA 1164), dichiara Duras al suo destinatario. L'assenza – che sia l'assenza dell'altro o l'assenza a se stessi – in *L'Homme atlantique*, così come nelle opere dell'ultima fase della produzione durassiana, è assolutamente centrale: l'autrice la esplora, la raddoppia, facendo proprio della mancanza l'inizio e la fine di ogni narrazione.

Con *L'Homme atlantique*, l'assenza partecipa di una dinamica scritturale che non è unicamente letteraria, ma anche filmica: Duras scrive sull'immagine, esplora i limiti dello sguardo e decide di filmare l'impossibilità – tanto della passione quanto dell'immagine. Poiché in quest'opera di carattere autobiografico che mette in scena due istanze – un locutore: Duras, e un destinatario: il suo amante –, si tratta principalmente di evocare, attraverso un discorso rivolto all'altro, l'impossibile relazione tra un uomo e una donna¹⁴⁰.

¹³⁷ G. Bataille, *L'Erotismo*, cit. p. 20.

¹³⁸ «La soddisfazione del sonno sembra infatti emanciparsi da ogni legame con l'Altro. È la manifestazione dell'Uno senza l'Altro: “ripiegamento libidico” e “disinvestimento della realtà”», M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 254.

¹³⁹ R. Postorino, *Un'assenza così lunga*, cit. p. 108.

¹⁴⁰ C. Chouen-Ollier, « Notice de *L'Homme atlantique* », in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. III, cit. pp. 1787-1788.

Publicato come racconto nel 1982, un anno dopo la realizzazione dell'omonimo film¹⁴¹, *L'Homme Atlantique* è la prima opera in cui Yann Andréa riveste il ruolo di protagonista. L'ambientazione è quella di una hall, anonima e fredda, di un hotel in riva al mare: si tratta della hall dell'Hôtel des Roches Noires, a Trouville, dove Duras è solita risiedere periodicamente.

Come suo solito, l'autrice disattende la distinzione tra i generi letterari accostando frammenti di riflessione, indicazioni di regia e dichiarazioni d'amore: «più che un romanzo o una sceneggiatura, si tratta di un'immagine scritta»¹⁴².

Al momento della sua uscita al cinema, Duras si è sentita in dovere di pubblicare un'avvertenza su « Le Monde » finalizzata a dissuadere gli spettatori dall'andare a vedere *L'Homme atlantique*. Come infatti afferma in occasione dell'intervista con Pallotta della Torre, «volevo dissuadere la gente dal vedere quel film; non ne valeva la pena, si sarebbero annoiati a morte. Per quasi tutta la sua durata – trenta minuti su quarantacinque – lo schermo resta nero» (PS 98).

Se dunque il film si presenta per lo più privo di immagini, trattandosi in gran parte della proiezione sullo schermo del colore nero accompagnato dalla voce di Duras¹⁴³, sulla pagina scritta il nero viene sostituito con il bianco tipografico: «il testo è contrassegnato dal bianco, la frammentazione è infatti un dispositivo tipografico che ripete il tema stesso del libro, vale a dire la lacuna, l'assenza»¹⁴⁴.

Secondo le indicazioni trasmesse dalla voce *off* della scrittrice, Yann Andréa non dovrebbe fare altro che entrare nell'inquadratura, guardare il mare, ascoltare, mostrarsi di fronte alla macchina da presa. Il film consiste esattamente in quella voce, che dialoga con un personaggio che non risponde mai, o che è fuori campo.

L'entrata in scena di Yann è il suo stesso esistere contingente, il suo mostrarsi come un'individualità irriducibile al pari di ogni essere umano ma, rispetto a ogni altro, la sua

¹⁴¹ Il film dura circa 41 minuti ed è stato per lo più realizzato con gli scarti di un altro film, *Agatha et les lectures illimitées*, girato nei mesi invernali del 1981. Come scrive Postorino, «dal momento che il materiale visivo non era però sufficiente, le immagini montate son state interrotte da sequenze di nero, con un finale di 14 minuti e 40 secondi di nero su un totale di 41, in cui Duras legge un testo che corrisponde a nove pagine e mezzo dell'edizione Minuit», *Un'assenza così lunga*, cit. p. 107.

¹⁴² C. Chouen-Ollier, « Notice de *L'Homme atlantique* », op. cit. p. 1791.

¹⁴³ Duras ha sempre giudicato il nero come il colore più profondo di tutti: « Les cours d'eau, les lacs, les océans ont la puissance des images noires. Comme elles, ils vont », M. Duras, *Le Noir Atlantique*, in *Le monde extérieur. Outside II*, in *Œuvres complètes*, t. IV, cit. p. 928.

¹⁴⁴ C. Chouen-Ollier, « Notice de *L'Homme atlantique* », op. cit. p. 1791. La stessa Duras afferma: «Non volevo pleonasmii tra il testo e l'immagine, ma solo pezzi neri, proprio come quegli spazi bianchi che interponevo nella narrazione scritta» (PS 101).

individualità è ancora più unica e stupefacente, perché lui è proprio l'essere che Duras ama:

Vous penserez que ceci qui va se passer n'est pas une répétition, que ceci est inaugural comme l'est d'elle-même votre propre vie à chaque seconde de son déroulement. Que dans le déferlement milliardaire des hommes autour de vous, vous êtes le seul à tenir lieu de vous-même auprès de moi dans ce moment-là du film qui se fait.

Vous penserez que c'est moi qui vous ai choisi. Moi. Vous. Vous qui êtes à chaque instant le tout de vous-même auprès de moi, cela, quoi, que vous fassiez, si loin ou si près que vous soyez de mon espérance.

(HA 1160)

Dopo averlo inventato come personaggio, Duras dà ordini a Yann adottando un tono biblico¹⁴⁵ e lo sorveglia mentre si muove di fronte a lei come un'esistenza che le appartiene e che, al contempo, le è estranea, totalmente separata da lei. «Qualunque amore è condannato al distacco, quello materno nell'espulsione e nel taglio del cordone, quello divino nella creazione stessa. Eppure soltanto in quel distacco l'amore può avere luogo, nel riconoscimento di qualcuno che è *fuori* da noi e nell'aspirazione costante a introiettarlo, contenerlo *in noi*»¹⁴⁶.

L'Homme atlantique raccoglie l'accadere di una singola vita nel tempo che scorre, cattura il mistero di un effimero corpo in vita che, da un momento all'altro, potrebbe abbandonarci lasciandoci o morendo: « Dèjà vous avez derrière vous un passé, un plan. Dèjà vous avez vieilli » (HA 1164).

A simboleggiare la morte è l'uscita di scena di Yann che Duras non può filmare e su cui tuttavia il testo si concentra:

Vous êtes absent.

Avec votre départ votre absence est survenue, elle a été photographiée comme tout à l'heure votre présence.

Votre vie s'est éloignée.

¹⁴⁵ « Vous avancerez. Vous marcherez comme vous le faites quand vous êtes seul et que vous croyez que quelqu'un vous regarde, Dieu ou moi, ou ce chien le long de la mer, ou cette mouette tragique face au vent, si seule devant l'objet atlantique » (HA 1160-1161).

¹⁴⁶ R. Postorino, *Un'assenza così lunga*, cit. pp. 109-110.

Votre seule absence reste, elle est sans épaisseur aucune désormais, sans possibilité aucune de s'y frayer une voie, d'y succomber de désir.

Vous n'êtes plus nulle part précisément.

Vous n'êtes plus préféré.

Plus rien de vous n'est là que cette absence flottante, ambulante, qui remplit l'écran, qui peuple à elle seule, pourquoi pas, une plaine du Far West, ou cet hôtel désaffecté, ou ces sables.

Rien n'arrive plus que cette absence noyée dans le regret et qui sera à ce point sans descendance qu'on pourra en pleurer.

Ne vous laissez pas envahir par ces pleurs, par cette peine.

(HA 1161-1162)

L'Homme atlantique restituisce, attraverso l'alternarsi di presenza e assenza, la complessità della relazione tra la scrittrice e Yann Andréa ai suoi albori: spesso accadeva infatti che quest'ultimo si allontanasse da casa per giorni interi senza dare sue notizie, lasciando Duras in uno stato di profonda angoscia. « Il n'est presque jamais là, dans l'appartement où nous vivons ensemble, au bord de la mer. Il marche. Il parcourt dans la journée beaucoup de distances diverses et répétées », scrive Duras in *La Pute de la côte normande* (PCN 300).

La relazione regista-attore si innesta proprio sulla relazione amorosa che lega la scrittrice e il suo giovane amante. Come osserva Ottoboni, amore, cinema e scrittura scivolano qui l'una nell'altra; tuttavia, *L'Homme atlantique*, proprio perché nasce da questo scivolamento, non è una "rappresentazione" o un racconto della relazione tra l'autrice e Yann, ma è parte integrante di questa relazione. Quasi che questa relazione "appartenesse" soprattutto alla scrittura, che non potesse nemmeno essere vissuta senza essere scritta, trasfigurata¹⁴⁷.

Ciò che fa della presenza di Yann e dell'amore che lega Duras a lui un evento tanto singolare quanto indicibile è, almeno in parte, il fatto che lui sia omosessuale e dunque, in questo amore, il desiderio sessuale non può esprimersi e inevitabilmente mina l'intesa tra gli amanti.

Proprio l'impossibilità di dare un senso a tale amore, l'impossibilità di contenerlo all'interno delle narrazioni di stampo tradizionale, lascia emergere la sua assoluta

¹⁴⁷ P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit. p. 255.

singularità. Pur essendo, per certi versi, una “creazione” durassiana, questo amore sfugge all’immaginario stesso della scrittrice, la quale non può avere totale potere su di esso e nemmeno può comprenderlo integralmente.

Tout étant prêt pour ma mort, j’ai commencé à écrire ce dont justement je sais qu’il vous serait impossible de pressentir la raison, d’apercevoir le devenir. C’est ainsi que cela se passe. C’est à votre incompréhension que je m’adresse toujours. Sans cela, vous voyez, ce ne serait pas la peine.

Mais peu m’importait tout à coup cette impossibilité de votre part, je vous la laissais, je n’en gardais rien, je vous la donnais, mon souhait étant que vous l’emportiez, que vous l’emportiez avec vous, que vous l’incorporiez à votre sommeil, au rêve décomposé de ce dont on vous a appris qu’il était le bonheur – par là j’entends la putréfaction de l’entente du bonheur des amants.

(HA 1162-1163)

La separazione tra gli amanti non è più semplicemente assenza – assenza dell’oggetto amato – ma separazione, assenza “in presenza”.

Come osserva Jean Pierrot, «la scomparsa e poi la ricomparsa del personaggio, l’introduzione di una sequenza completamente priva d’immagine, rappresentano simbolicamente quel momento di crisi di un amore che, alla fine, costituisce l’oggetto essenziale della presente opera»¹⁴⁸; un amore che, pur non potendo essere compreso, scritto o detto, tuttavia esiste.

Reste aussi cette exaltation qui me vient à ne pas savoir quoi faire de ça, de cette connaissance que j’ai de vos yeux, des immensités que vos yeux explorent, à ne pas savoir quoi en écrire, quoi en dire, et quoi montrer de leur insignifiance originelle. De cela je sais seulement ceci : que je n’ai plus rien à faire qu’à subir cette exaltation à propos de quelqu’un qui était là, quelqu’un qui ne savait pas qu’il vivait et dont moi je savais qu’il vivait,

de quelqu’un qui ne savait pas vivre, je vous disais, et de moi qui le savais et qui ne savais pas quoi faire de ça, de cette connaissance de la vie qu’il vivait, et qui ne savais non plus quoi faire de moi.

[...] Je suis dans un amour entre vivre et mourir. C’est à travers ce défaut de votre sentiment que je retrouve votre qualité, celle justement de me plaire. Je crois être seulement attachée à ce que la vie ne vous quitte pas, pas autrement, le déroulement de celle-ci me laisse indifférente, elle ne peut rien m’apprendre sur vous, elle ne peut que me rendre la mort plus proche, plus admissible, oui, souhaitable. C’est ainsi que vous vous tenez face à moi, dans la douceur, dans une provocation constante, innocente, impénétrable.

Vous l’ignorez.

(HA 1166-1167)

¹⁴⁸ J. Pierrot, *Marguerite Duras*, José Corti, Paris 1986, p. 320.

2. « LÀ OÙ L'IMAGINAIRE EST PLUS FORT ». L'INCONTRO IMPOSSIBILE CON L'ETEROS.

Benchè in una nota conclusiva al testo affermi che « *La Maladie de la mort* pourrait être représenté au théâtre », e benché fornisca anche delle indicazioni su come la messa in scena dovrebbe svolgersi, tuttavia, in *La Pute de la côte normande*, Duras parla del fallimento cui è andata incontro cercando di realizzare, su richiesta di Luc Bondy, l'adattamento scenico del racconto per il teatro Schaubühne di Berlino.

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.

(PCN 300)

La Maladie de la mort – lo stesso si potrebbe dire per gli altri *Testi segreti* e per il successivo *Yeux bleus cheveux noirs* – è un testo enigmatico, ambiguo, impenetrabile, non soltanto per il lettore, o per chi come Maurice Blanchot si avvicina a esso nel tentativo di «estorcerne il segreto»¹⁴⁹, ma anche per la stessa Duras.

L'ambiguità che la scrittrice riscontra nel momento in cui si trova a dover riadattare per il teatro *La Maladie de la mort* è primariamente di ordine formale, essa consiste infatti nell'impossibilità di sciogliere « sa forme arrêtée et unitaire » (PCN 299)¹⁵⁰. A rendere il testo tanto impenetrabile è proprio la sua compiutezza, e il fallimento del tentativo del suo adattamento scenico dimostra che *La Maladie de la mort* non rilancia né il movimento del desiderio – assolutamente assente – né quello della scrittura; a essere qui in gioco è un altro vissuto, un'altra esperienza del linguaggio e un altro “tono” della scrittura¹⁵¹.

¹⁴⁹ M. Blanchot, «La comunità degli amanti», in *La comunità inconfessabile*, trad. it. SE, Milano, 2002, p. 91.

¹⁵⁰ La medesima difficoltà incontrata da Duras, vale a dire quella di sciogliere «la forma conchiusa e unitaria» de *La Maladie de la mort*, mi ha portata a optare per un modo diverso di condurre l'analisi di questo testo. Differentemente dalle altre, questa analisi testuale non verrà infatti suddivisa in paragrafi, ma sarà condotta attraverso un unico discorso; a supportare tale scelta vi è anche la brevità del testo e la quasi totale assenza di sviluppo narrativo.

¹⁵¹ Cfr. P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 264.

Come afferma Blanchot – che nel 1983 dedica proprio al racconto durassiano un capitolo de *La comunità inconfessabile* intitolato «La Comunità degli amanti» –, *La Maladie de la mort* è «un testo enunciativo» e non un racconto, anche se ne ha l'apparenza. «Tutto è deciso da un “Voi” iniziale, che è più che autoritario, che interpella e determina quanto accadrà o potrà accadere a chi è caduto nella rete di una sorte inesorabile»¹⁵².

Un uomo paga una donna affinché si rechi ogni notte, per più giorni, presso la sua camera d'albergo e resti nuda sul letto, alla sua mercé; tutti i suoi movimenti, i suoi pensieri, i sentimenti che prova sono suggeriti, guidati da un io narrante che gli si rivolge in maniera perentoria.

Vous pourriez l'avoir payée.

Vous auriez dit : Il faudrait venir chaque nuit pensant plusieurs jours.

Elle vous aurait regardé longtemps, et puis elle vous aurait dit que dans ce cas c'était cher.

(MM 1255)

Nel testo viene detto chiaramente che la donna non è una prostituta: « Vous lui demandez si elle est une prostituée. Elle fait signe que non » (MM 1260). Si tratta semplicemente di una sconosciuta, di una «donna *fortuita*»¹⁵³, incontrata per caso, « trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi, au hasard de ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent » (MM 1255).

Come nota Blanchot, la donna è sempre designata dalla voce narrante come « Elle », alla terza persona; «A lei, il “Voi” non è mai rivolto, è senza potere su di lei, indeterminata, sconosciuta, irrealista, perciò imprevedibile nella sua passività, assente nella sua presenza assopita ed eternamente passeggera»¹⁵⁴.

Benchè non sia mai detto in maniera esplicita, l'uomo è omosessuale; lo si desume dalla posta in gioco, in quanto le notti che egli paga costituiscono il suo tentativo di incontrare la donna, di conoscerne il corpo, di abituarsi ai suoi seni, al suo profumo, « à

¹⁵² *Ivi*, p. 72. Per un approfondimento della lettura blanchottiana di *La Maladie de la mort*, rimando a C. Michel, « Duras lue par Blanchot », in C. Burgelin, P. De Gaulmyn, *Lire Duras, Écriture – Théâtre – Cinéma*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2000, pp. 275-286.

¹⁵³ *Ivi*, p. 95 (sottolineatura mia).

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 73.

ce danger de mise au monde d'enfants que représente ce corps, à cette forme imberbe sans accidents musculaires ni de force, à ce visage, à cette peau nue, à cette coïncidence entre cette peau et la vie qu'elle recouvre » (MM 1255).

L'uomo vuole, attraverso di lei, provare per la prima volta ad amare l'Altro, l'*eteros*, poiché fino a quel momento egli ha conosciuto solo « la grâce du corps des morts », quella dei suoi simili (MM 1264), vale a dire di altri uomini che non sono altro che la moltiplicazione di se stesso.

Elle demanda : Vous n'avez jamais aimé une femme ? Vous dites que non, jamais.

Elle demanda : Vous n'avez jamais désiré une femme ? Vous dites que non, jamais.

Elle demanda : pas une seule fois, pas un instant ? Vous dites que non, jamais.

Elle dit : Jamais ? Jamais ? Vous répétez : Jamais.

Elle sourit, elle dit : C'est curieux un mort.

Elle recommence : Et regarder une femme, vous n'avez jamais regardé une femme ? Vous dites que non, jamais.

Elle demande : Vous regardez quoi ? Vous dites : Tout le reste.

Elle s'étire, elle se tait. Elle sourit, elle se rendort.

(MM 1263)

Per Duras l'omosessualità non riguarda in maniera particolare il protagonista de *La Maladie de la mort*, ma è piuttosto un carattere che riconosce agli uomini in generale e che deve essere inteso a partire dal significato etimologico della parola, in cui si fondono il greco *omoios* "simile" e il latino *sexus* "sesso"¹⁵⁵.

In *La Vie matérielle* Duras scrive:

Les gens, de Peter Handke à Maurice Blanchot, ont cru que c'était contre les hommes face aux femmes, *La Maladie de la mort*. Si on veut. Mais je dis que si les hommes se sont intéressés à ce point à *La Maladie de la mort*, c'est qu'ils ont pressenti qu'il y avait là quelque chose en plus, et qui les concernait. Extraordinaire qu'ils aient vu. Mais aussi extraordinaire que certains n'aient pas vu que dans *The Malady of death*, il y a un homme parmi les hommes face aux hommes et au-delà, de façon très précis, il y a un homme face aux femmes seulement.

Les hommes sont des homosexuels. Tous les hommes sont en puissance d'être des homosexuels, il ne leur manque que de le savoir, de rencontrer l'incident ou l'évidence qui le leur révélera. Les homosexuels le savent et le disent. Les femmes qui ont connu des homosexuels et qui les ont aimés d'amour le savent aussi et le disent de même.

¹⁵⁵ Per un approfondimento sulla questione dell'omosessualità nell'opera durassiana rimando a A. Gamoneda, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, op. cit. pp. 131-136.

Le travesti masqué, envahissant, clamant, délicieux, ineffable, coqueluche de tous les milieux, porte au centre de son corps et de sa tête la mort de l'antinomie organique et fraternelle entre les hommes et les femmes, le deuil absolu de la femme, ce second terme.

(VM 325)

L'omosessualità nella concezione durassiana è dunque primariamente amore per il simile, e dunque per il Medesimo, un amore che esclude quel secondo termine di paragone che la donna rappresenta; gli uomini, afferma ancora la scrittrice, sono «impotenti a vivere fino all'ultimo la potenza della passione [...] Pronti a capire soltanto chi è uguale a loro. Il vero compagno della vita di un uomo – il confidente reale – non è che un altro uomo. Nell'universo maschile la donna è altrove, in un mondo che, di tanto in tanto, l'uomo sceglie di raggiungere» (PS 126-127).

Proprio perché non lo ha mai fatto prima, il protagonista de *La Maladie de la mort* vuole provare a raggiungere l'assolutamente Altro, vuole dormire sul sesso femminile, quel sesso quieto che lui non conosce; vuole « essayer, pleurer là, à cet endroit-là du monde » (MM 1256). Egli desidera provare a penetrare la donna, violentemente, come fa di solito, ma altrove: « On dit que ça résiste plus encore, que c'est un velours qui résiste plus encore que le vide » (MM 1256).

Quando la donna gli chiede se il loro “contratto” preveda altre condizioni, l'uomo aggiunge che lei dovrebbe tacere ed essergli totalmente sottomessa, proprio « comme les femmes de religion le sont à Dieu » (MM 1256), cosicché lui possa abituarsi alla sua forma e non avere paura di non sapere « vers quel vide aimer » (MM 1256).

Durante le prime notti trascorse insieme non accade nulla; lei dorme, lui la guarda dormire, sempre in un sonno uniforme, più misteriosa di qualunque evidenza esteriore conosciuta in precedenza. « Vous ne savez pas ce que contient le sommeil de celle-là qui est dans le lit. De ce corps vous voudriez partir, vous voudriez revenir vers le corps des autres, le vôtre, revenir vers vous-même et en même temps c'est de devoir le faire que vous pleurez » (MM 1258).

Solo poche parole vengono scambiate, a dominare è il silenzio.

Vous ne sauriez jamais rien non plus, ni vous ni personne, jamais, de comment elle voit, de comment elle pense et du monde et de vous, et de votre corps et de votre esprit, et de cette maladie dont elle dit que vous êtes atteint. Elle ne sait pas elle-même. Elle ne saurait pas vous le dire, vous ne pourriez rien en apprendre d'elle.

Jamais vous ne sauriez, rien ni vous ni personne, de ce qu'elle pense de vous, de cette histoire-ci. Quel que soit le nombre de siècles qui recouvrait l'oubli de vos existences, personne ne le saurait. Elle, elle ne sait pas le savoir.

(MM 1259)

Per quanto tenti di conoscere, di vedere « cela qui engouffre et retient sans apparence de le faire » (MM 1261), l'uomo non può raggiungere la donna nel godimento che ella vive nel suo stesso corpo, non può conoscere la totalità di quella forma chiusa su di sé.

Il corpo della donna, che riunisce in sé « la puissance infernale, l'abominable fragilité, la faiblesse, la force invincible de la faiblesse sans égale » (MM 1262), invoca la violenza, « l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles » (MM 1259).

Lei chiede di essere guardata – « Je suis là, regardez, je suis devant vous » (MM 1259) –, ma l'uomo non riesce, non può riconoscerla, non vede nulla.

Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux, ce que touchent les mains, ce que touche le corps. Vous découvrez cette ignorance.

Vous dites : je ne vois rien.

Elle ne répond pas.

Elle dort.

(MM 1259-1260)

L'uomo arriva a pensare che sarebbe più semplice per lui se la donna morisse, immagina di gettarne il corpo nel mare nero della notte per liberarsi di quella presenza da cui vorrebbe fuggire, ma che al tempo stesso rappresenta la sua unica possibilità di salvezza, il solo luogo in cui poter conoscere l'amore.

Ciò che quella forma bianca, estranea, allungata sul suo letto gli rivela non è però l'amore, ma la malattia di cui lui soffrirebbe, *la maladie de la mort*.

Vous lui demandez pourquoi elle a accepté le contrat des nuits payées.

Elle répond d'une voix encore endormie, presque inaudible : Parce que dès que vous m'avez parlé j'ai vu que vous étiez atteint par la maladie de la mort. Pendant les premiers jours je n'ai pas su nommer cette maladie. Et puis ensuite j'ai pu le faire.

Vous lui demandez de répéter encore les mots. Elle le fait, elle répète les mots : La maladie de la mort.

Vous lui demandez comment elle sait. Elle dit qu'elle sait. Elle dit qu'on le sait sans savoir comment on le sait.

Vous lui demandez : En quoi la maladie de la mort est-elle mortelle ? elle répond : En ceci que celui qui en est atteint ne sait pas qu'il est porteur d'elle, de la mort. Et en ceci aussi qu'il

serait mort sans vie au préalable à laquelle mourir, sans connaissance aucune de mourir à aucune vie.

(MM 1260)

La malattia della morte consiste nella mancanza di sentimento, vale a dire l'incapacità da parte dell'uomo di amare l'*eteros*, l'alterità che la donna incarna, se non in modo condizionato, «in seguito a un accordo, nello stesso modo in cui lei si abbandona in apparenza totalmente, in realtà abbandonando soltanto la parte di sé sotto contratto, preservando o riservando la libertà che non aliena»¹⁵⁶.

Che Duras dimostri di conoscere ciò che Lacan insegna – come lo psicoanalista afferma nel suo *Omaggio* alla scrittrice – e che vi sia una reale convergenza del loro pensiero rispetto alla concezione del desiderio e del rapporto tra uomo e donna è qui più che mai evidente, nonostante lei perseveri nel negare la sua vicinanza alla psicoanalisi. Anche Yann Andréa rimarca tale affinità in occasione di un'intervista con Duras contenuta in *Le Livre dit*; vale la pena citare buona parte del passo in questione, a cui è stato dato il titolo « *L'homosexualité, c'est une relation masturbatoire* ».

M.D. – [...] Je pense personnellement – oui, c'est complètement personnel – que le désir est un échange impossible entre des sexes différentes ; entre des sexes irréconciliables qui sont les sexes féminins et les sexes masculins. Que le désir, la splendeur du désir, son immensité, a lieu entre ces sexes-là de nature différente ; et que sa mort, son immense pauvreté, c'est dans l'homosexualité. Vous savez, c'est personnel, ce que je vous dis ; mais le principal, c'est que j'en suis sûre ! J'en suis complètement persuadée. Vous savez, en général, le principal, c'est d'être persuadé de ce qu'on dit. Et j'en suis sûre, complètement.

[...] Y.A. – Oui, je veux dire à propos de l'homosexualité, par exemple : est-ce que ça ne serait pas une façon de ne pas affronter ça, cette mortalité-là, dont vous parlez ?

M.D. – Non, c'est une façon d'y échapper. D'échapper à l'immortalité, à la mortalité c'est-à-dire à la passion mortelle, c'est une façon d'appauvrissement. Oui, mais ça, je le sais, complètement, oui ; et tous ceux qui côtoient l'homosexualité le savent. Enfin, ce que je vous dis là, c'est en même temps mon avis et l'avis de beaucoup d'autre gens ; j'en suis désolée.

Y.A. – Non, mais pourquoi être désolée ?

M.D. – Parce que ce n'est pas le vôtre, peut-être ! Je ne sais pas. Vous ne pouvez pas avoir d'avis sur ce qui n'existe pas. L'homosexualité n'existe pas, c'est une façon de remplacement de l'amour.

Y.A. – Mais vous savez ce que dit... – je ne veux pas faire de citation excessive – ce que dit Lacan, qui connaît bien ce que vous avez écrit, puisqu'il a fait un article, il y a quinze ans, je ne sais plus, sur *Le Ravissement*.

M.D. – Il a fait un séminaire.

Y.A. – Oui, il y a un article très célèbre...

M.D. – Oui, peut-être ; mais vous savez, Lacan, ce n'est pas... tout.

¹⁵⁶ M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit. p. 73.

Y.A. – ... Lacan, ce n'est pas tout, mais enfin... c'est quand même quelque chose qui n'est pas rien, comme dirait l'autre...

M.D. – C'est quelqu'un, oui ; c'est quelqu'un, comme quelqu'un autre.

Y.A. – Comme vous, par exemple.

M.D. – Comme vous et moi, mais pas plus.

Y.A. – Pas plus, pas moins. Mais je veux dire...

M.D. – Mais pas moins ni plus---

Y.A. – Oui, vous savez ce qu'il disait ? c'est-à-dire, je crois, où il vous rejoint complètement – c'est-à-dire qu'il n'y a pas de rapport sexuel ; c'est-à-dire, il ne dit pas qu'il n'y a pas de sexualité ; il n'y a pas de rapport, pas de transitivité entre le masculin et le féminin... C'est ce que vous dites.

M.D. – Ah, mais bien sûr ! Mais personne n'attendu Lacan pour le savoir, vous comprenez ? Mais là, si vous voulez, où l'imaginaire est plus forte, c'est la différence sexuelle. C'est là où on ne peut pas se rejoindre ; c'est-à-dire entre l'homme et la femme. Et cette frigidité de la femme dont tout le monde se réclame maintenant, c'est une notion complètement irrattrapable et immense, personne ne peut la rejoindre. Parce que l'homosexualité, c'est une relation masturbatoire, ce n'est rien d'autre qu'une relation masturbatoire entre les hommes. Tandis que dans l'hétérosexualité, on essaie d'atteindre l'impossible. Et pour moi, c'est l'immensité de cette relation – je vous dis complètement ce que je pense – ; tandis que dans l'homosexualité, elle est complètement... réduite. Je n'ai jamais dit ça, tiens, et je suis contente de le trouver ce soir. Je le trouve parce que je vous en parle... elle est, oui, elle est solutionnée.

Y.A. – ... ou limitée ?

M.D. – Non, elle est solutionnée. C'est une masturbation, l'homosexualité. Tandis que l'hétérosexualité, c'est une sorte de tentative incroyable ! C'est comme – si vous voulez – d'atteindre à la dualité du désir. C'est pour ça qu'elle sera toujours, toujours, beaucoup plus vaste, beaucoup plus étendue, beaucoup plus... comment dire... quant à moi...

Y.A. – Immense ?

M.D. – ...Mais on ne peut pas dire « plus immense », puisque immense, c'est déjà plus que tout. Non, enfin, si vous voulez, elle est beaucoup plus proche de moi que l'autre... Oui, c'est vrai ; l'autre, je la trouve très misérable. Mais d'ailleurs, je pense que les homosexuels le savent. L'homosexuel, femme ou homme, d'ailleurs, c'est une solution, voyez ? tandis que dans l'hétérosexualité, il n'y a pas de solution. L'homme et la femme sont absolument irréconciliables et c'est cette tentative impossible qui fait la grandeur de la tentative, sa splendeur et son immensité. Et c'est de cela que je serai constamment – et pour toujours, et que j'ai toujours été – inconsolable¹⁵⁷.

Prima di proseguire con la nostra analisi de *La Maladie de la mort* – testo che è stato per lo più letto dalla critica come un libro «sulla differenza sessuale»¹⁵⁸, o anche sul «non-sapere riguardo la differenza sessuale»¹⁵⁹ – è necessario tentare di mettere in luce le affinità tra la teorizzazione lacaniana e il pensiero di Duras relativamente alla differenza

¹⁵⁷ M. Duras, *Le Livre dit, Entretiens de Duras filme*, Gallimard, Paris, 2014, pp. 51-53.

¹⁵⁸ Cfr. J. Piat, « Notice de *La Maladie de la mort* » cit. pp. 1813-1815.

¹⁵⁹ F. Noudelmann, « Le non savoir de la différence sexuelle », in B. Alazet, C. Blot-Labarrère, A. Z. Labarrère (a cura di), *Cahier de l'Herne n. 86 : Marguerite Duras*, pp. 56-59.

sessuale e al rapporto tra i sessi, in quanto la nostra interpretazione poggerà proprio su tali questioni.

