

Sul mare d'inchiostro nero, la Nave Night...

ERMANNIO PEA

A Claudio Galuzzi

Come, come impiegare la vita, viene da chiedersi con Duras? Come trovare la felicità nella sterilità senza limiti di cui lei parla? Intorno è buio. La notte ha oscurato la piana, le montagne, le città, il mare. Lei è china su un foglio, forse ubriaca, sola. Con una mano impugna la stilografica nera, con l'altra alza la pagina. Tenta di leggere quello che ha scritto, di ricordare. La scrittura, si sa, è come il vento - dirà molti anni più tardi - e passa come niente altro passa nella vita, niente di più, se non la vita stessa. Adesso però bisogna rallentare - è l'alcool, credo che sia l'alcool - per poter afferrare qualsiasi oggetto, per poter decifrare le tracce nere sulla pagina bianca. Scie di inchiostro, automobili che passano lontane, la notte... ma come, come impiegare il tempo, la vita?

Con *Le navire Night* Marguerite Duras si affaccia a un limite abissale. Fondato sul racconto di un avvenimento invisibile, la storia d'amore fra un uomo e una donna che non s'incontreranno mai, il testo corre continuamente il rischio di riconsegnarsi al silenzio. Con tali premesse le immagini e il sonoro non possono essere altro che scisse nel «disastro» del film.¹ «Ho scoperto che era possibile arrivare a un film derivato dalla *Night*, un film che testimoniassse della storia più ancora (ma incalcolabilmente di più) di quanto avrebbe potuto fare il sedicente film della *Night* che avevo cercato per mesi. Abbiamo messo la macchina da presa al contrario e abbiamo filmato quello che entrava, la notte, l'aria, i riflettori, le strade, e anche i volti.»²

Di questo «disastro» si ricordano estenuanti riprese di una Parigi notturna e deserta, un abito appeso che attende di essere indossato e lo splendido viso di Dominique Sanda. «Si poteva evitare di fare un film con quel buio», continua Duras nel testo introduttivo, ma «era inevitabile scrivere la *Night*.»³ «Dopo la scrittura del testo tutto accadeva troppo tardi, tutto, perché l'evento aveva già avuto luogo, appunto, la scrittura.»⁴ Il film e la rappresentazione teatrale legati al *Navire Night* sono quindi ridotti a «esperienze parallele».⁵ Quel che conta è il testo scritto che si materializza in frasi prosciugate e in parole così assolute da rimandare più alla poesia che alla narrativa. Duras, però, non cede mai completamente alla tentazione di isolare la parola nel verso: «la memoria della storia»⁶ deve essere condivisa e quindi soggiacere, in qualche modo, alle leggi del racconto.⁷ Nel *Navire Night* anche «questa obbedienza ai modelli millenari narrativi testimonia una lacerazione» e «al posto di un sapere che stabilizzi la

narrazione, ne esce l'inquietudine di un testo che teme di perdersi», di essere «sommerso dal proprio sguardo». ⁸ Da qui nasce il bisogno di racchiudere la storia dei due amanti di Parigi in una cornice, il cui materiale viene offerto dai dialoghi rarefatti e frammentari tra Marguerite Duras e Benoît Jacquot, indicati dalla scrittrice come «racconti differiti sulla Grecia». ⁹ Proprio nella capitale greca, ad Atene, inizia la *Night*.

- Vi avevo detto che bisognava vedere. ¹⁰

«Parlare non è vedere», vien da dire con Blanchot, a meno che si rompa con i propri legami visivi, voltandosi «verso un limite che è allo stesso tempo come l'indicibile e tuttavia ciò che non può essere se non parlato». ¹¹ Fin dall'incipit è indicata «la contrapposizione e la competizione tra la dimensione verbale e quella visiva», ¹² da cui il testo si origina. Ma cosa «bisognava vedere»?

Che verso mezzogiorno si forma su Atene un tale silenzio...con il caldo che aumenta...
La città si svuota all'ora della siesta, tutto chiude come di notte...
...che bisognava assistere all'ascesa del silenzio... ¹³

Nella scelta del luogo, la capitale greca, si può ravvisare «quel senso di perplessità» che ci coglie davanti al «mistero della classicità greca, evento unico e incomparabile, di fronte a cui ormai il solo atteggiamento possibile è quello della constatazione o dell'accettazione». ¹⁴ Marguerite Duras e Benoît Jacquot sembrano concentrati, come in un rituale, a percepire l'evento che si sta compiendo: la scrittura.

Me lo ricordo, vi ho detto: a poco a poco ci si chiede che cosa stia accadendo, quella scomparsa del suono con l'ascesa del sole...
Allora arriva la paura. Non quella della notte, ma come una paura della notte mentre è chiaro. ¹⁵

La paura, assimilata al silenzio, evoca l'oscurità e la segretezza della notte nel caldo del mezzogiorno. I cavalli neri che trainano il carro della Notte, drappeggiata in un velo scuro, si confondono con i cavalli bianchi che conducono il carro di Apollo. È forse questo che «bisognava vedere»? questa sorta di eclissi, di sospensione? «Il silenzio al centro del cielo e il silenzio della notte»? Perché poi, scrive Duras, verso le due del pomeriggio, quando arrivano gli altri, «non è accaduto più niente», «Nient'altro che questa mancanza d'amare, sempre, ovunque». ¹⁶

Suscitate dal malinconico spettro della mancanza, riemergono dal ricordo le tracce della storia dei due amanti di Parigi, che mutano il carattere tipografico

del testo in corsivo.¹⁷ A Parigi, una notte di giugno, J.M., l'uomo giovane dei Gobelins, dopo aver composto «certi numeri di connessione dell'abisso telefonico», si ritrova a parlare con una donna, F.

Siamo nel 1973.

Lui teneva un diario in quel periodo della sua vita e dice di aver annotato molte cose. Ma dopo no. Ha smesso. Ha smesso poco dopo che è cominciata, lei, la storia, la storia d'amore.

Storia senza immagini.

Storia di immagini nere.

Ecco, comincia.¹⁸

I due si descrivono. Nel momento stesso in cui lei parla «del seno che sta in una mano», riferisce «la dolcezza di quella mano» e «si guarda la mano». Con un efficace cambiamento di pronomi e aggettivi personali, Duras scrive: «Mi guardo con i tuoi occhi». ¹⁹ Il riconoscimento di sé avviene attraverso l'altro: io mi riconosco nell'immagine di me che tu rifletti, io sono ciò che tu dici io sia, io riscopro me attraverso il buio in cui ti nascondi, io divento il buio in cui ti nascondi.

Dice: è la prima volta. Dice il piacere di essere solo, il piacere che procura. Appoggia il telefono sul cuore. Lo sente?

- Lei lo sente.²⁰

Il desiderio reciproco di un sé narrabile, «che si prodiga in esercizi autobiografici per fare dell'altro il suo adeguato narratore»,²¹ viene qui soddisfatto attraverso la pratica dell'onanismo a due. La voce assume un potere totale di fascinazione, ma è «la lingua del corpo» che viene a mancare, quella a cui sembrano riferirsi i versi di John Donne: «Ai corpi dunque ci volgiamo, che i deboli / possano contemplare rivelato l'amore: / i misteri d'amore crescono nelle anime/ ma il nostro corpo è il libro dell'amore». ²² Nel *Navire Night* le voci si sostituiscono alle immagini e ai corpi, i contenitori che ci limitano e che ci definiscono nello spazio. Dai corpi emergono solo parole per narrarsi, reiventarsi: non esposti alla visione, perdono i loro contorni e si annullano nel buio di ogni altro corpo possibile.

