



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

ELEONORA FRACALANZA

## **Marguerite Duras: dal desiderio di morte alla morte del desiderio**

Senza dubbio lei non saprebbe soccorrere le sue creazioni, nuova Marguerite, con il mito dell'anima personale. Ma la carità senza grandi speranze di cui lei le anima forse è da ascrivere alla fede che ha da rivendere, quando celebra le nozze silenziose della vita vuota con l'oggetto indescrivibile (J. Lacan, *Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol V. Stein*).

*Moderato cantabile* (1958) apre a quella che Marguerite Duras considera la "fase matura" della sua produzione letteraria (1989: 44) e segna un'importante svolta tanto sul piano stilistico<sup>1</sup> quanto nella concezione del desiderio e della passione amorosa, tematiche centrali di tutta la sua opera. La sovversione del linguaggio, il progressivo allontanarsi dai canoni tradizionali del romanzo e da una sintassi lineare e compiuta porteranno, libro dopo libro, alla scrittura sempre più ellittica e rarefatta che caratterizza il suo stile tardo, di cui i *Testi segreti*<sup>2</sup> degli anni Ottan-

---

<sup>1</sup> In un'intervista con Leopoldina Pallotta della Torre, Duras dichiara che solo a partire dal 1958 con la pubblicazione di *Moderato cantabile* si cominciò a parlare dei suoi libri. "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" (Duras 1989: 79). Duras si discosta ufficialmente dal movimento nel 1971 declinando l'invito a partecipare alla più importante riunione del gruppo.

<sup>2</sup> *Testi segreti* raccoglie, sotto un unico titolo voluto dall'autrice stessa, *L'Homme*

ta e *C'est tout* (1995) rappresentano la massima esemplificazione. Il rinnovarsi della forma dei testi e della parola rende conto dello stretto legame tra desiderio e significante, il movimento del discorso segue 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'" (Ottoboni 2015: 230). Esperienza dei limiti del linguaggio che si confronta con qualcosa di indicibile e che si configura altresì come un'esperienza dei limiti, ovvero la passione amorosa, sentimento che più di ogni altro può condurre il soggetto fuori di sé producendo squilibri sul piano dell'identità. 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 di non riconoscere i libri che ha scritto fino a *Moderato cantabile*, in quanto "troppo pieni, dove tutto, troppo, è detto" (Duras 1989: 44). Sono anni in cui la scrittrice è sentimentalmente legata a Gérard Jarlot, al quale il libro è dedicato, e questa relazione la segna profondamente, anche sul piano della produzione letteraria: "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, i buchi che avevo dentro, e trovare il coraggio di dirli" (Duras 1989: 44).<sup>3</sup>

.....  
*assis dans le couloir* (1980), la sceneggiatura dell'omonimo film *L'Homme atlantique* (1982), e *La Maladie de la mort* (1982). L'edizione italiana pubblicata da Nonostante nel 2015 e a cui qui si fa riferimento contiene anche *La Pute de la côte normande* (1986). In questo saggio si è scelto di analizzare *L'Homme assis dans le couloir* e *La Maladie de la mort*, in quanto maggiormente esemplificativi della concezione del desiderio e del corpo nello stile tardo di Duras.

3 Come sottolinea Paolo Ottoboni e come rivela l'accurata ed esaustiva biografia scritta da Laure Adler (1998), vi è un profondo legame tra la scrittura e il vissuto di Duras. Gran parte dell'opera è infatti pervasa da un tessuto *autofictionnel* che si riflette tanto sul piano stilistico quanto su quello tematico, soprattutto nella concezione della passione amorosa e del desiderio che di volta in volta emerge. Duras stessa, in un'intervista con Xavière Gauthier, parla di sé e del proprio essere scrittrice come di una "chambre d'échos" (1974: 218): apparendo come una

Attorno al vuoto, alla mancanza, si sviluppano le storie e i personaggi di Duras;<sup>4</sup> si tratta sempre di trame esili che riguardano individui per lo più privi di caratterizzazione fisica e psicologica, la cui identità non è determinabile mediante un certo numero di proprietà o qualità quanto piuttosto a partire dalla cavità che li costituisce e alla quale cercano di rimediare. A proposito della protagonista di *Le Ravisement de Lol V. Stein*, opera che ha attirato l'attenzione di Jacques Lacan, si dice che fin dagli anni del collegio:

mancava a Lol qualche cosa [...] per esserci. [...] Lol era spassosa, una canzonatrice impenitente, e molto acuta benché una parte di lei fosse di continuo altrove, lontana da noi e dal momento. [...] Sì, sembrava essere proprio la sfera del sentimento quella che, in Lol, era differente. [...] non cercava forse Lol di risolvere quel suo cuore incompiuto? (Duras 1964: 8)

Tuttavia, la mancanza al centro di ogni romanzo, di ogni creatura di Duras non è mai soltanto (o semplicemente) mancanza di qualcosa, mancanza d'avere, essa non va cercata tanto dalla parte dell'oggetto,

.....  
cavità, una camera d'echi appunto, la soggettività si costituisce nella dinamica fra vita vissuta e vita rivissuta nell'atto di una scrittura "interiore". Anche Françoise Barbé-Petit sottolinea il carattere riflessivo della scrittura di Duras, legato all'incessante tornare sulle medesime vicende nel corso di tutta la sua opera: "La sua scrittura è riflessiva, fa incessantemente ritorno sugli avvenimenti più importanti della sua vita [...]. È per questa permanente riflessività sulla sua vita che essa si trova nelle vicinanze della filosofia. In qualche modo, la scrittura riflessiva di Duras si iscrive nel tempo, non come ricerca del tempo perduto ma nella modalità di un tempo ricomposto, ricostituito, rielaborato senza posa" (Barbé-Petit 2010: 177, traduzione mia).

In questo saggio si è scelto di rivolgere interamente l'attenzione ai testi, salvo che per alcuni riferimenti alle vicende biografiche dell'autrice ritenuti imprescindibili per l'analisi delle opere prese in esame.

4 "È vero, tutti i miei libri nascono e si muovono attorno a 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" (Duras 1989: 55).

quanto piuttosto nella struttura, nell'essere del soggetto. "Mancava a Lol qualcosa per esserci": questa espressione è orientata verso una mancanza ontologica.<sup>5</sup>

Sembra pertinente allora fare riferimento a una concezione come quella di Lacan, secondo cui la mancanza che costituisce la realtà umana, nella prospettiva del desiderio, è un *manque à être*: per Lacan ciò deriva dall'azione del Linguaggio, ovvero dall'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 infatti 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 integralmente e 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, un'unità che non è mai esistita.<sup>6</sup> Dunque, l'oggetto del desiderio è *inafferrabile* non solo dal punto di vista dell'esistenza, ma anche da quello del sapere. A partire dal non-saputo che lo anima, il soggetto decide di desiderare e "si apprende" a partire dalle manifestazioni del suo desiderio inconscio.

.....  
5 Per ragioni di spazio e per scelte testuali maggiormente in linea con l'obiettivo che il seguente articolo si propone, si è scelto di non condurre qui un'analisi dettagliata né di *Le Ravissement de Lol V. Stein* né dell'omaggio che Lacan a esso dedica. Per un maggiore approfondimento si rimanda al saggio di Erik Porge, *Le Ravissement de Lacan. Marguerite Duras à la lettre* (2015), in cui l'autore mette in evidenza, a cinquant'anni dalla pubblicazione, l'attualità del testo lacaniano, dove la problematica della sublimazione risulta strettamente legata a quella di una finzione clinica che ha costituito un esempio paradigmatico. L'interesse di Lacan per *Le Ravissement de Lol V. Stein*, da lui definito "un delirio clinicamente perfetto", risiede nel fatto che si tratta di un caso in cui la problematica della follia femminile è strettamente intrecciata a quella dell'amore, questione che viene trattata mediante la topologia del fantasma, sulla scia del caso Aimée e delle sorelle Papin.