A partire dal Seminario XVIII (1971)¹⁶⁰ Lacan comincia a elaborare la sua teoria sull'assenza dell'atto sessuale tra i due sessi, teoria che culminerà nel celebre aforisma dell'inesistenza del rapporto sessuale che costituisce la tesi centrale del *Seminario XX* (1972-1973)¹⁶¹.

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, negare l'esistenza del rapporto sessuale significa porre in evidenza il fatto che l'atto sessuale non potrà mai ridurre la disarmonia fondamentale che caratterizza strutturalmente il rapporto tra i sessi: «Tutti sanno, naturalmente, che non è mai capitato che due facessero uno»¹⁶² e tale impossibilità getta inevitabilmente il soggetto nell'esilio, nella solitudine.

Ciò che per Lacan costituisce l'obiezione principale all'esistenza del rapporto sessuale, ossia all'integrazione reciproca del corpo dell'Uno nel corpo dell'Altro, è il godimento fallico: «Il godimento fallico è l'ostacolo per cui l'uomo non arriva a godere del corpo della donna, precisamente perché ciò di cui gode è il godimento dell'organo»¹⁶³.

Il rapporto sessuale non può scriversi perché l'Uno del godimento fallico non potrà mai incontrare il godimento del corpo dell'Altro, il fallo si pone cioè tra l'Uno e l'Altro come una barriera insopprimibile che impedisce la realizzazione del rapporto, di sentire ciò che il corpo dell'Altro sente.

Che nessun rapporto sessuale permetterà mai di fare e di essere Uno con l'Altro viene affermato in termini analoghi anche da Duras nel passo sopra citato: « je pense [...] que le désir est un *échange impossible entre des sexes différentes* ; entre des sexes *irréconciliables* qui sont les sexes féminins et les sexes masculins. Que le désir, la splendeur du désir, son immensité, a lieu entre ces sexes-là de nature différente » ; e ancora « L'homme et la femme sont absolument irréconciliables et c'est cette tentative impossible qui fait la grandeur de la tentative, sa splendeur et son immensité ».

Sempre nel corso del *Seminario XX*, Lacan distingue nettamente tra l'Altro godimento che caratterizza la sessuazione femminile – un godimento «in più», «supplementare», eccedente la misura fallica, un godimento, anarchico, fuori-norma, non localizzabile¹⁶⁴ –

¹⁶⁰ «Non c'è atto sessuale», J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVIII*, cit. p. 27.

¹⁶¹ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. pp. 7-9.

¹⁶² *Ivi*, p. 45.

¹⁶³ *Ivi*, p. 8.

¹⁶⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 69-70.

e il godimento fallico che invece caratterizza la sessuazione maschile e corrisponde al godimento dell'Uno, al godimento autoerotico dell'organo che si interpone tra uomo e donna impedendo la realizzazione del loro rapporto.

Similmente, Duras, quando differenzia la sessualità femminile da quella maschile e parla dell'omosessualità come di un aspetto che riguarda tutti gli uomini, non sembra discostarsi troppo dalla concezione lacaniana del godimento fallico inteso come godimento masturbatorio dell'idiota¹⁶⁵ che espelle ogni possibilità di rapporto con l'alterità dell'Altro richiudendosi narcisisticamente su se stesso: sempre nel passo citato di *Le Livre dit* la scrittrice infatti afferma: « l'homosexualité, c'est une relation masturbatoire, ce n'est rien d'autre qu'une relation masturbatoire entre les hommes ».

Diversamente, continua Duras, « dans l'hétérosexualité, on essaie d'atteindre l'impossible ». Sempre riguardo all'eterosessualità, scrive ne *La Vie matérielle*:

L'hétérosexualité est dangereuse, c'est là qu'on est tenté d'atteindre à la dualité parfaite du désir.

Dans l'hétérosexualité il n'y a pas de solution. L'homme et la femme sont irréconciliables et c'est cette tentative impossible et à chaque amour renouvelée qui en fait la grandeur.

(VM 327)

Come osserva Recalcati, una delle tesi maggiormente innovative sostenute da Lacan in *Ancora* è quella secondo cui ciò che definisce l'*eteros* non è il sesso anatomico, non è la differenza di genere, ma la possibilità di abitare questa zona di impossibilità e di non rapporto; «per Lacan il modo più radicale di abitare l'impossibilità del rapporto sessuale è l'amore come incontro reale con l'*eteros*. L'eterosessuale è colui che sa amare l'Altro sesso al di là del suo sesso anatomico e del suo abito identificatorio. Proprio perché l'*eteros* s'inscrive nella più radicale disimmetria tra i sessi, esso è colui che può godere delle donne»¹⁶⁶. «Per definizione – afferma Lacan – diciamo eterosessuale, quello che ama le donne, qualunque sia il suo sesso [...] Ho detto amare, e non già: essere loro promessi per un rapporto che non c'è. È proprio questo che implica l'insaziabilità dell'amore, il quale si spiega con questa premessa»¹⁶⁷.

Alla luce di questi chiarimenti sarà possibile comprendere fino in fondo le questioni che Duras pone al centro de *La Maladie de la mort*, vale a dire l'impossibile rapporto tra

¹⁶⁵ Cfr. *Ivi*, p. 76.

¹⁶⁶ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I., cit. p. 489.

¹⁶⁷ J. Lacan, *Lo stordito*, trad it. in *Altri scritti*, cit. p. 464.

i sessi, l'omosessualità del protagonista e quell'incapacità di desiderare l'*eteros* che determina la "malattia" da cui egli è affetto.

Abbiamo già avuto modo di osservare che, secondo Lacan, la donna rappresenta sempre per l'uomo «l'ora della verità», in quanto lo pone non solo di fronte alla verità del suo desiderio, ma anche alla possibilità che egli ha o non ha di sostenerlo fallicamente: «L'impotenza sessuale, la desessualizzazione del legame, la sua fraternizzazione o l'impossibilità di accedere all'amore, possono mostrare la difficoltà dell'uomo ad assumere fallicamente il proprio desiderio»¹⁶⁸.

L'impotenza che caratterizza il protagonista de *La Maladie de la mort* non consiste affatto nell'incapacità di raggiungere sessualmente la donna; il rapporto sessuale infatti ha luogo, più volte, l'uomo dona alla sua partner la *jouissance*, anche "incidentalmente"¹⁶⁹, e lei lo conferma: « Cela est fait » (MM 1269). Tuttavia, poiché in lui non vi è nulla che corrisponda a quei moti eccessivi – moti che manifestano una vita, un desiderio di cui egli è da sempre privo –, essi gli paiono sconvenienti e dunque li reprime, li annulla:

Elle ouvre les yeux, elle dit : Quel bonheur.
Vous mettez la main sur sa bouche pour qu'elle se taise, vous lui dites qu'on ne dit pas ces choses-là.
Elle ferme les yeux.
Elle dit qu'elle ne le dira plus.
Elle demande si eux ils en parlent. Vous dites que non.
Elle demande de quoi ils parlent. Vous dites qu'ils parlent de tout le reste, qu'ils parlent de tout, sauf de cela.

(MM 1258)

Ciò che tra i due personaggi non ha luogo, ciò che risulta essere impossibile tra loro non è solamente "il rapporto sessuale" lacanianamente inteso, ma anche e soprattutto l'amore, quell'amore per l'*eteros* in cui lo psicoanalista francese riconosce la sola supplenza possibile all'assenza del rapporto sessuale, quell'amore che il protagonista durassiano credeva di poter conoscere attraverso la sua partner, incarnazione dell'Altro assoluto che detiene, proprio in quanto donna, la verità suprema su di esso.

¹⁶⁸ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 468.

¹⁶⁹ « Un autre soir, *par distraction*, vous lui donnez de la jouissance et elle crie. Vous lui dites de ne pas crier. Elle dit qu'elle ne criera plus. Elle ne crie plus. Aucune jamais ne criera de vous désormais » (MM 1257 sottolineatura mia).

Quando l'uomo le chiede se pensa che lui possa essere amato, lei gli risponde di no, che non è possibile, in nessun caso, perché l'amore non può mai sopravvenire dalla volontà ma, per esempio, da un errore, o « d'une faille soudaine dans la logique de l'univers » (MM 1268).

L'amore non può nascere da un voler-amare, da una rigida necessità che il soggetto si impone, in quanto, nel suo essere sempre ingiustificabile, esso presuppone l'incontro unico, imprevedibile, *contingente*. Il fatto che il rapporto tra i due protagonisti sia vincolato a un contratto che ne determina le condizioni e la durata sottrae il loro incontro non soltanto alla contingenza da cui pure ha avuto origine – ricordiamo le parole della voce narrante: « Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi [...] » –, e che costituisce la sola modalità in cui un vero incontro d'amore può darsi, ma anche alla possibilità di un'evoluzione, di una maturazione nel tempo. L'incontro tra questi due anonimi protagonisti durassiani è un incontro irrimediabilmente mancato, un incontro impossibile in quanto qualcosa non si lascia scrivere. Ciò che si ripete notte dopo notte è l'assenza radicale, quella del rapporto sessuale e quella dell'amore che potrebbe supplirgli.

Ora, occorre sottolineare che l'assenza di amore non è imputabile unicamente al protagonista maschile, alla sua omosessualità, come di primo acchito saremmo forse portati a credere.

Come già osservato precedentemente analizzando *Moderato cantabile*, il soggetto *supposto-sapere*, l'Altro della completezza ontologica non esiste, in quanto l'Altro è barrato, segnato da un vuoto incolmabile proprio come il soggetto. La protagonista de *La Maladie de la mort* sembrerebbe sapere tutto sull'amore, nuova Diotima, messaggera della malattia che sempre più si impadronisce dell'uomo; ciò che però ella non sa, ciò che ancora e sempre le sfugge è di non essere indenne da quello stesso male che proprio in lei si fomenta e di cui lei stessa è portatrice.

Blanchot nota giustamente che bisogna dare atto al protagonista maschile

di questo accanimento nel cercare di uscire da se stesso, senza tuttavia rompere le norme della propria anomalia in cui lei vede soltanto un raddoppiamento di egoismo (che è un giudizio forse precipitoso), di quel dono delle lacrime che egli versa invano, sensibile alla propria insensibilità, e a cui lei risponde seccamente: «*Abbandonate questa abitudine di piangere su voi stesso, non ne vale la pena*» [...] Qual è dunque la differenza tra questi due

destini, uno dei quali persegue l'amore che gli viene rifiutato, mentre l'altro, per grazia, è fatto per l'amore, sa tutto sull'amore, giudica e condanna coloro che falliscono nel tentativo di amare, ma da parte sua si offre solo per essere amata (sotto contratto), senza dare mai segni della propria disposizione a muoversi dalla passività fino alla passione senza limiti?¹⁷⁰

Se è vero che l'amore, come afferma Lacan, diversamente dal godimento, si soddisfa attraverso «il segno dell'amore»¹⁷¹, la relazione con l'Altro, la mancanza dell'Altro e il suo dono, la donna rivela una mancanza d'amore e una chiusura all'*eteros* forse ancora più radicale di quella dell'uomo.

Lui, sebbene abbia sempre voluto essere « libre de ne pas aimer » (MM 1268), quanto meno tenta di saperne di più, prova a oltrepassare la rigida coincidenza con se stesso per aprirsi all'alterità; lei, invece, dormendo pressoché ininterrottamente, confinata, rinchiusa in se stessa, esclude ogni possibilità di legame con l'altro. Come osserva Ottoboni, «questo sonno la avvicina alla morte. La donna, pur essendo presente con il suo corpo, è assente: assente nella relazione con l'uomo, ma assente anche a se stessa»¹⁷²; ella dorme quando parla, dorme quando emette i verdetti sulla malattia che affligge il suo partner, dorme anche quando fa l'amore con lui:

Elle dort, le sourire aux lèvres, à la tuer.
Vous restez encore dans le séjour de son corps.
Elle est pleine de vous cependant qu'elle dort. Les frémissements légèrement criés qui parcourent ce corps se font de plus en plus évidents. Elle est dans un bonheur rêvé d'être pleine d'un homme, de vous, ou d'un autre, ou d'un autre, ou d'un autre encore.
Vous pleurez.

(MM 1266)

L'uomo tenta di fare della propria mancanza un dono, piange lacrime che vogliono essere un segno d'amore, un grido rivolto all'Altra che però non lo coglie mai, ne resta indifferente, e nella sua cecità continua a notare solo l'inespressività, l'immobilità del suo sentimento (MM 1267).

Considerandolo alla stregua di un morto, la donna si rifiuta di *riconoscere* la sua singolarità, di chiamarlo con il suo nome, come lui le chiede, e dunque di farlo esistere nominalmente: « Une autre fois vous lui dites de prononcer un mot, un seul, celui qui dit votre nom, vous lui dites ce mot, ce nom. Elle ne répond pas, alors vous criez encore »

¹⁷⁰ M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit. pp. 78-79.

¹⁷¹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 5.

¹⁷² P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit. p. 272.

(MM 1261). Ricordiamo che per Lacan l'amore implica sempre il desiderio dell'Altro, la marca insostituibile della sua singolarità, il suo nome proprio: «Non c'è amore se non di un nome, come ognuno sa per esperienza»¹⁷³.

Ella, inoltre, rifiuta di ascoltare la storia del bambino, della sua infanzia¹⁷⁴, la storia mediante cui «lui vorrebbe giustificare, con l'eccessivo amore per la propria madre, il fatto di non poterla riamare incestuosamente in lei – storia unica per lui, banale per lei»¹⁷⁵.

In *La Vie matérielle* Duras mette in luce l'assenza al centro del desiderio non soltanto dell'uomo, ma anche della donna; tale assenza di desiderio che interessa specificatamente la donna, viene indicata dalla scrittrice con il termine “frigidity”:

Là où l'imaginaire est le plus fort c'est entre l'homme et la femme. C'est là où ils sont séparés par une frigidité dont la femme se réclame de plus en plus et qui terrasse l'homme qui la désire. La femme elle-même, la plupart du temps, ne sait pas ce qu'est ce mal qui la prive de désir. Elle ne sait pas, beaucoup plus souvent qu'on le croit, ce qu'est le désir, comment il se présente à la femme, elle croit qu'il y a des choses à faire pour qu'elle le ressente à son tour comme certaines autres femmes. Il n'y a rien à dire sur ce point sauf ceci : c'est que là où on croit que l'imaginaire est absent, c'est là qu'il est le plus fort. C'est la frigidité. La frigidité c'est l'imaginaire du désir par cette femme qui ne désire pas l'homme qui se propose à elle. Cette frigidité est celle du désir de la femme pour un homme qui n'est pas encore venu à elle, qu'elle ignore encore. La femme est fidèle à cet inconnu avant même que de lui appartenir. La frigidité c'est le non-désir de ce qui n'est pas cet homme. La fin de la frigidité est une notion imprévisible, illimitée qu'aucun homme ne peut tout à fait rejoindre. C'est le désir que la femme n'a que pour son amant. [...] La vocation à un seul être au monde, incontrôlable, elle est féminine.

(VM 326)

La donna sognerebbe dunque la felicità con un uomo che non è ancora sopraggiunto, che ancora le è sconosciuto. Tale desiderio per colui che ancora non c'è sarebbe all'origine della “frigidity”, dell'assenza di desiderio della donna per l'uomo che si offre a lei.

Se dunque è possibile parlare di una “malattia della morte” anche per la donna, ciononostante nel suo caso essa assume un significato differente rispetto a quella che interessa l'uomo: «nel caso dell'uomo sarebbe incapacità di amare, nel caso della donna

¹⁷³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, trad. it. Einaudi, Torino 2007, p. 369.

¹⁷⁴ « Vous continuez l'histoire de l'enfant, vous la criez. Vous dites que vous ne savez pas toute l'histoire de l'enfant, de vous. Vous dites que vous avez entendu raconter cette histoire. Elle sourit, elle dit qu'elle a entendu raconter cette histoire. Elle sourit, elle dit qu'elle a entendu et lu aussi beaucoup de fois cette histoire, partout, dans beaucoup de livres » (MM 1268).

¹⁷⁵ M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit. p. 93.

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 per la propria morte, mentre nella donna la malattia della morte si fomenta»¹⁷⁶.

Se è vero, come sostiene Lacan, che «l'amore domanda l'amore»¹⁷⁷, non ciò che l'Altro ha, ma il segno della sua *presenza*, la fine del racconto radicalizza impossibilità dell'incontro e, con esso, dell'amore.

Una mattina la donna non c'è più, ha lasciato la stanza dopo aver trascorso con l'uomo l'ultima notte prevista dal loro accordo: una «scomparsa che non può stupire» commenta Blanchot «perché è soltanto l'esaurimento di un apparire che si dava unicamente nel sonno. Lei non c'è più, ma tanto discretamente, tanto assolutamente, che la sua assenza sopprime la sua assenza, di modo che ricercarla è vano [...]»¹⁷⁸. Per l'uomo sarebbe totalmente inutile provare a cercarla, ritrovarla; egli non la riconoscerebbe, in quanto ciò che conosce di lei è solo il corpo addormentato: « La pénétration des corps vous ne pouvez pas la reconnaître, vous ne pouvez jamais reconnaître. Vous ne pourrez jamais » (MM 1270).

Nell'ultima fase della produzione durassiana l'amore viene a coincidere con la ricerca di un assoluto che non può risolversi se non nella separazione e nell'assenza. Come scrive Postorino,

superata la coppia borghese con il tradimento che la minava e, per certi versi, proteggeva, cristallizzandola; superato il concetto stesso di coppia, ridotto al semplice contatto: tra un uomo e una donna senza identità, che non si sono scelti e sono sostituibili da altri, e che recitano un copione sempre uguale – l'anelito di unione e la separazione cui, in modo fisiologico, l'unione tende – Duras definisce la relazione uomo-donna nell'epoca moderna, dove l'amore di coppia non è più al servizio (o a discapito) di un sistema economico-sociale. Anzi, definisce l'amore e basta, in ogni epoca e in ogni luogo, perché nient'altro che questo fenomeno l'ha interessata [...]

L'amore de La malattia della morte è affrancato da ogni illusione di fusione tra gli amanti [...] La ricerca che l'uomo e la donna intraprendono nella stanza d'albergo è l'inesausta ricerca di ogni essere umano, cioè l'incontro con l'altro da sé. il *riconoscimento* di quel che è alieno, *dissimile*. È l'utopia – sconfitta – di superare lo iato tra i corpi, il confine che isola gli uni dagli altri¹⁷⁹.

¹⁷⁶ P. Ottoboni, *Marguerite Duras*, op. cit. p. 275.

¹⁷⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 5.

¹⁷⁸ M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit. p. 82

¹⁷⁹ R. Postorino, *Un'assenza così lunga*, cit. pp. 119-120.

Non vi è più nemmeno il desiderio, l'illusione utopica di una fusione tra gli amanti; quel che resta è, se mai, la possibilità di vivere un amore nell'unico modo concesso, vale a dire « en le perdant avant qu'il soit advenu » (MM 75).

Ciò che *La Maladie de la mort*, e in particolare la sua conclusione, intende mostrare non è tanto lo scacco dell'amore in un caso singolare, ma il fatto che ogni amore, per Duras, non può che compiersi nel modo della perdita, vale a dire perdendo proprio ciò che è sempre stato assente, ciò che non si è mai avuto, «perché l'“io” e l'“altro” non vivono nello stesso tempo, non sono mai stati insieme (in sincronia), non potrebbero quindi essere contemporanei ma separati (anche uniti) da un “non ancora” che va di pari passo con un “ormai non più”»¹⁸⁰.

¹⁸⁰ M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit. p. 82.

L'AMANT

*Non sono un poeta, sono un poema.
E che si scrive malgrado abbia l'aria di
essere soggetto.*

Jacques Lacan¹⁸¹

1. « J'AVAIS ENVIE DE LIRE UN LIVRE DE MOI »

In occasione della pubblicazione de *L'Amant* (1984) – indubbiamente il suo romanzo più conosciuto e acclamato tanto dalla critica quanto dal grande pubblico, nonché vincitore del prestigioso premio Goncourt – Marguerite Duras afferma: « Tout s'arrête là, après l'année de l'amant. Dans l'écrit, tout ce que j'ai vécu après ne sert à rien. Il a raison, Stendhal : interminablement, l'enfance »¹⁸².

Dopo un'ampia ed eterogenea produzione artistica (romanzesca, teatrale, cinematografica e anche saggistica), e soprattutto in seguito a una lunga e difficoltosa terapia di disintossicazione dall'alcool, Duras sente l'esigenza di tornare a scrivere nuovamente sulla propria infanzia, su quella “piccola parte della sua giovinezza” che già in precedenza aveva costituito il nucleo narrativo di alcune sue opere – in particolare, *Un barrage contre le Pacifique* (1950) e *L'Eden Cinéma* (1977) –, e che dopo qualche anno verrà ripresa e sviluppata ancora una volta ne *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).

La vicenda raccontata ne *L'Amant* non è dunque del tutto inedita: la storia dell'infanzia-adolescenza indocinese è già “più o meno” stata scritta, Duras l'ha già lasciata intravedere altrove e, non facendone assolutamente mistero, lo confessa esplicitamente sin dalle prime pagine del romanzo, quasi si trattasse di una dichiarazione di poetica:

¹⁸¹ J. Lacan, «Prefazione all'edizione inglese del *Seminario XI*» (1976) in *Altri scritti*, cit. p. 564.

¹⁸² M. Duras, « J'avais envie de lire un livre de moi », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 4 septembre 1984, p. 29, cit. in S. Loignon, « Notice de *L'Amant* », in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. III, cit. p. 1848.

J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles. [...] L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements.

(A 1458)

La singolarità del romanzo del 1984, la sua diversità rispetto alle prime elaborazioni non dipende dunque tanto dall'intreccio degli avvenimenti, quanto piuttosto dal fatto che ai "periodi limpidi" si aggiungano ora quelli "nascosti", vale a dire fatti, sentimenti, eventi precedentemente dissimulati. In particolare, attraverso un *récit* in cui il presente della scrittura si accompagna alla rievocazione-ricostruzione del passato¹⁸³ e la voce narrante si *confonde* ora con quella dell'autrice ormai settantenne, ora con quella della giovane protagonista in una continua alternanza tra prima e terza persona, ciò che *L'Amant* si propone finalmente di *mostrare* è "la storia dell'attraversamento del fiume": si tratta di un evento capitale, di un vero e proprio momento iniziatico che segna il passaggio dall'essere bambina al divenire donna della protagonista, una quindicenne di origine francese che, proprio attraversando il Mekong a bordo di un traghetto, incontra il suo primo amante, un ricco cinese di ventisette anni.

Sullo sfondo – ma comunque profondamente intrecciato all'evento centrale della narrazione –, un ritratto di famiglia nell'Indocina dei primi decenni del secolo: la madre della protagonista, maestra e direttrice di una scuola femminile a Sadec, è una vedova disperata, rovinata, resa folle dalle vane lotte intentate contro le ingiustizie del mondo coloniale, contro la natura, contro chiunque, nella speranza di salvare la sua famiglia dalla miseria; l'odiato fratello maggiore che, pur essendo un ragazzo violento, dipendente dal gioco e dall'oppio, un potenziale assassino, un ladro, ha tuttavia sempre rappresentato per la madre l'oggetto di una passione incondizionata ed esclusiva; l'amato fratello minore, l'eterno bambino che nonostante quell'« immortalité sans défaut, sans légende, sans

¹⁸³ «Il testo offre una rappresentazione insolita del passato, poiché i ricordi rivelati non sono ordinati cronologicamente come una narrazione storica: l'adolescenza è il momento attorno al quale passato, presente e futuro convergono. Inoltre [...] il passato che lei [la voce narrante] ricorda è tanto inventato quanto ricordato», V. Baisnée, *Gendered Resistance: The Autobiographies of Simone de Beauvoir, Maya Angelou, Janet Frame and Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam, 1997.

accident, pure, d'une seule portée » (A 1518), morirà prima dei trent'anni, arrecando alla sorella un enorme dolore.

A rendere possibile questa nuova versione della storia dell'attraversamento del fiume e, più in generale, delle vicende familiari legate al periodo adolescenziale della narratrice, sembra essere la liberazione, raggiunta con la maturità, da quel senso di pudore che in passato le aveva sempre impedito di mostrare senza timori e reticenze le zone in ombra del proprio vissuto.

J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral. Écrire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent. Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité. Mais le plus souvent je n'ai pas d'avis, je vois que tous les champs sont ouverts, qu'il n'y aurait plus de murs, que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher, se faire, se lire, que son inconvenance fondamentale ne serait plus respectée, mais je n'y pense pas plus avant.
(A 1458)

La dissimulazione sembrerebbe riguardare principalmente proprio le vicende legate a quell'infanzia indocinese su cui Duras è tornata più e più volte nel corso della sua produzione – seppur in maniera sempre rinnovata – fino a farne una vera e propria mitologia¹⁸⁴, testimoniando inoltre la veridicità di quanto afferma Blanchot relativamente al processo di creazione letteraria: «Lo scrittore non sa mai se l'opera è compiuta. Ciò che egli ha terminato in un libro, lo ricomincia e lo distrugge in un altro»¹⁸⁵.

La continua *ri-scrittura* e rielaborazione delle medesime tematiche – «la vita indigente delle colonie, il sesso, il denaro, l'amante, la madre e i fratelli» (PS 45) – all'interno di un percorso che da *Un Barrage contre le Pacifique* arriverà fino a *L'Amant de la Chine du Nord*, passando appunto per *L'Amant* che, di questo percorso, rappresenta la tappa e lo snodo principale, è stato spesso interpretato come un tentativo dai risvolti autobiografici volto a correggere le versioni precedentemente date di una storia per la scrittrice tanto essenziale quanto inafferrabile¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Cfr. C. Blot-Labarrère, « Cette mythologie qu'est l'enfance », in *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 1992, pp. 31-39.

¹⁸⁵ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. Einaudi, Torino, 1967, p. 7.

¹⁸⁶ «*L'Amant* avrebbe preso forma obbedendo a un desiderio di tornare sul passato per correggere precedenti versioni [...]», A. Morino, *Il cinese e Marguerite. Una biografia*, Sellerio, Palermo 1997, p. 14. Ne *L'Amant* troviamo ad esempio una vera e propria rettifica della versione data in *Une Barrage contre le Pacifique* dell'incontro tra la protagonista Suzanne e Mr. Jo, il personaggio che nel 1950 “dissimulava”

Benchè nei suoi romanzi vi siano sempre state allusioni a storie verosimilmente appartenute al suo passato, prima de *L'Amant*, Duras non ha mai parlato di sé in prima persona e davvero poche sono le occasioni in cui la coincidenza tra vita e opera viene dichiarata esplicitamente¹⁸⁷. La decisione di tornare, a distanza di anni, sugli avvenimenti della propria adolescenza per farne nuovamente l'oggetto della sua scrittura, una scrittura che si presenta ora massimamente sincera e personale soprattutto per la scelta della narrazione in prima persona, ha indotto buona della critica a cogliere ne *L'Amant* la volontà di Duras di dire finalmente la verità riguardo alle proprie vicende biografiche¹⁸⁸. Come infatti osserva Anne Cousseau, «ne *L'Amant* troviamo una dichiarata rivendicazione di sincerità e trasparenza [...] Il concetto di verità si trova dunque al cuore della volontà di scrivere *L'Amant*»¹⁸⁹.

Rispetto a un *Barrage contre le Pacifique* che si presenta come un tradizionale romanzo alla terza persona in cui nessun indizio autorizza il lettore a legare la vicenda della protagonista Suzanne a un'esperienza di vita reale dell'autrice, *L'Amant* sembrerebbe infatti esibire una marcata valenza autobiografica, quasi che attraverso di esso «Marguerite Duras si consegnasse al Lettore in una sua dimensione intima taciuta fino a quel momento, quasi che si decidesse a rivelare una verità personale e nascosta, quasi che mettesse a nudo se stessa nella figura della giovane collegiale protagonista del romanzo»¹⁹⁰.

l'amante cinese: « Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur » (A 1469).

¹⁸⁷ È soprattutto durante le interviste che Duras parla di sé e delle sue opere come strettamente dipendenti l'una dall'altra. Per citare un esempio, durante l'intervista con Pallotta della Torre la scrittrice confessa che all'origine di *Moderato cantabile* e della sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* vi sarebbe la relazione passionale vissuta con Gérard Jarlot. Cfr. PS 44-45.

¹⁸⁸ Durante l'intervista con Leopoldina Pallotta della Torre, Duras afferma di aver dovuto aspettare molti anni prima di poter rendere nota la vicenda dell'amante cinese non solo per una questione di pudore (indotta principalmente dall'ideologia marxista), ma anche e soprattutto perché via di sua madre: «Avevo dovuto mentire per anni sulle tante storie passate; mia madre era ancora viva, non volevo che venisse a sapere certe cose. Poi, un giorno, rimasta sola, mi sono detta: perché non dire la verità, adesso? Ogni cosa del libro è esistita: i vestiti e la rabbia di mia madre, il cibo dolciastro che ci faceva ingurgitare, l'automobile dell'amante cinese» (PS 46).

¹⁸⁹ A. Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Librairie Droz, Genève, 1999, pp. 134-138.

¹⁹⁰ S. Micale, *Io piuttosto che un'altra*, op. cit. p. 86. Pur cogliendo nel romanzo la medesima "intimità" rilevata da Micale, Valérie Baisnée definisce *L'Amant* più che un'autobiografia, «una confessione scandalosa», riprendendo la definizione data da Rita Felski a tale genere letterario: «un sottogenere dell'autobiografia», «un tipo di scrittura autobiografica che segnala la propria intenzione di mettere in primo piano i dettagli più personali e intimi della vita di un autore», R. Felski, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge, 1989, cit. in V. Baisnée, *Gendered Resistance*, op. cit. p. 132.

Il lettore è inoltre spinto a leggere *L'Amant* come un'autobiografia e a identificare la voce narrante con quella dell'autrice anche per via della presenza all'interno del testo di alcuni rimandi ad altre opere dell'anonima narratrice in cui si riconoscono facilmente i riferimenti, più o meno espliciti, a fatti, cose, personaggi che compaiono nei romanzi di Marguerite Duras¹⁹¹. Tuttavia, come osserva Evy Varsamopoulou, «questo “a parte” quasi parentetico non è privo di ironia: manifesta la consapevolezza di Duras che il romanzo sarà sicuramente letto come autobiografia e in effetti solo come il testo più recente della rete autobiografica intertestuale della sua bibliografia letteraria»¹⁹².

Il rapporto che *L'Amant* intrattiene con il genere autobiografico *stricto sensu* è dunque ambiguo e complesso. A mettere in guardia il lettore dall'illusione di trovarsi di fronte a una verità autobiografica non sono semplicemente i dubbi relativi all'autenticità dei fatti narrati (in particolare di un evento tanto cruciale all'interno della dinamica del racconto quale l'incontro tra la giovane protagonista e l'amante cinese), quanto piuttosto l'instabilità della voce narrante che, alternando continuamente la prima e la terza persona, contravviene al “patto referenziale” che caratterizza l'autobiografia come genere letterario. Se infatti, come sostiene Jérôme Lejeune, la coincidenza d'identità fra autore, narratore e personaggio deve essere inequivocabile affinché si possa parlare di autobiografia¹⁹³, ne *L'Amant* non soltanto manca l'esplicita dichiarazione di tale coincidenza – «anche se il narratore e il personaggio principale coincidono, non vi è alcuna dichiarazione diretta della coincidenza tra narratore e autore»¹⁹⁴ –, ma non è neppure possibile stabilire la convergenza tra il nome proprio dell'autore e quello del personaggio¹⁹⁵. Il nome «Marguerite Duras» non compare infatti mai all'interno del romanzo e l'io anonimo della voce narrante, posto sin dalle prime pagine come soggetto

¹⁹¹ Citiamo un esempio in cui l'allusione a *Le Vice-consul* (1966) – e in particolare al personaggio di Anne-Marie Stretter – è lampante: « Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée. La Lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta n'a pas encore fait son entrée dans la littérature » (A 1463).