In questa storia di immagini nere è F. che si sottrae alla vista dell'amato, limitandosi a suggerire e a tessere di sé una leggenda ingannevole. È un gioco²³ da perdenti. Da perduti. Da chi deve nascondersi per vivere una passione. Da chi deve sottrarsi alla vista per desiderare, desiderarsi, godere.

- È un orgasmo nero. Senza toccarsi reciprocamente. Senza volto.

Gli occhi chiusi.

La tua voce, sola.

Il testo delle voci detto ad occhi chiusi.²⁴

Il lettore, invitato ad ascoltare «il testo delle voci detto ad occhi chiusi», non avverte alcuna risonanza di quell'orgasmo, neppure una flebile eco.

- Lui dice: ero estraneo a me stesso e lo ignoravo.
- Lei dice che prima di lui non aveva mai saputo di essere desiderabile di un desiderio di sé che poteva lei stessa condividere.
E che questo fa paura.²⁵

L'amore s'identifica qui con il piacere autarchico e non partecipa ad alcuna «festa dell'unicità» perché si viene a perdere «l'identità di *chi* ci capita di amare e le ingiudicabili ragioni per cui è lui che amiamo e non un altro».²⁶

Nell'abisso telefonico si ama una voce, che rappresenta una storia. Sulla relazione amorosa è gettato, nella *Night*, uno sguardo ferito dalla malinconia, che riesce a focalizzare solo follia e inganno. Si pensi alla lettera iniziale con cui viene nominata la protagonista: F come *Folie*, *Fiction*, *Femme*. Dominatrice assoluta delle tenebre in cui si muove, F. impartisce e protegge fin dall'inizio le regole di questo gioco dell'invisibilità. J.M. è a sua disposizione, aspetta che chiami, incantato dalla sua voce evocatrice. «L'attesa è un incantesimo: io ho avuto *l'ordine di non muovermi*», ricorda Barthes. «L'attesa di una telefonata si va così intessendo di una rete di piccoli divieti, *all'infinito*, fino alla vergogna.»²⁷

- La storia è accaduta?
- Qualcuno dice di averla vissuta realmente, sì.
E poi è stata raccontata da altri.
E poi è stata redatta.
Scritta.²⁸

Nel *Navire Night* Duras segnala costantemente di essere lì, di scrivere quel che noi leggiamo²⁹, come se cercasse, con un procedimento che ricorda la pittura di Aki Kuroda³⁰, di ritrovare «il primo stato» del testo e di rammentare un «accadimento lontano, non vissuto, ma sentito dire».³¹ Per sottrarre le parole alla minaccia dell'oblio da cui nascono e a cui tendono, è necessario ribadire la presenza di chi scrive attraverso ripetute interrogazioni. I destini dell'oggetto e del soggetto della narrazione ricordano quello delle rose di cui Duras parla ne *L'homme atlantique*:

Dicono che tra non molto sarà piena estate. È possibile. Non so. Che ci sono già le rose, laggiù, in fondo al parco. Che a volte non sono viste da nessuno per tutto il tempo della loro vita e per qualche giorno stanno così, nel loro profumo, spalancate, e poi cadono sfatte.

Mai viste da questa donna sola, immemore. Mai viste da me, muiono.³²

La scrittura, affinché sia testimoniata la sua esistenza in quanto tale, ricorre a uno «sguardo più precisamente metatestuale» e «fa avanzare l'immagine della Nave Night interpellandola come testo/film nel corso della realizzazione».³³

La Nave Night è di fronte alla notte dei tempi.

- Cieca, avanza.

Sul mare d'inchiostro nero.³⁴

Così denominata, Night e non Nuit, l'immagine della nave si carica di un ulteriore elemento di estraneità: l'appartenza a una lingua diversa da quella in cui si sta scrivendo. In tal modo la sua valenza simbolica si rafforza e, in quanto termine compreso anche da chi non conosce l'inglese,³⁵ porta in sé le qualità necessarie a operare la «condivisione» a cui aspira Duras. La Night non è la notte né la *nuit*, ma l'oggetto feticcio e fantasma che permette alla storia di avanzare nella sua cecità³⁶ e di testimoniare la natura irrelata e inconoscibile del desiderio.

- È lei che per prima vuole vederlo, incontrarlo.

Gli dà due tipi di appuntamenti. Quelli che vengono disdetti. Quelli che non disdice.

Lui va a tutti gli appuntamenti.

Ogni volta circostanze impreviste ostacolano l'incontro.³⁷

Dapprima lui crede plausibili gli ostacoli, ma presto non potrà «far niente per deviare la storia» perché F. è costretta ad evitare «le imprudenze».³⁸ Con la negazione ostinata di ogni legame con la vita materiale, F. rievoca l'inafferrabile parola che porta scritta in sé, *Folie*, e inevitabilmente è lei la prima a provarne «l'infelicità meravigliosa».³⁹

- La storia si scava delle caverne, si approfondisce. Più lo scenario si apre, più lei diventa scura.⁴⁰

Più si cerca di conoscere, più si affonda nell'inchiostro nero della *Nave Night*. A conferma dell' «ostinata tradizione che vuole nella donna amata una donna morta»,⁴¹ F. informa J.M. che è ammalata, leucemica, «mantenuta in vita a forza di cure, di denaro, da dieci anni, dall'età di sedici anni».⁴² Da questa descrizione si possono quindi dedurre l'età di F. e la sua grande ricchezza. Riguardo alla malattia mortale che la colpisce vengono in mente le parole di Hannah Arendt: «L'esperienza più radicale di sparizione è la morte e ritirarsi dalle apparenze equivale a morire».⁴³

Potrei abbandonare tutto per te senza per questo raggiungerti.
 Abbandonare a causa tua, per te, e appunto non raggiungere niente.
 Inventare questa fedeltà al nostro amore.⁴⁴

Per due volte, con alcune varianti, è ripetuto il brano che contiene quest'invocazione, simile a una preghiera.⁴⁵ Con la ripetizione la *Night* sembra invitare il lettore a chiudere gli occhi per ascoltare gli spazi bianchi, ciò che non si è potuto riempire. Ascoltare il vuoto, come qualcosa che si vive, non basato su nessuna idea religiosa.⁴⁶ Ascoltare questa scrittura dell'assenza, dell'invisibile, del desiderio.

I movimenti della *Nave Night* dovrebbero testimoniare altri movimenti che si producono altrove e che sono di diversa natura.
 I movimenti della *Nave Night* dovrebbero testimoniare i movimenti del desiderio.⁴⁷

Si noti l'uso del condizionale. L'idea di vedere «fa sempre più paura», perché sarebbe «un modo di liquidare la storia».⁴⁸ Agli appuntamenti F. non si mostra, ma spia il corpo di lui «intuito attraverso la trasparenza della camicia mentre passava, quella traccia scura dei capezzoli sul petto magro».⁴⁹ Corpo che la spinge ad entrare «in un desiderio di ogni volta, di ogni notte»,⁵⁰ fra i richiami lanciati nell'abisso che scatenano il godimento unito all'agonia: al grido qualcuno/a risponde, ma non incontra mai l'altro/a.