6 "All'inizio non c'è infatti l'Uno, all'inizio c'è la divisione, la differenza, la perdita dell'Origine" (Recalcati 1993: 54).

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 (Lippi 2013: 15).

Come Freud, anche Lacan ritiene che, nella sua materia, l'artista preceda sempre lo psicoanalista e nel corso del suo lavoro porge riconoscimenti a vari scrittori tra cui Duras, la quale, afferma Lacan, "dimostra di sapere senza di me ciò che io insegno. [...] Che la pratica della lettera converga con l'uso dell'inconscio, è tutto quello di cui io darò testimonianza, rendendole omaggio" (1965: 11). Quello che Lacan soprattutto ammira di Duras, è la capacità di mostrare il rapporto dei suoi personaggi con l'oggetto indescrivibile del desiderio: "vittime di passioni che le travalicano [...] dilaniate dallo sdoppiamento di una personalità che sfugge loro, prima di tutto" (Duras 1989: 137), rimettono in discussione ogni sicurezza consolidata e, affrontando l'esperienza del dolore senza farsene annientare, trovano la forza per giungere alla verità del loro essere e del loro desiderio. Il desiderio comporta perdita di padronanza, vertigine, sbandamento, è esperienza di qualcosa che si manifesta come più forte della volontà. Le passioni trascinano il soggetto al di là dei propri confini producendo effetti esaltanti ma anche devastanti sul piano dell'identità. Volendo proporre una lettura di alcuni testi di Duras che renda conto dell'evolversi della concezione del desiderio nello stile tardo della scrittrice rispetto a *Moderato cantabile*, ritengo opportuno indugiare ancora su alcuni concetti appartenenti alla teoria psicoanalitica, quali appunto *desiderio* e *identità*, non ai fini di una psicoanalisi applicata ai personaggi, ma in quanto preziosi strumenti per l'analisi di testi e di identità particolarmente complessi. Il desiderio si dice in molti modi, ma più autenticamente è *desiderio di essere* e nel momento in cui ci si trova a doverne rispondere, il soggetto si sperimenta come *diviso*, definito cioè da un rapporto costitutivo con l'alterità e dunque non-coincidente con se stesso.<sup>7</sup> A Freud dob-

.....  
7 La questione del pluralismo logico è di fondamentale importanza 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 le logiche

biamo riconoscere il merito di aver teorizzato una concezione *relazionale* dell'identità, definita da 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, e in modo solo parzialmente controllabile dalla coscienza a causa di un processo di assimilazione. Lacan apporta 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)" (Bottiroli 2010: 336).<sup>8</sup> Soltanto la divisione e la conoscenza dell'alterità<sup>9</sup> aprono al soggetto

.....  
disgiuntive l'identità è la relazione che un ente può avere soltanto con se stesso, viene quindi pensata unicamente come *coincidenza*. Per le logiche congiuntive, invece, occorre distinguere un secondo modo di identità, la *non-coincidenza con se stessi*. Questa fondamentale distinzione è stata affermata da Bachtin nella sua monografia su Dostoevskij mediante la contrapposizione tra due versioni del personaggio: "Il personaggio di Racine è pari a se stesso, il personaggio di Dostoevskij non coincide con se stesso nemmeno per un istante" (1963: 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*. Per un maggiore approfondimento rimando a Giovanni Bottiroli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero* (2013).

8 Bottiroli sottolinea la differenza, che in Lacan è soltanto implicita, tra *stili di pensiero*: il *separativo*, il *confusivo* e il *distintivo*. Essi sono necessari per avere un'analisi completa dei modi d'identità. Un'identificazione implica sempre una sovrapposizione almeno parziale e di conseguenza non ha senso parlare di identificazione *separativa*. Un'identificazione *distintiva* è quella che può considerarsi una "buona" identificazione: il soggetto *idem* viene attratto da un modello, si identifica con esso senza lasciarsi assorbire completamente, mantenendo una distanza che permette una certa capacità personale di elaborazione. Nell'identificazione *confusiva* 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.

9 È bene ricordare che nella teoria lacaniana l'alterità assume diversi significati. Con "grande Altro" si intende l'alterità che influenza e determina il soggetto mo-

to la via per trovare se stesso, per riconoscere il proprio desiderio e avere "l'opportunità di ripartire" (Recalcati 2016: XVI).

### **Desiderio di morte in *Moderato cantabile***

In un saggio ormai classico, *L'Amour et l'Occident*, Denis de Rougemont 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 felicità siano pretestuosi poiché gli amanti "hanno bisogno l'uno dell'altro per bruciare, non dell'altro come realtà; e non della presenza dell'altro ma piuttosto della sua assenza" (1939: 86). Si tratta dunque di un amore per l'amore più che per l'altra persona, una passione che non vuole il suo compimento ma ardere e consumarsi fino alla morte. Nel constatare che la modalità tipicamente occidentale di desiderare, vivere, immaginare l'amore implica sempre un profondo legame con la morte, Rougemont si chiede:

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 (1939: 95).

Legame tra Eros e Thanatos, vertigine della trasgressione, passione che arriva a negare il soddisfacimento come meta, assunzione del proprio desiderio mediante l'eroticismo. L'intrecciarsi di queste tematiche costituisce il *fil rouge* dell'opera di Duras a partire dalla pubblicazione di *Moderato cantabile* che, come osservato in precedenza, segna una prima grande svolta stilistica,<sup>10</sup> fino alle scritture tarde.

.....  
dellizzandolo (identificazione sul piano del Simbolico). Il "piccolo altro" designa invece il simile (identificazione sul piano dell'Immaginario).

10 "Con *Moderato cantabile* Marguerite Duras diventa una scrittrice immoderata [...] è con questo testo del 1958, uscito per Minuit, che comincia il lavoro di scarnificazione linguistica e narrativa culminato poi nella rarefazione degli ultimi testi [...] è con *Moderato cantabile* che iniziano le costruzioni sintattiche invertite, asimmetriche, la sovrersione del linguaggio tipica di Duras" (Postorino 2013:

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. Motore della narrazione è il grido di una donna, un grido improvviso proveniente dalla strada sottostante l'edificio dove Anne Desbaresdes, moglie del direttore di un cantiere navale, sta assistendo alla lezione di pianoforte del figlioletto. Raggiunta la folla riunita all'uscita del caffè in cui un omicidio è da poco stato commesso, Anne è sconvolta e attratta al tempo stesso dalla scena che le si presenta innanzi.

In fondo al caffè, nella penombra della sala interna, una donna era distesa a terra, inerte. Un uomo, steso su di lei, aggrappato alle sue spalle, la chiamava dolcemente.

– Amore mio. Amore mio.

Si girò verso la folla, la guardò, e tutti videro i suoi occhi. Ogni espressione era sparita, a parte quella, folgorata, indelebile, fuori dal mondo, del suo desiderio.

[...] Nel bagliore del magnesio, fu possibile vedere che la donna era ancora giovane e che le colava sangue dalla bocca in rivoli sparsi, e che ce n'era anche sul viso dell'uomo che l'aveva baciata.

