

Donata Feroldi

Di fronte alla morte. *C'est tout* o il posto del traduttore*

l'œuvre a dévoré la vie qui met fin à l'œuvre

C. Blot-Labarrère

soltanto lo scrivere è abbandonato

F. Kafka

soltanto lo scrivere è resistenza

Nel 1995 esce in Francia presso l'editore P.O.L. una prima versione di *C'est tout*, l'ultimo testo di Marguerite Duras. Parlo di testo – ma forse neppure questa è parola etimologicamente adeguata, forse sarebbe meglio dire libro – perché si tratta di una scrittura non tessuta, non intrecciata in maniera convenzionale,¹ che assomma e imbroglia i generi e non rientra pienamente né nella categoria di prosa né in quella di poesia, per quanto una distinzione netta tra le due possa conservare un senso dopo le tante riflessioni critiche in proposito, non ultime quelle consegnateci da Henri Meschonnic sul ritmo,² a partire non a caso dai versetti biblici – per non parlare del fondamentale passaggio leopardiano secondo cui i libri poetici sono da intendere «largamente», come «non meno

* Esiste una prima versione delle seguenti riflessioni su *C'est tout*, di cui questo testo è una variazione più espansa e articolata, secondo una tecnica musicale che mi affascina molto dal punto di vista critico: portare un tema da un'altra parte, svolgerlo secondo modalità diverse, seppure contigue. Comporre, a partire da un medesimo nucleo tematico, un'altra sonata. Farsi suggestionare dalla prassi jazzistica in una sorta di sovrascrittura dislocata. Si può trovare quella prima "esecuzione" all'indirizzo internet <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/01/002497print.html>.

¹ Testo deriva dal latino *textum*, «tessuto», «intrecciato», a sua volta derivato da *texere*, «tessere».

² È impossibile citare l'amplessima produzione di Henri Meschonnic sull'argomento. Basti menzionare qui il *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998 (in collaborazione con Gérard Dessons), dove si può trovare una dettagliata bibliografia dello studioso e un compendio del suo metodo e, per un'introduzione rapida e generale al suo pensiero, l'articolo "Se la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia", in "Studi di Estetica", n. 21 (terza serie), Clueb, Bologna 2000. Il ritmo, secondo la sua fondamentale formulazione, è «l'organizzazione del movimento della parola attraverso un soggetto» o anche «l'organizzazione del movimento del discorso da parte di un soggetto». Come si può vedere, si tratta di una definizione trasversale e onnicomprensiva, rispetto alla quale la distinzione tra prosa e poesia (tra verso e prosa) passa sullo sfondo, finendo per sfumare e assumere un ruolo secondario se non, a volte, di occultamento e schermo.

di prose che di versi».³ Si tratta con ogni evidenza, per Leopardi e Meschonnic, di due prospettive storicamente non assimilabili, caratterizzate da una differente messa a fuoco, ma portatrici di un analogo riverbero sul traduttore e/o filologo – ossia su colui/colei che, in perenne appassionata tensione, si consacra allo studio, alla meditazione e al lavoro sulla lingua e sui *logoi*: sfumare una distinzione ritenuta stabile e canonica, stante il senso retorico originario del termine prosa come *provorsa* («discorso diretto in avanti») contrapposta a *versus* («svolta», «ritorno»). Il verso, anche nella sua variante libera, è tradizionalmente caratterizzato da una serie di fenomeni – rime, assonanze, allitterazioni, ripetizioni, enjambement, piedi ritmici, pattern accentuali, misure, cesure, rallentamenti e accelerazioni del dettato, scansioni strofiche e configurazioni spaziali – che certo trovano un corrispettivo nella prosa, secondo le profonde e raffinate analisi di Meschonnic, ma presentano, almeno a occhio nudo e per un’inerzia percettiva legata al peso della tradizione, una concentrazione altissima e a prima vista imparagonabile a quella che si riscontra, sempre a occhio nudo e tradizionalmente, nei testi che, per rimanere all’etimologia, vanno sempre avanti senza svoltare. Del resto, si potrebbe dire, anche il verso si slancia in avanti, e il respiro svolta anche nella prosa: si tratta di sostituire al predominio di una visione discreta, atomizzante, scandita in tempi forti e tempi deboli, un più complesso ascolto dell’andamento e delle configurazioni discorsive. Proporrei, per questo *liber* – ossia per queste lamine, per queste «scorze anteriori, che sono tra il legno e il ruginoso»⁴ – l’immagine più neutra di ‘parole dislocate in un certo modo nello spazio bianco della pagina/foglia’ (e nella sequenza dei fogli) o anche quella di ‘dettato’. C’è un senso per entrambe le definizioni. Da una parte, la disposizione delle parole sulla pagina, quantunque in apparenza sparsa, diffranta, disseminata, discontinua, non risucchiata in avanti né dilagante come nella prosa – quasi fosse frutto di un lancio di dadi, o dei bastoncini di uno shangai, che lascia enorme spazio, enorme rilievo al bianco della superficie che la accoglie, al neutro del supporto (alla sua neutralità per così dire solida, rigida, impenetrabile) – appare deliberata, ossia retta da una ferrea volontà spazializzante assimilabile a quella della poesia, con l’ineluttabile necessità dei suoi a capo, dei suoi corsi e ricorsi, qui doppiati dal ritorno a intervalli regolari di elementi apparentemente paratestuali che fungono da scansioni ritmiche – ma vi è un inglobamento, un’agglutinazione del sedicente o cosiddetto paratesto nella materia del testo: mi riferisco alle date, agli orari, ai giorni della settimana o del calendario liturgico, alle indicazioni temporali in genere, a volte accompagnate da puntuali precisazioni del luogo in cui si svolge l’azione – azione che di fatto