Non è necessario incontrarsi. Nell'abisso si grida la propria disperazione, si cerca una voce che inciti al piacere. Come esempio la *Night* si sofferma sulle urla imperative e supplichevoli del Gatto.⁵¹ L'uomo che risponde ai suoi disperati appelli gli dice *prima* che lo sente e *poi* lo incita a venire, a godere.

Alla fine degli anni '70 Marguerite Duras non ha ancora incontrato Yann Andréa, l'ultimo compagno della sua vita, molto più giovane di lei e omosessuale. Lo incontrerà di lì a poco, nella famosa estate dell'80. Ne *La vie matérielle* troviamo: «Anch'io ho scritto delle lettere, come Yann a me, per due anni, a qualcuno che non avevo mai incontrato. Poi è arrivato Yann. Si è sostituito alle lettere. È impossibile restare del tutto senza amore, anche se è fatto solo di parole è pur sempre un amore da vivere».⁵² È proprio questo amore circoscritto alle parole che *Le navire Night* tenta di rappresentare attraverso «la voce che muove le cose, il desiderio e il sentimento. La voce è più della presenza del corpo», scrive Duras. «È quanto il volto, lo sguardo, il sorriso. Una vera lettera è sconvolgente perché è parlata, scritta con la voce parlata.»⁵³ Un testo non è però una lettera, si spinge oltre la dimensione della scrittura «con la voce parlata». Non può essere neppure la trascrizione di un racconto orale perché non è possibile «scrivere di nuovo»: «È tutto vero, ma non riconosco niente»,

confessa infatti J. M. a Duras dopo aver letto la prima stesura della *Night* ricavata dalla registrazione delle sue parole.⁵⁴ «Il punto centrale dell'opera», ricorda Blanchot, «è l'opera come origine, quello che non si può attingere, il solo però che valga la pena di attingere.»⁵⁵ Attingere nell'abisso significa invocare e diventare simile a chi risponde. In poche parole, dissolvere ogni identità.

Perché nell'invocare diventiamo, già siamo simili. A chi? A che cosa? A qualcosa di cui non sappiamo niente. Ed è diventando un simile che abbandoniamo il deserto, la società. Scrivere è non essere nessuno.⁵⁶

L'invocazione è un grido, terribile perché soffocato. Un grumo denso di dolore, un grido che non si sa gridare: «Come invocare Dio. È impossibile. Eppure si fa».⁵⁷ Così come è impossibile scrivere: eppure si fa, si scrive. E il libro può «essere letto o recitato o filmato», oppure, aggiunge Duras, semplicemente «buttato via».⁵⁸

Di questo atteggiamento, che oscilla tra spaesamento e distruttività, è permeato *Le navire Night* che oscilla, a sua volta, tra dubbi e informazioni inverificabili. F. racconta di avere due madri, dal momento che la sua vera madre è stata domestica della casa di Neuilly, e un padre che la fa sorvegliare e spiare, preoccupato dalle estenuanti telefonate notturne. Alla richiesta di una prova riguardo alla sua malattia, F. racconta l'ennesima menzogna: i capelli molto lunghi e biondi, mentre la prima sera si è descritta bruna. Lei, si sa, è creatura che abita negli Inferi e che quindi non si può guardare. Non potendola guardare, di sé può offrire qualsiasi descrizione voglia. J.M. vaga ormai in un desiderio la cui totalità confonde ogni cronologia, lasciando dietro sé solo «una memoria globale dell'avvenimento».⁵⁹

Spesso il testo sembra suggerire un'apertura, una caduta delle pareti tra i due amanti. Un giorno la guardarobiera della casa di Neuilly porta a J.M. due fotografie di F, ma «è troppo tardi perché abbia un volto».⁶⁰

La Nave Night è ferma sul mare.
Non ha una rotta possibile. Nessun itinerario.
- Il desiderio è morto, ucciso da un'immagine.⁶¹

Con le due fotografie sono stati recapitati a J.M. anche un fazzoletto ricamato con le iniziali di F. e del denaro in contanti. D'ora in poi, regolarmente, J.M. riceverà grosse somme e regali, che non si rifiuterà mai di prendere.

- Perché mai viene dato il denaro? Che cosa paga il denaro? Forse la storia d'amore? Qualcosa è pagato nella storia. Dunque c'è un prezzo da pagare per qualcosa nella storia.⁶²

Perché F. continui a restare «la preferita fra tutte», «l'unica»,⁶³ J.M. deve rivestire un ruolo speculare e all'invisibilità dell'altra deve contrapporre la propria disponibilità a essere visibile e a «vedere senza vedere».⁶⁴

Di fronte alla minaccia di scomparsa del 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. Si legge in Balzac: «Gli scudi, anche macchiati di sangue o di fango, non tradiscono niente e rappresentano tutto».⁶⁵ «I regali», dice il *Navire*, «non sono l'essenziale» in quanto possiedono un'immagine.⁶⁶ «Essenziale» è il denaro poiché si materializza come «un equivalente, una moneta, una rappresentazione: un segno».⁶⁷ Barthes, nel saggio dedicato a *Sarrasine* di Balzac, traccia una linea che congiunge e assimila la moneta, la sessualità, la follia in quanto «segni» che «non sono fondati su un'alterità originaria, irriducibile, incorruttibile, inamovibile dei loro componenti. [...] Nel segno, che fonda un ordine della rappresentazione, [...] quello che è stato comprato si può di nuovo vendere, il significato può diventare significante, e così via.»⁶⁸

- Lui prende il denaro, dunque conferma il pagamento.⁶⁹

Con l'accettazione dello scambio J.M. conferma che non abbandonerà la «storia d'amore», questa Follia, F. Solo attraverso le monete, che passano di mano in mano e che qui, come altrove, sono utilizzate nella loro funzione salariale, il giovane uomo dei Gobelins può toccare l'ereditiera di Neuilly, la sua amante invisibile, che

Lo paga per darle un tale desiderio.⁷⁰

Di fronte alla minaccia che «un tale desiderio» venga ucciso dalle immagini, il testo della *Night* sembra ritornare, con un movimento iterativo, al proprio inizio, come se si avvolgesse su se stesso per ritrovare il filo della storia che sta raccontando. Il silenzio diventa «quello della notte in pieno sole» e Marguerite Duras ribadisce: «Vi avevo detto che bisognava vedere...» Nell'indugio che provoca la rievocazione del dialogo iniziale si assiste a un fenomeno: la «cosa», il cui nome vaga oscuro nella memoria, rimane «priva di apparenze», spogliata dell'ombra che si è ammassata e solidificata «ai piedi delle colonne».⁷¹ Queste «colonne» sono il primo indizio per recuperare il nome della «cosa», che scompare in un paesaggio così tranquillo (privo di vita, si potrebbe aggiungere) da ingannare uno sciame di farfalle bianche che attraversano «l'abisso della città» e, arrivate sulla collina, «il tempio».