[...] Ma l'uomo non si era alzato che per stendersi meglio, ancora, più vicino, lungo il corpo. Restò lì, con una determinazione in apparenza tranquilla, aggrappato di nuovo a lei con entrambe le braccia, il viso incollato al suo, nel sangue della sua bocca (Duras 1958: 19-21).

La visione di questo *amour à mort* è un evento che assume il valore di trauma, incontro con il Reale a partire dal quale prende le mosse il desiderio di Anne. Desiderio che si manifesta innanzitutto come *necessità* di sapere di più riguardo all'omicidio<sup>11</sup> e che la spinge, i giorni successivi, a tornare ripetutamente nel caffè dove incontra un uomo, Chauvin, con il quale inizia a discuterne bevendo, con piacere  
.....  
105-106).

11 “Quel grido è stato così forte che davvero è naturale volerne sapere qualcosa. Difficilmente avrei potuto farne a meno, capisce” (Duras 1958: 26); “È da ieri sera che ci penso e ci ripenso, - disse Anne Desbaresdes, - dalla lezione di piano di mio figlio. Non avrei potuto fare a meno di venire oggi, vede” (ivi: 30); “Dopo averlo visto, non se ne può fare a meno, vero?” (ivi: 32); “Mi sarebbe stato impossibile non tornare, - disse lei infine. - Sono tornato anch'io per la stessa ragione” (ivi: 33).

sempre crescente, molto vino.<sup>12</sup>

Conoscere il motivo che ha spinto l'uomo a uccidere la sua amante è *necessario* affinché Anne scopra la causa che la costringe a ritornare al caffè. C'è un desiderio che guida Anne e che agisce in lei al di là di se stessa, al di fuori del suo sapere: “Non so cosa voglio, vede. Che martirio” (ivi: 17), dichiara la donna all'insegnante di pianoforte del figlio. Colui che Anne *suppone-sapere* è Chauvin, l'Altro che le può dare conto delle ragioni dell'omicidio passionale e, soprattutto, garantire la singolarità del suo desiderio. Non conoscendo le reali motivazioni che hanno portato l'uomo a uccidere la sua amante, Chauvin si trova a dover inventare *ex nihilo*, su richiesta di Anne,<sup>13</sup> la storia dei due sconosciuti. Nel corso del dialogo comincia ad affiorare la convinzione che l'omicidio abbia rappresentato il culmine della passione, segno d'amore domandato dalla donna al proprio amante. L'inspiegabile volontà della donna di farsi uccidere per amore diviene il punto nevralgico della ricostruzione dell'omicidio da parte di Anne e Chauvin.

Mi dica, la prego, lei come ha fatto a scoprire che voleva proprio quello da lui, come ha saputo fino a quel punto cosa desiderava da lui?

[...] – Immagino che un giorno, – disse lui, – un mattino all'alba, all'improvviso lei abbia saputo che cosa desiderava da lui. Le è diventato tutto così chiaro al punto che gli ha detto quale sarebbe stato il suo desiderio. Non c'è una spiegazione, credo, a questo genere di scoperta (ivi: 39).

Chauvin non può conoscere la causa del desiderio né della donna uccisa né di Anne. L'Altro onnipotente, l'Altro della compiutezza e della pienezza ontologica “non esiste” (Lippi 2013: 24), qualcosa è

.....  
12 “– Quello che so, è che le ha sparato un colpo al cuore. [...]”

– E ovviamente non si può sapere il perché?

Era chiaro che lei non era abituata al vino, che di solito a quell'ora della giornata altre cose la occupavano, di tutt'altro genere.

– Mi piacerebbe poterglielo dire, ma non so niente di certo.

– Possibile che nessuno lo sappia?

– Lui lo sapeva. Ora è impazzito, è rinchiuso da ieri sera. Lei è morta. [...]

– Si amavano, disse” (ivi: 26-27).

13 “Si sbrighi a parlare. Inventa” (ivi: 54).

destinato a restare al di fuori del discorso dell'Altro.<sup>14</sup> Vi è 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. 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.

Cosa desidera Anne mentre “imbastisce i fili della trama di una storia che non è sua, ma le appartiene come *possibilità?*” (Fornasier 2001: 253). Riprendendo e adattando al caso una famosa affermazione di Freud relativa all'*Edipo re* di Sofocle,<sup>15</sup> si potrebbe dire 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 –, e 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, metaforicamente. La morte, se da un lato desta un inevitabile orrore dovuto all'attaccamento alla vita che impone di indietreggiare di fronte ad 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 tutti (cfr. Bataille 1957: 43-44).

“Soltanto all'uomo questa immagine rivela la sua significazione mortale e, a un tempo, di morte; ch'egli esiste. Ma quest'immagine non gli è data che come immagine dell'altro, cioè gli è sottratta” (Lacan 1966: 340). Lacan lega il tema della morte a quello dell'immagine dell'altro specularmente in cui il soggetto si riconosce e a partire dal quale esso si costituisce al prezzo però di un'alienazione, di una perdita

---

14 A partire dagli anni '60-'70 Lacan giunge 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 soggetto.

15 “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” (Freud 1899: 254).

di sé nell'altro.

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.

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 (Bottiroli 2013: 345).

L'io di Anne si lascia plasmare dall'ideale rappresentato dalla donna uccisa, una causalità che agisce nel modo del *confusivo*, suscitando comportamenti mimetici. Similmente a lei, sposata e madre, Anne inizia a ubriacarsi, come lei viene biasimata dalla società, considerata un'adultera e condivide il medesimo desiderio di vivere una passione che trova il proprio compimento nell'istante della morte. “Gli incontri con Chauvin sono tappe di un processo di identificazione” (Postorino 2013: 110) che però ha inizio prima ancora che Anne giunga al caffè e veda il corpo della giovane morta e l'uomo, riverso su di lei. Il desiderio scaturisce nel momento in cui ode il grido della donna, l'oggetto parziale che esercita una fascinazione tale da indurre Anne quasi a rispondere a quel richiamo.<sup>16</sup> Si tratta di una spinta tesa a raggiungere ciò che è smarrito per sempre, un pezzo di sé o della propria storia irrimediabilmente perduto. Pulsione che da una parte è “un fattore che spinge al cambiamento, allo sviluppo”, dall'altra si presenta come un movimento regressivo “insito nell'organismo, a ripristinare uno stato precedente” (Freud 1920: 186). Attrazione verso la Cosa, verso una coincidenza assoluta che sopprime ogni articolazione e distinzione.

---

16 “In strada, sotto l'edificio, echeggiò un grido di donna. Si levò un lungo lamento, protratto, e così forte da infrangere il rumore del mare. Poi cessò, di colpo. [...] Anne Desbaresdes prese suo figlio per le spalle, lo strinse fino a fargli male, quasi gridò” (1958: 5).

I romanzi che appartengono alla seconda fase degli scritti di Duras, da *Moderato cantabile* in poi, raccontano tutti 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, esplode, in ogni frase che leggiamo. Ma per rimanere senza oggetto (Montrelay 1980: 21).

Anne compara il grido della donna nel momento del suo omicidio, un “grido lunghissimo, fortissimo, che si è interrotto di colpo proprio quando era al culmine” (Duras 1958: 37) a quello da lei emesso al momento del parto: “Una volta, mi pare, sì, una volta devo aver gridato un po’ in quel modo, forse, sì, quando ho avuto il bambino” (ivi: 37). Grido di morte e grido di vita sono uniti nell’orizzonte comune della separazione dolorosa; una divisione che consegue inevitabilmente alla condizione di unione vissuta dalla madre con il 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. 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,<sup>17</sup> una morte de-

17 “L’amore-passione pretende di realizzare un impossibile, [...] ‘che due siano uno’. Pretende di scavalcare lo statuto individuale della coppia unita nel 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 e quella dell’essere amato, raggiungendo così la fusione” (Trias 1978: 38).