³ Dal “Dialogo di Timandro ed Eleandro”, in G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 1999, p. 195. Questa posizione confermata da innumerevoli passaggi dello *Zibaldone*, come ho avuto modo di mostrare in altra sede (vedi D. Feroldi, “Le Operette morali: un’idea della prosa. Passaggi di un’esegesi”, in Aa. Vv., *Sulle Operette morali. Sette studi*, a cura di Antonio Prete, Manni, Lecce 2008).

⁴ E prosegue: «e perché queste in latino si chiamano *liber*, quindi avvenne che così si chiamino i libri, benché più non si scriva in quella materia», da una definizione di T. Garzoni, cit. in Deli - *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, Zanichelli, Bologna 1983, vol. 3, p. 670.

è un essere con le spalle al muro, un non poter indietreggiare, un'attesa del calare dell'istante definitivo dopo il quale non ce ne saranno altri.⁵ Alcuni esempi, a partire dall'inizio, rappresentativi di tutte le varianti riscontrabili nel testo: «*Le 21 novembre, l'après-midi, rue Saint-Benoît*», «*Plus tard, le même après-midi*», «*Plus tard, encore*» (più frequente nella variante senza virgola), «*Le 23 novembre, à Paris, 15 heures*», «*Le dimanche 27 novembre, rue Saint-Benoît*», «*Plus tard, ce dimanche*», «*Un autre jour*», «*Plus tard, ce même autre jour*», «*Plus tard*», «*Le 14 octobre 1994*», «*Le 15 octobre*» (senza più indicazione di anno, un 15 ottobre qualsiasi, perso nel ripetersi dei calendari), «*Vendredi saint*», «*Dimanche 9 avril. Les Rameaux*» (ma il giorno di Natale era trascorso insensibilmente sotto la dicitura «*le 25 décembre*»), «*Ce même dimanche*», «*Samedi 22 juillet. Pluie*» (con l'hapax della notazione meteorologica), «*15 heures 30*», «*Minuit*», e così via combinando le tipologie. Faccio notare come anche gli elementi caratterizzati da una certa vaghezza («più tardi», «un altro giorno») assumano una sorta di inoppugnabilità e precisione paradossale grazie al tono assertivo, perentorio, veicolato dalla loro dislocazione sulla pagina, così isolati, evidenziati dal bianco che li circonda, come riecheggianti dalla sua superficie opaca e riflettente quasi fossero annunci, richiami, squilli di tromba: qui la grafica esprime, anzi incarna, un timbro, una postura al contempo autorale e vocale. C'è qualcosa di solenne, quantunque intestazioni del genere possano far pensare a un diario, al genere diaristico: ma per l'appunto sono isolate, separate, e manca, ai loro piedi, il flusso di una narrazione. Sono parole centellate, prosciugate, scarnificate, ridotte all'osso, quasi mummificate, incartapecorite anzitempo, quelle che seguono queste insegne talmente insistite, nel vuoto che le circonda, da risultare ancora più vistose e altisonanti – inutilmente altisonanti, penosamente altisonanti, dato il contesto. E il paradosso continua, sempre su un doppio binario, di biforcazione in biforcazione, tra nettezza e offuscamento: da una parte queste indicazioni – questi *points de repère pour baliser le non-balisable* – si fanno loro stesse sempre più scarne, prosciugate, ridotte all'osso, in qualche modo sempre più dimesse e irrisionarie, insignificanti, nonostante il loro orgoglioso sventolare e inalberarsi; dall'altra non sono sequenziali, l'ordine cronologico è imbrogliato e non esiste diario in cui le date non siano inanellate in sequenza. Qui il tempo è risucchiato come in un vortice, il poi anticipa il prima, come in un estremo tentativo di sottrarsi all'inesorabile, forse di ingannarlo o, più plausibilmente, di negarlo in un ultimo orgoglioso soprassalto di *insoumission*: la voce, la parola è (di) colei che non si sottomette, non si arrende, vuole avere l'ultima parola, anche di fronte alla morte. Peraltro, si tratta di elementi anche graficamente sbalzati, evidenziati dal carattere corsivo che li accomuna ad altre indicazioni, non temporali ma assolute o, per così dire, sceniche – ma su questa definizione torneremo –, che fungono anch'esse da intestazioni e a loro volta doppiano il peso, il valore semantico – rincarano la