In quel momento ho visto. Mentre le farfalle attraversavano, ho visto...il tempio non è bianco, ma di marmo azzurro.
E poi, l'ombra, ritorna.⁷²

Lo sciame di farfalle bianche sembra ingannare anche il buio della *Night*: un fruscio di leggere ali lo abita fuggevolmente. Con l'ombra che ritorna, la sabbia lungo il tempio si ricopre di nero e la visione dell'azzurro, abbagliante nel buio, è subito negata perché il desiderio e la passione non possono cedere a nessuna rappresentazione. Al riparo dell'ombra ingannevole, Marguerite Duras e Benoît Jacquot ridiscendono dal Partenone, inabissandosi nella città dove ricompaiono «quelle grida» e «quella stessa mancanza d'amare», che sollecitano di proseguire il racconto dell'altra storia, quella dei due amanti di Parigi.

- Dapprima non trova niente in comune tra F. e la madre. Poi all'improvviso, quando la madre telefona per avvertirlo che andrà a portargli un regalo, trova che le voci sono simili. Le inflessioni della voce. Quando gli telefona, confonde. Spesso.⁷³

Ma la *Night* procede senza più interrogarsi sull'immagine, davanti alla quale può solo ritirarsi adducendo un pericolo di morte. J.M. conosce la madre vera, dalla quale si reca per restituire le fotografie. La donna, che ha sessant'anni e il «modo di fare di una domestica», lo accoglie in un appartamento «in stile operaio», circondata da «una pulizia immacolata del vuoto» che si riflette anche nel viso «liscio» e nello sguardo «assente».⁷⁴ Che F. e la madre vera siano la stessa persona? Il testo sembra suggerire una simile domanda, ma la pone debolmente, come se in F. si fosse incarnata la femminilità stessa, con i suoi segreti inconoscibili a J.M. come a ogni altro uomo.

In questo mondo prevalentemente al femminile, dove la figura materna è addirittura raddoppiata, il ricchissimo padre non telefona mai ed esibisce il suo potere attraverso le minacce riportate dalle altre donne della casa. È proprio il padre, «temibile e venerato»,⁷⁵ ad assumersi la responsabilità del divieto:

- Crede che la storia sia meno nociva alla salute di F. se non è visibile. Questo ritardo del padre sulla figlia testimonia quanto al padre. La sua incapacità essenziale riguardo al desiderio.⁷⁶

Nello spazio incerto in cui si muove il testo della *Night*, le dicotomie accennate fin dall'inizio (Atene-giorno/Parigi-notte; mancanza d'amare/storia d'amore), che avrebbero dovuto costituire i punti di riferimento della storia, subiscono un lento processo di dissoluzione. Il silenzio della notte si è insediato al centro del cielo parigino e le estenuanti conversazioni non avvengono più solo nel buio. Una volta J. M., mentre lei gli telefona di giorno, sente la madre illegittima chiamare F. Solo lui può rivolgersi, d'ora in poi, all'amante di Neuilly

con il vero nome di battesimo perché il lettore, escluso, si deve rassegnare ad ascoltarlo nel silenzio degli spazi bianchi che disseminano le pagine del libro. Svelato l'enigma del nome, F. invita J.M. all'ennesima sfida: la ricerca del cognome della sua famiglia al Père-Lachaise, in un «immondezzaio di marescialli dell'Impero nobilitati sui luoghi insigni della morte dall'inizio dell'Ottocento». ⁷⁷ Lui non cercherà nella trappola-labirinto del cimitero: così facendo, rifiuta la mortalità e accetta il suo destino di Orfeo che non si volta. Finché la sua Euridice - F. resterà nell'oscurità degli Inferi, continuerà a parlargli e a sfidarlo. Che senso ha quindi cercare il suo cognome nell'«immondezzaio» del Père-Lachaise? Non importa chi sia F., a quale stirpe appartenga, da dove venga. Quel che importa è il richiamo della sua voce, che, al contrario di quella delle sirene, si può ascoltare.

Con il suo gesto di rifiuto J.M. opera una resa al non sapere e al non vedere, rivendicando per sé lo stesso «privilegio della Totalità e dell'Integrità» ⁷⁸ che ritroviamo nello sguardo vuoto e piatto di una testa «ferita» di Atena, di cui parlano Marguerite Duras e Benoît Jacquot in uno dei «racconti differiti»:

Deve avere la parte sinistra del viso scavata come dal vomere di un aratro,
da un ferro, ma gli occhi sono intatti...mandorle bianche senza alcun rilievo... ⁷⁹

La traiettoria dello sguardo della statua, è stato osservato, «raggiunge il visitatore del museo ma va ben oltre la sua persona, molto più lontano, al di là della fine, verso regioni remote che sfuggono ad ogni identificazione geografica e ad ogni contingenza storica». ⁸⁰

- Sì, certo, è uno sguardo che vi guarda...è diretto a colui che guarda ma anche attraverso lui...e ancora molto più in là...oltre la fine, verso quei lontani...vedete...non si può...non si vede che nomi dare..comuni a tutta la storia... ⁸¹

Sotto lo sguardo «illimitato, assoluto, integrale» ⁸² della statua, la Night si sofferma sul «gioco della morte», provocazione estrema di F.- Euridice a J.M. - Orfeo: lei lo insegue ovunque, ma lui non deve mai voltarsi perché «se si volta e vede chi è la storia muore, folgorata». ⁸³

«Folle di desiderio sino alle lacrime», J.M. non si volta e sperimenta «la potenza fenomenale della solitudine». Sorvegliato da chi vorrebbe guardare, controllato come se fosse detenuto in un panopticon, si lascia suppliziare dalla «violenza non indirizzata» ⁸⁴ del desiderio.

- È allora che lui rifiuta la storia mortale per rimanere in quella dell'abisso generale. ⁸⁵

Non voltandosi, J. M. diventa simile a F. e a tutte le persone che gridano

nell'abisso. Come ha scritto Alazet, si viene a sottolineare nel testo una «vacanza dell'identità che si modella in una forma senza contorni, quella stessa della scrittura»,⁸⁶ in quanto «scrivere», lo ricordiamo ancora una volta con Duras, «è non essere nessuno». La resa all'abisso generale comporta la rinuncia d'identificare l'oggetto del proprio desiderio e se stesso in quanto desiderante. Per mescolarsi alla vertigine delle chiamate è necessario disporsi a non sapere.