Una prospettiva simile a quella delineata da Eugenio Trias è presente anche nella riflessione di Georges Bataille riguardo all’erotismo. L’essenza e la meta dell’amore consistono nella fusione degli individui, di due esseri frammentari colmi di nostalgia per la perduta unità, ma la ricerca di una totalità dell’essere non può che manifestarsi negativamente in quanto inaccessibile (Bataille 1957: 20).

siderata e vissuta come “vita vera” (cfr. Trias 1978: 38). Ciò che Anne ricerca e mette in atto è la ripetizione del trauma della perdita che sconvolge, scompagina in quanto apre alla mancanza costitutiva al fine di soggettivarla. La ripetizione, mediante cui il soggetto cerca di vivere attivamente ciò che era stato vissuto solo passivamente, è un ritorno sempre modificato del reale traumatico. La pulsione di morte è “volontà di distruzione. Volontà di ricominciare daccapo” (Lacan 1959-1960: 250).

Per “ricominciare daccapo” Anne deve soggettivizzare il proprio desiderio, assumere la fatticità reale della propria mancanza. E lo fa nella ripetizione del trauma della separazione al fine di liberarsene, vivendo metaforicamente la scena di *amour à mort* a cui ha assistito.

Lei fece allora quello che lui non aveva potuto fare. Si sporse verso di lui abbastanza perché le loro labbra potessero toccarsi. Le loro labbra restarono le une sulle altre, posate, perché fosse fatto, seguendo lo stesso rito mortuario delle mani, un attimo prima, fredde e tremanti. Fu fatto.

– [...] Vorrei che fosse morta, – disse Chauvin.

– Fatto, - disse Anne Desbaresdes (Duras 1958: 99-101).

Lacan giunge a definire l’esito etico del lavoro analitico come ciò che permette la “soggettivazione della propria morte”. Morte che, parimenti al *manque-à-être* che lo abita, sovrasta il soggetto causandolo come soggetto del desiderio. “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” (Recalcati 1993: 46).

La morte metaforica, ultima tappa di un percorso di liberazione e di soggettivazione del proprio desiderio, permette ad Anne di riconoscere l’assenza di fondamento della propria esistenza, ovvero il fatto che essa sia consegnata al turbamento del desiderio senza che nessun Altro possa offrirle garanzia.

Dopo aver solennemente offerto le proprie mani e le proprie labbra come dono assoluto di sé, la donna se ne va, definitivamente,

nella consapevolezza che né il suo bambino<sup>18</sup> né Chauvin possono colmare il vuoto che definisce la sua essenza.

Anne Desbaresdes girò intorno alla sedia in modo tale da non poter più fare il gesto di sedersi. Poi fece un passo indietro e si voltò. La mano di Chauvin colpì l'aria e ricadde sul tavolo. Ma lei non lo vide, aveva già lasciato la scena in cui lui si trovava (ivi: 101).

### La morte del desiderio: i Testi segreti degli anni Ottanta

A caratterizzare l'ultima fase della produzione letteraria di Duras è una scrittura sempre più rarefatta, segnata da vuoti e silenzi, "una scrittura dell'assenza" (De Agostini 1992: 3). 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.<sup>19</sup> C'è qualcosa che *non-cessa-di-non-scrivarsi*: con questa formula Jacques Lacan definisce l'impossibile ed è proprio attorno a questa categoria che ruotano le narrazioni di Duras soprattutto a partire dalla pubblicazione dei *Testi segreti* degli anni Ottanta, massima esemplificazione del suo stile tardo. "Duras diventa la scrittrice dell'amore come assenza, o dell'assenza – inammissibile

18 È significativo che nell'ultimo incontro con Chauvin Anne non porti con sé il figlio, come invece era successo le volte precedenti. "Quando Chauvin la scorse, da lontano, dietro il molo, rientrò nel caffè per aspettarla. Era senza il bambino. [...] – È sola, – disse Chauvin" (Duras 1958: 94).

19 La questione dell'indicibile è stata ed è motivo di grande interesse filosofico all'interno di quel dialogo tra filosofia e letteratura che nasce proprio dalla comune passione per il linguaggio. Come evidenzia Marie-Chantal Killeen in *Essai sur l'indicible. Jabès, Blanchot, Duras* (a cui si rimanda per un ulteriore approfondimento), Duras si discosta tanto da Jabès quanto da Blanchot, poiché l'indicibile che lei insegue è incarnato, mortale, sessuale. "A differenza del nome impronunciabile di Dio o della morte inconoscibile, questi '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" (Killeen 2004: 145, traduzione mia).

– d'amore" (Postorino 2015: 96). Benché lo scacco dell'esperienza amorosa sia sempre stato un tema centrale nell'opera della scrittrice, 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.<sup>20</sup> *L'Homme assis dans le couloir* (1980) e, in maniera ancora più radicale, *La Maladie de la mort* (1982) mostrano il tentativo dell'uomo di incontrare, conoscere il godimento della donna e di sapere di più sull'amore, uno sforzo sempre fallimentare che "lo rende straniero nella sua terra, non più coincidente con sé, lo apre all'incontro con la mancanza dell'Altro, e per questa via, lo fa sentire perduto a se stesso" (Barbutto 2001: 37). Lacan afferma che la donna per un uomo è sempre "l'ora della verità" in quanto mette alla prova la sua facoltà di desiderare e lo pone di fronte alla verità del suo desiderio, esponendolo al contempo a un enigma che non può decifrare e governare. Il punto di non-sapere presentificato dalla donna e dal suo godimento in *L'Homme assis dans le couloir* funge da motore della dinamica narrativa e al contempo si rivela essere parte integrante della sessualità che, se nelle opere precedenti è sempre stata relegata in secondo piano, diviene ora l'aspetto predominante della narrazione. Ciò che in *Moderato cantabile* avveniva esclusivamente mediante il linguaggio, si compie qui nella sua quasi totale assenza.<sup>21</sup> "l'atto sessuale, in quanto nucleo

20 "Quando si dice che le persone si amano, in genere si amano d'amore. Qui si tratta di persone che non sanno amarsi e che vivono un amore. Ma le parole non salgono loro alle labbra per dirlo né il desiderio al sesso per esprimerlo, soddisfarlo, e poter poi chiacchierare e bere. No. Solo pianto" (Duras 1987b: 85). Come sottolinea Marie-Chantal Killeen, parlare di questo rapporto con l'impossibile che è il rapporto con l'altro sesso costituisce per Duras il problema, la sfida all'origine di tutti i suoi scritti (cfr. Killeen 2004: 145), ed è la scrittrice stessa ad ammetterlo: "Scrivere altro sarebbe, per quanto mi riguarda, sfuggire allo scrivere" (cfr. Adler 2000: 497, traduzione mia).