¹⁹² E. Varsamopoulou, *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*, cap. 5 «Eros, Thanatos, I: The Sublimity of Writing the Family Romance in Marguerite Duras' *L'Amant*».

¹⁹³ Cfr. P. Lejeune, *On Autobiography*, The University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1989, p. 5.

¹⁹⁴ E. Varsamopoulou, *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*, op. cit., cap. 5.

¹⁹⁵ «Tutta l'esistenza di quel che si chiama autore è riassunta in questo nome: solo segno nel testo di un indubbio fuori-testo, che rimanda ad una persona reale, che domanda così che gli si attribuisca, in ultima istanza, la responsabilità dell'enunciazione di tutto il testo scritto», cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1986, p. 22.

dell'enunciazione, diviene ben presto l'oggetto della narrazione, designato di volta in volta come « l'enfant », « la petite blanche », « la jeune fille blanche », oppure semplicemente mediante il pronome personale « elle »¹⁹⁶.

Nonostante Duras abbia sempre sostenuto di detestare che si pensasse che nei suoi libri lei raccontasse semplicemente delle storie¹⁹⁷, *L'Amant* è stato comunque letto per lo più come la storia della sua vita ed è forse proprio questa interpretazione ad averne decretato l'enorme successo.

Tuttavia, *L'Amant* non è un'autobiografia, non può esserlo e, a tale riguardo, la voce narrante è esplicita quando, nelle prime pagine del testo, afferma: « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne » (A 1458); o ancora, quando durante un'intervista Duras afferma: « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ce n'est pas pour raconter mon histoire que j'écris. L'écrit m'a enlevé ce qui me restait de vie, m'a dépeuplée et je ne sais plus de ce qui est écrit par moi sur ma vie et de ce que j'ai réellement vécu ce qui est vrai »¹⁹⁸.

L'intento di Duras non è dunque tanto quello di “correggere” le sue opere precedenti, riscrivendo la realtà, la verità su alcuni fatti della sua vita, quanto piuttosto mostrare che la letteratura può sempre offrire la possibilità di (ri-)trovare se stessi, di rivisitare il proprio passato non soltanto al fine di renderlo meno caotico, ma anche per dargli, retroattivamente, una nuova significazione; come infatti afferma Lacan, «la gente scrive i propri ricordi d'infanzia e questo comporta delle conseguenze. È infatti il passaggio da una scrittura a un'altra scrittura»¹⁹⁹.

«Il libro è uscito dal buio – il buio dove avevo relegato la mia infanzia – ed era privo di ordine. Una serie di episodi sconnessi che io trovavo e abbandonavo senza soste,

¹⁹⁶ Come mette ben in luce Baisnée, la mancanza del nome proprio non riguarda solamente la protagonista ma, oltre all'amante cinese, tutti i componenti della famiglia: « la mère », « le petit frère », « le frère aîné »: « Dal mio punto di vista, l'assenza di nomi propri ne *L'Amant* riflette le relazioni interpersonali della famiglia insistendo sui ruoli familiari [...] L'assenza del nome proprio rimarca l'assenza del padre all'interno della struttura familiare [...] ». Inoltre, Baisnée rileva che la designazione della protagonista varia a seconda della prospettiva da cui è guardata: ad esempio, nella scena dell'attraversamento del Mekong, è alternativamente « l'enfant » o « la petite fille » (« sessualmente immatura ») e « la jeune fille » (« sessualmente matura »). Allo stesso modo, “quindi anni e mezzo” è una non-età, non più quindici, ma non ancora sedici: « [l'età] denota un'ambiguità fondamentale da cui il dramma si sviluppa: per la sua famiglia, la ragazza è ancora “l'enfant”, ma agli occhi del cinese che incontra sul traghetto, ella è certamente “jeune fille” » V. Baisnée, *Gendered Resistance*, op. cit., p. 134.

¹⁹⁷ Cfr. L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 775.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 782.

¹⁹⁹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XXIII. Il sinthomo (1975-1976)*, trad. it. Astrolabio, Roma, 2006, p. 146.

premesse o conclusioni» (PS 45), spiega Duras a proposito della gestazione de *L'Amant*. Poi aggiunge: «La malattia, la stanchezza da cui uscivo mi avevano dato *voglia di tornare a me stessa* dopo lungo tempo. Più che un'ispirazione, la definirei il sentimento della scrittura. *L'amante* è un testo selvaggio: e questo aspetto brutale che ho dentro è stato Yann Andréa con il suo libro *M.D.* a farmelo scoprire» (PS 45).

Tra i fattori che hanno contribuito alla genesi di un romanzo come *L'Amant* in risposta al suo desiderio di «tornare a se stessa», vi sarebbe dunque la pubblicazione avvenuta proprio nel 1983 di *M.D.*, libro in cui Yann Andréa fornisce il resoconto letterario delle giornate di tormento trascorse presso l'ospedale americano di Neuilly e dei deliri che hanno accompagnato la disintossicazione della scrittrice: «[Yann Andréa] È riuscito a captare qualcosa che ha fatto sì che io scrivessi questo libro, in seguito. Mi sono riconosciuta così come mia madre mi descriveva: 'Recriminerà sempre, non sarà mai contenta'... Per esempio, quando urlo nei corridoi dell'ospedale per avere un caffè! Mi sono riconosciuta in quelle righe ed ero contenta di avere conservato quel carattere che non avevo perduto. Ero io a essere perduta. Non il mio carattere! E questo mi ha fatto venire voglia di tornare a quegli anni attraverso la scrittura»²⁰⁰.

Yann Andréa, consegnandole «una sorta di articolato racconto autobiografico scritto per interposta persona, dove parole e gesti erano stati registrati con voluto distacco e stile scarnificato»²⁰¹, ha saputo dunque offrire a Duras quella che lei riconosce essere la prima fedele immagine di sé formulata attraverso le parole, un ritratto di se stessa come donna e come scrittrice. Non stupisce dunque che *M.D.*, anche per lo stile impiegato, così vicino ai modi durassiani, sia stato da lei stessa rivendicato tra i titoli più importanti e rappresentativi del proprio scrivere: « Il y a les livres intangibles, il y a *L'Été 80*, *L'Homme atlantique*, le vice-consul qui crie dans les jardins de Shalimar, la mendiante, l'odeur de la lèpre, *M.D.*, *Lol V. Stein*, *L'Amant*, *La Douleur*, *La Douleur*, *La Douleur*, et *L'Amant*, Hélène lagonelle, les dortoirs, la lumière du fleuve » (VM 355).

Alla luce di ciò, la scelta di Duras di tornare a parlare senza più occultamenti dell'infanzia, e in particolare dell'«attraversamento del fiume» e dell'incontro con l'amante cinese, riflette pienamente il suo desiderio di scrivere un libro «di sé», un libro

²⁰⁰ Spécial *Apostrophes*, intervista di Bernard Pivot, Antenne 2, 28 settembre 1984, cit. in A. Morino, *Il cinese e Marguerite*, p. 58.

²⁰¹ A. Morino, *Il cinese e Marguerite*, op. cit., p. 59.

in cui ri-conoscersi : « j'avais envie de lire un livre *de moi*. De le faire. De le lire... »²⁰². Come si vedrà attraverso l'analisi del romanzo, *L'Amant*, più che un'autobiografia, si rivela piuttosto essere la raffigurazione plastica di un processo di *ri-soggettivazione* attraverso cui la voce narrante, ricostruendo in maniera inedita e singolare la sua provenienza, rintraccia la logica della propria vita – in particolare di quella parte della sua giovinezza sino ad allora rimasta “nascosta” – per farla esistere e darle finalmente un senso *après coup*. L’“attraversamento del fiume” costituisce infatti un momento di svolta essenziale per il processo di soggettivazione della protagonista/narratrice: esso non segna solamente un momento di passaggio, un'iniziazione per la *jeune fille* che, grazie all'incontro con l'amante cinese, abbandona il mondo dell'infanzia e si separa dal nucleo familiare – in particolare dalla figura materna – per divenire donna; esso viene inoltre a coincidere con l'origine della vocazione alla scrittura, con l'assunzione di quell'*élan* assolutamente determinante per la costruzione dell'identità di colei che un giorno prenderà il nome di Duras, il nome della scrittrice.

2. DA *L'IMAGE ABSOLUE* A *L'AMANT* COME PROCESSO DI RI-SOGGETTIVAZIONE

«In un primo tempo *L'amant* si chiamava *L'image absolue*», spiega Duras, «Era stato concepito come un album di fotografie dei miei film e di me»²⁰³. Il testo scritto ha però iniziato a crescere sempre più e in maniera del tutto imprevista, al punto che quelle che avrebbero dovuto essere semplicemente delle indicazioni didascaliche hanno progressivamente eliminato le immagini per proporsi in un racconto autonomo²⁰⁴.

²⁰² È durante l'intervista con Marianne Alphant, pubblicata su *Libération* (4 settembre 1984), che Duras ribadisce il suo desiderio di scrivere finalmente un libro “di sé”: « Ça a dû contribuer à ce retour à moi, j'avais envie de lire un livre de moi. De le faire. De le lire... je suis allée là, cette fois, là où je ne partage rien, où je ne peux pas partager. Si je le fais, je perds le train qui passe, le livre, je ne veux pas embarquer autre chose qui moi sous peine de perdre ce flot de ce qui vient », cit. in L. Adler, *Marguerite Duras*, op. cit. p. 783.

²⁰³ H. Le Masson, *L'inconnue de la rue Catinat*, in «Le Nouvel Observateur», 28 settembre 1984, cit. in A. Morino, *Il cinese e Marguerite*, op. cit., p. 64.

²⁰⁴ Dopo aver scoperto negli armadi della casa a Neauphle alcune fotografie di famiglia, il figlio Outa propone a Duras di scriverne le didascalie al fine di realizzare, insieme a lei, un libro fotografico che, includendo anche le immagini da lui stesso scattate sui vari set dei film della madre, fosse in grado di stabilire un legame tra arte e vita della scrittrice. Durante l'intervista con Pallotta della Torre Duras infatti afferma: «L'amante è nato da una serie di fotografie ritrovate per caso, e lo iniziai pensando di tralasciare

Se *L'Amant* non si è definito in base al progetto iniziale (non compare infatti nessuna immagine nelle 140 pagine dell'edizione Minuit) è perché una fotografia essenziale si è rivelata *assente*, mancante: si tratta appunto dell'*image absolue*, quella che avrebbe dovuto raffigurare la *jeune fille* a bordo del traghetto durante l'attraversamento del Mekong.

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur.

(A 1459)

Nella letteratura durassiana è sempre ciò che non c'è o che non accade a fare scaturire una storia, non tanto l'episodio in sé dunque, ma ciò che gli sta attorno e non si vede. Proprio dall'*assenza*, da ciò che non è dato a vedere, ha origine *L'Amant*; la scrittura interviene per tentare di colmare il vuoto, per supplire alla mancanza di una fotografia che, se fosse stata scattata, avrebbe ritratto la ragazza nell'imminenza di offrirsi al suo primo amante, cristallizzando così, in tratti definitivi, la contingenza di quell'istante.

Tale fotografia però non esiste perché nessuno, nemmeno colei che ne era protagonista, avrebbe potuto prevedere e cogliere sul momento l'importanza di un avvenimento all'apparenza tanto insignificante. Tuttavia, l'immagine "deve la sua virtù", vale a dire "quella di rappresentare un assoluto", proprio all'inesistenza della fotografia in quanto, se essa fosse stata scattata, avrebbe riprodotto all'infinito ciò che *effettualmente* ha avuto luogo una volta sola, riducendo così l'essenza dell'avvenimento a una rigida, immobile e mortificante contingenza. Come afferma Roland Barthes,

[la fotografia] ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente. In essa, l'accadimento non trascende mai verso un'altra cosa: essa riconduce sempre il corpus di cui ho bisogno al corpo che io sto vedendo [...] essa dice: *questo, è proprio questo, è esattamente così!* Ma non dice nient'altro; una foto non può essere trasformata (detta)

il testo per privilegiare l'immagine. Poi, la scrittura ha preso il sopravvento, andava più veloce di me, e solo rileggendolo mi sono accorta di come sia costruito sulle metonimie» (PS 49).

filosoficamente, essa è interamente gravata dalla contingenza di cui è l'involucro trasparente e leggero²⁰⁵.

L'assenza della fotografia dell'"attraversamento del fiume", e dunque del primo incontro tra la *jeune fille* e l'amante cinese, sottrae tale avvenimento alla mortifera postura del «*questo, è proprio questo, è esattamente così!*», permettendo alla scrittrice-narratrice di ri-scrivere e ri-significantizzare in modo nuovo ciò che è già stato scritto altrimenti, ovvero quella "piccola parte della sua giovinezza" interamente racchiusa nell'*image absolue* segretamente conservata nella sua memoria: «*Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchante* » (A 1455).

L'immagine che la voce narrante afferma di prediligere tra tutte giacché solo in essa si riconosce e che ora si appresta a ricostruire attraverso la scrittura, altro non è che *l'immagine ideale di sé*, il suo *moi*, vale a dire quella mistificazione narcisistica che pur offrendo al soggetto (*Je*) una solidità immaginaria, tuttavia non potrà mai coincidere con esso. Lacan, a partire dal primo seminario del suo insegnamento, insiste infatti nell'affermare l'eterogeneità di fondo, l'incompatibilità tra il soggetto dell'inconscio e la funzione immaginaria-narcisistica dell'Io: «Il fatto fondamentale apportatoci dall'analisi è che l'ego è una configurazione immaginaria. Se ci si acceca di fronte a questo fatto si va a finire su quella strada in cui tutta l'analisi, o quasi, ai nostri giorni, s'impegna senza indugi. Se l'ego è una funzione immaginaria, non si confonde col soggetto»²⁰⁶.

Alla luce di ciò si spiega la continua alternanza tra la narrazione in prima e in terza persona de *L'Amant*: l'impiego del pronome «*elle*» fa infatti della *jeune fille* l'oggetto dell'enunciazione, dunque un artificio narcisistico, una vera e propria costruzione del soggetto narrante che, non potendo coincidere con il suo *io ideale* si trova pertanto impossibilitato a dire «*Je*».

Come osserva Kelsey Haskett, «questa tendenza comincia nel momento in cui l'autrice giunge al cuore della storia, vale a dire quando la *jeune fille* incontra il suo futuro amante sul traghetto»²⁰⁷, ossia nel momento in cui la narratrice ricostruisce, mediante la

²⁰⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, cit. pp. 6-7.

²⁰⁶ J. Lacan, *Il Seminario. Libro I*, cit. p. 241.

²⁰⁷ K. Haskett, *Dans le miroir des mots: identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, Summa Publications, Birmingham, Ala, 2011. p. 33.

scrittura, la fotografia mai scattata e che tuttavia rappresenta l'immagine ideale, forse perfetta, di se stessa.

La storia del primo incontro con il cinese “non esiste”: sottraendosi tanto al regime iconico quanto a quello linguistico, tale evento assume le sembianze di un vuoto centrale, di un buco, di uno iato: l'eccedenza rispetto al campo dell'Immaginario si riscontra nell'assenza della fotografia che avrebbe potuto catturare quell'evento ma che invece è stata omessa, dimenticata; l'impossibilità della storia di essere raccontata mediante uno sviluppo lineare – « Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne » (A 1458) –, così come l'impossibilità da parte della voce narrante di continuare a dire “io”, testimonia invece la sua eccedenza rispetto al linguaggio, all'ordine Simbolico.

Inoltre, il passaggio dalla prima alla terza persona – oltre ad avvenire al momento della ricostruzione dell'immagine del primo incontro tra la *jeune fille* e il cinese – ha sempre luogo quando a costituire l'oggetto della narrazione è la dimensione della passione, della *jouissance*, del desiderio sessuale: in essa vi è dunque qualcosa che impedisce a chi scrive di identificarsi con la protagonista del romanzo; l'io dimostra di “non essere padrone a casa propria”, le regioni più *intime* del vissuto soggettivo si rivelano essere quelle maggiormente inappropriabili, le più *estranee*.

Analogamente a Freud che aveva parlato di un «territorio straniero interno»²⁰⁸ per indicare la zona dell'Es, l'energia mai interamente governabile delle pulsioni, nel *Seminario VII* Lacan ricorre al neologismo *extimité* per indicare il nucleo originario e costitutivo dell'io, «quel luogo centrale, quell'esteriorità intima»²⁰⁹ con il quale ogni essere umano si trova a rapportarsi, ma che resta comunque sempre inaccessibile: *das Ding*. Come manifestazione del Reale, la Cosa esibisce infatti una doppia eccedenza sia rispetto alle identificazione immaginarie – la Cosa non è un'immagine –, sia rispetto alla catena significante – la Cosa è una “realtà muta”, non è linguaggio, ma piuttosto il buco al suo interno, e tuttavia non è concepibile se non a partire da esso.

Come sottolinea Bottioli, il Reale non è dunque solamente ciò che si sottrae alla messa-in-forma linguistica – vale a dire la realtà *meno* il Simbolico; oltre a questa accezione del Reale come sottrazione, in Lacan vi è un'altra versione, quella indicata

²⁰⁸ Cfr. S. Freud, *La scomposizione della personalità psichica*, in *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it. in *OSF*, vol. 8 (1915-1917), Boringhieri, Torino 1976, p. 469.

²⁰⁹ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, p. 165.

appunto nel *Seminario VII* e che descrive il Reale come implicato nel Simbolico, incluso in esso sia pure, paradossalmente, come un'*esteriorità interna*, intima²¹⁰.

L'Amant – inteso come creazione artistica – rappresenta dunque il tentativo da parte del soggetto (la voce narrante) di “arrivare alla sostanza delle cose”, vale a dire di affrontare, raggiungere e circoscrivere l'ignoto che porta dentro di sé al fine di *ri-soggettarlo* e dargli, attraverso la scrittura, una forma assolutamente inedita.

Écrire.

Je ne peux pas.

Personne ne peut.

Il faut le dire : on ne peut pas.

Et on écrit.

C'est l'inconnu qu'on porte en soi : écrire, c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien.

(É 866)

Proprio come in un lavoro di analisi, un lavoro che procede sempre “asciugando” la biografia del soggetto riducendola al solo significante primordiale che ne ha tracciato la logica interna, la narratrice è condotta a (re-)incontrare *come per la prima volta* il significante traumatico – il momento dell'“attraversamento del fiume” – a cui è rimasta assoggettata la sua storia, non tanto al fine di liberarsi definitivamente dalla sua presa ripetitiva, ma per assumerla in maniera soggettiva e singolare²¹¹.

Lacan, nel *Seminario XI*, individua la posta in gioco, il fine ultimo dell'esperienza analitica proprio nel movimento di *soggettivazione dell'assoggettamento significante*, in quanto solo *la ripresa singolare della sua presa*²¹² può dare alla ripetizione del significante traumatico e primordiale (ripetizione che nel caso de *L'Amant* assume le

²¹⁰ Cfr. G. Bottioli, *Estimità/intimità: tra pulsioni e passioni dell'essere*, in «Enthymema», n. 2, 2010, p. 335.

²¹¹ In particolare, come Recalcati mette in luce, il lavoro di analisi è costituito da due movimenti (due eredità): nel primo movimento il soggetto viene condotto a incontrare il significato traumatico al quale è rimasto assoggettato nella sua storia e di cui la ripetizione è espressione univoca. «Sarebbe essenziale che il soggetto veda a quale significante – non-senso, irriducibile, traumatico – egli sia, come soggetto, assoggettato» (J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit. p. 246); il secondo movimento, essenziale all'analisi, consiste nel rendere possibile l'assunzione singolare del significante traumatico al quale la vita del soggetto si è scoperta assoggettata. È solo questa assunzione che può dare alla ripetizione la forma di una “differenza assoluta”. Cfr. M. Recalcati, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2019, pp. 141-145.

²¹² *Ivi*, p. 143.

sembianze della ri-scrittura), la forma di una differenza assoluta: «Il desiderio dell'analista [...] è un desiderio di ottenere la differenza assoluta, quella che interviene quando, confrontato con il significante primordiale, il soggetto giunge per la prima volta in posizione di assoggettivarsi. Solo qui può sorgere la significazione di un amore senza limite, perché è fuori dai limiti della legge, dove soltanto può vivere»²¹³.

Se dunque nel lavoro di analisi per l'analizzante si tratta innanzitutto di ricostruire la sua provenienza riscoprendo le tracce degli Altri che lo hanno costituito per trascriverle in modo singolare, un'operazione molto simile la troviamo proprio nelle pagine d'esordio de *L'Amant*. Il romanzo si apre infatti con il ricordo di un incontro casuale avvenuto tra la narratrice e un uomo che, di passaggio in una hall, le confessa di trovarla più bella rispetto a quando era giovane, di preferire il suo volto attuale, invecchiato e visibilmente devastato a quello che aveva in gioventù.

Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté».

(A 1455)

La rievocazione aneddotica di tale circostanza²¹⁴ costituisce l'innescò non solo della narrazione ma anche, e soprattutto, del lavoro di ricostruzione del passato finalizzato a raggiungere, a circoscrivere l'evento che ha determinato quel brutale e repentino invecchiamento del volto della narratrice, un volto distrutto che porta in sé la traccia, la scrittura, di una vita che sembra essersi consumata prima ancora di essere stata vissuta.

Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes.
[...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la

²¹³ J. Lacan, *Il Seminario, Libro XI*, cit. p. 271.

²¹⁴ A Bernard Pivot, durante la puntata di *Apostrophe* dedicata all'uscita de *L'Amant*, Duras racconta che l'uomo in questione è il fratello di Prévert, incontrato per caso nell'atrio de La maison de la Radio.

peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit.

(A 1455-1456)

In questa descrizione, paragonabile a un *close-up* cinematografico, del mutamento subito dal volto della narratrice-protagonista tra i diciotto e i venticinque anni, il tempo cronologico sembra essere immediatamente negato: il passato, il presente e il futuro si confondono, la giovinezza e la vecchiaia non si susseguono ordinate, ma sono inscritte l'una nell'altra.

« Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture » (A 1455-1456): la voce narrante, adottando un punto di vista esterno e per quanto possibile oggettivo, assume la posizione di lettrice e di interprete di fronte all'invecchiamento del proprio volto; un volto che si presenta come un vero e proprio testo letterario che – funzionando come una grandezza dinamica – esige una *conflictual reading*, ossia di essere letto, articolato ed “espanso” alla luce della pluralità conflittuale delle sue interpretazioni²¹⁵. Come osserva Evy Varsamopoulou, « a livello metanarrativo, l'idea di scrittura qui implicata è quella di una forza che agisce sul soggetto; il narratore è narrato, la scrittura accade al soggetto, il soggetto non è poeta (ποιητής/τρια è attivo e significa creatore), ma un poema (ποίημα è qualcosa che è creato)»²¹⁶.

La lettura dei segni lasciati sul proprio volto dal brutale e repentino invecchiamento – gli occhi più grandi, lo sguardo più triste, la bocca più netta, le profonde fenditure che incidono la fronte, le rughe nette e profonde, la pelle screpolata – costituisce il primo passo compiuto dal soggetto per riscoprire *le tracce* dell'Altro che lo hanno costituito e dunque per rintracciare e risignificantizzare *après coup* la logica della propria vita.

Nella ricerca della causa della devastante metamorfosi, il volto della *jeune fille* protagonista del romanzo si confonde con quello dell'anziana narratrice, così come il passato si confonde con il futuro e ciò che è stato equivale a ciò che ancora non è stato.

²¹⁵ Per un approfondimento dell'interpretazione del testo letterario come “conflictual reading” rimando a G. Bottioli, *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)*, in «Comparatismi», n. 3, 2018.

²¹⁶ E. Varsamopoulou, *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*, op. cit., cap. 5 «Eros, Thanatos, I: The Sublimity of Writing the Family Romance in Marguerite Duras' *L'Amant*».

« On m'a souvent dit que c'était le soleil trop fort pendant toute l'enfance. Mais je ne l'ai pas cru. On m'a dit aussi que c'était la réflexion dans laquelle la misère plongeait les enfants. Mais non, ce n'est pas ça » (A 1457); poco dopo la narratrice smentisce questa interpretazione affermando che « Non, il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix-huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu. Ça devait se passer la nuit » (A 1457).

Diciott'anni, l'età che ha la *jeune fille* quando viene colta dal desiderio di uccidere il suo fratello maggiore, per punire la madre di aver troppo amato quel figlio violento. Poco dopo, la narratrice fornisce una nuova, ancora differente spiegazione alla trasformazione del suo volto, questa volta addirittura anticipando il momento in cui essa avrebbe avuto luogo: « Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer » (A 1458).

Il volto della narratrice-protagonista è il volto premonitore di ogni *jouissance* conosciuta prima ancora di essere realmente conosciuta: così come il volto dell'alcool ha preceduto l'alcool, allo stesso modo il volto del desiderio ha preceduto il desiderio.

J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment*.

(A 1458)

La devastazione del volto si rivela essere strettamente connessa alla relazione con il primo amante, all'iniziazione sessuale che segna l'allontanamento dal mondo dell'infanzia e il divenire donna della *jeune fille*. Troviamo conferma di ciò al termine del primo incontro tra i due amanti nella *garçonnière* – dunque subito dopo la deflorazione della protagonista – quando l'io narrante dichiara: « Nous sommes sortis de la garçonnière. J'ai remis le chapeau d'homme au ruban noir, les souliers d'or, le rouge sombre des lèvres, la robe de soie. J'ai vieilli. Je le sais tout à coup. Il le voit, il dit : tu es fatiguée » (A 1481).

All'"immagine" del volto devastato si sostituisce così l'*image absolue*, quella della protagonista a bordo del traghetto su cui, da lì a poco, avrà luogo l'incontro con il cinese;

si tratta dunque dell'immagine, al tempo stesso narrata e creata, della *passee*, «dello snodo adolescenziale, del taglio separativo che l'adolescenza comporta. Taglio che non investe solo la separazione del soggetto dalla famiglia, ma anche quella del suo desiderio dalla domanda dell'Altro»²¹⁷.

Possiamo affermare – per concludere questa parte introduttiva all'analisi vera e propria del romanzo – che l'*image absolue* mai realizzata effettivamente esiste però come effetto, come prodotto della scrittura de *L'Amant*: «[l'immagine] esisterà come prodotto della scrittura de *L'Amante*»²¹⁸; d'altro canto, è proprio l'assenza dell'immagine ad avviare l'atto di scrivere e dunque *L'Amant* risulta a sua volta essere l'effetto, il prodotto, la possibilità più alta scaturita dal vuoto lasciato dalla fotografia mai realizzata: «La fotografia mancante assumerà lo status di rappresentazione originaria del desiderio del soggetto scrivente»²¹⁹.

Se in generale l'arte, così come viene definita da Lacan, è “organizzazione del vuoto”, la scrittura è la modalità, la tecnica scelta dalla scrittrice-narratrice per confrontarsi con il Reale, per girare intorno al suo vuoto, guardarci dentro, dargli vita, forza, vigore²²⁰. Come scrive Cousseau,

È quindi sul piano della scrittura, e non su quello della storia da raccontare, che il soggetto trova la sua coerenza. La scrittura dell'infanzia non crea il soggetto di una storia, quello che abbiamo definito “soggetto autobiografico”, ma il soggetto di una scrittura [...] Il mito personale si edifica con una riscrittura che non ha altro interesse al di là di se stessa e che rivela sempre un po' più la beanza del vissuto nella sua dimensione referenziale, vale a dire la mancanza del soggetto autobiografico nel vedere la propria storia così come nel concepire la sua immagine e la sua identità. Ossessione di un testo malinconico che fantasmizza l'oggetto perduto [...] Il vero argomento del discorso autobiografico è la scrittura, con la quale si costruisce l'unica identità che vale per Duras, quella di scrittrice²²¹.

²¹⁷ M. Recalcati, *Le nuove melanconie*, cit. p. 138.

²¹⁸ J. Thormann, *Feminine Masquerade in “L'Amant”*: Duras with Lacan, in «Literature and Psychology», n. 40 (4), 1994, p. 28.

²¹⁹ *Ivi*, p. 29.

²²⁰ «Il miracolo della forma è anche il paradosso di una forma che è il motore dell'opera, che è attività e potenza, che lotta contro l'informe e circoscrive il vuoto. Questa lotta non consiste però in una soppressione della potenza antagonista [...]. Nell'autentica opera d'arte, il linguaggio non abolisce ma include il *non-linguaggio* (potremmo chiamare così la dimensione dell'informe, del caos, del reale lacaniano): ed è questa necessità di inclusione a generare le divisioni dell'opera», G. Bottioli, *Note a margine de “Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica” di Massimo Recalcati*, in «Psicoterapia psicoanalitica», n. 2, luglio-dicembre 2007, p. 146. Pur rappresentando una lotta contro l'informe e un tentativo di circoscrivere il vuoto, la scrittura de *L'Amant* non abolisce affatto la dimensione del caos, del reale lacaniano: che il non-linguaggio sia incluso nel linguaggio è reso massimamente evidente dall'aspetto frammentario del testo, dall'assoluta mancanza di linearità temporale, dalla presenza dei numerosissimi bianchi tipografici che rendono il testo più “vuoto” che “pieno”.

²²¹ A. Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 293.

La scrittura interviene dunque per ri-tracciare, ri-costruire l'origine di una storia, per farla esistere, per ri-soggettarla e darle, finalmente, una simbolizzazione adeguata. Il senso della storia del soggetto può infatti determinarsi come necessario solo *après coup*, vale a dire a partire dagli incontri (felici e catastrofici) effettivamente verificatisi e dalla loro significazione retroattiva.

Come osserva Recalcati, nessuna biografia può sottrarsi alla sua opera, poiché non è la biografia a spiegare l'opera ma è quest'ultima che finisce per scrivere in modo inedito *un'altra* biografia: «il processo di soggettivazione implica la biografia [...] ma solo come continua riscrittura (contingente) della necessità che l'ha costituita»²²².

L'incessante ritorno sulle medesime vicende legate all'infanzia-adolescenza da parte di Duras dimostra che il soggetto non è altro che il movimento di continua *risoggettivazione* delle necessità del passato in vista di una nuova biografia, di una nuova possibilità: «Che cosa ci racconta il gesto dell'artista se non, ogni volta, di questo annodamento di necessità e contingenza, di continuità e discontinuità, di ripetizione e invenzione, di *automaton* e *tyche*»²²³? In questa prospettiva, la sublimazione che sostiene la pratica della scrittura de *L'Amant* si rivela pertanto essere il luogo privilegiato sia per l'assunzione singolare di un incontro passato assolutamente determinante, sia per dare una raffigurazione plastica al processo di soggettivazione che esso sottende.

3. LA MASCHERATA FEMMINILE O IL RITRATTO DELLA *JEUNE FILLE COME OBJET PETIT* (a)

La ricostruzione, lenta, puntuale, fotografica “dell'attraversamento del fiume” e dell'incontro con l'amante cinese ha inizio. È il 1929 e la giovane protagonista, dopo aver trascorso le vacanze scolastiche a Sadec, nella casa della madre e dei suoi due fratelli, sta attraversando il Mekong a bordo di un traghetto diretto a Saigon, dove vive presso un pensionato statale e frequenta il liceo francese.

²²² Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I. cit. pp. 553-554.

²²³ *Ivi*, p. 553.

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.
C'est le passage d'un bac sur le Mékong.
L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.