⁵ Si tratta dell'attesa di una corporeità immobile, confinata nello spazio dell'agonia, che coincide con un movimento linguistico che ha la paradossale apparenza di una cascata paralizzata, ghiacciata.

dose – del bianco del supporto, del neutro (*ne uter*) o del nulla (*ne ullus*) da cui emerge e a cui ritorna, deve inevitabilmente tornare, la scrittura – il corpo (nero) delle parole, la traccia (le zampettature d’insetto o d’uccello) dell’inchiostro – e, insieme con lei, il corpo di colei che scrive. Eccole: «*Silence, et puis*», «*Temps. Silence, et puis*» (con l’hapax di quest’apparizione del tempo, dello scorrere, dell’esser passato del tempo), «*Silence*». Queste ultime indicazioni sono un ossessivo raddoppiamento del bianco, se il bianco sta per assenza di parola. La parola – il nome di questa cosa chiamata silenzio – ribadisce, conferma il silenzio, lo sottolinea, lo rilancia, se ne appropria: lo mette nero su bianco, fino alla fine. Di nuovo la scrittura, l’*autor*, rifiuta di sottomettersi, vuole avere l’ultima parola, la reclama per sé, la crea, la fa esistere proprio nel momento in cui le/gli è negata, le/gli è preclusa.

Ho parlato di indicazioni sceniche. Un’ulteriore scansione ritmica è rappresentata dalle iniziali dei due interlocutori: M. D. e Y. A., ossia Marguerite Duras e Yann Andréa, l’Io e il Tu, l’Io e il *Vous*, che si alternano nelle prime pagine per poi venire assorbiti, risucchiati, fagocitati quasi completamente,⁶ in un sincopato monologo per voce sola, nel doppio senso di unica e di inesorabilmente sola di fronte alla vicenda della propria morte. Verrebbe da dire: è la morte a avanzare, non la prosa. E il luogo del testo, quello in cui esso eviene, al di là delle case, delle strade e delle città evocate,⁷ ha un nome preciso: di-fronte-alla-morte. Dunque dialogo, in qualche modo fin dentro il monologo che, in un continuo gioco di inglobamento e distanziamento, è rivolto alternativamente ma non indifferentemente a un Tu e a un *Vous* che sono la stessa persona, rispondono allo stesso nome proprio, nome amato, tranne quando l’allontanamento e il rigetto si spingono e lo respingono talmente in là che il *Vous* distanziante finisce per indicare tutti quanti (*tout le monde*), tutti gli altri, tutti quelli che non stanno morendo in questo preciso istante e, soprattutto, non hanno il genio, la profondità, la consapevolezza e la tracotanza di colei che scrive.

Tutto questo è traducibile, parola per parola, non pone alcun problema, esiste in qualsiasi lingua. È il grado zero dell’idioma, la didascalìa, il livello infimo della comunicazione: non va perso, non può andare perso (neppure volendo) in traduzione.