21 *L'Homme assis dans le couloir* è stato scritto da Duras poco dopo *Moderato cantabile* e viene pubblicato per la prima volta nel 1962. Il testo viene riscritto in una nuova, definitiva versione nel 1980 e pubblicato nella raccolta *Testi segreti*. I numerosi riferimenti a *Moderato cantabile*, sia a livello tematico che lessicale, permettono di considerare *L'Homme assis dans le couloir* come una riscrittura della scena di desiderio e violenza al centro del romanzo del 1958 (cfr. Hill 1993: 57-58).

che fa enigma, conduce i personaggi verso un non-sapere che sfocia in un'esperienza di assoluto al cuore della quale il linguaggio fallisce" (Lahouste 189: 2014).<sup>22</sup>

Il testo racconta la relazione amorosa avvenuta durante un pomeriggio d'estate tra un uomo e una donna. Il binomio Eros-Thanatos è costitutivo di una passione profondamente segnata dalla violenza e dal desiderio di morte, come nel romanzo del '58, ma diversamente da esso la narrazione non è esente da dettagli sessuali descritti in modo assolutamente esplicito e crudo. La donna, della quale non si vede il volto ma solo il corpo, nudo sotto la seta chiara di un vestito strappato sul davanti, disteso a terra sotto il sole, si espone completamente allo sguardo di un uomo che, seduto su una poltrona nel corridoio buio di fronte a lei, la osserva.

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 rivelano (Bataille 1957: 127).

I movimenti provocati dal desiderio fanno sì che il suo corpo, sprofondato nell'immobilità quasi funebre di una posa da sonno,<sup>23</sup> subisca una deformazione che nega la possibilità della bellezza decretandone invece la bruttezza.<sup>24</sup> La donna chiama l'uomo verso di sé e fa in modo che di lei veda il "sesso spalancato nella sua esposizione massima, che veda qualcos'altro [...] che esce da lei come una bocca che vomita, una bocca viscerale" (Duras 1980: 15). Il sesso femminile e il suo godimento rappresentano un mistero, non concedono conoscenza alcuna all'uomo che, nel tentativo di accedervi, si trova a un punto di arresto del sapere. Diversamente da quello maschile,

22 Traduzione mia.

23 "Ecco che d'un tratto il corpo ha il rigore di un'immagine definitiva" (1980: 12).

24 "[...] il suo corpo, al contrario di prima, è mutilato nella sua lunghezza, deformato fino a una possibile bruttezza. [...] Da quel momento resta in quella posizione oscena, bestiale [...] è brutta. Sta lì, oggi, nella bruttezza" (ivi: 13).

il godimento femminile non ha visibilità anatomica, è delocalizzato, si sottrae alla rappresentazione, non ha confine. Lacan ne ha sottolineato il carattere straniero, fuori-norma, anarchico, eccedente la misura fallica che invece caratterizza il godimento sul versante maschile, chiuso, vincolato all'organo. Il godimento fallico, essendo godimento dell'Uno, non può giungere mai ad 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 all'Altro godimento e dall'impossibilità di raggiungere uno stato di continuità, di fusione con la donna, conducono l'uomo a maltrattarne il corpo, ridotto a pura forma, facendolo rotolare a terra "con una brutalità trattenuta a stento" (ivi: 16). Dopo averle messo un piede sul petto, all'altezza del cuore, l'uomo le dice che la ama e preme finché lei non urla di paura. La violenza si rivela essere parte costitutiva dell'atto sessuale. L'erotismo 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'assassinio.<sup>25</sup>

La donna raggiunge il corpo dell'uomo che, "estenuato d'amore e di desiderio" (ivi: 18), è tornato a sedersi sulla poltrona in corridoio. Gli dice che lo ama, lui risponde che lo sa. Dopo una scena di sesso orale che assume i tratti di un atto cannibalico<sup>26</sup> in cui lui "la guarda fare, si presta al suo desiderio per quanto gli è possibile" (ivi: 23), i due amanti si separano: "A lungo, per terra, non c'è contatto tra loro" (ivi: 24). 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 mori-

25 In questo movimento volto alla dissoluzione dell'essere, alla soppressione del limite in vista di una impossibile fusione è il maschio di regola a svolgere un ruolo attivo, mentre la femmina subisce passivamente, vittima di colui che compie il sacrificio (cfr. Bataille 1957: 18-19).

26 "Vedo questo: che quanto si ha di solito nell'anima lei ce l'ha in bocca, in questa cosa grossolana e brutale. Lo divora nell'anima, se ne nutre, se ne sazia nell'anima. Mentre il crimine è nella sua bocca, non può permettersi che di condurlo, di guidarlo al godimento, i denti pronti. Con le mani lo aiuta a venire, a venire ancora. Ma sembra che non sappia più venire. L'uomo grida" (Duras 1980: 22).

re. Lui lo fa, la picchia con mano sempre più sicura mentre lei non oppone alcuna resistenza.<sup>27</sup> Il racconto si chiude con un'immagine molto simile a quella che si presenta ad Anne Desbaresdes fuori dal caffè: "Vedo l'uomo piangere steso sulla donna. Di lei non vedo che l'immobilità. Lo ignoro, non so nulla, non so se dorme" (ivi: 26).

Il tentativo di possedere l'altro non può che manifestarsi negativamente a causa della sua impossibilità, infatti "per gli amanti è più probabile non riuscire a incontrarsi, piuttosto che gioire di una contemplazione senza limiti dell'intima fusione che li unisce" (Bataille 1957: 20). L'apice della passione viene a coincidere ancora una volta 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'altro.<sup>28</sup>

"Una grande distanza separa gli amanti; ognuno resta murato al fondo di se stesso" (Duras 1989: 121). L'assoluta asimmetria del rapporto tra gli amanti è resa ancora più evidente dal fatto che in nessun caso essi agiscono e godono insieme ma si offrono alternativamente l'uno all'altra anche al di là del loro stesso piacere. Lacan ha certamente ragione quando afferma che Duras dimostra di conoscere ciò che lui insegna, pur non sapendolo. Lo psicoanalista francese introduce il suo celebre aforisma sull'inesistenza del rapporto sessuale nel *Seminario XX*: affermare che "non c'è rapporto sessuale" non significa che nessun incontro si realizzi, non vuol dire negare possibilità di unione dei corpi. Ciò è contraddetto dall'esperienza. A non essere data è la fusione tra l'Uno e l'Altro, la disimmetria che caratterizza il rapporto sessuale è irriducibile.<sup>29</sup> Analogamente, Duras afferma che "l'eterosessualità è pericolosa perché in essa si è

27 "Il viso è svuotato di ogni espressione, stordito, non resiste più, sganciato, oscilla attorno al collo come cosa morta" (ivi: 26).

28 "La soddisfazione del sonno sembra infatti emanciparsi da ogni legame con l'Altro. È manifestazione dell'Uno senza l'Altro: 'ripiegamento libidico' e 'disinvestimento della realtà'" (Recalcati 2012: 254).

29 L'obiezione a questa esistenza è sostenuta dal godimento fallico che Lacan definisce come godimento dell'Uno senza l'Altro. "Il godimento fallico è l'ostacolo grazie al quale l'uomo non arriva a godere del corpo della donna precisamente perché ciò di cui gode è solamente il godimento dell'organo" (Lacan 1972-1973: 8).

tentati di raggiungere la dualità perfetta del desiderio. Nell'eterosessualità non vi è soluzione. L'uomo e la donna sono inconciliabili ed è questo tentativo impossibile e rinnovato a ogni amore che ne fa la grandezza" (Duras 1987b: 43).<sup>30</sup>

Rapporto e separazione risultano essere la medesima cosa, il rapporto esiste in quanto non-rapporto.