(A 1456)

Proprio perché l'incontro con colui che diverrà il suo primo amante avviene durante questo viaggio, l'attraversamento del fiume a bordo del traghetto rappresenta un percorso tanto fisico quanto simbolico. Il passaggio da una sponda del Mekong all'altra metaforizza infatti l'iniziazione alla femminilità e alla sessualità della bambina che, allontanandosi dalla famiglia – in particolare dalla figura materna –, abbandona il mondo dell'infanzia per dirigersi verso un nuovo sapere, pronta ad accogliere possibilità che, seppur ancora non sperimentate, tuttavia intimamente già le appartengono. L'incontro con il cinese rende dunque possibile il passaggio dall'essere bambina all'essere donna della protagonista, un passaggio *necessario* per poter accedere alla dimensione del desiderio e del piacere, per esperire quella *jouissance* che sempre accompagna la scoperta del proprio corpo e di quello dell'Altro, la scoperta del proprio corpo *attraverso* il corpo dell'Altro.

La bambina è sola sul ponte e, con i gomiti appoggiati al parapetto, osserva la corrente, simile a una tempesta che si agita nelle acque del fiume, come per cogliervi l'ultimo istante della sua vita. La corrente del Mekong, proprio per via di quella forza con cui da un momento all'altro potrebbe portare via tutto, « des pierres, une cathédrale, une ville » (A 1460), condivide lo stesso carattere mortifero e potenzialmente distruttore tipico della *passé* adolescenziale e del primo incontro sessuale con l'Altro. Il corpo puberale, essendo caratterizzato da un'istanza pulsionale nuova, eccedente, non può più soddisfarsi soddisfacendo la domanda dell'Altro come invece accadeva nell'infanzia e pertanto «obbliga ogni adolescente a rivalutare lo sguardo che lui (lei) rivolge a se stesso (se stessa), ma anche quello che d'ora in poi verrà rivolto a quel corpo desiderante che lui (lei) non riconosce più»²²⁴.

Il manifestarsi della forza vitale della sessualità è esattamente ciò che, nella pubertà, obietta all'assoggettamento del soggetto alla domanda dell'Altro e di conseguenza determina quella separazione dai significanti dell'Altro che si realizza come *acting* del corpo:

²²⁴ J.-L. Gaspard e V. Lopes Besset, *Passions adolescentes: La rencontre de corps*, « Cahiers de psychologie clinique » n. 22, 2009, p. 32.

il corpo diventa *teatro dell'opposizione radicale*, della contraddizione senza dialettica tra l'emergenza separativa del desiderio del soggetto e l'inclinazione alienante della domanda dell'Altro. È la manifestazione del corpo puberale come esuberante, incontenibile, ormonale, pulsionale. È l'evento di una forma, di una forza "in cerca" della sua forma²²⁵.

Non è dunque casuale che il giorno dell'"attraversamento del fiume", la protagonista de *L'Amant* indossi abiti che la vogliono far apparire più grande, talmente eccentrici da dipingerla come una piccola prostituta: insolitamente truccata, con un rossetto rosso scuro sulle labbra, la *jeune fille* porta un vestito di seta naturale, quasi trasparente e molto scollato; l'abito, che prima apparteneva a sua madre, è stretto in vita da una cintura di cuoio dei suoi fratelli; ai piedi un paio di scarpe in lamé dorato con tacchi alti sostituiscono tutte quelle che le hanno precedute, « celles pour courir et jouer, plates, de toile blanche » (A 1460).

La trasformazione degli abiti preannuncia l'inizio della trasgressione, della rivolta silenziosa, è una premonizione della volontà della bambina di allontanarsi dalla madre e dalla rovinosa famiglia per affidarsi a un evento ancora ignoto ma segretamente intuito, atteso, preparato. Per accedere a una nuova terra in cui l'amore assumerà il volto del piacere assoluto e carnale è necessario mettersi a disposizione dello sguardo dell'Altro, farsi oggetto del desiderio dell'Altro. « Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, belle, ou jolie, jolie par exemple pour la famille, pour la famille, pas plus, tout ce que l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire. Croire que je suis charmante aussi bien. Dès que je le crois, que cela devienne vrai pour celui qui me voit et qui désire que je sois selon son goût, je le sais aussi » (A 1464).

La bambina già sa che per essere desiderabile non può che farsi avanti *mascherata*, deve *fare la donna*: a regnare sovrano nella relazione tra i sessi è infatti il "sembrare", un sembrare che ha che fare con le insegne, con i significanti sociali utilizzati dalla donna per poter essere riconosciuta come tale.

Attraverso la cura del proprio sembiante femminile una donna non fa mostra dell'avere fallico, ma incarna l'essere fallico – come significante del desiderio – giocando però, con tutta la grazia o la rabbia possibile, con il suo non-avere-il-fallo. Mostro di averlo anche se non ce l'ho, ma solo per esserlo. [...] la mascherata esibisce l'essere il fallo – essere l'oggetto che può causare il desiderio dell'Altro, essere il significante della mancanza dell'Altro, a

²²⁵ M. Recalcati, *Le nuove melanconie*, cit. p. 137 (sottolineatura mia).

partire dal velo posto sul non-avere il fallo. [...] il vestito abbiglia il corpo femminile per elevarlo al rango del significante fallico come significante del desiderio dell'Altro²²⁶.

Il movimento metonimico che caratterizza la descrizione dell'abbigliamento della protagonista mette in luce l'accostamento paradossale degli elementi che lo costituiscono. Ad esempio, la scelta dell'abito di seta trasparente, indice di una sensualità tipicamente femminile, contrasta con l'utilizzo di una cintura da uomo per cingere la vita²²⁷. Il desiderio di suscitare un'impressione di ambiguità, di equivocità è però reso massimamente evidente da un altro ornamento, su cui la narratrice stessa pone l'accento.

Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de la petite. Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. [...] Aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque-là. Aucune femme indigène non plus. Voilà ce qui a dû arriver, c'est que j'ai essayé ce feutre, pour rire, comme ça, que je me suis regardée dans le miroir du marchand et que j'ai vu sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit.

(A 1460-1461)

Un cappello da uomo dunque, un cappello che nessuna donna, né indigena né francese, è solita indossare nelle colonie, ma che lei acquista comunque per via della trasformazione che scopre osservando la propria immagine riflessa nello specchio del negozio. « Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir » (A 1461).

²²⁶ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p 482.

²²⁷ Tali ambiguità possono essere lette alla luce del processo di costruzione dell'identità della protagonista in procinto di compiere quel viaggio che dall'essere bambina la porterà a essere una donna. Dal momento che l'identità è l'insieme dei processi di identificazione grazie a cui un soggetto diventa ciò che è, Varsamopoulou osserva come la scelta degli ornamenti sia proprio il risultato dell'identificazione della bambina con la madre e con i suoi due fratelli: «L'abito di seta trasparente indica la sessualità adulta di una donna a cui ella aspira ed è una rivendicazione di identificazione ricercata con sua madre, anche se non riconosciuta. Paradossalmente, l'evidenziazione del punto vita è data dalla cintura in pelle da uomo, appartenente a uno dei suoi fratelli, e, in effetti, indica l'ennesima identificazione ricercata questa volta con i suoi fratelli», cfr. capitolo 5 «Eros, Thanatos, I: The Sublimity of Writing the Family Romance in Marguerite Duras' *L'Amant*», in *The Poetics of the Kunstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime* op. cit.

In tale affermazione sembrerebbe riecheggiare il celebre aforisma rimbaudiano *Je est un autre*, una formula che è stata più volte ripresa e valorizzata anche da Lacan nel corso del suo insegnamento. Per lo psicoanalista francese infatti l'Io non è mai un Io, non consiste di se stesso («il vero Io – je – non sono io»²²⁸) ma, come già osservava Freud, si forma attraverso l'assorbimento identificatorio delle immagini dell'altro (del proprio corpo, dei genitori, degli altri più prossimi ecc.).

L'io non è affatto il nucleo del nostro essere, ma si costituisce solo attraverso uno sdoppiamento destinato a non essere mai più recuperato. Il suo statuto di "oggetto" lo descrive come "aspirato dall'immagine". Al suo centro si trova l'immagine dell'altro, non quella del vero Io (che non sono Io) perché l'Io è sempre e solo un altro. La sua origine appare letteralmente come fuori di sé, impossibile da recuperare, costituita dall'immagine, effetto di uno sdoppiamento che separa il soggetto da quella immagine che pure lo definisce²²⁹.

La trasformazione di sé che la protagonista scopre osservando il proprio riflesso nello specchio costituisce un chiaro esempio di ciò che Lacan definisce *azione morfogena dell'immagine*, vale a dire l'incidenza dell'immagine nel processo di soggettivazione, la sua capacità di esercitare un'attività (de)formativa sul soggetto.

Attraverso una rimeditazione della teoria freudiana dell'identificazione e del narcisismo, vale a dire la funzione che l'immagine ideale di sé svolge nella formazione dell'io, Lacan giunge nel 1936 a teorizzare il cosiddetto "stadio dello specchio". Si tratta dell'esperienza di riconoscimento di sé attraverso l'altro, un riconoscimento che si realizza nel rapporto del soggetto con la sua immagine riflessa grazie alle virtù dialettiche proprie dello specchio. Nella dimensione di alienazione immaginaria che inerisce alla "funzione specchio", il soggetto si vede dove non è e come non è oggettivandosi nell'immagine speculare al fine di potersi riconoscere in una forma esteriore, altra, che lo riflette. Tale forma è il modo in cui Lacan interpreta l'*io ideale* di Freud, quell'immagine perfetta di sé con cui il soggetto si identifica, ma con cui non potrà mai coincidere, trattandosi di una pura finzione, un'illusione che virtualizza una maturazione non ancora avvenuta nella realtà: «l'essere umano non vede la sua forma realizzata, totale, il miraggio di se stesso, se non fuori di se stesso²³⁰».

²²⁸ J. Lacan, *Il Seminario. Libro II*, cit. p. 56. Cfr. anche M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. pp. 17-18.

²²⁹ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. p. 18.

²³⁰ J. Lacan, *Il seminario. Libro I*, cit. p. 175.

Quella che la protagonista de *L'Amant* vede riflessa nello specchio non è però un'immagine di sé in cui si riconosce come soggetto desiderante. Nessuna identificazione immaginaria ha luogo, giacché a essere colta nell'immagine non è affatto la somiglianza (seppur ideale) con se stessa, quanto piuttosto l'assoluta *differenza*: la ragazza si vede infatti come "altra", dal di fuori, come un oggetto offerto al suo sguardo così come allo sguardo di tutti, come un *objet petit (a)*, un *oggetto causa del desiderio*.

Durante la fase specchio, nel soggetto che assume un'immagine si produce sempre una trasformazione; tale trasformazione rappresenta l'origine, il momento fondativo di quella *méconnaissance* che nella teoria lacaniana caratterizza la relazione tra l'io e la sua immagine riflessa: «si inserisce qui l'ambiguità di un misconoscimento essenziale al conoscermi. Giacché tutto ciò in cui il soggetto trova di che assicurarsi [...] è l'immagine che gli viene incontro come anticipata, immagine ch'egli ha assunto di se stesso nello specchio»²³¹. La trasformazione, la differenza che la protagonista de *L'Amant* coglie nell'immagine di sé con indosso il cappello di foggia maschile è proprio ciò che le permette di *misconoscersi per conoscersi*. Vedersi come "altra" le consente infatti di scoprire la femminilità come una possibilità a lei propria e al tempo stesso di comprendere che "per fare la donna", per diventare cioè l'oggetto del desiderio dell'Altro, è necessario *fallicizzare* il proprio corpo mediante determinate insegne simboliche e dunque attuando la cosiddetta "mascherata".

Come infatti osserva Janet Thormann, «la donna che guarda il suo riflesso allo specchio è certamente già una scena primaria della femminilità. Ma [...] questa è una scena speculare della differenza. La mascherata è prodotta nel Simbolico, da un soggetto già iscritto nel simbolico che assembla deliberatamente i segni semiotici di un dato sistema significante – il sistema della moda»²³².

L'abbigliamento indossato il giorno dell'incontro con l'amante è il frutto di una decisione, di un'assunzione consapevole da parte della protagonista che, mediante l'accostamento equivoco, contraddittorio degli ornamenti, costruisce la propria mascherata:

²³¹ J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano* in *Scritti*, vol. II, cit. p. 811. Lacan gioca sull'assonanza tra *méconnaître*, misconoscere, e *me connaître*, conoscermi.

²³² J. Thormann, «Feminine Masquerade in *L'Amant*», op. cit., p. 31.

Je prends le chapeau, je ne m'en sépare plus, j'ai ça, ce chapeau qui me fait tout entière à lui seul, je ne le quitte plus. Pour les chaussures, ça a dû être un peu pareil, mais après le chapeau. Ils contredisent le chapeau, comme le chapeau contredit le corps chétif, donc ils sont bons pour moi. Je ne les quitte plus non plus, je vais partout avec ces chaussures, ce chapeau, dehors, par tous les temps, dans toutes les occasions, je vais dans la ville.

(A 1461)

Come afferma Soler, la mascherata operata attraverso l'abbigliamento, non dissimula, ma piuttosto tradisce e rende manifesto il desiderio che l'orienta: «ogni pratica della ornamentazione, in quanto manovra il sembrare, rivela l'affinità tra l'oggetto e il suo involucro. Anche a livello della causa del desiderio l'abito fa il monaco, l'oggetto non può farsi avanti che sempre mascherato, perché non è oggetto se non in quanto l'Altro gli riconosce i suoi segni»²³³.

4. L'INCONTRO CON L'AMANTE CINESE, «L'EXPERIMENT»

L'Altro capace di riconoscere i segni, pronto a rispondere alla mascherata femminile sfilando in parata come desiderante, quel giorno è lì, a bordo del traghetto. Seduto all'interno di una grande limousine nera, un elegantissimo uomo cinese osserva ammaliato quella figura di giovane donna con un cappello da uomo in testa.

L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble. Elle lui dit qu'elle ne fume pas, non merci. Elle ne dit rien d'autre, elle ne lui dit pas laissez-moi tranquille. Alors il a moins peur. Alors il lui dit qu'il croit rêver. Elle ne répond pas. Ce n'est pas la peine qu'elle réponde, que répondrait-elle. Elle attend.

(A 1473)

La differenza di età, di origine, di razza, l'appartenenza a ceti sociali differenti e, soprattutto, il divieto imposto dal padre del cinese alla loro relazione²³⁴ (durata comunque circa un anno e mezzo) fanno sì che l'incontro tra la protagonista e il suo primo amante sia marchiato sin dal suo nascere da un'impossibilità inaggirabile. Nonostante la

²³³ C. Soler, *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*, trad. it. Franco Angeli, Milano, 2005, p. 31.

²³⁴ « Il refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec » (A 1474).

separazione sia dunque inevitabile e i due amanti ne siano assolutamente consapevoli, tuttavia l'incontro ha luogo, *si scrive*, e ciò che essi vivono, quel mondo di passione e di desiderio racchiuso tra le pareti di una *garçonnière*, autorizza in una certa misura a leggere *L'Amant* come «il racconto [...] di un'iniziazione sessuale vissuta all'insegna della libertà più inconsueta per una giovane donna, senza che ritegni o sensi di colpa intervenissero a moderare l'audacia dei termini in cui l'esperienza veniva rappresentata»²³⁵.

Al momento della discesa dal traghetto l'uomo propone alla ragazza di accompagnarla a Saigon con la sua limousine, quella “lugubre” Morris Léon-Bollet che, da quel giorno, sarà sempre lì ad aspettarla, fuori dal liceo o fuori dal pensionato.

Se, come abbiamo visto, nella relazione tra i sessi la donna si presenta *mascherata*, incarna cioè l'essere fallico come significante del desiderio dell'Altro, la posizione maschile è invece connotata dallo sfoggio della potenza fallica: alla modalità della *seduzione* si accompagna dunque quella dell'*esibizione*, l'uomo deve mostrare le piume, deve fare il pavone²³⁶ esibendo i muscoli, le medaglie accumulate, i significanti dell'*avere*. Nella sua parata, il cinese mostra sin da subito tutto ciò che *ha*:

Il parlait. Il disait qu'il s'ennuyait de Paris, des adorables Parisiennes, des noces, des bombes, ah là là, de la Coupole, de la Rotonde, moi la Rotonde je préfère, des boîtes de nuit, de cette existence « épatante » qu'il avait menée pendant deux ans. Elle écoutait, attentive aux renseignements de son discours qui débouchaient sur la richesse, qui auraient pu donner une indication sur le montant des millions. Il continuait à raconter. Sa mère à lui était morte, il était enfant unique. Seul lui restait le père détenteur de l'argent.

(A 1474)

Attratta da quell'uomo, dal suo denaro – primo motore del desiderio²³⁷ –, la *jeune fille* si offre senza remore al suo sguardo, al suo corpo, si abbandona a lui come a un ineluttabile dovere verso se stessa, come a una *fatale necessità*; quando il cinese le chiede

²³⁵ A. Morino, *Il cinese e Marguerite*, cit. p. 14.

²³⁶ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVIII*, p. 26 e M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit. pp. 481-484.

²³⁷ L. Adler, *Marguerite Duras*, p. 127. Che la ricchezza del cinese abbia rivestito un'importanza notevole nella sua relazione con lui, è Duras stessa a confessarlo; a tal proposito scrive in *La Vie matérielle*: « Quand Bernard Pivot m'a demandé ce qui m'avait retenue auprès de cet amant chinois, j'ai dit : L'argent. J'aurais pu ajouter : le confort sidérant de l'automobile qui était un véritable salon. Le chauffeur. La libre disposition de l'auto et du chauffeur. L'odeur sexuelle du tussor de soie, de sa peau à lui, l'amant. Ce sont des mises en condition d'aimer si vous voulez » (VM 384).

per quale motivo sia andata con lui, la protagonista lo dice chiaramente: « Je dis que je devais le faire, que c'en était comme d'une obligation » (A 1477).

Se, come scrive Recalcati²³⁸, l'incontro amoroso si presenta sempre *per caso*, come una sorpresa inattesa, come qualcosa di non programmato, l'incontro con il cinese rappresenta invece per la ragazza un momento atteso da tempo, un passaggio assolutamente *necessario* per abbandonare il mondo dell'infanzia ed entrare in quello adulto come donna provvista di un nuovo sapere relativo alla sessualità e al piacere carnale prima di allora ancora inesplorato. In questo senso l'incontro sa di avvenire sa di ciò che non è ancora stato, sa di Nuovo²³⁹: «Bisogna dunque lasciare questa casa-tomba, questa famiglia mortifera, allontanarsi, crescere, entrare nel regno del desiderio e dell'amore, lasciare i cieli notturni per la luce. E per questo passare prima simbolicamente attraverso il fiume, passare all'aldilà»²⁴⁰.

Non soltanto il cinese occupa la posizione dell'Altro, "il primo", capace di riconoscere il suo essere un *oggetto desiderabile* ma, grazie alla sua ricchezza, agli occhi della protagonista egli appare anche come un mezzo per aiutare economicamente la sua famiglia e, al tempo stesso, per separarsi da essa, per liberarsi dalla morsa devastante della madre.

Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. Donc que d'autres que lui pourraient être aussi à sa merci si l'occasion se présentait. Elle sait aussi quelque chose d'autre, que dorénavant le temps est sans doute arrivé où elle ne peut plus échapper à certaines obligations qu'elle a envers elle-même. Et que de cela la mère ne doit rien apprendre, ni les frères, elle le sait aussi ce jour-là. Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. Désormais ils ne doivent plus savoir ce qu'il adviendra d'elle. Qu'on la leur prenne, qu'on la leur emporte, qu'on la leur blesse, qu'on la leur gâche, ils ne doivent plus le savoir. Ni la mère, ni les frères. Ce sera désormais leur sort. C'est déjà à en pleurer dans la limousine noire.

(A 1474)

Il giorno in cui la protagonista deve affrontare quell'uomo, il primo, il giorno dell'*esperimento*, arriva presto. È un giovedì pomeriggio e il cinese, con la sua auto nera, conduce la ragazza a Cholen, nella sua *garçonnière*, una stanza buia, immersa nel rumore della città, dove per la prima volta i due amanti fanno l'amore.

²³⁸ M. Recalcati, *Mantieni il bacio*, cit. p. 32.

²³⁹ Cfr. *Ivi*, p. 24.

²⁴⁰ A. Goulet, « La Mort dans *L'Amant* », in A. Vircondelet (a cura di), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, « Écriture », 1994, p. 32.

L'iniziazione sessuale rappresenta per la giovane protagonista al contempo un'"esperienza" – ossia 1) una «conoscenza diretta, acquisita con l'osservazione o la pratica, di una determinata sfera della realtà», 2) una «circostanza particolare che determina cambiamenti nello sviluppo di una persona o che è materia di nuove acquisizioni»²⁴¹ –, e un "esperimento" – vale a dire 1) «l'atto, il fatto di esperire, di mettere in opera, di ricorrere a», 2) «quanto si fa per provare, conoscere, dimostrare le qualità di una persona o di una cosa»²⁴².

La scelta di adottare il termine inglese «experiment» al posto del corrispettivo francese non è certamente casuale: giacché con tale espressione l'autrice vuole designare il momento della deflorazione della protagonista e dunque la violazione della Legge materna, l'utilizzo di una parola Altra – non appartenente cioè alla lingua materna – può essere interpretato come un effetto o un riflesso sul piano linguistico di quella che viene così a essere una trasgressione dell'ordine Simbolico *tout court*.

Il fait sombre dans le studio, elle ne demande pas qu'il ouvre les persiennes. Elle est sans sentiment très défini, sans haine, sans répugnance non plus, alors est-ce sans doute là déjà du désir. Elle en est ignorante. [...] Elle est là où il faut qu'elle soit, déplacée là. Elle éprouve une légère peur. Il semblerait en effet que cela doive correspondre non seulement à ce qu'elle attend, mais à ce qui devrait arriver précisément dans son cas à elle. [...] Lui, il tremble. Il la regarde tout d'abord comme s'il attendait qu'elle parle, mais elle ne parle pas. Alors il ne bouge pas non plus, il ne la déshabille pas, il dit qu'il l'aime comme un fou, il le dit tout bas. Puis il se tait. Elle ne lui répond pas. Elle pourrait répondre qu'elle ne l'aime pas. Elle ne dit rien. Tout à coup elle sait, là, à l'instant, elle sait qu'il ne la connaît pas, qu'il ne la connaîtra jamais, qu'il n'a pas les moyens de connaître tant de perversité. Et de faire tant et tant de détours pour l'attraper, lui il ne pourra jamais. C'est à elle à savoir. Elle sait. A partir de son ignorance à lui, elle sait tout à coup il lui plaisait déjà sur le bac. Il lui plaît, la chose ne dépendait que d'elle seule.

(A 1475)

Nella penombra i loro corpi si intrecciano, l'amante cinese inizia al piacere sessuale la *jeune fille* che si offre a lui come *oggettificata*, in una totale assenza di affetto, di sentimenti. Al tempo stessa perversa, svergognata, seduttrice, pronta a essere di tutti e di nessuno, a prostituirsi senza rammarico, la protagonista sembra perdersi nella vertigine dell'indifferenza. Tale indifferenza si riflette nella narrazione stessa, giacché la scrittura di Duras diviene ora massimamente aspra, scarna, sincopata, fatta di proposizioni brevi e giustapposte, raramente subordinate; non vi sono aggettivi a qualificare l'evento, nessun

²⁴¹ Cfr. voce «esperienza», in Enciclopedia Treccani.

²⁴² Cfr. voce «esperimento», in Enciclopedia Treccani.

senso viene imposto, la memoria si limita a raccogliere i gesti degli amanti, ad accostarli, a contrapporli. A dominare sembra proprio essere la contrapposizione: lui le parla, lei tace; lui dice di amarla, ma lei no, non lo ama, non vuole essere amata, quanto piuttosto essere trattata come tutte le altre, confondersi nella moltitudine dei corpi femminili che lui ha posseduto: « Je lui dis que j'aime l'idée qu'il ait beaucoup de femmes, celle d'être parmi ces femmes, confondue » (A 1478).

Ciò che la protagonista ricerca e desidera non sembra affatto essere un amore ideale, un amore passionale che ambisca all'unificazione, alla fusione degli amanti; l'inaccessibilità, la separazione assoluta tra l'uno e l'altro è messa in evidenza sin da subito: la ragazza comprende che il cinese non la conosce, che non la conoscerà mai e che mai potrà riuscire ad afferrarla. Come infatti osserva Lacan nel *Seminario XX*, nessuno può uscire dal proprio corpo per comprendere quello dell'Altro; il rapporto tra i sessi è strutturalmente disarmonico, contrassegnato dall'impossibilità, e ciò che fa ostacolo alla sua esistenza è esattamente la funzione fallica, il godimento fallico come godimento dell'Uno senza l'Altro. In particolare, in *Appunti direttivi per un Congresso sulla sessualità femminile*, lo psicoanalista afferma che il godimento caratterizzante la posizione maschile rimane feticisticamente fissato sull'oggetto, mentre il godimento femminile sarebbe, di contro, svincolato dall'oggetto ed eteromaniacalmente ancorato all'amore, nutrito dal segno d'amore²⁴³.

Alla luce di ciò, possiamo osservare come ne *L'Amant* si assista a quello che può essere considerato un vero e proprio ribaltamento dei ruoli, delle posizioni maschili e femminili, anche rispetto al godimento. Tale inversione si riscontra già nell'atto del denudamento che, così come viene descritto, lascia facilmente evincere quei rapporti di forza di cui parla Blanchot relativamente alla “comunità degli amanti”, «in cui è chi paga o chi mantiene a essere dominato, frustato dal suo stesso potere, che non misura se non la sua impotenza»²⁴⁴.

Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu'au lit. Et alors il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure. Et elle, lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller. Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. Il veut faire des gestes pour l'aider. Elle lui demande de ne pas bouger. Laisse-moi. Elle dit

²⁴³ Cfr. J. Lacan, *Appunti direttivi per un Congresso sulla sessualità femminile* (1972-1973), in *Scritti*, vol. II, cit. pp. 721-733.

²⁴⁴ M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit. pp. 73-74.

qu'elle veut le faire elle. Elle le fait. Elle le déshabille. Quand elle le lui demande il déplace son corps dans le lit, mais à peine, avec légèreté, comme pour ne pas la réveiller.

(A 1476)

Rispetto alla descrizione iniziale del cinese – all'insegna di una potenza fallica tuttavia già esibita mediante la sola ostentazione dell'avere (le sigarette inglesi, la limousine, il denaro) –, a essere accentuata e messa in evidenza ora è piuttosto la sua *femminizzazione*²⁴⁵.

La peau est d'une somptueuse douceur. Le corps. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant. Elle ne le regarde pas au visage.

Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable.

(A 1476)

La mancanza di virilità del cinese, riscontrabile tanto dal punto di vista fisico quanto nell'assunzione di atteggiamenti tipicamente femminili – quali il timore, la vulnerabilità e l'eccesso di sentimentalismo –, riduce, agli occhi della protagonista, la sua potenza fallica al mero possesso dell'organo: « C'est un homme qui a des habitudes, je pense à lui tout à coup, il doit venir relativement souvent dans cette chambre, c'est un homme qui doit faire beaucoup l'amour, c'est un homme qui a peur, il doit faire beaucoup l'amour pour lutter contre la peur » (A 1478). Inoltre, poiché la domanda d'amore è ciò che contraddistingue – nella teoria lacaniana – la posizione della donna nella relazione tra i sessi, il fatto di ravvisare nel cinese un'attitudine specificatamente femminile è tanto più motivato: a desiderare, a domandare amore e a piangere, a soffrire per la sua mancanza è infatti lui, soltanto lui: « Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle. Elle lui dit qu'elle aussi elle est seule. Elle ne dit pas avec quoi » (A 1476).

« Quand l'amour n'est pas déclaré, il a la force du corps, celle tout entière de sa jouissance »²⁴⁶, afferma Duras. Ciò è tanto più vero per la protagonista de *L'Amant* che non solo non dichiarerà mai il suo amore al cinese, ma sembra addirittura voler rinunciare a tale sentimento per potersi aprire totalmente all'ignoto, per esperire tutta “la forza del

²⁴⁵ Cfr. J. Waters, « Faiblesse de l'amant chinois : l'expression d'une beauté masculine idéale ? », in N. Limam-Tnani (a cura di), *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, cit. pp. 163-174.

²⁴⁶ M. Duras, “Duras à l'état sauvage” in « Libération », 4 septembre 1984.

corpo” e perdersi in quella *jouissance* senza limiti in cui piacere e dolore, vita e morte sempre si confondono: « Et pleurant il le fait. D’abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle. La mer, sans forme, simplement incomparable » (A 1476); « Je lui avais demandé de le faire encore et encore. De me faire ça. Il l’avait fait. Il l’avait fait dans l’onctuosité du sang. Et cela en effet avait été à mourir. Et cela a été à en mourir » (A 1479).

Rodolphe Kobuszewski²⁴⁷, nell’analizzare le scene d’intimità che hanno luogo all’interno della *garçonnière*, pone principalmente l’accento sul sadismo che sin dal primo incontro verrebbe a caratterizzare il rapporto tra i due amanti, un sadismo che Danielle Bajomée riconosce essere tipico di ogni passione, di ogni relazione appartenente all’universo durassiano: «Per Duras non vi è che desiderio sadico, in quanto l’impossibilità di stabilire un’autentica relazione intersoggettiva conduce alla negazione dell’altro»²⁴⁸.

Tale “negazione dell’altro” da parte della narratrice-protagonista è realizzata a diversi livelli: non solo il cinese non è mai designato con il suo nome proprio, ma al lettore non viene nemmeno offerta una sua descrizione fisica, una visione completa, unitaria del suo corpo che viene invece rappresentato – e osservato – in modo sineddotico, nelle sue singole parti (la pelle, la magrezza, la mancanza di muscoli, il sesso, le mani...); la ragazza nega inoltre lo statuto di soggetto al proprio partner sia rifiutandosi di guardarlo in viso – e dunque non riconoscendolo nella sua singolarità, nella sua unicità –, sia comandandogli di non parlare – e dunque negando la sua condizione di essere parlante.

Ancora una volta assistiamo a un’inversione delle posizioni maschile e femminile, un rovesciamento che ora riguarda la dissoluzione soggettiva legata all’attività erotica così come viene descritta da Bataille: «Nel movimento di dissoluzione dell’essere il maschio ha di regola un ruolo attivo, mentre la femmina è passiva. Tocca essenzialmente all’essere passivo, femminile, di subire la dissoluzione in quanto essere costituito»²⁴⁹.

Se Bataille individua il fine della distruzione della struttura dell’altro nella fusione dei due esseri che si incontreranno nella comune dissoluzione, al contrario la protagonista de

²⁴⁷ Cfr. R. Kobuszewski, cap. 5 « *L’Amant* ou le sadisme durassien », in *Marguerite Duras et la recherche du bonheur*, Editions Le Manuscrit, Paris, 2004, pp. 75-94.

²⁴⁸ D. Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit. p. 201.

²⁴⁹ G. Bataille, *L’Erotismo*, cit. p. 18.

L'Amant non ambisce affatto alla fusione con l'amante cinese: la dissoluzione di quest'ultimo in quanto essere costituito è piuttosto volta a fare di lui l'oggetto sempre differente di un desiderio essenzialmente metonimico. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, nell'immaginario erotico della protagonista, entrambi gli amanti subiscono nei momenti di maggior intimità un processo di continua metamorfosi che, rendendoli di volta in volta altro da sé, permette alla *jeune fille* di rapportarsi con altre identità e di sperimentare – seppur fantasmaticamente – diverse possibilità al fine di conoscere il suo desiderio e costruire il proprio spazio identitario.