- Di che cosa era pazzo: del desiderio di lei? [...]
- Dell'immagine?
- Del desiderio stesso?
- Risponde che non sa.⁸⁷

Con il rifiuto della mortalità, a J.M. non è più concesso trattenere nulla che lo leghi alla sua «storia d'amore»: non ha più il numero di telefono della guardarobiera (l'unico che abbia mai avuto) e non sa se F. sia morta o no, anche se Duras ci suggerisce nell'introduzione che forse sia ancora in vita.⁸⁸ In lui resta una certezza, una sola:

- Da qualsiasi parte venga, a qualsiasi alibi abbia fatto ricorso, esisteva. Esiste. Anche se fosse quella donna di sessant'anni del condominio di Vincennes, lei esisterebbe.⁸⁹

Nelle ultime pagine *Le navire Night* riporta in modo più marcato i segni della confusione cronologica con cui la storia viene affidata da J.M. al magnetofono. La scansione temporale si fa, se possibile, ancora più vaga e indeterminata. «In tre anni», si sottolinea quasi con imbarazzo, «il numero delle ore passate al telefono: mesi».⁹⁰ Unica divisione accertata nello spazio e nel tempo è la chiamata. Quando F. ricompare, dopo un lungo periodo di assenza (ma rispetto a cosa si deve situare quel «dopo», vien da chiedersi?), l'orgasmo non è più nero. È comune per il rifiuto che J.M. ha opposto alla «storia mortale». È arido perché non vive che del proprio godimento sterile. È immenso perché risuona nell'abisso al di là delle camere degli amanti. È nudo perché non «investe» altro corpo che non sia il proprio. È incomparabile in quanto non ha elementi di paragone a cui riferirsi.⁹¹

- Lui dice: Ero pazzo. Eravamo pazzi.⁹²

Nel delirio dell'ascolto e della simulazione, l'attenzione di J.M. non si indirizza più a cogliere indizi di F., ma a riconoscere i toni in cui parla, a distinguere «ogni sua voce dalle altre».⁹³ Ridotta a parole e suoni, F. accentua le potenzialità teatrali del suo dire e, purché non diminuisca la fascinazione che emana attraverso le estenuanti conversazioni telefoniche, racconta episodi della

sua vita verniciandoli di una trasgressività banale. Quando riferisce a J.M. di avere avuto un amante, «un prete incontrato sul treno», «grida nel raccontare il supplizio del prete folle d'amore che aveva lasciato»,⁹⁴ sottolineando che per lei si può provare solo ed esclusivamente una passione che divora. Nella *Night* un racconto, per quanto banale e grottesco possa essere, si trasforma in uno specchio dove ritrovare il riflesso della propria disperazione.

- All'aurora si ritrovano in letti separati.
Piangono.⁹⁵

Prendendo a prestito un termine da Maurice Blanchot, questo pianto li rivela come «comunità degli amanti»,⁹⁶ nonostante la crudeltà con cui F. rivela «che la sua camera è visibile dalla strada, che le finestre non sono mai chiuse, che il suo letto così è aperto a tutti gli sguardi».⁹⁷ A tutti, tranne che a quello del suo amante. Nel pianto i corpi, gonfi di liquido, esplodono, pur nell'isolamento, e trovano una comune liberazione, comparabile all'orgasmo. «Come in un sapere allucinato della loro storia e della perdita di referenza che ha provocato nelle loro identità, i personaggi, resi assenti a loro stessi»,⁹⁸ confessano il proprio disorientamento:

Dice che lei, al pari di lui, aveva forse fatto confusione tra la propria immagine allo specchio e quella del giovane intravisto nella place de la Bastille. Tra morire e vivere. Tra il proprio corpo e il suo, sconosciuto. Tra il suo, sconosciuto, e ogni sconosciuto. Che lei, al pari di lui, come lui, forse non sapeva se era quella della storia o quella che, dal di fuori, guardava la storia.⁹⁹

L'identità di F. e J.M., in quanto singoli, si è dissolta nel movimento speculare che accompagna la scelta dell'anonimato nell'abisso. Il testo si avvia a riconsegnarsi all'oblio e si affretta, prima che vengano inghiottiti definitivamente, a raccontare gli avvenimenti finali della «storia d'amore»: F. annuncia di essere ormai prossima alla morte e al matrimonio con il chirurgo che la cura da dieci anni, il quale al telefono pronuncia una sentenza inappellabile: follia. Ma questa parola tanto evocata non richiama forse l'«infelicità meravigliosa» di cui Duras parla altrove riferendosi alla scrittura? «questa tortura, questa sollecitazione che non lascia alcuna tregua, questo strapparsi da sé che vi lascia abbandonati e persi quando finisce con il libro»?¹⁰⁰

Anche la *Night* sta terminando il suo cieco viaggio e, per evidenziare il proprio allontanamento da F. e J.M., il testo in corsivo si chiude con la precisazione che il matrimonio non è avvenuto a Parigi, ma in un luogo imprecisato, lontano dall'inchiostro nero. Ad Atene, Marguerite Duras e Benoît Jacquot rievocano immagini di putrefazione: «topi morti lungo i moli di

Thessaloniki», l' «odore di melma». Si è giunti «alla fine del mare» e nell'aria aleggiano solo l'odore dell'anice e dell'ouzo,¹⁰¹ vaghe risonanze di una vitalità che risiede altrove.

Ora che è stata scritta la storia delle «altre persone» a Parigi, il ricordo del film irrealizzato si ripresenta nel dialogo fra i due, ma non si può «fare come se fosse possibile ritornare a vedere una seconda volta». Nessuno «spauracchio della luce»¹⁰² può riesumare la carcassa della Nave e dall'agonia del libro si diffonde, all'improvviso, un «dubbio...di ordine generale»:¹⁰³ ombra che si proietta sul «corpo morto del mondo»¹⁰⁴ e sul lettore, ormai smarrito nel supplizio della propria Night.

Come, come impiegare la vita, il tempo, viene ancora da chiedersi con Duras? Tutto è finito. Ma nella rappresentazione dell'impossibile e dell'invisibile, che è stato il libro, si può giungere anche là dove non si potrebbe arrivare. Anche questo appartiene al dubbio: ne è valsa la pena? è valsa la pena di penetrare nel dolore di questa scrittura? era dunque inevitabile? ma cosa rimane? come, come impiegare la vita, il tempo, se desideriamo ciò che non possiamo vedere, se desideriamo ciò che non possiamo toccare? C'è gente dappertutto e non c'è nessuno, non ci sono più paesi, ci sono agglomerati di case, non ci sono più strade, ci sono autostrade, le città hanno smesso di crescere in altezza, si murano le strade, non ci sono più sbocchi sul mare, la città, la foresta, non ci sono più vie d'uscita per scappare, si chiudono tutte le porte per via della paura. Cosa rimane? Soli nella camera, possiamo allora mescolarci alla vertigine delle chiamate nell'abisso della Rete...navigare in quella mancanza d'amare, sempre, ovunque...quelle grida...l'inganno...

¹ *Le navire Night*, film, viene prodotto nel marzo del 1979 da Les films du Losange, con la regia di Marguerite Duras, le voci di Benoît Jacquot e Marguerite Duras. Interpreti: Bulle Ogier, Dominique Sanda, Matthieu Carrère. Nello stesso mese Claude Régy mette in scena al Théâtre Edouard VII *Le navire Night* con Michael Lonsdale, Bulle Ogier e Marie France.

² Marguerite Duras, *Le navire Night*, in *Le navire Night - Césarée - Le mains négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner*, Mercure de France, Paris 1979, 1986, p. 16. «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.» Trad. it. di Edda Melon e Ermanno Pea: Marguerite Duras, *La nave Night*, Marcos y Marcos, Milano

1993, p. 17.

³ *Ivi*, p. 11. «C'était inévitable d'écrire le Night [...]; c'était évitable de faire un film avec ce noir-là.» Trad. it. cit., p. 13.

⁴ *Ivi*. «Après l'écriture du texte tout venait trop tard, tout, parce que l'événement avait déjà eu lieu, justement, l'écriture.» Trad. it. cit., p. 12.