Nell'ultimo testo che desidero prendere in esame, *La Maladie de la mort*, l'inconciliabilità dei due protagonisti si fa ancora più radicale in quanto essi non si desiderano: l'uomo si dimostra "prigioniero di un desiderio che vorrebbe, ma non può, disperatamente, darsi" (Duras 1989: 87) a causa della sua omosessualità e soprattutto dell'impossibilità di accedere all'unica esperienza che secondo Lacan può supplire all'inesistenza del rapporto sessuale, l'amore. Si tratta di un "testo enunciativo, e non di un racconto, anche se ne ha l'apparenza" (Blanchot: 1983: 72) in cui un uomo paga una donna<sup>31</sup> affinché si rechi ogni notte, per più giorni, presso di lui che vuole incontrarla, vuole conoscerne il corpo, abituarsi alla sua pelle nuda, "al pericolo di mettere al mondo figli che questo corpo rappresenta" (Duras 1982: 48). Vuole, attraverso di lei, provare ad amare l'eteros poiché fino a quel momento ha conosciuto solo "la grazia del corpo dei morti, quella dei suoi simili" (ivi: 64).<sup>32</sup> Vuole dormire sul ses-

30 Occorre precisare che l'eterosessualità di cui parla Duras ha per Lacan un'accezione diversa, segue un'altra logica. Ciò che definisce l'eteros non è il sesso anatomico ma la capacità di assumere l'impossibilità del rapporto sessuale mediante l'amore. L'eterosessualità per Lacan non consiste nell'orientamento sessuale verso il sesso opposto, ma nell'amare una donna, nell'assumere l'alterità assoluta che essa incarna rinunciando ad un godimento totalizzante e fusionale in nome del non-tutto, dell'eteros appunto (cfr. Recalcati 2012: 489-490).

31 Nel testo viene detto esplicitamente che non si tratta di una prostituta: "Le chiede se è una prostituta. Fa segno di no" (Duras 1982: 56). Si tratta semplicemente di una donna sconosciuta "trovata ovunque contemporaneamente, in un hotel, una strada, un treno, un bar, un libro, un film, in se stesso, in lei, in te, in balia del tuo sesso eretto nella notte che invoca un posto dove mettersi, dove liberarsi delle lacrime che lo gonfiano" (ivi: 47).

32 "Chiede: Non ha mai amato una donna? Lei risponde di no, mai.

Chiede: Non ha mai desiderato una donna? Lei risponde di no, mai.

Chiede: Nemmeno una volta, nemmeno per un istante? Lei risponde di no, mai.

Dice: Mai? Mai? Lei ripete: Mai.

so femminile, quieto, che lui non conosce, dice “che vuole provare, piangere là, in quel punto del mondo” (ivi: 48). Desidera provare a penetrarla, violentemente, come fa di solito. La donna chiede se ci siano altre condizioni. L'uomo aggiunge che lei dovrebbe essergli totalmente sottomessa “come le religiose sono alla mercé di Dio” (ivi: 49), cosicché lui possa abituarsi alla sua forma e non avere paura di non sapere “dentro quale vuoto amare” (ibidem). 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. Solo poche parole vengono scambiate, è il silenzio a dominare.

Non sa cosa accade nel sonno di colei che dorme nel letto. [...] Non saprebbe mai niente, lei come nessun altro, mai, nemmeno del modo in cui questa donna vede, di cosa pensa, del mondo e di lei, del suo corpo e della sua anima, e di questa malattia di cui dice lei sarebbe affetto. La donna stessa non lo sa. Non saprebbe dirglielo, da questa donna non potrebbe apprendere nulla (ivi: 52-54).

Per quanto tenti di conoscere “quella cosa che ingoia e trattiene senza dare l'idea di farlo” (ivi: 59), 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 “una potenza infernale, l'abominevole fragilità, la forza invincibile della debolezza senza eguali” (ivi: 60), invoca la violenza, “lo strangolamento, lo stupro, le sevizie, gli insulti, le grida d'odio, lo scatenarsi delle passioni assolute, mortali” (ivi: 55). Lei chiede di essere guardata, ma l'uomo non riesce, non può riconoscerla, non vede nulla: “Fino a quella notte non aveva capito come si potesse ignorare quel che vedono gli occhi, quel che toccano le mani, quel che tocca il corpo. Scopre questa ignoranza. Dice: non vedo nulla. La donna non risponde. Dorme” (ivi: 56). 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 sola possibilità di salvezza, l'unico luogo in cui poter

.....  
La donna sorride, dice: è curioso, un morto” (ivi: 62).

conoscere l'amore. Ciò che quella forma bianca allungata nel suo letto gli rivela non è però l'amore ma la malattia di cui lui soffre, la malattia della morte. Chi ne è affetto, spiega la donna, non sa di essere portatore della morte, e “sarebbe morto senza avere prima una vita da cui morire, senza cognizione alcuna di morire da alcuna vita” (ivi: 57).

La malattia consiste nella mancanza di sentimento, nell'incapacità dell'uomo di amare l'eteros 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” (Blanchot 1983: 73). L'impotenza dell'uomo non è inadeguatezza nel raggiungere sessualmente una donna, questo rapporto si dà, più volte, anche “incidentalmente”,<sup>33</sup> e lei lo conferma: “È fatto” (Duras 1982: 73). Ciò che risulta essere impossibile è l'amore, il sentimento che lui credeva di poter conoscere attraverso di lei, incarnazione dell'Altro assoluto che detiene, proprio in quanto donna, la verità suprema su di esso. L'uomo le chiede se pensa che lui possa essere amato. La donna gli risponde che non è possibile, in nessun caso perché l'amore non può mai sopravvenire dalla volontà ma da un errore, “forse da una falla improvvisa nella logica dell'universo” (ivi: 72). Come osservato a proposito di *Moderato cantabile*, il soggetto *supposto-sapere*, l'Altro della completezza ontologica non esiste essendo, come il soggetto, barrato, segnato da un vuoto incolmabile. La donna sa tutto sull'amore, nuova Diotima, messaggera della malattia che sempre più si impadronisce dell'uomo; ciò che però 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 è portatrice. Maurice 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

.....  
33 “Un'altra sera, incidentalmente, le dà godimento e la donna grida.

Le dice di non gridare. La donna dice che non griderà più.

Non grida più.

Nessuna griderà più a causa sua ormai” (Duras 1982: 51).

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? (Blanchot 1983: 78-79)

Se è vero che l'amore, come afferma Lacan, si soddisfa attraverso il segno, la relazione con l'Altro, la mancanza dell'Altro e il suo dono, la donna rivela una mancanza d'amore forse ancora più radicale di quella dell'uomo. Lui, sebbene abbia sempre voluto "essere libero di non amare" (Duras 1982: 71), tenta di saperne di più, di oltrepassare la rigida coincidenza con se stesso per aprirsi all'alterità; lei invece dormendo pressoché ininterrottamente, confinata in se stessa, esclude ogni possibilità di legame con l'altro. L'uomo cerca di fare della propria mancanza un dono, piange lacrime che vogliono essere un segno d'amore, un grido rivolto all'Altro che però mai lo coglie, ne resta indifferente, e nella sua cecità continua a notare solo l'"inespressività", "l'immobilità del suo sentimento" (ivi: 69). 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,<sup>34</sup> rifiuta di ascoltare la storia del bambino, della sua infanzia,<sup>35</sup> "storia unica per lui, banale per lei" (Blanchot 1983: 93).