[L'amant de Cholen] discerne de moins en moins clairement les limites de ce corps, celui-ci n'est pas comme les autres, il n'est pas fini, dans la chambre il grandit encore, il est encore sans formes arrêtées, à tout instant en train de se faire, il n'est pas seulement là où il le voit, il est ailleurs aussi, il s'étend au-delà de la vue, vers le jeu, la mort, il est souple, il part tout entier dans la jouissance comme s'il était grand, en âge, il est sans malice, d'une intelligence effrayante.

(A 1514)

5. SOSTITUZIONI, IDENTIFICAZIONI, TRASFORMAZIONI

Lungi dal rappresentare per lei un oggetto d'amore unico e insostituibile, nell'immaginario erotico della protagonista l'amante viene a *con-fondersi* con altre figure, con altri oggetti di desiderio; il suo corpo diviene ora strumento di un godimento inaccessibile, ora fonte di desideri ancora sconosciuti, ora luogo di identificazioni o di sostituzioni che permettono a entrambi gli amanti di rivestire ruoli differenti all'interno della loro relazione. Durante i momenti di piacere, la *garçonnière* di Cholen si trasforma nel luogo della trasgressione, della violazione di tutti gli interdetti e la coppia degli amanti diviene di volta in volta altro da sé, trasformata continuamente da una passione che «non tien conto né di ciò che essi possono né di ciò che vogliono, ma li rende, anche, stranieri l'uno all'altro [...] inaccessibili e, nell'inaccessibile, in un rapporto infinito»²⁵⁰.

Nel corso della narrazione, diverse immagini, diversi fantasmi fanno irruzione nella stanza dove gli amanti stanno facendo l'amore. La prima immagine è quella della madre della protagonista che compare violentemente proprio al momento della deflorazione, quando il godimento della ragazza raggiunge, per la prima volta, il suo apice.

²⁵⁰ M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit. p. 83.

L'image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre. Elle apparaît enfin comme l'enfant. Les fils le savaient déjà. La fille, pas encore. Ils ne parleront jamais de la mère ensemble, de cette connaissance qu'ils ont et qui les sépare d'elle, de cette connaissance décisive, dernière, celle de l'enfance de la mère. La mère n'a pas connu la jouissance.

(A 1477)

L'attraversamento della *garçonnière* da parte del fantasma della madre può innanzitutto essere letto come metafora dell'avvenuta trasgressione, da parte della figlia, dell'interdetto materno rispetto al godimento sessuale. A corroborare questa ipotesi è un'affermazione che troviamo poche righe dopo: « Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère. Avec ce calme, cette détermination. Comment je suis arrivée à aller "jusqu'au bout de l'idée" » (A 1477).

Lungi dal donare alla figlia la chiave per accedere al mistero della femminilità, la madre sembra piuttosto essere colei che rappresenta la Legge suprema, l'interdetto che è necessario trasgredire per poter divenire donna e avere accesso alla dimensione del desiderio²⁵¹. In tal senso si spiega l'attuazione della morte simbolica della madre da parte della figlia subito dopo la sua deflorazione; una morte dunque strettamente legata a quell'avvenimento: « Je lui parle des barrages. Je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer. Que la mort très proche de ma mère doit être aussi en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui. Je m'aperçois que je le désire » (A 1477).

Conquistare la propria identità di donna, accedere al corpo sessuato ed esperire la *jouissance* è una prova dolorosa che rischia il fallimento, in quanto per la bambina è necessario cambiare il primo oggetto d'amore incarnato dalla figura materna, separarsi da esso e al tempo stesso interiorizzare quelle caratteristiche femminili che la madre rappresenta. Nel caso de *L'Amant* assistiamo a un vero e proprio fallimento dell'eredità nel rapporto madre-figlia non solo perché quest'ultima, pur reclamando la sua separazione dalla madre, non può vivere senza la sua presenza – « Il dit : je voudrais t'emmener, partir avec toi. Je dis que je ne pourrais pas encore quitter ma mère sans en mourir de peine » (A 1477); ma anche perché la madre non ha mai conosciuto il piacere e dunque la *jeune fille* non può reperire in lei né i sembianti necessari per costituirsi come

²⁵¹ Come infatti osserva Silvia Lippi, «solo un attraversamento, un'effrazione, un salto, permette il passaggio: la trasgressione è la *passé*, la frontiera, il punto che separa e riunisce i due estremi, desiderio e godimento», *Trasgressioni*, cit. p. 17.

donna, né quel *sentimento della vita* che dovrebbe rappresentare la memoria fondamentale che lega la figlia alla propria madre²⁵².

Je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie. A ses traits tirés, à un certain désordre de sa tenue, à la somnolence de son regard, je sais qu'il fait chaud, qu'elle est exténuée, qu'elle s'ennuie. Mais c'est à la façon dont nous sommes habillés, nous, ses enfants, comme des malheureux, que je retrouve un certain état dans lequel ma mère tombait parfois et dont déjà, à l'âge que nous avons sur la photo, nous connaissions les signes avant-coureurs, cette façon, justement, qu'elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir. Ce grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour. Parfois il durait, parfois il disparaissait avec la nuit. J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait.

(A1461-1462)

Il fallimento della trasmissione del desiderio tra madre e figlia emerge chiaramente subito dopo la deflorazione, attraverso l'improvvisa identificazione della protagonista con la *madre morte*, vale a dire quella «figura lontana, atona, quasi inanimata», dominata dalla tristezza e dalla depressione teorizzata da André Green²⁵³.

Je lui demande si c'est habituel d'être triste comme nous le sommes. Il dit que c'est parce qu'on a fait l'amour pendant le jour, au moment de la culminance de la chaleur. Il dit que c'est toujours terrible après. Il sourit. Il dit que l'on s'aime ou que l'on ne s'aime pas, c'est toujours terrible. [...] Je lui dis que ce n'est pas seulement parce que c'était pendant le jour, qu'il se trompe, que je suis dans une tristesse que j'attendais et qui ne vient que de moi. Que toujours j'ai été triste. Que je vois cette tristesse aussi sur les photos où je suis toute petite. Qu'aujourd'hui cette tristesse, tout en la reconnaissant comme étant celle que j'ai toujours eue, je pourrais presque lui donner mon nom tellement elle me ressemble. Aujourd'hui je lui dis que c'est un bien-être cette tristesse, celui d'être enfin tombée dans un malheur que ma mère m'annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie. Je lui dis je ne comprends pas très bien ce qu'elle dit mais je sais que cette chambre est ce que j'attendais.. [...] Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle dans tous ses états qui parle dans le désert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir.

(A 1480-1481)

²⁵² Cfr. M. Recalcati, *Le mani della madre*, cit. p. 152.

²⁵³ A. Green, *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*, trad. it. Borla, Roma, 2005, p. 265.

La decisione della *jeune fille* di intraprendere la propria iniziazione alla sessualità e alla femminilità rappresenta una chiara affermazione della sua volontà di uscire dalla propria condizione prendendo le distanze dalla madre “ancora bambina” e, al tempo stesso, un tentativo di compensare alla perdita del piacere della madre sostituendosi²⁵⁴ a lei, godendo al posto suo nella *garçonnière*.

Come afferma Lia Van De Biezenbos, «Questo gioco di sostituzioni permette di creare una triangolazione in cui le posizioni possono variare. Talvolta la narratrice si mette al posto della madre, talvolta lei si immagina di essere nella posizione di bambina rispetto all'amante»²⁵⁵. Vi sono dei momenti in cui l'amante cinese sembra effettivamente identificarsi con la figura materna soprattutto per via delle cure e della dolcezza che nell'intimità rivolge alla protagonista; quest'ultima, venendo a sua volta a giocare il ruolo della bambina/figlia può dunque entrare in contatto con il reale primitivo del corpo materno, accedere cioè alla Cosa, a «quella pienezza assoluta del neonato-capezzolo-liquido-caldo-dolciastro [...] *Das Ding* è questa pienezza che non manca di nulla, che non desidera né rimpiange, non cerca né ricorda, non chiede ragioni né chiede nulla»²⁵⁶: « Il me douche, il me lave, il me rince, il adore, il me farde et il m'habille, il m'adore » (A 1492).

J'étais devenue son enfant. C'était avec son enfant qu'il faisait l'amour chaque soir. Et parfois il prend peur, tout à coup il s'inquiète de sa santé comme s'il découvrait qu'elle était mortelle et que l'idée le traversait qu'il pouvait la perdre.

²⁵⁴ Julia Kristeva, nel capitolo di *Sole nero* dedicato all'opera di Duras – «La malattia del dolore: Duras» – , evidenzia un'altra sostituzione che non coinvolge la dimensione della *jouissance* ma quella della follia: «La figlia si sostituisce alla follia materna, più che uccidere la madre la prolunga nell'allucinazione negativa di un'identificazione sempre fedelmente amorosa», *Sole nero*, op. cit. p. 199. Kristeva fa riferimento al seguente passo de *L'Amant*: « J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. Elle avait un air légèrement hébété, elle regardait vers le parc, un certain point du parc, elle guettait semble-t-il l'imminence d'un événement dont je ne percevais rien. Il y avait en elle une jeunesse des traits, du regard, un bonheur qu'elle réprimait en raison d'une pudeur dont elle devait être coutumière. Elle était belle. Dô était à côté d'elle. Dô paraissait ne s'être aperçue de rien. L'épouvante ne tenait pas à ce que je dis d'elle, de ses traits, de son air de bonheur, de sa beauté, elle venait de ce qu'elle était assise là même où était assise ma mère lorsque la substitution s'était produite, que je savais que personne d'autre n'était là à sa place qu'elle-même, mais que justement cette identité qui n'était remplaçable par aucune autre avait disparu et que j'étais sans aucun moyen de faire qu'elle revienne, qu'elle commence à revenir. Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. Je suis devenue folle en pleine raison » (A 1505-1506).

²⁵⁵ Lia Van De Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras, dialogue entre Duras et Freud*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995, p. 37.

²⁵⁶ F. Cimatti, *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2018.

[...] Il la prend comme il prendrait son enfant. Il prendrait son enfant de même. Il joue avec le corps de son enfant, il le retourne, il s'en recouvre le visage, la bouche, les yeux. Et elle, elle continue à s'abandonner dans la direction exacte qu'il a prise quand il a commencé à jouer.

(A 1514)

François Perrier, nel suo seminario dedicato all'amore, nota che « è sempre con il corpo di un'altra che la donna fa l'amore»²⁵⁷ : così, nelle fantasie erotiche della protagonista, il corpo del cinese viene ora a identificarsi con quello di Hélène Lagonelle, la sua amica e compagna di collegio: « Je la vois comme étant de la même chair que cet homme de Cholen [...] Hélène Lagonelle est de la Chine » (A 1499).

Hélène, più che un modello, rappresenta piuttosto un *anti-modello* per la protagonista, essendo esattamente ciò che lei *non desidera essere*, vale a dire una figlia sacrificata al volere dei suoi genitori e che proprio per questo ancora non ha conosciuto il piacere e forse mai lo conoscerà, proprio come sua madre: « Seule Hélène Lagonelle échappait à la loi de l'erreur. Attardée dans l'enfance » (A 1465); « Hélène Lagonelle, elle, elle ne sait pas encore ce que je sais. Elle, elle a pourtant dix-sept ans. C'est comme si je le devinais, elle ne saura jamais ce que je sais » (A 1498).

Lungi dunque dall'identificarsi con lei, il desiderio che la *jeune fille* nutre per Hélène Lagonelle corrisponde piuttosto all'*investimento oggettuale* di cui parla Freud in riferimento al *desiderio di avere* come modalità della libido distinta dal *desiderio di essere* (appunto l'identificazione).

Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle allongée contre le mien. Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de la main. Les seins sont comme je n'en ai jamais vus. Je ne les ai jamais touchés [...] Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées. Rien n'est plus extraordinaire que cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains.

(A 1497)

Estenuata dal desiderio di Hélène, la protagonista vorrebbe offrirla al cinese, proprio come un oggetto, per vedergli fare su quel corpo ancora innocente ciò che, ogni notte nella *garçonnière*, viene fatto a lei: si tratta di uno scenario per molti aspetti analogo a quello della notte del ballo a T. Beach ne *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

²⁵⁷ F. Perrier, *L'Amour. Séminaire, 1970-1971*, Hachette, Paris, 1998, pp. 147-149.

Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps d'Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. De quoi en mourir.

(A 1498)

Quello della *voyeuse*, della terza che da una certa distanza osserva (o immagina) l'accadere della passione in una coppia di amanti, è un tema molto ricorrente all'interno della produzione durassiana, un tema che molto spesso è stato interpretato dalla critica alla luce di questioni strettamente psicoanalitiche, quali ad esempio la costruzione del fantasma originario (relativo cioè alla scena primaria) da parte del soggetto e la scoperta della differenza sessuale. Secondo Lia van de Biezenbos, la fantasia erotica di cui Hélène costituisce l'oggetto centrale rifletterebbe infatti il desiderio della protagonista di assumere la posizione di figlia-spettatrice all'interno di una scena primaria a cui non ha mai potuto assistere a causa dell'assenza del padre: «La forza motrice del fantasma è forse il desiderio della ragazza di riprendere la sua posizione di spettatrice della scena, il suo desiderio di tornare allo stato puro dell'infanzia»²⁵⁸.

Discostandoci da questa interpretazione che pure, dal punto di vista della teoria psicoanalitica, non può considerarsi errata e nemmeno ingiustificata, possiamo notare che in questo triangolo amoroso fantasmizzato dalla protagonista, il corpo di Hélène Lagonelle rappresenta lo strumento per poter godere pienamente dell'amante cinese e, a sua volta, quest'ultimo diviene il modello per un'identificazione che permette alla *jeune fille* di godere immaginariamente di Hélène Lagonelle, del suo corpo ineguagliabilmente straordinario e sublime: « Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu » (A 1498).

Il desiderio omosessuale che la protagonista rivolge a Hélène si rivela essere strettamente legato all'amore incestuoso che nutre per il suo fratellino. Benchè i loro corpi siano assolutamente differenti – « Même le corps de petit coolie de mon petit frère disparaît face à cette splendeur. Les corps des hommes ont des formes avares, internées. Elles ne s'abîment pas non plus comme celles d'Hélène Lagonelle qui, elles, ne durent

²⁵⁸ L. Van De Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 38.

jamais, un été peut-être à bien compter, c'est tout » (A 1479) –, ad accomunarli è una fragilità, una sorta di innocenza e di *naïveté* che li rende ugualmente seducenti e puri agli occhi della protagonista. La medesima fragilità, come si è visto nel paragrafo precedente, caratterizza anche l'amante cinese ed è proprio grazie a quel suo corpo gracile, a quella debolezza capace di travolgere di piacere la protagonista, che l'uomo può *confondersi* nell'intimità anche con il fratellino, facendosi dunque nuovamente strumento di un godimento impossibile, incestuoso. Così, esattamente come al momento della deflorazione nella *garçonnière* era apparso l'immagine della madre, la stanza viene ora attraversata dall'ombra del fratellino, “il giovane cacciatore”.

Je commençais à reconnaître la douceur inexprimable de sa peau, de son sexe, au-delà de lui-même. L'ombre d'un autre homme aussi devait passer par la chambre, celle d'un jeune assassin, mais je ne le savais pas encore, rien n'en apparaissait encore à mes yeux. Celle d'un jeune chasseur aussi devait passer par la chambre mais pour celle-là, oui, je le savais, quelquefois il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage dans la forêt et sur les rivières aux embouchures des panthères noires.

(A 1514)

Sostituendo con il suo corpo quello del fratellino, l'amante cinese non solo permette alla *jeune fille* di trasgredire, fantasmaticamente, l'interdetto dell'incesto, ma le offre anche la possibilità di una nuova *identificazione*, quella con la madre. Il sentimento di maternità che la giovane protagonista rivolge all'amato fratello – il quale, nonostante abbia qualche anno in più di lei, viene quasi sempre infantilizzato dall'appellativo « le petit frère » – è reso massimamente evidente dal senso di protezione che lei dimostra di avere nei suoi confronti, soprattutto di fronte alle violenze e alla bestialità del fratello maggiore.

Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir.

(A 1457)

Certamente non è la madre reale a essere riconosciuta come modello di questa identificazione, non potrebbe esserlo, a causa della sua disperazione, della noncuranza verso i figli e, soprattutto, dell'assoluta e insensata predilezione per il più grande: « Elle aurait pu mourir. Se supprimer. Disperser la communauté invivable. Faire que l'aîné soit tout à fait séparé des deux plus jeunes. Elle ne l'a pas fait. Elle a été imprudente, elle a été inconséquente, irresponsable » (A 1487). A fungere da modello materno per la giovane protagonista è piuttosto una figura simbolica, un'immagine di madre ideale che lei ancora non ha conosciuto e che tuttavia desidera essere. A confermare la possibile coincidenza tra il sentimento che la protagonista nutre per il fratellino e quello che una madre rivolge al proprio figlio sono le parole della stessa narratrice: nel ricordare il momento in cui ha appreso la notizia della morte prematura del fratello, la voce narrante sostiene che il dolore da lei provato in quella circostanza abbia in qualche modo rinnovato, *confondendosi* con esso, il dolore causato dalla perdita del suo bambino, morto alla nascita pochi mesi prima²⁵⁹.

Je ne sais plus quels étaient les mots du télégramme de Saïgon. Si on disait que mon petit frère était décédé ou si on disait rappelé à Dieu. Il me semble me souvenir que c'était rappelé à Dieu. L'évidence m'a traversée ce n'était pas elle qui avait pu envoyer le télégramme. Le petit frère. Mort. D'abord c'est inintelligible et puis, brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m'a recouverte, elle m'a emportée, je ne reconnaissais rien, je n'ai plus existé sauf la douleur, laquelle, je ne savais pas laquelle, si c'était celle d'avoir perdu un enfant quelques mois plus tôt qui revenait ou si c'était une nouvelle douleur. Maintenant je crois que c'était une nouvelle douleur, mon enfant mort à la naissance je ne l'avais jamais connu et je n'avais pas voulu me tuer comme là je le voulais.

(A 1516-1517)

Il tema dell'incesto non è certo una novità all'interno della produzione di Duras che, durante l'intervista con Pallotta della Torre confessa di considerare l'amore incestuoso come «l'ultimo stadio della passione» (PS 92). Che sia quello di una madre nei confronti del proprio figlio, come nel caso di *Moderato cantabile*, o quello tra fratello e sorella come avviene ad esempio in *Agatha* o, appunto ne *L'Amant* e, ancor più esplicitamente, ne *L'Amant de la Chine du Nord*, l'amore incestuoso sembrerebbe rappresentare per la scrittrice l'unica possibilità data agli amanti per realizzare una fusione impossibile, vale

²⁵⁹ Nel 1942, durante l'occupazione giapponese, il fratello Paulo muore per arresto cardiaco in seguito a una broncopolmonite e pochi mesi dopo Duras perde, durante il parto, il suo primo figlio.

a dire quell'unione totale che è al contempo annientamento di sé e dell'altro, abolizione di ogni differenza tra l'uno e l'altro.

Scrive Duras:

Il y a une tentative tragique et délirante chez tout le monde de l'identification à tous. L'identification en passe par t'aimer, toi, à mourir d'aimer chacun. On voudrait être identifié à ceux qui ne t'aimeront jamais. On voudrait s'anéantir d'aimer, l'amour étant une fin en soi, on voudrait mourir de la même mort, donc mourir di même amour, donc retrouver cette identification impossible, inadmissible et inadmise par le monde entier, celle de l'inceste. Je crois complètement à cette équation de départ, pour tous²⁶⁰.

Ne *L'Amant* vediamo il sentimento che la protagonista rivolge al fratellino implicare un *desiderio di essere* l'altro, un desiderio di fare Uno con l'altro talmente intenso che al momento della sua morte persino i confini corporei sembrano dissolversi e l'amore si trasforma così nel desiderio di morire della morte dell'altro: « Du moment qu'il était mort, lui, le petit frère, tout devait mourir à sa suite. Et par lui. [...] Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte » (A 1517).

6. UN AMOUR À EN MOURIR

Il cinese comprende sin da subito di essere ingannato, così come saranno ingannati tutti gli uomini che verranno dopo di lui; sin dal momento dell'"attraversamento del fiume" gli è stato chiaro che la ragazza per tutta la sua vita avrebbe "amato amare" (A 1479), avrebbe cioè amato la passione per se stessa, più di qualunque oggetto, svincolata da qualunque oggetto d'amore. Come osserva Blot-Labarrère, il ruolo dell'amante cinese

non è quello di suscitare qualche effusione del cuore e dei sensi, ma di permettere alla precoce adolescente un'entrata violenta nella relazione del desiderio, desiderio uccisore di se stesso, vissuto al di fuori di ogni sentimento, salvo quello, tragico, di una separazione futura, obbligata e certa, già accettata a priori da entrambi, nella quale risiede implicitamente l'amore²⁶¹.

²⁶⁰ M. Duras, *J'ai pensé souvent...* (1981), in *Le Monde extérieur*, in *Œuvres complètes*, t. IV, cit. p. 1056.

²⁶¹ C. Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, op. cit. pp. 51-53.

La relazione con il cinese viene dunque a situarsi per la giovane protagonista sotto il segno di un desiderio slegato da ogni sentimento che non sia quello della certezza della fine, dell'inevitabile separazione. Per tutta la durata della loro storia i due protagonisti non parleranno infatti mai di loro, fin dai primi giorni, sapendo che è « un avenir commun n'est pas envisageable » (A 1483); l'uomo, già destinato a sposarsi con una donna della propria razza, si dimostra assolutamente incapace di opporsi alla volontà del padre e di trasgredire il suo interdetto: « Je découvre qu'il n'a pas la force de m'aimer contre son père, de me prendre, de m'emmener. Il pleure souvent parce qu'il ne trouve pas la force d'aimer au-delà de la peur. Son héroïsme c'est moi, sa servilité c'est l'argent de son père » (A 1483).

Quando la ragazza gli comunica la data della sua partenza per la Francia, egli non riesce più a fare l'amore con lei; divenuto improvvisamente impotente, sembrerebbe preferire quel dolore al compimento della passione:

La date du départ, même encore lointaine, une fois fixée, il ne pouvait plus rien faire avec mon corps. C'était arrivé brutalement, à son insu. Son corps ne voulait plus de celle-ci qui allait partir, trahir. Il disait je ne peux plus te prendre, je croyais pouvoir encore, je ne peux plus. Il disait qu'il était mort. Il avait un très doux sourire d'excuse, il disait que peut-être ça ne reviendrait plus jamais. Je lui demandais s'il aurait voulu cela. Il riait presque, il disait je ne sais pas, en ce moment peut-être que oui. Sa douceur était restée entière dans la douleur. [...] On aurait dit qu'il aimait cette douleur, qu'il l'aimait comme il m'avait aimée, très fort, jusqu'à mourir peut-être, et que maintenant il la préférerait à moi.

(A 1520)

Nella letteratura durassiana è sempre la separazione, la distanza a intensificare la passione: l'amore appare chiaramente proprio al momento del distacco degli amanti, rivelando il profondo legame che intrattiene con la morte, un legame che Denis de Rougemont ha messo bene in luce attraverso l'analisi del mito di Tristano e Isotta in quanto archetipo dell'amore-passione²⁶².

Così come l'amore per il fratellino emerge in tutta la sua limpidezza in seguito alla sua scomparsa, allo stesso modo il sentimento che la giovane protagonista nutre per l'amante cinese viene riconosciuto solamente alla fine, al momento della loro separazione, una separazione che anche in questo caso si rivela strettamente connessa alla morte.

²⁶² Cfr. D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, cit. pp. 59-100.

Proprio come il primo incontro, anche l'ultimo vede la protagonista a bordo di una nave che sta per intraprendere una traversata oceanica. Ancora una volta, il cinese la osserva, da lontano, seduto all'interno della sua limousine nera.

Sa grande automobile était là, longue et noire, avec, à l'avant, le chauffeur en blanc. Elle était un peu à l'écart du parc à voitures des Messageries Maritimes, isolée. Elle l'avait reconnue à ces signes-là. C'était lui à l'arrière, cette forme à peine visible, qui ne faisait aucun mouvement, terrassée. Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. Elle savait qu'il la regardait. Elle le regardait elle aussi, elle ne le voyait plus mais elle regardait encore vers la forme de l'automobile noire. Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. Le port s'était effacé et puis la terre.

(A 1521)

Non appena la nave si allontana da terra, la ragazza piange, ma « elle l'avait fait sans montrer les larmes, parce qu'il était chinois et qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants » (A 1521).

Il viaggio segue il suo corso, tranquillo, immutabile, sull'oceano – « Certaines fois il était si calme et le temps si pur, si doux, qu'il s'agissait, quand on le traversait, comme d'un autre voyage que celui à travers la mer » (A 1522) –, fino al prodursi di un tragico avvenimento. Si tratta della morte di un giovane passeggero che, nel cuore della notte, si getta in mare e il cui corpo non verrà più ritrovato.

Au cours d'un voyage, pendant la traversée de cet océan, tard dans la nuit, quelqu'un était mort. [...] Il y avait des gens qui jouaient aux cartes dans le bar des premières, parmi ces joueurs il y avait un jeune homme et, à un moment donné, ce jeune homme, sans un mot, avait posé ses cartes, était sorti du bar, avait traversé le pont en courant et s'était jeté dans la mer. Le temps d'arrêter le bateau qui était en pleine vitesse et le corps s'était perdu. Non, à l'écrire, elle ne voit pas le bateau mais un autre lieu, celui où elle a entendu raconter l'histoire. C'était Sadec. C'était le fils de l'administrateur de Sadec. Elle le connaissait, il était aussi au lycée de Saigon.

[...] L'âge est resté dans la mémoire, terrifiant, le même, dix-sept ans. Le bateau était reparti à l'aube. Le plus terrible c'était ça. Le lever du soleil, la mer vide, et la décision d'abandonner les recherches. La séparation.

(A 1522)

Nello scrivere questo fatto la voce narrante sembra confondersi, non ricorda più se esso sia realmente accaduto proprio durante quel viaggio, oppure se lo abbia semplicemente sentito raccontare²⁶³. Con assoluta certezza ricorda però l'esplosione di

²⁶³ Durante l'intervista con Pivot, Duras si riferisce nuovamente al suicidio del giovane sulla nave come a ciò che le ha dato modo di comprendere di aver realmente amato il cinese : «Vous savez, quand les choses

un valzer di Chopin che lei conosceva in modo segreto e intimo perché per mesi aveva tentato, invano, di suonarlo; proprio quella musica permette il riaffiorare del ricordo dell'uomo di Cholen nella protagonista che, in un'improvvisa identificazione con il giovane buttatosi in mare, avverte l'impulso di uccidersi a sua volta, come se la morte rappresentasse la sola realizzazione, il solo compimento possibile dell'amore.

Il n'y avait pas un souffle de vent et la musique s'était répandue partout dans le paquebot noir, comme une injonction du ciel dont on ne savait pas à quoi elle avait trait, comme un ordre de Dieu dont on ignorait la teneur. Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer. Comme plus tard l'éternité du petit frère à travers la mort.

(A 1522-1523)

La separazione finale e definitiva dall'amante cinese permette alla *jeune fille* di identificare la loro relazione impossibile con una vicenda d'*amour à en mourir* che tempo addietro aveva sentito raccontare a Vinhlong e da cui è rimasta al contempo profondamente affascinata e turbata. Si tratta della storia della « Dame de Vinhlong » – la moglie dell'ambasciatore di Francia a Saigon che in altri romanzi di Duras prende il nome di Anne-Marie Stretter – e del suo giovane amante suicidatosi per amore di lei.

La Dame on l'appelait, elle venait de Savannakhet. Son mari nommé à Vinhlong. Pendant un an on ne l'avait pas vue à Vinhlong. A cause de ce jeune homme, administrateur-adjoint à Savannakhet. Ils ne pouvaient plus s'aimer. Alors il s'était tué d'un coup de revolver. L'histoire est parvenue jusqu'au nouveau poste de Vinhlong. Le jour de son départ de Savannakhet pour Vinhlong, une balle dans le cœur. Sur la grande place du poste dans le plein soleil. A cause de ses petites filles et de son mari nommé à Vinhlong elle lui avait dit que cela devait cesser.

(A 1507-1508)

Durante l'intervista con Pallotta della Torre, Duras afferma che proprio quell'amore impossibile che si consumò tra Anne-Marie Stretter e il giovane vice amministratore a

ne sont pas dites, n'ont pas été dites de ma part, elles ont été pensées clairement après, pendant le retour, sur le paquebot qui me ramenait en France, vous vous souvenez de ça ? Quand il y a... un jeune homme s'est tué, il s'est jeté à l'eau, c'était en pleine nuit, le bateau s'est arrêté mais trop tard. Le corps a été perdu. Et c'est cette séparation du corps du jeune homme m'a rendue à cette évidence que je l'avais aimé, c'est la séparation d'avec le corps du jeune homme mort qui m'a rendue à cette évidence-là, je l'ai sans doute aimé.

Savannakhet rappresenta per lei il modello dell'amore assoluto (PS 89), nonché il paradigma di tutti gli amori impossibili che abitano la sua opera.

Nonostante il suo ruolo apparentemente marginale nell'economia de *L'Amant*, la figura della « Dame de Vinhlong » rappresenta l'unico vero modello per la *jeune fille*, l'unica *Imago* a cui si identifica non soltanto perché riconosce in lei l'emblema assoluto del desiderio e della femminilità – è la *femme fatale* per eccellenza –, ma anche per via della solitudine, del discredito sociale e dell'infamia che le accomuna. A causa della sua relazione con il cinese, la protagonista diviene infatti sempre più sola, sempre più isolata all'interno del liceo giacché le sue compagne hanno ricevuto l'ordine di non parlarle più.

Il n'y aura aucune exception. Aucune ne lui adressera plus la parole. Cet isolement fait se lever le pur souvenir de la dame de Vinhlong. Elle venait, à ce moment-là, d'avoir trente-huit ans. Et dix ans alors l'enfant. Et puis maintenant seize ans tandis qu'elle se souvient. [...] La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. C'est de cela qu'il est question, de cette humeur à mourir.

(A 1508).

Proprio « cette humeur à mourir », l'apertura al desiderio, la disponibilità a vivere un *amour à en mourir* noncurante di qualsiasi norma sociale o morale fanno sì che « la Dame » eserciti sulla *jeune fille* una fascinazione tale da rappresentare per lei quell'ideale femminile assolutamente fondamentale per la costruzione della sua identità, un modello che, come abbiamo già evidenziato, la protagonista non ha mai potuto riconoscere nella figura materna²⁶⁴.

L'Amant si conclude con il racconto di una telefonata che la narratrice afferma di aver ricevuto da parte del cinese molti anni dopo la sua partenza per la Francia. Come osserva

²⁶⁴ La figura di Anne-Marie Stretter sembra aver contribuito profondamente anche al divenire scrittrice di Duras: «Quanto ad Anne-Marie Stretter, credo proprio di aver cominciato a scrivere per lei: come se quello che ho scritto fosse stato solo la riscrittura continua della fascinazione esercitata su di me, un giorno, dal languore quasi mortale di quella donna. Ricordo la prima volta in cui la vidi arrivare, era la moglie dell'ambasciatore di Francia a Saigon. Scese da una gran macchina nera, il vestito scollato che scopriva il corpo bianco e esile, i capelli alla francese, si avviò lungo una strada a passi leggeri, lentamente. Non smisi più di spiarla; la vedevo uscire di casa, non appena calava il sole e il caldo si placava, sola, di una bellezza per me inaccessibile. La notizia di un uomo, il suo giovane amante, suicidatosi a Luang Prabang nel Laos, per amore di lei, mi turbò molto. Madre e adultera, da allora quella donna divenne il mio segreto, l'archetipo femminile e materno che mia madre, troppo folle, non è mai stato» (PS 88-89).