⁵ La stessa Duras spiega che si tratta «d'une expérience parallèle qui consistait en une mise à l'épreuve du théâtre et du cinéma, à partir d'un texte de la nature du *Navire Night*» e aggiunge che «cette nature est de relater un événement invisible.» (Anne de Gasperi, *Rencontre avec M. Duras*, «Les Nouvelles littéraires», 2679, 22 mars 1979, p.13).

⁶ Duras, *Césarée*, in *Navire* cit., p. 95. «Il n'en reste que la mémoire de l'histoire». Quando non altrimenti specificato, tutte le traduzioni in italiano sono mie.

⁷ Proprio dalla continua ed esplicita tensione tra la partecipazione e la ribellione a modelli narrativi consolidati potrebbe scaturire la grande fascinazione dei testi durassiani, nonché la sensazione di «inafferrabilità» che spesso provocano in chi vi si accosta.

⁸ Bernard Alazet, *Le navire Night de Marguerite Duras. Ecrire l'effacement*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1992, pp. 73-74. Il mio debito nei confronti del testo di Alazet è più esteso di quanto possa apparire dai riferimenti al suo testo riportati nelle note di questo lavoro.

⁹ Duras, *Navire* cit., p. 16. «Les récits différés du Navire Night sur la Grèce ont trait à des épisodes de l'amitié qui nous lie, Benoît Jacquot et moi.» Trad. it. cit., p. 17. La prima versione della *Night*, apparsa il 29 maggio 1978 sul n. 29 della rivista «Minuit», contiene solo la storia di J.M. e di F. I «racconti differiti sulla Grecia», l'immagine della Nave Night e la storia del Gatto non vi appaiono.

¹⁰ *Ivi*, p. 21. «Je vous avais dit qu'il fallait voir.» Trad. it. cit., p. 21.

¹¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, trad. di Liliana Rampello. Ubulibri, Milano 1989, pp. 286-287. Si trova qui anche la citazione di Maurice Blanchot, tratta da *Parlare non è vedere*, in *L'infinito intrattenimento*, trad.it. di Roberta Ferrara, Einaudi, Torino 1977, p. 38.

¹² Simonetta Micale, *Io piuttosto che un'altra. Figure e parole dell'identità nella narrativa di Marguerite Duras*, Bulzoni, Roma 1999, p. 59.

¹³ Duras, *Navire* cit., p. 21. «Que vers midi le silence qui se fait sur Athènes est tel... avec la chaleur qui grandit... / La ville se vide à l'heure de la sieste, tout ferme comme la nuit... / qu'il fallait assister à la montée du silence...» Trad. it. cit., p. 21.

¹⁴ Walter Buckert, *La saga delle Cecropidi e le Arreforie: dal rito di iniziazione alla festa delle Panatenee*, in Marcel Détiéne (a cura di), *Il mito. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1975, p.25.

¹⁵ Duras, *Navire* cit., pp. 21-22. «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.» Trad. it. cit., p. 21.

¹⁶ *Ivi*, p. 22. «Le silence au centre du ciel et le silence de la nuit. / Quand les autres sont arrivés, vers deux heures de l'après-midi, on est redescendus vers la ville, Athènes, et puis plus rien n'est arrivé. / Rien. / Rien d'autre que toujours, partout, ce manque d'aimer.» Trad. it. cit., pp. 21-22.

¹⁷ «L'utilizzo del corsivo permette in particolare di sottolineare lo statuto ambiguo di certi frammenti che dicono anche di non saper scegliere il loro luogo di significazione.» (Alazet, *Navire* cit., pp.113-114).

¹⁸ Duras, *Navire* cit., pp. 23-24. «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 noires. / Voici, elle commence.» Trad. it. cit., p. 23.

¹⁹ *Ivi*, pp. 26-27. «Sans fin se décrivent. [...] 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.» Trad. it. cit., p. 25.

²⁰ *Ivi*, p.27. «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.» Trad. it. cit., p.25.

²¹ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 140.

²² John Donne, *The Extasie*. «To'our bodies turne wee then, that so / Weake men on love reveal'd may looke; / Loves mysteries in soules doe grow, / But yet the body is his brooke.» Trad.it. di Rosa Tavelli: John Donne, *Poesie sacre e profane*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 138-139.

²³ Gioco in quanto non appartenente alla vita «ordinaria» o «vera».

²⁴ Duras, *Navire* cit., p. 31. «C'est un orgasme noir. Sans toucher réciproque. Ni visage. Les yeux fermés. / Ta voix, seule. / Le texte des voix dit les yeux fermés.» Trad. it. cit., p. 28.

²⁵ Duras, *Navire* cit., pp. 27-28. «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.» Trad. it. cit., p. 26.

²⁶ Cavarero, *Tu che mi guardi* cit., p. 149.

²⁷ Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad.it. di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino 1979, p.41.

²⁸ Duras, *Navire* cit., p. 28. « L'histoire est arrivée? / Quelqu'un dit l'avoir vécue en réalité, oui. / Et puis elle a été racontée par d'autres. / Et puis elle a été rédigée. / Ecrite.» Trad. it. cit., p. 26.

²⁹ Cfr. Alazet, *Navire* cit., p. 40.

³⁰ Per la mostra *Les Ténèbres* di Aki Kuroda, Duras scrive nel 1980 una «préface d'exposition», ripresa poi in Marguerite Duras, *Outside. Papiers d'un jour*, P.O.L., Paris 1984, pp. 259-261.

³¹ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, «Cahiers du Cinéma», 1987 (nouvelle édition), pp. 93-94. «Ce que je cherche c'est le premier état de ce texte, comme on cherche à se souvenir d'un événement lointain, non vécu mais "entendu dire".»

³² Marguerite Duras, *L'homme atlantique*, Minuit, Paris 1982, p.30. «On dit que le plein été s'annonce, c'est possible. Je ne sais pas. Que les roses sont là déjà, dans le fond du parc. Que parfois elles ne sont vues par personne durant le temps de leur vie et qu'elles se tiennent ainsi dans leur parfum, écartelées, pendant quelques jours et puis qu'elles s'effondrent. Jamais vues par cette femme seule qui oublie. Jamais vues par moi, elles meurent.» Trad. it. di Laura Guarino: Marguerite Duras, *L'uomo atlantico* in *Testi segreti*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 39-40.

³³ Alazet, *Navire* cit., p. 33.

³⁴ Duras, *Navire* cit., p.32. «Le Navire Night est face à la nuit des temps. / Aveugle, avance. / Sur la mer d'encre noire.» Trad. it. cit., p. 29.

³⁵ Si pensi al legame quasi universale tra la parola *Night* e i luoghi notturni di piacere e di divertimento.

³⁶ Nell'immaginario antico il narratore ha un legame speciale con la cecità, che viene «a sottolineare la necessità dell'*irrelazione* sulla scena narrativa», ovvero «l'esigenza che il narratore *non veda* colei o colui di cui egli racconta la storia» (Cavarero, *Tu che mi guardi* cit.,

p. 128).

³⁷ Duras, *Navire* cit., p. 32. «C'est elle qui la première veut le voir, le rencontrer. / 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.» Trad. it. cit., pp. 29-30.