Se è vero che "l'amore domanda l'amore" (Lacan 1972-1973: 5), non ciò che l'Altro ha ma il segno della sua presenza, la fine del racconto radicalizza l'impossibilità dell'amore. Una mattina la donna non c'è più, ha lasciato la stanza una volta trascorsa l'ultima notte prevista dall'accordo, "scomparsa che non può stupire, perché

34 "Dice un'altra volta alla donna di pronunciare una parola, una sola, quella che dice il suo nome, le dice quella parola, quel nome. La donna non risponde, allora lei grida ancora" (Duras 1982: 58).

35 "Lei continua la storia del bambino, la grida. Dice che non sa tutta la storia del bambino, la sua. Dice che ha sentito raccontare questa storia. La donna sorride, dice che ha sentito e letto questa storia molte volte, ovunque, in molti libri" (ivi: 72).

è soltanto l'esaurimento di un apparire che si dava unicamente nel sonno" (Blanchot 1983: 82). Per l'uomo sarebbe totalmente inutile provare a cercarla, ritrovarla, non la riconoscerebbe, in quanto ciò che conosce di lei è solo il corpo addormentato, "la penetrazione dei corpi non la può riconoscere. [...] Non potrà mai" (Duras 1982: 74). L'amore viene a coincidere prevalentemente con la ricerca di un assoluto che non può risolversi se non nella separazione e nell'assenza. L'ultima fase della produzione durassiana vede "superata la coppia borghese, [...] superato il concetto stesso di coppia, ridotto al semplice contatto: tra un uomo e una donna [...] che recitano un copione sempre uguale – l'anelito di unione e la separazione cui, in modo fisiologico, l'unione tende" (Postorino 2015: 119). Non vi è nemmeno il desiderio, l'illusione di una fusione degli amanti, quel che resta è, se mai, la possibilità di vivere un amore nell'unico modo concesso, "perdendolo prima che accadesse" (Duras 1982: 75).

### ***C'est tout*, frammenti di un discorso amoroso**

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 come un testamento spirituale<sup>36</sup> che raccoglie le confidenze fulminee della scrittrice "al limite della data fatale" (Duras 1995: 29), intrecciate a frammenti di un dialogo con Yann Andréa.<sup>37</sup> Parole

36 "*C'est tout*, più che un codicillo è un singolare testamento in cui si alternano la conciliazione e le confidenze, gli elogi e le collere, la speranza e i rimpianti" (Blot-Labarrère 2014: 355), traduzione mia.

37 L'incontro con Yann Lemée, giovane studente di filosofia e omosessuale che vivrà con Duras dall'estate del 1980 fino alla morte di quest'ultima (1996), è l'evento che apre a quello che può considerarsi lo stile tardo della scrittrice. Scrivere d'ora in poi significa infatti scrivere di Yann, ribattezzato Yann Andréa Steiner; e di un amore in cui Duras dice di sentirsi "sospesa tra vivere e morire" (Duras 1986: 43). Da questa relazione attraversata da grandi difficoltà nascono i testi degli anni Ottanta, segnati appunto dalla distanza insuperabile tra gli amanti e dall'assenza di desiderio. "ScriverLe, per me, è scrivere, per via del legame che ci unisce, questo amore così violento. Non posso più [...] scrivere una storia coerente, portarla a buon fine, prendere a pretesto un argomento e svilupparlo in tutte le sue conseguenze, dalla prima all'ultima. È finita. [...] Posso dirLe soltanto che per riuscire a tentare, per esempio, di spiegarlo a Lei, sono costretta a rassegnarmi ad un'appa-

estreme, interrotte da frequenti silenzi, dedicate e consegnate all'“amante della notte” (ivi: 7) complice di un fraseggio dettato anche inconsapevolmente, negli intervalli dell'agonia. *C'est tout* 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 estrema, punto di arrivo di un percorso cominciato con *Moderato cantabile*, rivela tutta la sua inadeguatezza nel tentativo di esprimere una realtà sfuggente, indicibile; tra prosa e poesia poiché le frasi sono brevi, lapidarie, scandite dalle date e dalle indicazioni dei momenti della giornata in cui sono state pronunciate, interrotte dai bianchi tipografici che restituiscono, insieme al continuo ritornare della parola “Silenzio”, il senso del vuoto, dell'assenza incolmabile e definitiva.

Ancora una volta sono la passione amorosa e il suo legame con la morte a costituire il nucleo narrativo. Ciò che ostacola e rende impossibile la relazione tra gli amanti, Duras e Andréa, è ora la morte reale e imminente, l'Altro assoluto che irrompe nella vita del soggetto inscrivendovi la perdita assoluta, il vuoto che squarcia l'unità della vita e l'illusione di una mitica pienezza ontologica. “A volte sono vuota per un tempo lunghissimo. Sono senza identità” afferma Duras (1995: 9), incapace di dare una qualsiasi definizione di sé e assistendo al progressivo disgregarsi del suo corpo sopraffatto dal male. “Sono diventata completamente spaventosa. Non sto più insieme. [...] Non ho più bocca, più viso” (ivi: 77).

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 assoluta con *alter*, la tendenza a collassare, a essere *niente* (cfr: Bottiroli 2013: 352). 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.

---

rente frammentazione dello scritto, dei tempi che lo strutturano e soprattutto a far deviare costantemente la direzione delle sue componenti” (Duras 1981: 10).

*Silenzio, e poi*

Mi sento persa.  
Morte è uguale.  
È spaventoso.  
Non ho più voglia di fare lo sforzo.  
Non penso a nessuno.  
È finito, il resto  
(Duras 995: 31-33).

*Silenzio, e poi*

Ho una vita magra adesso.  
Povera.  
[...] Non sono quasi più niente.  
Non vedo più niente.  
Ed è ancora il tutto, a lungo, prima della morte  
(ivi: 47).

*Silenzio, e poi*

Sono un pezzo di legno bianco  
(ivi: 53).

*Silenzio e poi*

Ci siamo.  
Sono morta.  
È finita  
(ivi: 63).

[Lunedì 19 febbraio] *Più tardi*

Non c'è che la vergogna, la vergogna di tutto.  
Non sono più niente.  
Più niente.  
Non so più essere  
(ivi: 103).

Se da una parte vi è 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 forza sempre maggiore, appiglio ultimo di fronte alla dissoluzione, all'annientamento stesso del soggetto. L'amore è prima di tutto *desiderio di essere*, quando si ama ci si identifica in misura variabile con l'oggetto amato che 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 divenendo 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.

*Venerdì santo*

Prendimi nelle tue lacrime, nelle tue risate, nei tuoi pianti

*Sabato santo*

Quello che sarà di me.  
Ho paura.  
Vieni.  
Venga con me.  
Presto, venga.

*Più tardi, lo stesso pomeriggio*

Andiamo a vedere l'orrore, la morte.

*Ancora più tardi*

Mi accarezzi.  
Venga nel mio viso insieme a me.  
Presto, venga  
(ivi: 43-45).

*Lunedì 24 luglio*

Venga ad amarmi.  
Venga.  
Vieni in questa carta bianca.  
Insieme a me.  
Ti do la mia pelle.  
Vieni.  
Presto.  
Dimmi arriverci.  
È tutto.  
Non so più niente di te.

Me ne vado con le alghe.  
Vieni con me  
(ivi: 73-75).