Alain Goulet, «lo scambio telefonico che chiude il libro include la coppia nell'eterno mito di Tristano e Isotta, che Denis de Rougemont ha reso il segno distintivo dell'amore nell'occidente cristiano»²⁶⁵; tutt'altro che casuale è dunque il fatto che nelle ultime parole pronunciate dal cinese – parole che al tempo stesso segnano la conclusione del romanzo – vi sia nuovamente l'accostamento di “amore” e “morte”.

Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit : je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit c'est moi, bonjour. Il était intimidé, il avait peur comme avant. Sa voix tremblait tout à coup. Et avec le tremblement, tout à coup, elle avait retrouvé l'accent de la Chine. Il savait qu'elle avait commencé à écrire des livres, il l'avait su par la mère qu'il avait revue à Saïgon. Et aussi pour le petit frère, qu'il avait été triste pour elle. Et puis il n'avait plus su quoi lui dire. Et puis il le lui avait dit. Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort.

(A 1524-1525)

7. IL *SINTHOMO* DELLA SCRITTURA COME POSSIBILITÀ NECESSARIA

«Più che una ricostruzione esatta del vissuto autobiografico, *L'Amant* sembra offrire un racconto delle origini mediante cui si crea un mito personale. Mito fondatore che dice l'origine di un'identità indissolubilmente legata alla vocazione alla scrittura [...]»²⁶⁶. Come già anticipato nel primo paragrafo, l'“attraversamento del fiume” e l'incontro con l'amante cinese non segnano infatti solamente un momento di passaggio, un'iniziazione per la *jeune fille* che abbandona il mondo dell'infanzia per entrare nel mondo adulto come donna, provvista di un nuovo sapere relativo alle leggi del corpo, della *jouissance* e del desiderio; l'*apprentissage* della protagonista passa anche attraverso il riconoscimento e l'assunzione del desiderio di scrivere, un desiderio che si rivela essere profondamente implicato in quel processo di formazione della sua identità soggettiva che costituisce il fulcro stesso della narrazione: « Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge. Et puis cette tenue qui pourrait

²⁶⁵ A. Goulet, « La Mort dans *L'Amant* », op. cit., p. 38.

²⁶⁶ P. Martínez García, “*L'Amant*” de Marguerite Duras : récit autobiographique, récit des origines. *Éros et écriture*, in «Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses», vol. 22, 2007, p. 66.

faire qu'on en rie et dont personne ne rit. Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire » (A 1465-1466).

In *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*, Varsamopoulou riconosce ne *L'Amant* di Duras un perfetto esempio di *Künstlerinroman* – o “(female) artist’s novel” –, vale a dire «la narrazione della formazione, dello sviluppo, della psicologia di un artista, inteso come una tipologia *speciale* di individuo»²⁶⁷. Discostandosi dalla maggior parte della critica che considera il *Künstlerroman* un sottogenere, o comunque una variante del *Bildungsroman* (“romanzo di formazione”)²⁶⁸, Varsamopoulou più che ricercare le analogie tra le due forme narrative ne mette piuttosto in luce le divergenze, riconoscendo così la necessità di considerare il romanzo d’artista come un genere letterario a sé stante, finalizzato a offrire «uno studio della vita interiore, del carattere essenziale dell’artista nel suo sviluppo dalla prima infanzia passando per l’adolescenza»²⁶⁹.

Poiché il processo di costruzione dell’identità della giovane protagonista durassiana prevede un percorso di scoperta e di invenzione di sé come donna e come scrittrice, non sembra possibile considerare il suo *apprentissage* come pienamente e unicamente conforme al genere *Bildungsroman*²⁷⁰ e nemmeno al *Künstlerroman tout court* come invece sostiene Varsamopoulou. Piuttosto che stabilire rigidamente quale forma narrativa sia più confacente a un testo tanto complesso quale è *L'Amant* rischiando di impoverire la sua interpretazione vincolandola a un’unica prospettiva, sembra essere maggiormente fecondo interrogarsi sul ruolo che riveste il desiderio di scrivere all’interno del processo di formazione e di soggettivazione della protagonista, e dunque sul legame tra desiderio, identità e scrittura.

Come afferma Michel Schneider,

²⁶⁷ E. Varsamopoulou, *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*, «Introduction. The Genre of Genre Criticism of the Künstlerinroman».

²⁶⁸ Cfr. J. E. Martin, *Germaine de Staël in Germany: Gender and Literary Authority*, Fairleigh Dickinson University Press, 2001, p. 128.

²⁶⁹ E. Varsamopoulou, *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*, cfr. op. cit., «Introduction. The Genre of Genre Criticism of the Künstlerinroman».

²⁷⁰ Un’interpretazione de *L'Amant* come esempio di romanzo di formazione viene discussa ad esempio in A. Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Duras*, p. 276 e in V. Baisnée, *Gendered Resistance*, op. cit. Baisnée, a tale riguardo, scrive: «In many respects *L'Amant* resembles a story of education and experience. The protagonist is introduced first as a schoolgirl leaving her family at the end of the holidays to study in Saigon» p. 140.

Scrivere non rientra direttamente in nessuna delle forme della libido: non è dominare, né amare, né sapere. Forse per pensare il desiderio di scrivere bisognerebbe aggiungere alle tre forme canoniche della libido una quarta: il desiderio di essere, *la libido essendi*, che combinerebbe le altre negandole? Una libido senza oggetto: desiderio di dominazione senza nessuno da dominare, desiderio di godere senza corpo da amare, desiderio di sapere senza niente da sapere. Chi lo sa? Scrivo dunque sono?²⁷¹

La volontà, la necessità di scrivere, come vedremo, costituisce una scelta sintomatica che si stabilisce in risposta a una certa situazione e, al contempo, rappresenta per la protagonista la via da imboccare per trovare la sua forma maggiormente autentica, l'unica possibilità capace di garantirle la fedeltà a se stessa e al proprio desiderio, un desiderio che ha come oggetto, o meglio, come meta, proprio l'identità²⁷². In questo senso, la *jeune fille* de *L'Amant* può essere a ragione equiparata al protagonista del romanzo di formazione inteso come «colui che sperimenta le sue possibilità, che cerca di costruire spazi identitari. È colui che desidera conoscere il proprio desiderio»²⁷³.

Come sottolinea Bottioli, il protagonista del romanzo di formazione – come ad esempio Julien Sorel nell'interpretazione di *Le Rouge et le Noir* offerta dal teorico – rappresenta sempre *un'eccezione*, una singolarità; analogamente, anche il protagonista-artista del *Künstlerromane*, così come viene presentato da Varsamopoulou, è sempre “una tipologia *speciale* di individuo”.

Come definire però un'eccezione? [...] Per la Legge, in una determinata epoca, ogni trasgressione grave è mostruosa. La Legge non distingue, e non è interessata a distinguere, le eccezioni (o trasgressioni) semplici da quelle complesse; ma la letteratura sì. E anche per la teoria dell'identità questa distinzione risulta essenziale.

Le eccezioni semplici sono violazioni che confermano le leggi, nel momento stesso in cui le trasgrediscono. [...] L'eccezione semplice si pone a *côté* della legge, la affianca, si limita ad esistere. Per contro, le eccezioni complesse mostrano i limiti di validità della legge, delineando possibilità superiori²⁷⁴.

Dal punto di vista etico e delle norme sociali, il comportamento della protagonista de *L'Amant* è chiaramente eccezionale, trasgressivo: la relazione – al limite della prostituzione – tra una bambina bianca e povera e un uomo molto più grande di lei, abbiente e per di più cinese, appare certamente mostruosa tanto agli occhi delle rispettive

²⁷¹ M. Schneider, *Lacan, les années fauve*, PUF, Paris, 2010, p. 31.

²⁷² Cfr. G. Bottioli, *La prova non-ontologica*, cit. p. 28.

²⁷³ G. Bottioli, *Il desiderio “effrayant” di Julien Sorel. Un conflictual reading per un romanzo di formazione*, in «Enthymema», XXI, 2018, p. 138.

²⁷⁴ *Ibidem*.

famiglie quanto a quelli dell'intera società. Tuttavia, nel corso della narrazione, si intuisce che la vera trasgressione operata dalla protagonista non deve essere individuata esclusivamente e semplicemente nella sua iniziazione sessuale: pur essendo innegabilmente una trasgressione, essa sembra però appartenere a quel genere di "eccezioni semplici" di cui parla Bottirolì, ossia quelle eccezioni che confermano la legge nel momento stesso in cui la violano e che dunque la affiancano senza realmente oltrepassarla.

Assolutamente emblematico è l'atteggiamento assunto dalla madre della protagonista – colei che incarna la Legge, il Nome del Padre assente – quando comincia a nutrire sospetti relativamente alla trasgressione della figlia: in un primo momento la punisce, la picchia selvaggiamente incitata dal figlio maggiore, le urla che è una prostituta, che vorrebbe vederla morta, che è disonorata per sempre²⁷⁵; al contempo però la madre non fa nulla per ostacolare la relazione con il cinese, non si oppone a essa ma, paradossalmente, dimostra piuttosto di accondiscendere, seppur tacitamente, a quella forma di segreta prostituzione messa in atto dalla figlia prima attraverso la scelta dell'abbigliamento da indossare, poi mediante la decisione di concedere al ricco cinese il proprio corpo mercificato. Come infatti osserva Baisnée, «la ragazza è stata venduta, o almeno offerta da sua madre al mondo in modo che lei possa ottenere soldi per la famiglia, e soprattutto per il fratello maggiore»²⁷⁶.

Quand ma mère retrouve l'air, qu'elle sort du désespoir, elle découvre le chapeau d'homme et les lamés or. Elle me demande ce que c'est. Je dis que c'est rien. Elle me regarde, ça lui plaît, elle sourit. C'est pas mal elle dit, ça ne te va pas mal, ça change. [...] Le lien avec la misère est là aussi dans le chapeau d'homme car il faudra bien que l'argent arrive dans la maison, d'une façon ou d'une autre il le faudra. Autour d'elle c'est les déserts, les fils c'est les déserts, ils feront rien, les terres salées aussi, l'argent restera perdu, c'est bien fini. Reste cette petite-là qui grandit et qui, elle, saura peut-être un jour comment on fait venir l'argent dans cette maison. C'est pour cette raison, elle ne le sait pas, que la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée. Et c'est pour cela aussi que l'enfant sait bien y faire déjà, pour détourner l'attention qu'on lui porte à elle vers celle que, elle, elle porte à

²⁷⁵ « Sa fille court le plus grand danger, celui de ne jamais se marier, de ne jamais s'établir dans la société, d'être démunie devant celle-ci, perdue, solitaire. Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, elle va plus avant, elle regarde s'il y a des taches suspectes sur le linge et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, qu'elle est déshonorée, une chienne vaut davantage. Et elle pleure en demandant ce qu'elle peut faire avec ça, sinon la sortir de la maison pour qu'elle n'empuantisse plus les lieux » (A 1489).

²⁷⁶ D. Baisnée, *Gendered Resistance*, op. cit., p. 144.

l'argent. Ça fait sourire la mère. La mère ne l'empêchera pas de le faire quand elle cherchera de l'argent.

(A 1467-1468)

La protagonista, consapevole della trasformazione del suo corpo in un oggetto di scambio messo « dans la circulation des villes, des routes, du désir » (A 1461), sceglie di indossare il cappello da uomo proprio al fine di essere maggiormente visibile, per attirare il desiderio maschile distinguendosi da ogni altra donna, da ogni altro possibile oggetto di desiderio: «Proprio questo cappello, evidente segno di trasgressione, la rende accessibile all'uomo cinese mostrando la sua differenza rispetto alle altre donne bianche della colonia»²⁷⁷.

Inoltre, come si è visto nel capitolo precedente, il godimento esperito all'interno della *garçonnière* non consente affatto alla protagonista di affermare la propria singolarità soggettiva, e nemmeno di separarsi definitivamente dal vincolo asfissiante dell'Altro materno, in quanto la pulsione sessuale continua a trovare la sua realizzazione attraverso identificazioni e sostituzioni incestuose che, seppur in modalità diverse, ripropongono ancora la *catessi* madre-figlia. Pur trattandosi di un evento assolutamente determinante ai fini del processo di costruzione della propria identità, l'incontro con l'amante cinese non risulta tuttavia di per sé sufficiente al compiersi della liberazione della figlia dalla madre e dalla famiglia.

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écirai. C'est là le lieu où plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu. Les heures que je passe dans la garçonnière de Cholen font apparaître ce lieu-là dans une lumière fraîche, nouvelle.

(A 1499)

Proprio nella scrittura la protagonista riconosce la *possibilità* – quella per lei maggiormente autentica e dunque *necessaria* – non solo di liberarsi definitivamente dalla famiglia, di sfuggire alla morsa devastante della madre, alla sua follia contagiosa, ma anche di realizzare il suo desiderio, di costruire cioè il proprio spazio identitario e di affermare la propria singolarità: « Je crois que j'ai vaguement envie d'être seule, de même

²⁷⁷ Ivi, p. 146.

je m'aperçois que je ne suis plus seule depuis que j'ai quitté l'enfance, la famille du Chasseur. Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie » (A 1516).

La vera trasgressione dell'interdetto materno – l'eccezione “complessa”, per riprendere ancora una volta la distinzione proposta da Bottiroli – consiste dunque nella decisione assunta dalla protagonista di diventare una scrittrice, una decisione del tutto contrastante con il volere e le aspettative riposte dalla madre su di lei²⁷⁸.

Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi ? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague – elle me dira plus tard une idée d'enfant.

[...] Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable. Je serai la première à partir. Il faudra attendre encore quelques années pour qu'elle me perde, pour qu'elle perde celle-ci, cette enfant-ci. Pour les fils il n'y avait pas de crainte à avoir. Mais celle-ci, un jour, elle le savait, elle partirait, elle arriverait à sortir.

(A 1466-1467)

Recalcati, in riferimento a quella che lui definisce come la terza estetica lacaniana, ossia l'*estetica della lettera*, parla del rapporto dell'artista con la propria opera nei termini di una «necessità soggettiva», in quanto la creazione risponderebbe a una *necessità* che si impone al suo autore sovrastandolo: «l'eccesso del reale irriducibile al significante si manifesta nella singolarità della lettera innanzitutto come destino, ovvero come unione radicale di contingenza e necessità, di vita e di morte»²⁷⁹. Alla luce di ciò si spiegherebbe il legame, nella teoria lacaniana, tra la *passé* e la scrittura del poema soggettivo che essa comporta: «si tratta di un dispositivo nel quale la trasmissione della propria storia più singolare s'intreccia con l'esigenza di renderla comunicabile. Nella *passé* è in gioco la possibilità di un annodamento unico e singolare, tra l'elemento necessario del vincolo biografico e quello di una sua “scrittura” testimoniale capace di rivolgersi all'universale»²⁸⁰. Per quanto ambivalenti siano i legami con la madre e i fratelli, proprio

²⁷⁸ «Questo aspetto idealistico della figlia contraddice direttamente la materialità del sogno della madre per lei, come spesso accade nel Bildungsroman», V. Baisnée, *Gendered Resistance*, op. cit., p. 141.

²⁷⁹ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit., p. 620.

²⁸⁰ *Ivi*, pp. 620-621, nota 151.

quella « famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun » (A 1486) determina nella protagonista-narratrice il desiderio e la decisione di scrivere, di trasmettere cioè “la propria storia più singolare”, di “renderla comunicabile” e, in quanto tale, *accessibile*.

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j’ai évité de dire, ce que j’ai dit, je crois avoir dit l’amour que l’on portait à notre mère mais je ne sais pas si j’ai dit la haine qu’on lui portait aussi et l’amour qu’on se portait les uns aux autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l’amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m’est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s’y passe c’est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie [...] Je n’ai jamais écrit, croyant le faire, je n’ai jamais aimé, croyant aimer, je n’ai jamais rien fait qu’attendre devant la porte fermée.

(A 1468)

A determinare la separazione definitiva dall’Altro materno e, conseguentemente, la capacità della figlia di scrivere il proprio “poema soggettivo” sembra essere proprio la morte – questa volta quella reale, fisica – della madre: « Je n’ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire, je ne l’entends plus, ni le rire, ni les cris. C’est fini, je ne me souviens plus. C’est pourquoi j’en écris si facile d’elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue *écriture courante* » (A 1470)²⁸¹. Attraverso la scrittura ha dunque luogo la sublimazione dell’*Imago* materna, una sublimazione che, prima ancora di essere una deviazione, una trasformazione possibile della pulsione sessuale, costituisce il principio stesso di ogni trasformazione soggettiva, la condizione di ogni processo di soggettivazione.

È assolutamente significativo, inoltre, che la consapevolezza del desiderio di scrivere emerga con tutta chiarezza proprio in concomitanza dell’incontro e della relazione con l’amante cinese: nel realizzarsi di ciò che la voce narrante definisce «experiment», la *jeune fille* non solo viene a confrontarsi con un godimento ancora sconosciuto, ma è

²⁸¹ Durane l’intervista con Pallotta della Torre, Duras spiega che per «scrittura corrente» lei intende «quel modo di mostrare le cose sulla pagina passando da una all’altra senza insistere o spiegare» (PS 61); e a Bernard Pivot, nel corso della trasmissione *Apostrophes*, racconta che quella scrittura, tanto a lungo ricercata, è riuscita a raggiungerla proprio con *L’Amant*: si tratta di una «scrittura quasi distratta che corre, che ha più fretta di afferrare le cose che di dirle, vede, io parlo della superficie delle parole, che corre sulla superficie per andare veloce, per non perdere», cit. in PS 155, nota 18.

chiamata anche ad affrontare l'impossibilità del rapporto sessuale. In tal senso la scrittura costituirebbe una scelta sintomatica in risposta a tale impossibilità o, detto altrimenti, rappresenterebbe la possibilità di rimediare alla mancanza del rapporto sessuale: come ci insegna Lacan, «tutto ciò che è scritto parte dal fatto che sarà sempre impossibile scrivere come tale il rapporto sessuale. Proceede da qui un certo effetto del discorso che si chiama scrittura»²⁸².

Lo scrittore intrattiene con il linguaggio un rapporto che potremmo definire “erotico”, in quanto la pratica della lettera implica spesso un investimento libidico totale, un rapimento estatico che conduce il soggetto all'oltrepassamento dei propri confini identitari: «Che sia più innamorato del lessico o della sintassi, della musica delle parole o dell'articolazione delle frasi, lo scrittore seduce e conquista la lingua (oppure è sedotto e conquistato) facendola scorrere nel corpo della lettera. Quest'ultima svolge per lui esattamente il ruolo del partner nel rapporto sessuale. Letteralmente, lo scrittore fa l'amore con la lettera»²⁸³.

In questo “rapporto sessuale” con la lettera, lo scrittore, uomo o donna che sia, è condotto ad adottare quella che, secondo la concettualizzazione lacaniana relativamente alla sessuazione, corrisponde alla posizione femminile: «Se la lettera “femminizza” colui che se ne fa detentore, è perché incarna (nel senso forte del termine) una posizione soggettiva che consiste nel collocarsi *non-tutta* nella parola, *non-tutta* nella logica del significato e quindi *non-tutta* sotto il regime della sessualità fallica – essendo il fallo, per riprendere la definizione di Lacan, il significante di tutti gli effetti di significato»²⁸⁴.

Per concludere, la scrittura permette dunque alla narratrice-protagonista de *L'Amant* di occupare quella posizione femminile che nella sua iniziazione sessuale – all'insegna del godimento fallico e del godimento dell'altro, piuttosto che del godimento Altro tipicamente femminile – sembra piuttosto essere occupata dall'amante cinese e al contempo di rimediare al fallimento dell'eredità del rapporto madre-figlia. Proprio come Joyce – secondo l'interpretazione offertaci da Lacan della sua opera – ha cercato di rimediare alla “carezza paterna” con la sua arte, analogamente la protagonista del romanzo durassiano riconosce la possibilità di supplire alla “carezza materna” – ma

²⁸² J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, cit. p. 33.

²⁸³ S. André, *L'écriture commence où finit la psychanalyse*, Le Bord de l'Eau Eds, 2015, p. 35 (della versione disponibile on line: <http://www.litt-and-co.org/compagnie/POSTFACE.pdf>).

²⁸⁴ *Ibidem*.

sicuramente anche all'assenza reale del padre – nella scrittura. Il sintomo della scrittura esprime una posizione del soggetto, la sua esistenza singolare, ed è un processo di nominazione in quanto permette di “farsi un nome” senza passare dal Nome del Padre; in tal senso è assolutamente significativo che nel 1943, in occasione della pubblicazione del suo primo romanzo, *Les Impudents*, Marguerite Donnadiou cambi il proprio cognome in Duras, dal nome di un villaggio nel dipartimento del Lot e Garonna, dove si trovava la casa paterna.

Analogamente a Joyce che ricerca un *escabeau* – uno “sgabello” – che gli permetta di elevare il proprio Io alla dignità dell'artista, cioè alla dignità di colui che si realizza nel suo artificio, nella generazione della sua opera, la narratrice-protagonista de *L'Amant* vede nella produzione del libro il luogo capace di dare consistenza al suo essere soggetto vale a dire la possibilità di «fare di sé un libro»²⁸⁵.

«La spinta alla scrittura è più forte della realtà perché ne va della sua stessa esistenza. La creazione, l'autogenesi, la partogenesi sono la sua ambizione estrema e la sua illusione più profonda. Si tratta, come precisa Lacan, di farsi essere “il figlio necessario” che non cessa di scriversi in ciò che egli stesso genera»²⁸⁶.

Attraverso la scrittura, attraverso la (re-)invenzione di se stessa, la protagonista può essere la figlia necessaria che non è mai stata per sua madre, una madre che ha fatto del figlio maggiore l'unico oggetto del proprio amore, a totale discapito degli altri due: « Je crois que du seul enfant aîné ma mère disait : mon enfant. Elle l'appelait quelquefois de cette façon. Des deux autres elle disait : les plus jeunes » (A 1490).

L'opera viene così a essere al tempo stesso figlia e genitrice di chi l'ha creata. Come sottolinea Recalcati²⁸⁷, tutto ciò avviene senza sfruttare nessuno stratagemma edipico: si tratta piuttosto di essere un destino, e di darsi una missione, vale a dire diventare, realizzarsi, farsi un nome di artista, insomma “essere libro” giacché, per avere davvero un corpo, bisogna essere un libro. Alla luce di ciò possiamo comprendere appieno ciò che intende Marguerite Duras quando afferma, a proposito de *L'Amant*: « J'ai découvert que le livre c'était moi. Le seul sujet du livre c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi. Donc moi, c'est le livre »²⁸⁸.

²⁸⁵ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sinthomo*, cit. p. 67.

²⁸⁶ M. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. I, cit., p. 235.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ M. Duras, “*Ils n'ont pas trouvé de raisons de me le refuser*”, « Libération », 13 novembre 1984.

CONCLUSIONE

***C'EST TOUT...* FRAMMENTI DI UN DISCORSO AMOROSO**

Autrice prolifica (oltre ottanta opere, comprese quelle per cinema e teatro), Marguerite Duras ha vissuto la maggior parte della sua vita nella fervida passione di « faire des livres », come lei stessa è sempre stata solita affermare: « Mon écriture, je l'ai toujours emmenée avec moi où que j'aille [...] Écrire, c'était la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée » (É 844)... fino alla fine.

Non un romanzo, non un racconto segna la conclusione dell'opera e, con essa, della vita di Duras. *C'est tout* può essere piuttosto considerato un “testamento spirituale” che raccoglie le ultime, fulminee confidenze della scrittrice « au bord de la date fatale » (T 28) intrecciate a frammenti di dialogo avuti con l'ultimo compagno della sua vita, Yann Andréa, nel periodo tra il 20 novembre 1994 e il 29 febbraio 1996.

Si tratta di parole estreme, interrotte da frequenti silenzi, consegnate dalla scrittrice al suo « *amant de la nuit* » (T 6) complice di un fraseggio dettato anche inconsapevolmente, negli intervalli dell'agonia. Come scrive Paul Otchakovsky-Laurens – l'editore di P.O.L., presso cui il testo è stato pubblicato in una prima, non definitiva versione, nel 1995 –, « [*C'est tout*] non è un testo composto come gli altri, esso è stato annotato giorno per giorno da Yann Andréa [...] *C'est tout* non è stato concepito come un libro, ma che si tratti di un autentico Duras, è evidente»¹: *C'est tout* è infatti ancora un libro d'amore, come tutti quelli che costituiscono l'opera della scrittrice, un libro offerto a colui il cui nome appare in cima alla dedica d'apertura.

Pour Yann.
On ne sait jamais, avant,
ce qu'on écrit.
Dépêche-toi de penser à moi.
Pour Yann mon *amant de la nuit*.
Signé : Marguerite, l'aimante de cet *amant*

¹ P. Otchakovsky-Laurens, *La Musique immédiate des choses*, « Europe », n. 921-922, janvier-février 2006, p. 173.

adoré, le 20 novembre 1994, Paris, rue Saint-Benoît.

(T 6)

C'est tout sembra fatto per scivolare via, come sabbia tra le mani o acqua che scorre; è un testo liminare, al confine tra la vita e la morte della scrittrice; tra la parola e il silenzio, in quanto la scrittura, raggiunta la rarefazione e la scarnificazione estrema – punto di arrivo di una metamorfosi linguistico-stilistica cominciata alla fine degli anni Cinquanta con *Moderato cantabile* – rivela tutta la sua inadeguatezza nel tentativo di esprimere una realtà sfuggente, indicibile quale è la morte; tra prosa e poesia poiché le frasi sono brevi, lapidarie, scandite dalle date e dalle indicazioni dei momenti della giornata in cui esse sono state pronunciate, interrotte dai bianchi tipografici che restituiscono, insieme al continuo ripetersi della parola « Silence » e al *refrain* « C'est tout », il senso del vuoto, dell'assenza incolmabile e definitiva. «Non è un itinerario – *mentis in deo* o *mentis in morte* –, perché non c'è alcuna progressione ma solo un tornare ossessivo, come di lampi in una notte oscura, scariche elettriche in reticoli neuronali ormai affondati, assopiti, in un buio muto. Squarci ripetuti, insensati, che non illuminano niente»².

A dare al testo un certo ritmo, un ritmo ripetitivo, sono le date – come in un diario o un bollettino – le frasi brevi, le spaziature, il ricorso a procedimenti narrativi tipicamente durassiani: tagli, parole che appaiono come ferite aperte, mutilazioni che la scrittura si assume e che non coprono il vuoto, ma mostrano più che esprimere³. Tra una frase e l'altra si dilata il silenzio, si apre il nulla, il vuoto che testimonia il disfarsi, il decomporsi della scrittura che se ne va, come presto se ne andrà il corpo.

Ancora una volta sono la passione amorosa e il suo legame con la morte a costituire il nucleo narrativo del testo. Ciò che ostacola e rende impossibile la relazione tra gli amanti, Marguerite Duras e Yann Andréa, è ora l'*incontro atteso* e inevitabile con la morte reale, imminente della scrittrice, l'Altro assoluto che irrompe nella vita del soggetto inscrivendovi la perdita irreparabile, il vuoto che squarcia l'unità della vita e l'illusione di una mitica pienezza.

² D. Feroldi, *Su "C'est tout" di Marguerite Duras*, 2008, in «Carmilla. Letteratura, immaginario, e cultura d'opposizione», disponibile sul sito <https://www.carmillaonline.com/2008/01/03/donata-feroldi-su-cest-tout-di/>.

³ Cfr. N. Fornasier, *Marguerite Duras. Un'arte della povertà. Il racconto di una vita*, Edizioni ETS, Pisa, 2001, p. 9.

«Intrecci di frasi brevi che si tagliano, si sovrappongono, si scontrano, si sconvolgono, senza legame tra un piano e l'altro, *C'est tout* traccia un percorso che non cessa di spezzarsi e di interrompersi. Identico nella differenza, costante nei cambiamenti, la sua singolare tonalità dipende dalla perfetta analogia con il dramma che lo sottende»⁴. Qualcosa *non cessa di non scriversi*, direbbe Lacan, e tale formula appare più che mai appropriata per un testo come *C'est tout*, in cui a prevalere sono proprio i silenzi, la difficoltà a dire l'indicibile, e al cui centro vi è l'incontro al tempo stesso *impossibile* e *necessario* – nella sua accezione tradizionale e rigida di “inevitabile”, di “ciò che non può essere altrimenti” – del soggetto con la propria morte.

Ancora una volta, a dover essere messo in primo piano è l'annodamento tra le categorie modali; infatti, benché l'impossibile a dirsi – a scriversi – emerga con tutta la sua forza, tuttavia qualcosa *si scrive*, continua a scriversi: l'amore tra Duras e Yann Andréa. Come osserva Fornasier, «l'amore trae dalla presenza della morte un in più di vita. Esso si afferma come una dimensione della scrittura e la scrittura come una dimensione dell'amore»⁵.

Abbiamo già avuto modo di osservare come la scrittura svolga il ruolo di supplenza simbolica all'impossibilità che caratterizza strutturalmente il rapporto tra Duras e Yann Andréa; la scrittura non è però soltanto la forma che l'amore assume tra di loro sin dal primo incontro, ma viene a coincidere sempre più fortemente e chiaramente con l'essere stesso dell'autrice. È dunque inevitabile che la percezione del progredire della malattia e dell'avvicinarsi della morte si ripercuota sul piano della scrittura:

[Le 22 novembre, l'après-midi, rue Saint-Benoît]

Y.A. : Votre définition de vous ?

M.D. : Je ne suis pas, comme en ce moment : je ne sais pas quoi écrire.

[...]

Y.A. : Vous vous préoccupez de quoi ?

M.D. : D'écrire. Une occupation tragique, c'est-à-dire relative au courant de la vie. Je suis dedans sans effort.

Plus tard, le même après-midi

⁴ C. Blot-Labarrère, « Les soleils révolus de *C'est tout* », in B. Alazet, C. Blot-Labarrère (a cura di), *Cahier de l'Herne n. 86 : Marguerite Duras*, Éditions de l'Herne, Paris, 2005, p. 355.

⁵ N. Fornasier, *Marguerite Duras. Un'arte della povertà*, op. cit. p. 11.

Y.A. : Vous avez un titre pour le prochain livre ?

M.D. : Oui. Le livre à disparaître.

(T 10-13)

Alla luce della coincidenza tra il suo essere e l'atto di scrivere, il prossimo libro che Duras immagina di realizzare non potrebbe che intitolarsi « le livre à disparaître », il libro “a scomparire” proprio come lei, che più volte manifesta la sensazione di essere senza identità, di sprofondare nel non-essere: « Quelquefois je suis vide pendant très longtemps. Je suis sans identité » (T 8), afferma Duras, incapace di offrire una qualsiasi definizione di sé, e mentre assiste al progressivo disgregarsi del suo corpo sopraffatto dal male; o ancora, quando Yann le chiede che cosa direbbe di sé, Duras risponde: « Je ne sais plus très bien qui je suis. Je suis avec mon amant. Le nom, je ne sais pas » (T 16).

Ricordiamo che la scrittrice nel 1943, in occasione della pubblicazione del suo primo romanzo, cambia il proprio cognome (Donnadieu) in “Duras”, dal nome di un villaggio nel dipartimento del Lot e Garonna, dove si trovava la casa paterna: “Duras” non è soltanto il cognome che lei sceglie riconoscendolo come maggiormente vicino, maggiormente proprio a quel padre da lei perso in giovanissima età, ma è anche il nome del soggetto « en puissance de création », come scrive Michel David; Duras è cioè il nome della scrittrice, un nome «che la identifica al luogo stesso del Simbolico – S1 – significante divenuto fondamentale e sinonimo dell'atto: “ella fa letteratura!” »⁶.