³⁸ *Ivi*, p. 33. «Très vite, il ne peut rien pour détourner l'histoire. C'est elle F. qui mène l'histoire. Lui tient tête. Qui évite les imprudences.» Trad. it. cit., p. 30.

³⁹ Cfr. nota 100.

⁴⁰ Duras, *Navire* cit., p.34. « L'histoire se creuse de cavernes, s'approfondit. Plus son décor grandit, plus elle s'obscurcit.» Trad. it. cit., p. 31.

⁴¹ Cavarero, *Tu che mi guardi* cit., p. 121.

⁴² Duras, *Navire* cit., p.34. «Maintenue en vie à force de soins, d'argent, depuis dix ans, depuis l'âge de seize ans.» Trad. it. cit., p. 31.

⁴³ Hannah Arendt, *La vita della mente*, trad. it. di Giorgio Zanetti, Il Mulino, Bologna 1987, p. 163.

⁴⁴ Duras, *Navire* cit., pp. 35-36. «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.» Trad. it. cit., p. 32.

⁴⁵ Uno è il «testo detto» e l'altro è il «testo letto su una lavagna nera», in cui Duras opera un cambiamento nei pronomi e negli aggettivi personali.

⁴⁶ Cfr. Jean Narboni - Jacques Rivette, *Marguerite Duras la destruction la parole*, in «Cahiers du Cinéma», 217, nov.1969.

⁴⁷ Duras, *Navire* cit., p.37. «Les mouvements du Navire Night devraient témoigner d'autres mouvements qui se produiraient ailleurs et qui seraient de nature différente. / Les mouvements du Navire Night devraient témoigner des mouvements du désir.» Trad. it. cit., p. 33.

⁴⁸ *Ivi*. «Parce que l'idée de voir fait de plus en plus peur [...] Une façon de liquider l'histoire.» Trad. it. cit., pp. 33-34.

⁴⁹ *Ivi*, p. 40. «Ce corps aperçu à travers la transparence de la chemise, le temps du passage, cette trace noire des seins sur la poitrine maigre.» Trad. it. cit., p. 36.

⁵⁰ *Ivi*, p. 41. «Après le rendez-vous de la place de la Bastille elle entre dans un désir de chaque fois, de chaque nuit.» Trad. it. cit., p. 37.

⁵¹ *Ivi*, pp. 42-43. «Je suis le Chat...Vous entendez? Le Chat appelle...Ici le Chat...» Come evitare un richiamo alle chat-line? Ovviamente è un gioco linguistico che possono attuare solo i lettori d'oggi.

⁵² Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P.O.L., Paris 1987, p. 148. « Moi aussi j'ai écrit des lettres, comme Yann à moi, pendant deux ans, à quelqu'un que je n'avais jamais rencontré. Puis Yann est arrivé. Il a remplacé les lettres. Il est impossible de rester sans amour aucun, même s'il n'y a plus que les mots, ça se vit toujours.» Trad. it. di Laura Guarino: Marguerite Duras, *La vita materiale*, Feltrinelli, Milano 1988, p.142.

⁵³ *Ivi*, p. 142. «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.» Trad. it. cit., p. 135.

⁵⁴ Duras, *Navire* cit., p. 8. «Il a dit que "tout était vrai mais qu'il ne reconnaissait rien".» Trad. it. cit., p. 10.

⁵⁵ Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. di Gabriella Zanobetti, Einaudi, Torino 1967, p. 40.

⁵⁶ Duras, *Navire* cit., p. 12. «Parce que dès que nous appelons nous devenons, nous sommes déjà pareils. A qui? A quoi? A ce dont nous ne savons rien. Et c'est en devenant personne pareille que nous quittons le désert, la société. Écrire c'est n'être personne.» Trad. it. cit., p. 13.

⁵⁷ *Ivi*. «Autant appeler Dieu. C'est impossible. Et cela se fait.» Trad. it. cit., p. 14.

⁵⁸ Marguerite Duras lo confessa in: Narboni - Rivette, *Duras la destruction* cit. «Il n'avait pas d'idée de film, mais il y avait l'idée d'un livre, comment dire ça - d'un livre qui pouvait être à la fois soit lu, soit joué, soit filmé, et j'ajoute toujours: soit jeté».

⁵⁹ Duras, *Navire* cit., p. 47. «Il ne reste qu'une mémoire globale de l'événement. / Si entière, que chaque nuit témoigne de la totalité du désir.» Trad. it. cit., p. 41.

⁶⁰ *Ivi*, p. 52. «Il est trop tard pour qu'elle ait un visage.» Trad. it. cit., p. 45.

⁶¹ *Ivi*. «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.» Trad. it. cit., p. 44.

⁶² *Ivi*, p. 58. «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.» Trad. it. cit., p. 49.

⁶³ *Ivi*, p. 75. «Elle veut être la préférée à toutes. / La seule.» Trad. it. cit., p. 62. Cfr. ciò che scrive Yann Andréa sul rapporto tra lui e Duras: «Elle me tient enfermé dans la chambre noire. Ne supporte pas que quelqu'un d'autre puisse me regarder. Elle veut être la préférée. La seule. A tous. A tout le monde. Et moi de la même façon je suis le préféré» (Yann Andréa, *Cet amour-là*, Pauvert, Paris 1999, p.31).

⁶⁴ «La visione mentale, la visione di ciò che viene immaginato perché è narrato, il “voir sans voir” che appartiene ai due protagonisti fin dall'inizio della loro storia, cioè dal momento delle descrizioni fisiche scambiate al telefono [...] anticipa da un lato l'attitudine di alcuni Narratori che verranno, dall'altro si contrappone al “regarder sans voir” (cioè all'assenza di una visione anche in presenza del fenomeno percettivo) che è continuamente presente ne *L'amour* ma che, più in particolare, sarà la prerogativa del protagonista de *La maladie de la mort*.» (Micale, *Io piuttosto* cit., pp. 62-63).

⁶⁵ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, trad. it. di Lidia Lonzi e Maria Ortiz in: Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 41.

⁶⁶ Duras, *Navire* cit., pp. 56-57. «C'est un briquet en or. Un portefeuille en lézard. Mais ce n'est pas l'essentiel. / L'essentiel c'est l'argent» Trad. it. cit. p. 48.

⁶⁷ Barthes, *S/Z* cit., p. 41.

⁶⁸ *Ivi*, p. 42.

⁶⁹ Duras, *Navire* cit., p. 58. « Il prend l'argent, donc confirme le paiement.» Trad. it. cit., p. 49.

⁷⁰ *Ivi*. «Elle le paye de lui donner tant de désir.» Trad. it. cit., p. 49. Sul tema del denaro in Duras, sorprendentemente trascurato dalla critica, cfr. Paola Bava, *Marguerite Duras. Una donna contro il Pacifico. Percorsi di vita e di scrittura tra ricchezza e povertà*, Quaderni del Cirsde 1, Trauben, Torino 2000.

⁷¹ *Ivi*, p. 60. «Alors l'ombre glisse et s'amasse aux pieds des colonnes, elle s'entasse, se durcit, et pendant un certain moment, la chose est sans ombre aucune. Comme inapparente, vous voyez?» Trad. it. cit., p. 51.