Se nell'amore l'altro ha il potere di sospendere immaginariamente l'alienazione soggettiva, essa però viene riattivata in maniera insopportabile nel momento stesso in cui il soggetto si scopre impossibilitato a coincidere con l'oggetto amato, irriducibile alterità. "Non sopporto il tuo divenire" (ivi: 59), "Lei è fuori dal regno di Duras" (ivi: 89) dice la scrittrice ad Andréa, nella consapevolezza di non poter abolire la distanza che li separa. Il soggetto non può fare Uno con l'Altro, Andréa non può condividere il destino di Duras seguendola nel regno delle ombre come lei gli chiede. Di fronte alla necessità di assumere la propria finitezza, di soggettivizzare la propria morte, ovvero la mancanza più radicale che al tempo stesso annulla irreversibilmente il soggetto, Duras cerca una nuova forma che corrisponde alla sua possibilità più alta, quella della coincidenza con l'alterità che Andréa incarna. 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, la rigidità permane. L'esperienza del dolore apre spesso al soggetto la via a nuovi saperi, in virtù del profondo legame tra sofferenza e conoscenza. Se prece-

dentemente Duras aveva affermato che “Il desiderio, la parola non è ancora stata inventata” (1978),<sup>38</sup> ora, consapevole della fine che presto la separerà da quell’amore tanto cercato, sperato e alla fine trovato, sa che “la parola amore esiste” (1995: 55). Non può che essere l’amore quindi a concludere l’intera opera di Marguerite Duras, prima di cedere il passo alla morte che sopraggiungerà appena tre giorni dopo.

Giovedì 29 febbraio, ore 13

L’amo.  
Arrivederci  
(lvi: 105).

---

38 Traduzione mia. La citazione è tratta dal film *Les Mains négatives* (1978), di cui Duras ha scritto la sceneggiatura.

## BIBLIOGRAFIA

- ADLER L. (1998), *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris.
- BACHTIN M. (2002), *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1963], trad. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino.
- BARBUTO M. (2001), “Alle soglie del dicibile”, in MAZZOTTI M. (a cura di), *Stili della sublimazione. Usi psicoanalitici dell’arte*, Franco Angeli, Milano, pp. 35-41.
- BARBÉ-PETIT F. (2010), *Marguerite Duras au risque de la philosophie*, Editions Kimé, Paris.
- BATAILLE G. (2009), *L’erotismo* [1957], trad. it. di A. Dell’Orto, ES, Milano.
- BLANCHOT M. (2002), *La comunità inconfessabile* [1983], trad. it. di D. Gorret, SE, Milano.
- BLOT-LABARRÈRE C. (2005), “Les soleils révolus de C’est tout”, in AA.VV. *Cahier de L’Herne: Marguerite Duras*, n.86, Éditions de l’Herne, Paris, pp. 355-363.
- BOTTIROLI G. (2013), *La ragione flessibile. Modi d’essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- DE AGOSTINI D. (1992), “Lo spazio dell’attesa nella scrittura di Marguerite Duras”, in MELON E., PEA E. (a cura di), *Duras mon amour. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Marcos y Marcos, Milano, pp. 1-16.
- DE ROUGEMONT D. (2015), *L’amore e l’Occidente* [1956], trad. it. di L. Santucci, Bur, Milano.
- DURAS M. (2013), *Moderato cantabile* [1958], trad. it. di R. Postorino, Nonostante edizioni, Trieste.
- Ead. (1989), *Il rapimento di Lol V. Stein* [1964], trad. it. di C. Lusignoli, Mondadori, Milano.
- Ead., GAUTHIER X. (1974), *Les Parleuses*, Minuit, Paris.
- Ead. (2015), *L’uomo seduto nel corridoio* [1980] in DURAS M., *Testi segreti*, trad. it. di R. Postorino, Nonostante edizioni, Trieste, pp. 9-26.
- Ead. (2000), *Gli occhi verdi* [1981], trad. it. di D. Feroldi, Shake edizioni, Milano.

- Ead. (2015), *La malattia della morte* [1982] in DURAS M., *Testi segreti*, trad. it. di R. Postorino, Nonostante edizioni, Trieste.
- Ead. (2015), *La puttana della costa normanna* [1986] in DURAS M., *Testi segreti*, trad. it. di R. Postorino, Nonostante edizioni, Trieste, pp. 79-90.
- Ead. (2015), *Testi segreti* [1987a], trad. it. di R. Postorino, Nonostante edizioni, Trieste.
- Ead. (1989), *La vita materiale* [1987b], trad. it. di L. Guarino, Feltrinelli, Milano.
- Ead. (2013), *La passione sospesa. Intervista con Leopoldina Pallotta della Torre* [1989], trad. it. di I. Riva Macerata, Archinto, Milano.
- Ead. (1996), *C'est tout* [1995], trad. it. di D. Feroldi, Mondadori, Milano.
- FREUD S. (2016), *Interpretazione dei sogni* [1899], trad. it. di E. Fachi-nelli e H. Tretti, Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (2015), *Al di là del principio di piacere* [1920], trad. it. M. Montinari, Bollati Boringhieri, Torino.
- FORNASIER N. (2001), *Marguerite Duras. Un'arte della povertà. Il racconto di una vita*, Edizioni ETS, Firenze.
- HILL L. (1993), *Apocalyptic Desires*, Routledge, London.
- KILLEEN M-C. (2004), *Essais sur l'indicible. Jabès, Blanchot, Duras*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris.
- LACAN J. (2002), *Scritti* [1966], trad. it. di G. B. Contri, Einaudi, Torino.
- Id. (1990), "Omaggio a Marguerite Duras. Del rapimento di Lol. V. Stein" [1964], trad. it. di R. Cavasola, A. Di Ciaccia, in AA.VV. *La psicoanalisi. Studi internazionali del campo freudiano*, n. 8, Astrolabio, Roma, pp. 10-16.
- Id. (2008), *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-1960) [1986], trad. it. di M. D. Contri, Einaudi, Torino.
- Id. (2011), *Il Seminario. Libro XX. Ancora* (1972-1973) [1975], trad. it. di A. Di Ciaccia e L. Longato, Einaudi, Torino.
- LAHOUSTE C. (2014), "Emprunter la 'route aveugle'. L'acte sexuel chez Marguerite Duras", in AA.VV. *Bulletin de la Société Internationale Marguerite Duras*, 2, 35, pp. 189-203.

- LIPPI S. (2017), *La decisione del desiderio. Etica dell'inconscio in Jacques Lacan* [2013], trad. it. di E. Ferrario, Mimesis, Milano.
- MONTRELAY M. (1980), *L'ombra e il nome. Sulla femminilità* [1977], trad. it. di L. Fiumanò, Edizioni delle donne, Milano.
- OTTOBONI P. (2015), *Marguerite Duras. L'infanzia, la follia, l'amore*, QuiEdit, Verona.
- PORGE E. (2015), *Le ravissement de Lacan. Marguerite Duras à la lettre*, Erès, Toulouse.
- POSTORINO R. (2013), "L'imitazione della morte (e della resurrezione)" in DURAS M., *Moderato cantabile*, Nonostante edizioni, Trieste, pp. 103-136.
- Id. (2015), "Un'assenza così lunga" in DURAS M., *Testi segreti*, Nonostante edizioni, Trieste, pp. 93-126.
- RECALCATI M. (2013), *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan* [1993], Mimesis, Milano.
- Id. (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano.
- Id. (2016), *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Raffaello Cortina, Milano.
- TRIAS E. (2012), *Trattato della passione* [1978], trad. it. di L. Ogno, Ananke edizioni, Torino.

#### SITOGRAFIA

- BOTTIROLI G., *Estimità/intimità: tra pulsioni e passioni dell'essere*: <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/754>, ultimo accesso 1 luglio 2018.