Va da sé che al progressivo avvicinarsi della morte – un lento approssimarsi che si accompagna a un infiacchimento che concerne tanto il suo essere quanto l'atto creativo, l'atto di scrivere – consegue l'incapacità da parte di Duras di dire qualcosa di sé, di dire chi è, di ricordare il proprio nome, e tutto ciò testimonia la graduale uscita della scrittrice dalla “scena del mondo”, la graduale estromissione dall'ordine Simbolico e dunque del collasso della sua identità nel Reale.

Le 1^{er} août, l'après-midi

Je crois que c'est terminé. Que ma vie c'est fini.

Je ne suis plus rien.

Je suis devenue complètement effrayante.

⁶ M. David, *Marguerite Duras: une écriture de la Jouissance*, Desclée de Brouwer, Paris, 1996, pp. 306-307.

Je ne tiens plus ensemble.
Viens vite.
Je n'ai plus de bouche, plus de visage.

(T 74-76)

Scoprendosi *diviso*, non-coincidente con se stesso, poiché definito dal rapporto costitutivo con l'assolutamente Altro che la morte incarna, il soggetto tende a scivolare nella rigidità che abbatte e sopprime ogni articolazione. A prevalere sembra essere la spinta alla coincidenza con la morte stessa, la tendenza a collassare, a *essere niente*. La morte trasforma l'organismo vivente in un oggetto inerte, fa precipitare in un'alienazione irreversibile lo statuto soggettivo dell'esistenza in quello opaco e amorfo della Cosa.

[Samedi 10 décembre, 15 heures, rue Saint-Benoît]

Silence, et puis

Je me sens perdue.
Mort c'est équivalent.
C'est terrifiant.
Je n'ai plus envie de faire l'effort.
Je ne pense à personne.
C'est terminé le reste.
Vous aussi.
Je suis seule.

(T 30-32)

[Dimanche 9 avril. Les Rameaux]

Silence, et puis

J'ai une vie maigre maintenant.
Pauvre.
Je suis devenue pauvre.
Je vais écrire un texte nouveau.
Sans homme. Il n'y aura plus rien.
Je suis presque plus rien.
Je ne vois plus rien.
C'est encore le tout, longtemps, avant la mort.

(T 46)

[Le mercredi 19 avril, 15 heures, rue Saint-Benoît]

Silence, et puis

Je suis un bout de bois blanc.
Et vous aussi.
D'un autre couleur.

(T 52)

Samedi 8 juillet, 14 heures, à Neauphle

Je n'ai plus rien dans la tête.
Que des choses vides.
Silence, et puis

Ça y est.
Je suis morte.
C'est fini.

(T 62)

Lundi 19 février

Je sais ce que je vais subir : la mort. Ce qui m'attend : ma figure à la morgue. C'est horrible, je ne veux pas.

[...]
Plus tard

Il n'y a pas que la honte, la honte de tout.
Je ne suis plus rien.
Plus rien.
Je ne sais plus être.
Ce qui n'est pas fini, c'est l'argument de votre personne.

(T 102)

Se da una parte Duras ha la percezione di non essere più nulla, di non avere più identità in quanto essa tende a coincidere con l'estrema rigidità della morte, dall'altra l'amore sembra affermarsi con sempre maggiore forza: appiglio ultimo di fronte alla dissoluzione, all'annientamento stesso del soggetto.

L'amore, lo sappiamo, è prima di tutto *desiderio di essere*, poiché quando si ama ci si identifica in misura variabile con l'oggetto amato, il quale, solitamente, viene introiettato nella zona dell'io e offre una compensazione ideale alla divisione strutturale del soggetto.

Il miraggio della fusione, l'illusorio tentativo di colmare il nulla che lo costituisce facendo Uno con l'Altro si presenta al soggetto come la sola possibilità in grado di rimediare al vuoto, alla solitudine, alla separazione definitiva che la fine imminente porta inevitabilmente con sé.

Vendredi saint

Prends-moi dans tes larmes, dans tes rires, dans tes pleures.

Samedi saint

Ce que je vais devenir.
J'ai peur.
Viens.
Venez avec moi.
Vite, venez.

Plus tard, le même après-midi

Allons voir l'horreur, la mort.

Plus tard encore

Caressez-moi.
Venez dans mon visage avec moi.
Vite, venez.

Silence, et puis

Je t'aime trop.
Je ne sais plus écrire.
L'amour trop grand entre nous, jusqu'à l'horreur.

(T 42-44)

Lundi 24 juillet

Venez m'aimer.
Venez.
Viens dans ce papier blanc.
Avec moi.

Je te donne ma peau.
Viens.
Vite.
Dis-moi au revoir.
C'est tout.
Je ne sais plus rien de toi.

Je m'en vais avec les algues.
Viens avec moi.

(T 72-74)

Se nell'amore l'Altro ha il potere di sospendere immaginariamente l'alienazione soggettiva, essa viene però riattivata in maniera insopportabile nel momento stesso in cui il soggetto si scopre impossibilitato a coincidere con l'oggetto amato – irriducibile alterità. « Je ne supporte pas ton devenir » (T 58), « Vous êtes séparé du royaume de Duras » (T 88), dice la scrittrice a Yann Andréa, nella consapevolezza di non poter abolire la distanza che li separa. Il soggetto non può fare Uno con l'Altro, Yann Andréa non può condividere il destino di Duras seguendola nel regno delle ombre come lei gli chiede.

Nell'attesa della propria dipartita, di fronte alla necessità di assumere la propria finitezza, di soggettivare la propria morte, Duras cerca una nuova forma, una forma che corrisponde alla sua possibilità più alta, quella della coincidenza con l'alterità che Yann Andréa incarna.

Analogamente alla giovane Francese di *Hiroshima mon amour*, per la quale raggiungere nella morte il suo amato soldato rappresentava l'“unica possibilità di decidere del suo destino” – la sua *possibilità necessaria* – Duras, chiedendo di essere incorporata a Yann (« Prends-moi dans tes larmes, dans tes rires, dans tes pleurs ») o di essere da lui seguita nell'ignoto abisso (« Viens, Venez avec moi. Vite, venez »), dimostra di desiderare quell'impossibile fusione con l'altro a cui l'amore-passione sempre ambisce e che solamente nell'istante della morte può trovare compimento.

Pur oltrepassando la rigida coincidenza con se stessa, la scrittrice non può considerarsi un soggetto flessibile: attratta dalla coincidenza con l'alterità assoluta e inevitabile della morte reale da una parte, e dalla coincidenza impossibile con l'oggetto amato dall'altra, sempre di coincidenza si tratta, e dunque la rigidità permane.

Pur contrassegnata da impossibilità inaggirabili – l'impossibilità da parte di Duras di sfuggire alla morte imminente, e l'impossibilità di scavalcare il proprio statuto

individuale per raggiungere un punto di fusione del due in Uno con Yann – l’attesa dell’incontro con la propria morte offre comunque alla scrittrice qualcosa di inatteso, di non-saputo, di Nuovo.

L’esperienza del dolore spesso apre al soggetto la via a nuovi saperi, in virtù del profondo legame tra sofferenza e conoscenza. Se precedentemente Duras aveva affermato che « Le désir le mot n’est pas encore inventé »⁷, ora, consapevole della fine che presto la separerà da quell’amore tanto cercato, sperato e alla fine trovato, sa che « Le mot amour existe » (T 54).

Non può che essere l’amore dunque a concludere l’intera opera di Marguerite Duras, prima di cedere il passo alla morte che sopraggiungerà appena tre giorni dopo.

Le 29 février, 13 heures

Je vous aime.

Au revoir.

(T 104)

⁷ M. Duras, *Les Mains négatives* (1978), in *Œuvres complètes*, t. III, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 596), Paris, 2014, p. 492.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI MARGUERITE DURAS

a) Romanzi, sceneggiature, pièces teatrali, e altri testi in prosa

Les Impudents (1943), in *Œuvres complètes*, t. I, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 572), Paris 2011, pp. 1-148

La Vie tranquille (1944), in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 155-270-

Un barrage contre le Pacifique (1950), in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 279-490.

Le Marin de Gibraltar (1952), in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 527-807.

Les Petits Chevaux de Tarquinia (1953), in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 821-973.

Des journées entières dans les arbres : Des journées entières dans les arbres - Le Boa - Madame Dodin - Les Chantiers (1954), in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 987-1108.

Le Square (1955), in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1133-1199.

Moderato cantabile (1958), in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1203-1258.

Les Viaducs de la Seine-et-Oise (1959), in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1261-1304.

Dix heures et demie du soir en été (1960), in *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1305-1385.

Hiroshima mon amour (1960), in *Œuvres complètes*, t. II, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 573), Paris, 2011, pp. 1-104.

Une aussi longue absence (1961), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 119-204.

L'après-midi de monsieur Andesmas (1962), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 217-275.

Le Ravissement de Lol V. Stein (1964), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 285-388.

Les Eaux et Forêts (1965), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 399-430.

Le Square. Trois tableaux (1965), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 437-499.

- La Musica* (1965), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 501-529.
- Le Vice-consul* (1965), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 543-657.
- L'Amante anglaise* (1967), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 665-762.
- Suzanna Andler* (1968), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 763-826.
- Des journées entières dans les arbres [théâtre]* (1968), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 833-885.
- Yes, peut-être* (1968), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 891-918.
- Le Shaga* (1968), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 925-974.
- Un homme est venu me voir* (1968), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 983-1020.
- Le Théâtre de l'Amante anglaise* [Version définitive de *L'Amante anglaise*, T.N.P., 1968] (1991), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1031-1086.
- Détruire dit-elle* (1969), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1093-1154.
- Abahn Sabana David* (1970), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1173-1249.
- L'Amour* (1971), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1267-1334.
- Nathalie Granger* (1973), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1345-1412.
- La Femme du Gange* (1973), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1427-1508.
- India Song. Texte, théâtre, film* (1973), in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1517-1615.
- Le Camion* (1977), in *Œuvres complètes*, t. III, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 596), Paris, 2014 pp. 265-300.
- L'Éden Cinéma* (1977), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 337-424.
- Le Navire Night - Césarée - Les Mains négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner* (1979), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 447-527.
- Véra Baxter ou Les plages de l'Atlantique* (1980), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 547-607.
- L'Homme assis dans le couloir* (1980), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 619-629.

- L'Été 80* (1980), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 805-853.
- Agatha* (1981), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1115-1147.
- L'Homme atlantique* (1982), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1157-1167.
- Savannah Bay* (1982), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1175-1237.
- La Maladie de la mort* (1982), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1253-1270.
- Théâtre III : La Bête dans la Jungle - Les Papiers d'Aspern - La Danse de mort*, in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1283-1448.
- L'Amant* (1984), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1453-1525.
- La Douleur* (1985), in *Œuvres complètes*, t. IV, éd. sous la dir. de G. Philippe, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n. 597), Paris, 2014, pp. 1-129.
- La Musica Deuxième [théâtre]* (1985), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 143-205.
- Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 213-288.
- La Pute de la côte normande* (1986), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 296-303.
- Emily L.* (1987), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 401-467.
- La Pluie d'été* (1990), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp.483-578.
- L'Amant de la Chine du Nord* (1991), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 589-748.
- Yann Andréa Steiner* (1992), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 773-829.
- Écrire* (1993), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 839-906.
- C'est tout* [Propos recueillis par Yann Andréa] (1996), in *Œuvres complètes*, t. IV [Appendices], pp. 1155-1175.

b) Film

- La musica*, realizzato con Paul Seban distr. Les Artistes Associés, 1966.
- Détruire, dit-elle*, distr. Benoît-Jacob, 1969.

Jaune le soleil, distr. Films Molière, 1971.

Nathalie Granger, distr. Films Molière, 1972.

La Femme du Gange, distr. Benoît-Jacob, 1973.

India Song, distr. Films Armorial. 1975.

Baxter, Vera Baxter, distr. N.E.F. Diffusion, 1976.

Son nom de Venise dans Calcutta désert, distr. Benoît-Jacob, 1976.

Des journées entières dans les arbres, distr. Benoît-Jacob, 1976.

Le Camion, distr. D.D. Prod, 1977.

Le Navire Night, distr. Les Films du Losange, 1979.

Césarée, Films du Losange, 1979.

Les Mains négatives, Films du Losange, 1979.

Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne, Film Paris-Audiovisuels, 1979.

Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver, Films du Losange, 1979.

Agatha et les lectures illimitées, prod. Berthemont, 1981.

Dialogue du Rome, prod. Coop. Longa Gittata. Rome, 1982.

L'Homme atlantique, prod. Berthemont, 1981.

Les Enfants, avec Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, 1985.

c) Conversazioni, interviste, cronache e articoli su periodici

Une pièce involontaire, « L'Express », 14 septembre 1956.

Travailler pour le cinéma, « France-Observateur », août 1958.

Non, je ne suis pas la femme d'Hiroshima, « Les Nouvelles littéraires », 18 juin 1959.

- Une journée étouffante*, propos recueillis par C. M., « La Gazette de Lausanne », 19-20 septembre 1964.
- Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins*, propos recueillis par Pierre Hahn, « Lettres et Médecins », mars 1964.
- Une interview de Marguerite Duras*, propos recueillis par Jacques Vivien, « Paris Normandie », 2 avril 1965.
- Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier (1974), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1-167.
- Les Lieux de Marguerite Duras*, entretiens avec Michelle Porte (1977), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 175-255.
- Les Yeux verts* (1980), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 639-795.
- Outside. Papiers d'un jour* (1981), in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 865-1095.
- C'est fou c'que j'peux t'aimer*, entretien avec Yann Andréa, entretien réalisé par Didier Eribon, « Libération », 4 janvier 1984.
- Ils n'ont pas trouvé de raisons de me le refuser*, propos recueillis par Marianne Alphant, « Libération », 13 novembre 1984.
- Duras toute entière... Un entretien avec un écrivain au-dessus de tout Goncourt*, propos recueillis par Pierre Bénichou et Hervé Le Masson, « Le Nouvel Observateur », 14-20 novembre 1986.
- Marguerite Duras : « La littérature est illégale ou elle n'est pas »*, propos recueillis par Gilles Costaz, « Le Matin », 14 novembre 1986.
- Duras dans les régions claires de l'écriture*, « Le Journal Littéraire », décembre 1987.
- La Vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour* (1987), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 305-395.
- La passione sospesa. Intervista con Leopoldina Pallotta della Torre* (1989), Archinto, Milano, 2013.

J'ai vécu le réel comme un mythe, propos recueillis par Aliette Armel, « Magazine littéraire », juin 1990, pp. 18-27.

Duras dans le parc à amants, propos recueillis par Marianne Alphant, « Libération », 13 juin 1991.

Les nostalgies de l'amante Duras (à propos de Yann Andréa Steiner), propos recueillis par Jean-Louis Ezine, « Le Nouvel Observateur », 24 juin-1er juillet 1992.

Le monde extérieur. Outside 2 [Textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère] (1993), in *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 919-1084.

c) Documenti audiovisivi, interviste radiofoniche e televisive

Apostrophes. – Réalisation : Jean-Luc Léridon ; entretien avec Bernard Pivot, Antenne 2, 28 septembre 1984. L'émission a été reproduite sur vidéocassette par les éditions du Seuil, « Vision Seuil », en 1990.

Les Nuits magnétiques. – Émission d'Alain Veinstein ; France Culture, novembre 1986.

Marguerite Duras : Le Ravissement de la parole, sous la direction de Jean-Marc Turine, Paris, INA/Radio France, 1997.

Marguerite Duras et la parole des autres, 2 CD et un livret sous la direction de Jean-Marc Turine, Frémeaux&Associés/Groupe Frémeaux Colombini SA, 2001.

STUDI CRITICI SULL'OPERA DI MARGUERITE DURAS

AA.VV., *Filmer, dit-elle. Le cinéma de Marguerite Duras*, Capricci Éditions, Nantes 2014.

ADLER, Laure, *Marguerite Duras* (1998), Gallimard, Paris 2014.

- ALAZET, Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras. Ecrire l'effacement*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1992.
- (a cura di), *Écrire, réécrire. Marguerite Duras, bilan critique*, Minard, Paris-Caen 2002.
- , « Notice de *Le Marin de Gibraltar* » (2011), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1491-1507.
- , « Notice de *Le Ravissement de Lol V. Stein* » (2011), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1681-1701.
- , « Notice de *Le Navire Night* » (2014), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1658-1670.
- , « Notice de *L'Homme assis dans le couloir* » (2014), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1696-1700.
- , *Cet été je lis Le Marin de Gibraltar*, Interview d'Éléonore Sulser, in « Le Temps », 25 juillet 2014.
- ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE, Christiane, LABARRÈRE, André Z. (a cura di), *Cahier de l'Herne n. 86 : Marguerite Duras*, Éditions de l'Herne, Paris 2005.
- ALLEINS, Madeleine, *Marguerite Duras. Médium du réel*, L'Age d'Homme, Losanna 1984.
- ALBANO, Lucilla, *Hiroshima mon amour: l'uno vale l'altro*, in «La Psicoanalisi», nn. 43/44, Astrolabio, Roma 2008, pp. 103-111.
- ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor astral, Paris 1990.
- ARROUYE, Jean, « *L'Annonciation*, art poétique durassien », in N. Limam-Tnani, J. July (a cura di), «*Le Marin de Gibraltar*» de Marguerite Duras. *Lectures critiques*, pp. 109-122.
- BAJOMÉE, Danielle, « Amour spéculaire et inceste dans l'œuvre de Marguerite Duras », in D. Coste, M. Zéraffa (a cura di) *Le Récit amoureux. Colloque de Cerisy*, Champ Vallon, Seyssel 1984, pp. 235-253.

- , *La Nuit battue à mort : Description fragmentaire de l'écriture du désastre chez Marguerite Duras*, « La Revue des Sciences Humaines 73 » n. 2 [202], avril-juin 1986, pp. 5-35.
- , *Duras ou la douleur*, De Boeck-Wesmae, Bruxelles 1989.
- BAISNÉE, Valérie, «Marguerite Duras: *L'amant*», in Id. *Gendered Resistance. The Autobiographies of Simone de Beauvoir, Maya Angelou, Janet Frame and Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1997.
- BARBUTO, Maria, «Alle soglie del dicibile», in M. Mazzotti (a cura di), *Stili della sublimazione. Usi psicoanalitici dell'arte*, Franco Angeli, Milano 2001, pp. 35-41.
- BELTAIEF, Emma, «*Moderato cantabile* de Marguerite Duras et *Dans le café de la jeunesse perdue*» de Patrick Modiano: le café, lieu de l'étrange», in N. Limam-Tnani (a cura di), *Marguerite Duras: Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, pp. 199-209.
- BERTOLA, Chiara, MELON, Edda (a cura di) *Marguerite Duras. Visioni veneziane*, Il Poligrafo, Padova 2008.
- BERTONI, Annalisa, « Finitude et infinitude dans la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein* » (2012), in S. Loignon (a cura di), *Les archives de Marguerite Duras*, pp. 213-225.
- BLANCHOT, Maurice, «Il dolore del dialogo», in Id. *Il libro a venire* (1959), trad. it. Il Saggiatore, Milano 2019.
- , «La comunità degli amanti», in Id. *La comunità inconfessabile* (1983), trad. it. SE, Milano 2002.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Seuil, Paris 1992.
- , « Les soleils révolus de *C'est tout* », in B. Alazet, C. Blot-Labarrère (a cura di), *Cahier de l'Herne n. 86 : Marguerite Duras*, Éditions de l'Herne, Paris, 2005, pp. 355-363.

- BOBLET, Marie-Hélène, « Passages: *Le Square, L'Amante anglaise* », in B. Alazet, C. Blot-Labarrère (a cura di), *Cahier de l'Herne n. 86: Marguerite Duras*, pp. 176-180.
- BORGOMANO, Madeleine, *Marguerite Duras. Une lecture des fantasmes*, Éditions Cistre, Bruxelles 1985.
- , "Moderato cantabile" de Marguerite Duras, Bertrand-Lacoste, Paris 1990.
- , *Marguerite Duras. De la forme au sens*, L'Harmattan, Paris 2010.
- BOURGEOIS, Sylvie, *Marguerite Duras. Une écriture de la réparation*, L'Harmattan, Paris 2007.
- BRUERA, Franca, «Marguerite Duras tra letteratura e teatralità» (2001), in E. Melon (a cura di), *Duras mon amour 2. Saggi italiani su Marguerite Duras*, pp. 23-32.
- BRUSA, Luisella, «Il rapimento di Lol V. Stein», in Id. *Mi vedevo riflessa nel suo specchio. Psicoanalisi del rapporto tra madre e figlia*, Franco Angeli, Milano 2004.
- BURGELIN, Claude, DE GAULMYN, Pierre, *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2000.
- CARLIER, Christophe, *Marguerite Duras, Alain Resnais: Hiroshima mon amour*, PUF, Paris 1994.
- CAUVILLE, Joëlle, DÉLÉAS, Josette, *Fragments orphiques dans Hiroshima mon amour de Marguerite Duras et d'Alain Resnais*, «Cinémas», 9 (2-3), 1999, pp. 159–173.
- CHOUEN-OLLIER, Chloé, « Notice de *L'Homme atlantique* » (2014), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1787-1792.
- COHEN, Susan D., *Women and discourses in the Fiction of Marguerite Duras. Love, Legends, Language*, Macmillan, Oxford 1993.
- COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Librairie Droz, Genève 1999.

- CRANSTON, Mechthild, *Dancing at Mecca: Circling "Le Square" of Marguerite Duras*, in «Dalhousie French Studies», vol. 34, 1996, pp. 103-118.
- CZERMAK, Marcel, « Le ravissement de Lol V. Stein », in *Passions de l'objet*, éditions de l'ALI, coll. « Le discours psychanalytique », 2001.
- DAVID, Michel, *Marguerite Duras : une écriture de la jouissance*, Desclée de Brouwer, Paris 1996.
- , « Marguerite Duras passeuse de Jacques Lacan », in AA.VV. *Marguerite Duras. Passages, croisements, rencontres* (Volume 6, Colloques de Cerisy) Classiques Garnier, 2019.
- DE AGOSTINI, Daniela, «Lo spazio dell'attesa nella scrittura di Marguerite Duras» (1992), in E. Melon, E. Pea (a cura di), *Duras mon amour. Saggi italiani su Marguerite Duras*, pp. 1-16.
- DE CHALONGE, Florence, *Les pléiades du cycle indien*, «Roman » 20-50, vol. hors-série 2, no. 3, 2006, pp. 4-13.
- DE GASPERI, Anne, «*Le Navire Night*» ou *l'Embarcation du désir. Rencontre avec Marguerite Duras*, in « Les Nouvelles littéraires », n. 2679, mars 1979.
- DEGOTT, Bertrand «L'euphorie dans *Le Marin de Gibraltar* », in S. Harvey, K. Ince (a cura di) *Duras, Femme du Siècle: papers from the first international conference of the Société Marguerite Duras, held at the Institut français, London, 5-6 February 1999*, pp. 63-70.
- DOW, Suzanne, *Lectures dangereuses. La folie de Lol V. Stein et le ravissement du lecteur*, in « Société Roman » 20-50, Hors-série n. 2, 2006/3, pp. 39-48.
- EL MAÏZI, Myriem, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Peter Lang, Bern 2009.
- FÉDIDA, Pierre, *La douleur et l'oubli*, in «Change», n. 12/ «*Déraison, désir*», septembre 1972.
- , « Entre les voix et l'image », in Id. *L'absence*, Gallimard, Paris 1978, pp. 39-45.

- FEROLDI, Donata, *Su "C'est tout" di Marguerite Duras*, 2008, in «Carmilla. Letteratura, immaginario, e cultura d'opposizione», disponibile sul sito <https://www.carmillaonline.com/2008/01/03/donata-feroldi-su-cest-tout-di/>.
- FERRATO-COMBE, Brigitte, « Notice de *Le Square* » (2011), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1543-1552.
- , « Notice de *Moderato cantabile* » (2011), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1555-1569.
- FORNASIER, Nori, *Marguerite Duras. Un'arte della povertà. Il racconto di una vita*, Edizioni ETS, Pisa 2001.
- FRACALANZA, Eleonora, *Marguerite Duras: dal desiderio di morte alla morte del desiderio* (2018), «Elephant&Castle, n. 19, dicembre 2018. ISSN 1826-6118. http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/246b380ed9b3d968425289248b0cd0898e2c2e93.pdf
- , «(S)velare la mancanza: La logica del fantasma in *Moderato Cantabile* e in *Le Ravissement de Lol V. Stein* di Marguerite Duras», in M. Colleoni, A. Grassi (a cura di) *Spettralità tra rappresentazioni classiche e nuove emergenze*, Lubrina, Bergamo 2019, pp. 91-117
- , «*L'Amant* di Marguerite Duras come processo di (ri-)soggettivazione», in G. Bottirolì, M. Stella (a cura di) *Storie di formazione: dai riti di passaggio alle illusioni perdute*, «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», in pubblicazione.
- GAMONEDA LANZA, Amelia, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Ediciones Universidad de Salamanca 1995.
- GOULET, Alain, « La Mort dans *L'Amant* », in A. Vircondelet (a cura di) *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy* [Actes du Colloque à Cerisy-la-Salle, 23-30 juillet 1993], pp. 25-46.
- GUERS-VILLATE, *Continuité, Discontinuité de l'œuvre durassienne*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1985.

- , *De l'implicite à l'explicite : de "Moderato Cantabile" à "L'Homme assis dans le couloir"*, in « The French Review », vol. LVIII, No. 3, February 1985, pp. 377-381.
- HANANIA, Cécile, « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », in A. Saemmer, S. Patrice (a cura di), *Les lectures de Marguerite Duras*, pp. 25-34.
- HARVEY, Robert, « Notice de *Des journées entières dans les arbres* » (2011), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1525-1539.
- , « Notice de *Hiroshima mon amour* » (2011), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1631-1653.
- , « Chantier du désir, une économie du sublime des *Chantiers* (1954) » (2013), in N. Limam-Tnami (a cura di), *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, pp. 19-25.
- HARVEY, Stella, INCE, Kate, (a cura di), *Duras, Femme du Siècle: papers from the first international conference of the Société Marguerite Duras, held at the Institut français, London, 5-6 February 1999*, Rodopi, Amsterdam/New York 2001.
- HASKETT, Kelsey, *Dans le miroir des mots: identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, Summa Publications, Birmingham, Ala 2011.
- HILL, Leslie, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, Routledge, London 1993.
- HOENS, Dominiek, JÖTTKANDT (a cura di) *Marguerite Duras: "Lacan is not all"*, «Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique», vol. 12, 2019, pp. 1-4.
- IRIGARAY, Luce, «Lei chiama sempre di notte. Su *Le navire Night*, di Marguerite Duras» (1979), trad. it. in E. Melon (a cura di) *Duras mon amour vol. 2* (1992), pp. 215-217.
- KAUFFMANN, Judith, *Musique et matière romanesque dans "Moderato cantabile" de Marguerite Duras*, « Études littéraires », 15(1), 1982, pp. 97-112.

- KILLEEN, Marie-Chantal, « “Là où l’imaginaire est le plus fort” : Marguerite Duras et l’amour invivable entre les sexes », in Id. *Essai sur l’indicible. Jabès, Blanchot, Duras*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2004.
- KOBUSZEWSKI, Rodolphe, *Marguerite Duras et la recherche du bonheur*, Editions Le Manuscrit, Paris 2004.
- KRISTEVA, Julia, «La malattia del dolore», in Id. *Sole nero. Depressione e melanconia*, (1987), trad. it. Donzelli, Roma 2013, pp. 181-211.
- LACAN, Jacques, *Omaggio a Marguerite Duras, del rapimento di Lol V. Stein* (1965), in *Altri scritti*, trad. it. Einaudi, Torino 2013, pp. 191-197.
- LAGIER, Luc, *Hiroshima mon amour*, Cahiers du cinéma, SCÉRÉR-CNDP, Paris 2007.
- LAHOUSTE, Corentin, *Emprunter la “route aveugle”. L’acte sexuel chez Marguerite Duras*, « Bulletin de la Société Internationale Marguerite Duras » vol. 2, n. 35, pp. 189-203.
- LAMY, Suzanne, ROY, André (a cura di), *Marguerite Duras à Montréal*, Spirale, Montréal 1981.
- LÉOPOLD, Sandrine, *Fantasme voyeuriste et perversion narcissique dans « Le Ravissement de Lol V. Stein » de Marguerite Duras*, in « French Forum », vol. 33, No. 1/2, 2008, pp. 161-178.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Hiroshima mon amour*, collection « Synopsis », éditions Nathan, 1994.
- LIMAM-TNAMI, Najet (a cura di), *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la douleur de l’écriture et de la lecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2013.
- LIMAM-TNAMI, Najet, JOËL, July (a cura di), *“Le Marin de Gibraltar” de Marguerite Duras. Lectures critiques*, Presses universitaires de Provence, Péronnas 2019.
- LOIGNON, Sylvie (a cura di), *Les archives de Marguerite Duras*, Ellug, Grenoble, 2012.
- , « Notice de *L’Amant* » (2014), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1848-1864.

- LUCIANO, Alessandra, *L'estasi della scrittura. Emily L. di Marguerite Duras*, Mimesis, Milano 2013.
- MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Minuit, Paris 1977.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia, "L'Amant" de Marguerite Duras : récit autobiographique, récit des origines. *Éros et écriture*, in «Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses», vol. 22, 2007, pp. 61-70.
- MASSON, Pierre, « *Le Marin de Gibraltar* ou l'épreuve du grand large », in C. Burgelin, P. De Gaulmyn (a cura di), *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, pp. 331-345.
- MELON, Edda, PEA, Ermanno (a cura di), *Duras mon amour. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Marcos y Marcos, Milano 1992.
- MELON, Edda (a cura di), *Duras mon amour 2. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Lindau, Torino 2001.
- MELON, Edda, PEA, Ermanno (a cura di), *Duras mon amour 3. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Lindau, Torino 2003.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « La création du *Square*: un bouleversement invisible. 17 septembre 1956, mise en scène de Claude Martin » in C. Burgelin, P. Gaulmyn (a cura di), *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, pp. 363-388.
- MICALE, Simonetta, *Io piuttosto che un'altra. Figure e parole dell'identità nella narrativa di Marguerite Duras*, Bulzoni, Roma 1999.
- MICALI, Simona, *L'innamoramento*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- MICHEL, Chantal, « Duras lue par Blanchot », in C. Burgelin, P. Gaulmyn (a cura di), *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, pp. 275-286.
- MICHELUCCI, Pascal, *La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans « Moderato Cantabile » et « La douleur »*, in « Études françaises », vol. 39, n. 2, 2003, pp. 95-107.
- MILLOT, Catherine, « Pourquoi des écrivains ? » in É. Marty (a cura di), *Lacan et la littérature*, Éditions Manucius, Paris 2005, pp. 15-26.