⁷² *Ivi*, p. 61. « C'est à ce moment-là que j'ai vu. Tandis que les papillons traversaient, j'ai vu...le temple n'est pas blanc mais de marbre bleu. / Et puis, l'ombre, elle revient.» Trad. it. cit., p. 51.

⁷³ *Ivi*, pp. 54-55. «D'abord il ne trouve rien en commun entre F. et sa mère. Puis tout à coup, lorsque la mère téléphone pour lui annoncer qu'elle va venir lui porter un cadeau, il trouve que

leurs voix sont pareilles. Les inflexions de leurs voix. Quand elle lui téléphone, il confond. Souvent.» Trad. it. cit., p. 53.

⁷⁴ *Ivi*, p. 54. «Soixante ans. L'allure d'une domestique. Il dit ça, elle a l'allure d'une domestique. [...] L'appartement est de style ouvrier. [...] Propreté immaculée du vide. / Visage lisse, regard absent.» Trad. it. cit., p. 46.

⁷⁵ *Ivi*, p. 65. «Le père. Redoutable et vénéré. Vénéré par tous. Craint par tous.» Trad. it. cit., p. 55.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 66-67. «Il croit l'histoire moins néfaste à la santé de F. si elle n'est pas visible. / Ce retard du père sur son enfant témoigne du père. De son infirmité essentielle quant au désir.» Trad. it. cit., pp. 55-56.

⁷⁷ *Ivi*, p. 68. «Il s'agit d'une poubelle de maréchaux d'Empire anoblis sur les grands lieux de la mort du début du XIXe siècle», e l'elenco continua: «de ducs de Dalmatie et d'Austerlitz, de France et de Waterloo, d'une lignée crapuleuse de financiers véreux, d'une racaille à Neuilly émigrée par peur de la Commune, et du fatras de leurs femmes et de leurs enfants.» Trad. it. cit., p. 57: «...duchi di Dalmazia e di Austerlitz, i Francia e di Waterloo, di una schiatta viziosa di finanzieri corrotti, di gentaglia emigrata a Neuilly per paura della Comune, e dell'accozzaglia delle loro mogli e dei loro figli».

⁷⁸ Micale, *Io piuttosto* cit., p. 61.

⁷⁹ Duras, *Navire* cit., p. 62. «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...» Trad. it. cit., p. 59.

⁸⁰ Micale, *Io piuttosto* cit., p. 61.

⁸¹ Duras, *Navire* cit., p. 73. «Oui, c'est ça, c'est un regard qui vous regarde...il est vers celui qui regarde mais à travers lui aussi...et encore beaucoup plus loin...au-delà de la fin, vers ces lointains...vous voyez...on ne peut pas...on ne voit pas quels noms leur donner...ils sont communs à toute l'histoire...» Trad. it. cit., p. 60.

⁸² Micale, *Io piuttosto* cit., p. 61.

⁸³ Duras, *Navire* cit., p. 76. «S'il se retourne et voit qui, l'histoire meurt, foudroyée.» Trad. it. cit., p. 63.

⁸⁴ *Ivi*, p. 77. «Il attend, fou de désir jusqu'aux pleurs. / C'est pendant cette période qu'il découvre la puissance phénoménale de la solitude, la violence non adressée du désir.» Trad. it. cit., p. 63.

⁸⁵ *Ivi*, p. 77. «C'est là qu'il refuse l'histoire mortelle pour rester dans celle du gouffre général.» Trad. it. cit., p. 63.

⁸⁶ Alazet, *Navire* cit., p. 156.

⁸⁷ Duras, *Navire* cit., pp. 80-81. «De quoi il était fou: du désir d'elle? [...] / De l'image? / Du désir même? / Il répond qu'il ne sait pas.» Trad. it. cit., p. 66.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 9-10. «Plus tard, dans la semaine qui a suivi la sortie du film, j'ai téléphoné à J.M. Il m'a dit avoir reçu des coups de téléphone sans personne au bout du fil sauf cette présence respirante indéniable et dont il savait, lui, que c'était la sienne. [...] F. mourante, vivait donc encore au début de l'année 1979.» Trad. it. cit., p. 11: «Più tardi, nella settimana dopo l'uscita del film, ho telefonato a J. M. Mi ha detto di aver ricevuto delle telefonate senza nessuno dall'altra parte del filo tranne quell'innegabile presenza che respirava e che sapeva, lui, essere la sua. [...] F., moribonda, era dunque viva all'inizio del 1979».

⁸⁹ *Ivi*, p. 81. «D'où qu'elle vienne, de quelque alibi dont elle soit réclamée, elle existait. Elle existe. / Si même c'était cette femme de soixante ans de l'H.L.M. de Vincennes, elle existerait.» Trad. it. cit., p. 67.

⁹⁰ *Ivi*, p. 82. «Trois ans. / Le nombre d'heures passées au téléphone: des mois.» Trad. it. cit., p. 67.

⁹¹ *Ivi*. «L'orgasme commun est aride. / Immense / Nu / Incomparable.» Trad. it. cit., p. 67: «L'orgasmo comune è arido. / Immenso / Nudo / Incomparabile».

⁹² *Ivi*, p. 80. «Il dit: J'étais fou. On était fous.» Trad. it. cit., p. 66.

⁹³ *Ivi*, p. 84. «Il distingue ses voix de ses voix.» Trad. it. cit., p. 69.

⁹⁴ *Ivi*, p. 83. « Elle a eu un amant. Un prêtre rencontré dans un train. [...] Elle crie en racontant le supplice du prêtre fou d'amour qu'elle avait quitté.» Trad. it. cit., p. 68.

⁹⁵ *Ivi*. «Ils se retrouvent à l'aurore dans des lits séparés. Ils pleurent.» Trad. it. cit., p.68.

⁹⁶ A *La maladie de la mort* di Duras Maurice Blanchot dedica una sezione, intitolata *La comunità degli amanti*, in *La comunità inconfessabile*, trad. it. di Mario Antomelli, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 45-84.

⁹⁷ Duras, *Navire* cit., p. 86. «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.» Trad. it. cit., p. 70.

⁹⁸ Alazet, *Navire* cit., p. 145.

⁹⁹ Duras, *Navire* cit., pp. 87-88. «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.» Trad. it. cit., p. 71.

¹⁰⁰ Duras, *Yeux verts* cit., p. 167. «Le malheur merveilleux c'est peut-être cette torture-là, cette sollicitation qui ne laisse aucun répit, cet arrachement de soi qui vous laisse abandonné et perdu lorsqu'il cesse avec le livre.» Trad. it. di Donata Feroldi: Marguerite Duras, *Gli occhi verdi*, ShaKe Edizioni Underground, Milano 2000, p. 86.

¹⁰¹ Duras, *Navire* cit., p. 90. «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...et la fin de la mer.» Trad. it. cit., p. 74.

¹⁰² *Ivi*, p. 11. «faire comme s'il était possible d'y revenir voir une deuxième fois. De faire passer le gouffre, ce premier âge des hommes, des bêtes, des fous, de la boue, par l'épouvantail de la lumière». Trad. it. cit., pp. 12-13.

¹⁰³ *Ivi*, p. 91. «un doute tout à coup...d'ordre général». Trad. it. cit., p. 74.

¹⁰⁴ Marguerite Duras, *L'été 80*, Minuit, Paris 1980, p. 67. «Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour.»