- MONTRELAY, Michelle, «A proposito de Il rapimento di Lol V. Stein», in Id. *L'Ombra e il nome. Sulla femminilità* (1977), trad. it. Edizioni delle donne, Milano 1980.
- MORIN, Edgar, « Aspects sociologiques de la genese du film », in R. Raver (a cura di), « *Tu n'as rien vu à Hiroshima!* »: *un grand film: Hiroshima mon amour*, pp. 25-29.
- MORINO, Angelo, A. Morino, «Introduzione» a M. Duras, *India Song, Hiroshima mon amour, Nathalie Granger, La donna del Gange*, Mondadori, Milano 1990, pp. VIII-IX.
- , *Il cinese e Marguerite. Una biografia*, Sellerio, Palermo 1997.
- NEGRETE, Fernanda, *Acts of Love and Unconscious Savoir in Marguerite Duras' Writing*, in HOENS, Dominiek, JÖTTKANDT (a cura di) *Marguerite Duras: "Lacan is not all"*, «Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique», vol. 12, 2019, pp. 15-41.
- NOGUEZ, Dominique, Noguez, *Les India Songs de Marguerite Duras*, « Cahiers di XXe siècle », 9, 1977.
- , *Marguerite Duras et l'amour*, conférence prononcée le 12 mai 2010 à l'Université de Tokyo (Hongo), disponibile online.
- NOUDELMANN, François, « Le non savoir de la différence sexuelle », in B. Alazet, C. Blot-Labarrère, (a cura di), *Cahier de l'Herne n. 86 : Marguerite Duras*, pp. 56-59.
- NYSSSEN, Hubert, « Marguerite Duras un silence peuplé de phrases », in Id. *Les voies de l'écriture : entretiens avec François Nourissier, José Cabanis, Pierre Gascar, Yves Berger, Marguerite Duras, Max-Pol Fouchet, et commentaires*, Mercure de France, Paris, 1969.
- OTTOBONI, Paolo, *Marguerite Duras. L'infanzia, la follia, l'amore*, QuiEdit, Verona 2015.

- PAGÈS-PINDON, Joëlle. « L'architecture de l'invisible dans le cycle atlantique », in B. Alazet, C. Blot-Labarrère, A. Z. Labarrère (a cura di), *Cahier de l'Herne n. 86 : Marguerite Duras*, pp. 181-187.
- PANTANO, Alessandra, *Accade scrivendo. La scommessa di Marguerite Duras*, L'iguana, Verona 2016.
- PEA, Ermanno, « Sul mare d'inchiostro nero, la nave night... », in E. Melon (a cura di) *Duras mon amour 2. Saggi italiani su Marguerite Duras*, pp. 121-140.
- PERRAULT, Isabelle, « La musique et la transmission manquée: l'exemple des leçons de piano dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras », in M. Brun, M. Myoupo (a cura di), *La leçon en fiction XIXe-XXIe siècles: actes de la Journée d'étude, Université Paris Diderot, 3 mars 2017*, Eurédit, Paris 2018.
- PERRIER, François, *Voyages extraordinaires en Translacanie : mémoires*, Lieu commun, Paris 1985.
- , *L'Amour. Séminaire, 1970-1971*, Hachette, Paris 1998.
- PESENTI-IRMAN, Marie, « Lol V. Stein » in Id. *Lacan à l'école des femmes*, Éres, Toulouse 2017.
- PIAT, Julien, « Notice de *La Maladie de la mort* » (2014), in M. Duras, *Œuvres complètes*, t. III, pp. 1810-1819.
- PIERROT, Jean, *Marguerite Duras*, José Corti, Paris 1986.
- , *Histoire d'un fantôme*, in « Revue de Sciences Humaines », n. 202, avril-juin 1986.
- POPA-LISSEANU, Doina, « *Le Marin de Gibraltar* : une mise en abîme du récit d'aventures », in E. Real (a cura di), *Marguerite Duras. Actes du Colloque International, Valencia (Espagne) 1987*, pp. 115-123.
- PORGE, Erik, *Le ravissement de Lacan. Marguerite Duras à la lettre*, Éres, Toulouse 2015.
- POSTORINO, Rosella, *L'imitazione della morte (e della risurrezione)*, postfazione a M. Duras, *Moderato Cantabile*, trad. it. Nonostante, 2013.

- , *Un'assenza così lunga*, postfazione a M. Duras, *Testi Segreti*, trad. it. Nonostante, Trieste 2015.
- PROULX, Caroline, SANTINI, Sylvano, *Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire ?*, Pater Lang, Bruxelles 2015.
- RESNAIS, Alain, « Entretien avec Resnais », in R. Raver (a cura di), « *Tu n'as rien vu à Hiroshima!* »: un grand film: *Hiroshima mon amour*, pp. 207-219.
- QUENEAU, Raymond, *Un lecteur de Marguerite Duras* in «Cahiers Renault-Barrault», n. 52, 1965.
- RACCANELLO, Manuela, *Marguerite Duras dal nouveau roman al roman nouveau*, Tornasole, Trieste 1994.
- RAVER, Raymond (a cura di), « *Tu n'as rien vu à Hiroshima!* »: un grand film: *Hiroshima mon amour*, Institut de Sociologie, Bruxelles 1962.
- REAL, Elena (a cura di), *Marguerite Duras. Actes du Colloque International, Valencia (Espagne) 1987*, Universitat de València (Oberta lettres), Valencia 1990.
- SAEMMER, Alexandra, PATRICE Stéphane (a cura di), *Les lectures de Marguerite Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2005.
- SALVATORE, Rosamaria, “*Hiroshima mon amour*” e “*In the mood for love*”, *tempo e desiderio*, «La Psicoanalisi», nn. 43/44, Astrolabio, Roma 2008, pp. 92-102.
- SETTI, Nadia, «Scrivere la notte ovvero l'abisso della scrittura» (1992), in E. Melon (a cura di), *Duras mon amour vol. 2*, pp. 195-203.
- SEYLAZ, Jean-Luc, *Les romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*, Archives des Lettres Modernes, n. 47, Paris 1963.
- SCHUSTER, Marilyn, *Reading and Writing as a Woman: The Retold Tales of Marguerite Duras* in « The French Review » vol. LVIII, No. 1, October 1984.
- SPERTI, Valeria, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, George Perec, Patrick Modiano*, Liguori, Napoli 2005.

- SPOLJAR, Philippe « Réécrire l'origine, Duras dans le champ analytique », in B. Alazet (a cura di) *Écrire, réécrire. Marguerite Duras, bilan critique*, pp. 61-103.
- , *Le « cas Lol »*, « Roman » 20-50 2006/3 (Hors série n. 2), pp. 121-134.
- SVISDAL, Oddrun Larsdotter, « Une jouissance à en mourir ». *La représentation de l'amour et du désir chez Marguerite Duras*, «Nordlit», n. 14, Université de Tromsø, 2003.
- THORMANN, Janet, *Feminine Masquerade in "L'Amant": Duras with Lacan*, «Literature and Psychology», 40 (4), 1994, pp. 28-39.
- UDRIS, Raynalle, *Welcome unreason: A Study of "madness" in the Novels of Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1993.
- VALLIER, Jean, *Marguerite Duras : la vie comme un roman*, Textuel, Paris 2006.
- , *C'était Marguerite Duras*. Tome I, 1914-1945, Fayard, Paris 2006.
- , *C'était Marguerite Duras*. Tome II, 1945-1996, Fayard, Paris 2010.
- VAN DE BIEZENBOS, Lia, *Fantasmata maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras, dialogue entre Duras et Freud*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1995.
- VARSAMOPOULOU, Evy «Eros, Thanatos, I: The Sublimity of Writing the Family Romance in Marguerite Duras' *L'Amant*» in Id. *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime* (2002), Routledge, London-New York 2018.
- VIRCONDELET, Alain (a cura di) *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy* [Actes du Colloque à Cerisy-la-Salle, 23-30 juillet 1993], Écriture, Paris 1994.
- , *Pour Duras*, Calmann-Levy, Paris 1995.
- , *Duras. La traversée d'un siècle*, Plon, Paris 2013.
- , *Rencontrer Marguerite Duras*, Mille et une nuits, Paris 2014.
- WATERS, Julia, « Faiblesse de l'amant chinois : l'expression d'une beauté masculine idéale ? » (2013), in N. Limam-Tnani (a cura di) *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, pp. 163-174.

ALTRE OPERE LETTERARIE E CINEMATOGRAFICHE

ANDRÉA, Yann, *M.D.* (1983), trad. it. *M.D.* Feltrinelli, Milano 1989.

---, *Cet amour-là* (1999), trad. it. *Questo amore*, Archinto, Milano 2001.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* (1857), Gallimard, Paris 2020.

HEMINGWAY, Ernest, *Green Hills of Africa* (1935), trad. it. *Verdi colline d'Africa*, Mondadori, Milano 2016.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick* (1851), trad. it. *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano 1994.

NOVALIS, *Hymnen an die Nacht – Geistliche Lieder* (1800), trad. it. *Inni alla notte - Canti spirituali*, Mondadori, Milano 1982.

OVIDIO, *Metamorfosi*, trad. it. UTET, Roma 2015.

RESNAIS, René (regia), *Hiroshima mon amour*, produzione: Argos Film/Como Film/Daiei Motion Picture/Pathé/Overseas; sceneggiatura: Marguerite Duras, 1959.

SARTRE, Jean-Paul, *La nausée* (1938), trad. it. Einaudi, Torino 1990.

SOFOCLE, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, trad. it. Mondadori, Milano 1991.

TERESA D'AVILA, *Muoio perché non muoio – Muero porque no muero*, trad. it. Raffaelli editore, Rimini 2019.

VALÉRY, Paul, *Cahiers 1*, Gallimard, Paris 1973.

OPERE DI PSICOANALISI, FILOSOFIA E TEORIA LETTERARIA

AA.VV., *L'Attente*, « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n. 34, Gallimard, Paris, 1986.

ABIGNENTE, Elisabetta, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Marquez*, Carocci, Roma 2014.

- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977), Einaudi, Torino 2011.
- ANDRÉ, Serge, *L'écriture commence où finit la psychanalyse*, Le Bord de l'Eau Eds, 2015.
- ANSERME, François, MAGISTRETTI, Pierre, *Gli enigmi del piacere* (2010), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- ARISTOTELE, *Le categorie*, trad. it. Rizzoli, Milano 1989.
- , *Fisica*, trad. it. UTET, Torino 1999.
- , *Metafisica*, trad. it. Bompiani, Milano 2000.
- BACHTIN, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), trad. it. Einaudi, Torino 2002.
- BADIOU, Alain, *Elogio dell'amore. Intervista con Nicolas Truong* (2009), trad. it. Neri Pozza, Vicenza 2013.
- BADIOU, Alain, «Che cosa deve significare “rapporto sessuale” per poter affermare che non c'è?»», in Id. *Il sesso, l'amore* (a cura di F. Leoni e S. Lippi), Mimesis, Milano 2019, pp. 13-26.
- BALSAMO, Maurizio, (a cura di) *Forme dell'après-coup*, Franco Angeli, Milano 2009.
- BARBERO, Carola, *Attesa*, Mursia, Milano 2016.
- BARTHES, Roland, *Il piacere del testo* (1973), in *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, trad. it. Einaudi, Torino 1999.
- , *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), trad. it. Einaudi, Torino 2014.
- , *La camera chiara* (1980), trad. it. Einaudi, Torino 2003.
- , *Il discorso amoroso. Seminario a l'École Pratique des Hautes Études 1974-1976. Seguito da «Frammenti di un discorso amoroso» inediti* (2007, sous la dir. d'Éric Marty), trad. it. Mimesis, Milano 2015.
- BATAILLE, Georges, *L'Erotismo* (1957), trad. it. Es, Milano 2009.

- , *L'Alleluia*, in *Il colpevole / L'Alleluia* (1973) trad. it. Dedalo, Bari 1989.
- BENVENUTO, Sergio, «La nebbia silenziosa», in AA.VV. *Noia*, Grenelle, Potenza, 2017, pp. 37-75.
- , *L'impossibile contingente. Lacan è idealista?* in «European Journal of Psychianalysis», 10 ottobre 2019. Disponibile online: <http://www.journal-psychoanalysis.eu/limpossibile-contingente-lacan-e-idealista/>.
- BENYOUN, Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, coll. « Stock/cinéma », Stock, Paris, 1980.
- BION, Wilfred, *Cogitations-Pensieri* (1992), trad. it. Armando, Roma 2010.
- BLANCHOT, Maurice, *Lo spazio letterario* (1955), trad. it. Einaudi, Torino 1967.
- , *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, (1969), trad. it. Einaudi, Torino 2015.
- BODEI, Remo, *Le forme del bello* (1995), Il Mulino, Bologna 2003.
- BOMPIANI, Ginevra, *L'attesa* (1988), Et. al edizioni, Milano 2011.
- BONAZZI, Matteo, *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jacques Lacan*, Edizioni ET, Pisa 2009.
- BORGNA, Eugenio, *L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2005.
- BOTTIROLI, Giovanni, *Teoria dello stile*, Nuova Italia, Firenze 1997.
- , *Jacques Lacan. Arte linguaggio e desiderio*, Sestante, Bergamo 2002.
- , *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.
- , *Note a margine de "Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica" di Massimo Recalcati*, in «Psicoterapia psicoanalitica», n. 2, luglio-dicembre 2007, pp. 143-149.
- , *Estimità/intimità: tra pulsioni e passioni dell'essere*, in «Enthymema», II, 2010, pp. 329-344.

- , «“Sólo una cosa no hay. Es el olvido”. L’energia del ricordo nella letteratura », in L. Gandini, D. Cecchini, M. Gentilini (a cura di), *Le sponde della memoria. Il ruolo dell’oblio nel panorama mediale contemporaneo*, Quaderni di Archivio Trentino, 32, 2012.
- , *La ragione flessibile. Modi d’essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- , *Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche* in «Enthymema», XIV, 2016, pp. 51-81.
- , *Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)*, in «Enthymema» XV, 2016, pp. 133-162.
- , *Il desiderio “effrayant” di Julien Sorel. Un conflictual reading per un romanzo di formazione*, in «Enthymema», XXI, 2018, pp. 134-151.
- , *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)*, in «Comparatismi», n. 3, 2018.
- , *Shakespeare e il teatro dell’intelligenza. Dagli errori di Bruto a quelli di René Girard*, in «Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy», vol. 6, n. 1, 2018.
- , «Il desiderio e i suoi destini: dal rapporto ai modi del rapporto» (2019), in A. Badiou, *Il sesso, l’amore* (a cura di F. Leoni e S. Lippi), pp. 41-52.
- , *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del “non”*, Mimesis, Milano 2020.
- , «Desiderio di avere, desiderio di essere», in (a cura di) A. Babbi, A. Comparini, *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, Carocci, Milano, in pubblicazione.
- BOUSSEYROUX, Nicole, *Rencontres manquées avec le sexe. Clinique du partenaire manquant*, « L’en-je lacanien », vol. 15, n. 2, 2010, pp. 113-128.
- CAMPO, Alessandra, *Tardività. Freud dopo Lacan*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

- CARUTH, Cathy, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
- CASTOLDI, Alberto, Castoldi, *Bianco*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1998.
- CIMATTI, Felice, *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.
- DANZIGER, Claudie, CHALANSET, Alice (a cura di), *L'attente. Et si demain...*, Autrement, Série Mutations n. 141, 1994 Paris.
- DAVID-MÉNARD, Moinque, *Éloge des hasards dans la vie sexuelle*, Hermann, Paris 2011.
- DELEUZE, Gilles, *Differenza e ripetizione* (1968), trad. it. Raffello Cortina, Milano 1997.
- , *Logica del senso* (1969), trad. it. Feltrinelli, Milano 2014.
- , *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985), trad. it. Einaudi, Torino 2017.
- DERRIDA, Jacques, *Speculare – su “Freud”* (1980) trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2000.
- DUMOULIÉ, Camille, *Cet Obscur Objet du désir. Essai sur les amour fantastiques*, L'Harmattan, Paris 1995.
- ELEB, Danielle, *Figures du destin. Aristote, Freud et Lacan ou la rencontre du réel*, Erès, Saint-Agne 2004.
- FACHINELLI, Elvio, *Il bambino dalle uova d'oro* (1974), Adelphi, Milano 2010.
- FELSKI, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge 1989.
- FENICHEL, Otto, «Sulla Psicologia della Noia» (1934), trad. it. in AA.VV. *Noia*, Grenelle, Potenza, 2017, pp. 11-35.
- FERGNANI, Franco, *Jean-Paul Sartre* (a cura di M. Recalcati), Feltrinelli, Milano, 2019.

- FIUMANÒ, Marisa, *Un sentimento che non inganna. Sguardo e angoscia in psicoanalisi*, Raffaello Cortina, Milano 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Storia della follia nell'età classica* (1961), trad. it. Bur, Milano 2014.
- FRACALANZA, Eleonora, *Il paradosso di Medea. Una lettura modale della tragedia di Euripide* (2018) «ENTHYMEMA», (21), pp. 112-133. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/9858>.
- FREUD, Sigmund, BREUER Joseph, *I meccanismi psichici dei fenomeni isterici* (1893), in *Studi sull'isteria*, trad. it. in *OSF*, vol. 1 (1886-1895), Boringhieri, Torino 1967, pp. 175-188.
- , *Epistolari. Lettere a Wilhelm Fliess, 1887-1904*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1986.
- , *L'interpretazione dei sogni* (1899), trad. it. in *OSF*, vol. 3 (1899), Boringhieri, Torino 1966.
- , *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), trad. it. in *OSF*, vol. 4 (1900-1905), Boringhieri, Torino 1970, pp. 447-546.
- , *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen* (1906), trad. it. in *OSF*, vol. 5, (1905-1909), Boringhieri, Torino 1972, pp. 265-336.
- , *Fantasie isteriche e la loro relazione con la bisessualità* (1908), trad. it. in *OSF*, vol. 5, pp. 389-395.
- , *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), trad. it. in *OSF*, vol. 6 (1909-1912), Boringhieri, Torino 1974, pp. 213-284.
- , *Il motivo della scelta degli scrigni* (1913), trad. it. in *OSF*, vol. 7, Boringhieri, Torino 1975, pp. 207-218.
- , *Ricordare, ripetere e rielaborare* (1914), in *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi*, trad. it. in *OSF*, vol. 7, pp. 353-361.
- , *Introduzione al narcisismo* (1914), trad. it. in *OSF*, vol. 7, pp. 443-472.

- , *Pulsioni e loro destini*, in *Metapsicologia*, trad. it. in *OSF*, vol. 8 (1915-1917), Boringhieri, Torino 1976, pp. 13-35.
- , *Lutto e melanconia*, in *Metapsicologia*, trad. it. in *OSF*, vol. 8, pp. 102-118.
- , *Introduzione alla psicoanalisi* (1917), trad. it. in *OSF*, vol. 8, pp. 195-611.
- , “*Un bambino viene picchiato*” (*Contributo alla conoscenza dell’origine delle perversioni sessuali*) (1919), trad. it. in *OSF*, vol. 9 (1917-1923), Boringhieri, Torino 1977, pp. 41-65.
- , *Il perturbante* (1919), trad. it. in *OSF*, vol. 9, pp. 81-118.
- , *Al di là del principio di piacere* (1920), trad. it. in *OSF*, vol. 9, pp. 193-249.
- , *Psicologia delle masse e analisi dell’io* (1921), trad. it. in *OSF*, vol. 9, pp. 261-330.
- , *La negazione* (1925), trad. it. in *OSF*, vol. 10 (1924-1929), Boringhieri, Torino 1978, pp. 197-201.
- , *Inibizione, sintomo e angoscia* (1926) trad. it. in *OSF*, vol. 10, pp. 237-317.
- , *Il disagio della civiltà* (1929), trad. it. in *OSF*, vol. 10, 557-630.
- GASPARD, Jean-Luc, LOPES BESSET, Vera, *Passions adolescentes: La rencontre de corps*, « Cahiers de psychologie clinique » n. 22, 2009, pp. 31-41.
- GIRARD, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), trad. it. Bompiani, Milano 2014.
- , *La violenza e il sacro* (1972), trad. it. Adelphi, Milano 1980.
- GREEN, André, *Narcisismo di vita, narcisismo di morte* (1983), trad. it. Borla, Roma 2005.
- HEIDEGGER, Martin, *Essere e tempo* (1927), trad. it. Longanesi, Milano 2005.
- , *Saggi e discorsi* (1936), trad. it. Mursia, Milano 1991.
- , «La struttura onto-teo-logica della metafisica», in Id. *Identità e differenza* (1957), trad. it. Adelphi, Milano 2009.
- , *L’abbandono* (1959), trad. it. Il Melangolo, Genova 1995.

- HILTENBRAND, Jean-Paul, *La dinamica della cura. Pulsione, rimozione, ripetizione*, trad. it. Mimesis, Milano-Udine 2019.
- JULLIEN, François, *L'apparizione dell'altro. Lo scarto e l'incontro* (2018), trad. it. Feltrinelli, Milano 2020.
- KANT, *Critica della ragion pura* (1781), trad. it. Adelphi, Milano 1976.
- , *Critica della facoltà di giudizio* (1790), trad. it. Einaudi, Torino 1999.
- KAUFMANN, Jean-Claude, « Théorie du bernard-l'ermite » in F. Nayrou, A. Rudy (a cura di), *La rencontre. Figures di destin*, pp. 90-95.
- KIERKEGAARD, Søren, *La ripresa* (1843), trad. it. SE, Milano 2013.
- KLEIN, Melanie, *Scritti 1921-1958*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- KÖHLER, Erich, *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus* (1973), trad. it. Il Mulino, Bologna 1990.
- KÖHLER, Andrea, *L'arte dell'attesa* (2016), trad. it. Add editore, Torino 2019.
- KRISTEVA, Julia, *Sole nero. Depressione e melanconia* (1987), trad. it. Donzelli, Roma 2013.
- LACAN, Jacques, *Il Seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, trad. it. Einaudi, Torino 2014.
- , *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, trad. it. Einaudi, Torino 2006.
- , *Il Seminario. Libro IV. La relazione oggettuale (1956-1957)*, trad. it. Einaudi, Torino 2007.
- , *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, trad. it. Einaudi, Torino 2004.
- , *Il Seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, trad. it. Einaudi, Torino 2016.

- , *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, trad. it. Einaudi, Torino 2008.
- , *Il Seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, trad. it. Einaudi, Torino 2008,
- , *Séminaire IX. L'identification (1961-1962)*, inedito. Trascrizioni disponibili sul sito:
<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-L-identification-1961-1962,252> .
- , *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, trad. it. Einaudi, Torino 2007.
- , *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1966)*, trad. it. Einaudi, Torino 2003.
- , *Séminaire XII. Problèmes cruciaux de la psychanalyse (1964-1965)*, inedito. Trascrizioni disponibili sul sito: <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Problemes-cruciaux-pour-la-psychanalyse,255> .
- , *Scritti (1966)*, trad. it. Einaudi, Torino, 2002 (2 volumi).
- , *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, trad. it. Einaudi Torino 2001.
- , *Il Seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe quello del sembiante (1971)*, trad. it. Einaudi, Torino 2010.
- , *Il Seminario. Libro XIX ...o peggio (1971-1972)*, trad. it. Einaudi, Torino 2020.
- , *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, trad. it. Einaudi, Torino 2011.
- , *Séminaire XXI. Les non-dupes errent (1973-1974)*, inedito. Trascrizioni disponibili sul sito: <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Les-non-dupes-errent-1973-1974,249> .
- , *Il Seminario. Libro XXIII. Il sinthomo (1975-1976)*, trad. it. Astrolabio, Roma 2006.
- , *Séminaire XXIV. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre (1976-1977)*, inedito. Trascrizioni disponibili sul sito: <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-l-insu-que-sait-de-l-une-bevue-s-aile-a-mourre-1976-1977,262> .
- , *Altri scritti (2001)*, trad. it. Einaudi, Torino 2013.

- , *Dei Nomi-del-padre seguito da Il trionfo della religione*, trad. it. Einaudi, Torino 2006.
- LAVAGETTO, Mario, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991.
- LE BRUN, Jacques, *Le pur amour de Platon à Lacan*, Seuil, Paris 2002.
- LEJEUNE, Philippe, *On Autobiography*, The University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1989.
- LIPPI, Silvia, *Trasgressioni. Bataille, Lacan* (2008), trad. it. Orthotes, Napoli-Salerno 2019.
- , *La decisione del desiderio. Etica dell'inconscio in Jacques Lacan* (2013), trad. it. Mimesis, Milano 2016.
- , *Sigmund Freud. La passione dell'ingovernabile*, Feltrinelli, Milano 2018.
- LOLLI, Franco, *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Poiesis, Bari 2012.
- , «Il segreto della psicoanalisi» (2019), in A. Badiou, *Il sesso, l'amore* (a cura di F. Leoni e S. Lippi), pp. 53-62.
- LUPERINI, Romano, *L'incontro e il caso: Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- MARTIN, Judith, *Germaine de Staël in Germany: Gender and Literary Authority*, Fairleigh Dickinson University Press 2001.
- MARTY, Éric (a cura di), *Lacan et la littérature*, Éditions Manucius, Paris, 2005,
- MASCOLO, Dionys, *Le Communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, Gallimard, Paris 1953.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it. Bompiani, Milano 2017.
- , *Il visibile e l'invisibile* (1964) trad. it. Bompiani, Milano 2007.
- MILLER, Jacques-Alain, *Jacques Lacan e la voce*, «Agalma», 1988.

- , *Logiche della vita amorosa. Sintomo e fantasma. Il Gide di Lacan* (1997), trad. it. Astrolabio, Roma 1997.
- , *I paradigmi del godimento*, trad. it. Astrolabio, Roma 2001.
- , *L'angoscia. Introduzione al "Seminario X" di Jacques Lacan* (2005), trad. it. Quodlibet, Macerata 2006.
- MINKOWSKI, Eugène, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia* (1971), trad. it. Einaudi, Torino 2004.
- MOSSALI, Mattia, *Storie di perdono. Percorsi tra letteratura e psicoanalisi*, Mimesis, Milano 2020.
- MUCCI, Clara, *Trauma e perdono*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- MUSCELLI, Cristian, Muscelli, *Tra parola e canto. La voce tra fenomeno e oggetto pulsionale*, «Rivista di estetica», n. 66, 2017, pp. 210-223.
- NANCY, Jean-Luc, *Sull'amore* (2008), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- , *Il «c'è» del rapporto sessuale* (2001), trad. it. SE, Milano 2002.
- NAVEAU, Pierre, *Ce qui de la rencontre s'écrit*, Éditions Michèle, Paris 2014.
- NAYROU, Félice, RUDY, Alain (a cura di), *La rencontre. Figures di destin*, Autrement, Série Mutations n. 135, 1993 Paris.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Verità e Menzogna: La visione dionisiaca del mondo - La filosofia nell'epoca tragica dei greci - Su verità e menzogna in senso extramurale*, trad. it. BUR, Milano 2006.
- , *La nascita della tragedia* (1872), trad. it. Adelphi, Milano 2011.
- PAGLIARDINI, Alex, *Il sintomo di Lacan. Dieci incontri con il reale*, Galaad Edizioni, Giulianova 2016.
- PEZZELLA, Mario, *La voce minima. Trauma e memoria storica*, Manifestolibri, Roma 2017.

- PIGOZZI, Laura, *A nuda voce. Vocalità, inconscio, soggettività*, Antigone edizioni, Torino 2008.
- PLATONE, *Simposio*, trad. it. Marsilio, Venezia 2006.
- RAZZANELLI, Leonarda, *Logica della vita quotidiana. Il soggetto tra ripetizione, identificazione e sintomo*, Quodlibet, Macerata 2016.
- RECALCATI, Massimo, *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan (1993)*, Mimesis, Milano 2013.
- , *L'universale e il singolare. Lacan e l'al di là del principio di piacere*, Marcos y Marcos, Milano 1996.
- , *Sull'odio*, Mondadori, Milano 2004.
- , *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano 2007.
- , *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, vol. I, Raffaello Cortina, Milano 2012.
- , *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2012.
- , *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Feltrinelli, Milano 2015.
- , *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa Edizioni, Bologna 2016.
- , *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, vol. II, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- , *A libro aperto. Una vita è i suoi libri*, Feltrinelli, Milano 2018.
- , *Mantieni il bacio. Lezioni brevi sull'amore*, Feltrinelli, Milano 2019.
- , *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- , «Una questione: se invece il reale avesse la forma del Due?» (2019), in A. Badiou, *Il sesso, l'amore* (a cura di F. Leoni e S. Lippi), pp. 27-40.

- REGNAULT, François, *Conferenze di estetica lacaniana e lezioni romane* (1997), trad. it. Quodlibet Studio, Macerata 2009.
- ROJAS URREGO, Alejandro, *Le phénomène de la rencontre et la psychopathologie*, PUF, Paris 1991.
- RONCHI, Rocco, *Gilles Deleuze*, Feltrinelli, Milano 2015.
- ROUDINESCO, Elisabeth, *Jacques Lacan. Profilo di una vita, storia di un sistema di pensiero* (1993), trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2019.
- ROUGEMONT, Denis De, *L'Amore e l'Occidente. Eros, morte, abbandono nella letteratura europea* (1939), trad. it. Bur, Milano 2015.
- , *Les mythes de l'amour*, Gallimard, Paris 1961.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, José Corti, Paris, 1981.
- RUINA, Francesca, Ruina, *Lacan e l'estetica del vuoto*, in «Aperture», n. 30, 2014.
- SAID, Edward W., *Sullo stile tardo* (2006), trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo* (1943), trad. it. Il Saggiatore, Milano 2014.
- , *L'esistenzialismo è un umanismo* (1946), trad. it. Mursia, Milano 1986.
- SIBONY, Daniel, « À la rencontre du temps », in F. Nayrou, A. Rudy (a cura di), *La rencontre. Figures di destin*, pp. 18-35.
- SOLER, Colette, *La direzione della cura: l'inizio e la fine dell'analisi*, in «La Psicoanalisi», n. 7, Astrolabio, Roma 1990, pp. 70-83.
- , *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi* (2003), trad. it. Franco Angeli, Milano 2005.
- SPINELLI, Elisabetta, *Omaggio a Marguerite Duras, del "Rapimento di Lol V. Stein"*, in «La Psicoanalisi», n. 55, *Altri scritti*, 2014, pp. 50-55.

- TERMINIO, Niccolò, *Teoria e tecnica della psicoanalisi lacaniana*, Galaad Edizioni, Giulianova 2016.
- TODOROV, Tzvetan, *Gli abusi della memoria* (1995), trad. it. Meltemi, Milano 2018.
- TOMMASI, Wanda, *La scrittura del deserto. Malinconia e creatività femminile*, Liguori, Napoli 2004.
- TRIAS, Eugenio, *Trattato della passione* (2006), trad. it. Ananke, Torino 2012.
- VARSAMOPOULOU, Evy, *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime* (2002), Routledge, London- New York 2018.
- VERGERIO, Flavio, *I film di Alain Resnais*, Gremese editore, Roma 1998.
- WINNICOTT, Donald Woods, *Gioco e realtà* (1971), trad. it. Armando Editore, Roma 1974.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Ricerche filosofiche* (1953), trad. it. Einaudi, Torino 1995.
- ŽIŽEK, Slavoj, *L'oggetto sublime dell'ideologia* (1989), trad. it. Ponte alle Grazie, Milano 2014.
- , *Evento* (2014), trad. it. UTET, Novara 2014.

ENCICLOPEDI E DIZIONARI

- CHEMAMA, Roland, VANDERMERSCH, Bernard, *Dizionario di psicoanalisi* (1998), trad. it. Gremese editore, Roma 2004.
- GALIMBERTI, Umberto, *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria. Psicoanalisi. Neuroscienze*, Feltrinelli, Milano 2018.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Enciclopedia della psicoanalisi* (1967), trad. it. Laterza, Roma-Bari 1993.
- REY, Alain (a cura di), *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris 1992.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1970.

Enciclopedia della Musica, Garzanti (Le Garzantine), Milano 2005.

Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/> .

* Per tutti i materiali consultati on-line, l'ultimo accesso è datato 27 novembre 2020.