Unica eccezione il *Vous*. È la difficoltà della forma di cortesia – la non sovrapposibilità degli angoli di questo genere di formule, direbbe Duras.⁸ Ho scelto di renderla con il Lei, il corrispettivo nell’italiano contemporaneo, in cui tuttavia l’ambiguità di poter valere tanto come singolare quanto come plurale va persa. Nei casi in cui vi è uno slittamento verso il plurale, sono stata evidentemente

⁶ Riaffioreranno un breve istante verso la fine del testo, come rigurgito di una situazione inabissata.

⁷ Rue Saint-Benoît, Paris, Neauphle-le-Château.

⁸ «Une langue n’est jamais juxtaposable à une autre langue, je ne le crois pas: on ne peut pas juxtaposer les angles des mots, leur longueur, etc., et leur sens», “Message adressé aux Assises de la Traduction littéraire”, Arles, novembre 1987, in Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, P.O.L., Paris 1993, pp. 131-132.

costretta a optare per il voi (minuscolo, generico). Un'altra difficoltà legata al Lei è che in italiano si creano ambiguità laddove nel testo di partenza non ce ne sono. Anche in questo caso sono stata costretta a scegliere, a sciogliere: in alcuni punti ho optato per una terza persona singolare narrativo-descrittiva – indiretta –, in altri ho optato per il Tu. La presenza del testo a fronte mitiga tali scelte, mantenendo visibile la dizione originale.

Ma cosa c'è dopo, cosa c'è sotto questi stendardi, questi segnali, queste bandiere? Cosa c'è tra un irrisorio paracarro, un'irrisoria *balise* e l'altra? Intanto l'intera operazione – queste *balises* che si susseguono, si scambiano, si confondono, vengono reincontrate in un inesausto andare che, come una maledizione o una benedizione, torna sui propri passi, ma non abbastanza da scongiurare la lama definitiva, decisiva, dell'ultimo istante – riporta alla mente il titolo e la vicenda altrettanto paradossale, il tentativo altrettanto inutile disperato magico apotropaico e destinato allo scacco, di un film nordafricano: *Les Baliseurs du désert*.⁹ Duras: *la baliseuse du désert*. Sotto le didascalie imbrogiate, perdute e ritrovate, che colano inesorabilmente verso l'istante finale ma anche tornano attorcigliandosi su se stesse come in un risucchio o mulinello d'acqua, si allineano delle specie di lamine (orfiche), di versetti (biblici), di haiku vergati in una lingua come si è detto prosciugata, che dice la disidratazione e la non rassegnazione alla disidratazione, a scatti, a salti, a soprassalti e in sequenza, come un nastro di Moebius sbagliato, doppiamente paradossale e doppiamente funzionante/funzionale, e in quanto tale perfetto. Il paragone potrebbe essere con le striscioline di carta su cui Gabriele D'Annunzio scrisse il suo *Notturmo*, nel buio di una cecità sbandierata come impresa: lui, l'autoproclamato, autoesaltato eroe che compì l'impresa. Ma non è così, anche se questa immagine riaffiora insistentemente dalle nebbie di incerte rammemorazioni scolastiche, qui è in gioco ben altro. C'è la continuità con un lavoro di anni, il progressivo affinarsi di un atteggiamento che, erodendo in qualche modo l'unicità del testo, se non la sua innegabile ultimità, pone la *parole* nel solco di una costante opera di rarefazione, di riduzione all'essenzialità degli elementi di base, con una scelta di povertà lessicale spinta sempre un poco oltre, in un'economia o economizzazione dei mezzi espressivi che, come ha ben notato Risset,¹⁰ porta Duras a una prossimità sempre maggiore con l'origine – o con la fine –,¹¹ attitudine che contrasta con la banalità del linguaggio quotidiano, comunicativo, raccogliendo la sfida di un lessico ormai ridotto ai lemmi

⁹ Si tratta di un film del 1984 del regista tunisino Nacer Khemir, uscito in Italia nel 1986 col titolo *I figli delle mille e una notte*.

¹⁰ In un articolo uscito sul *Corriere della Sera* il 4 marzo 1996, il giorno successivo alla morte di Marguerite Duras.

¹¹ Mi viene in mente un paragone pittorico, non così peregrino, con il nudo di Courbet intitolato "L'origine du monde", anche lì c'è l'origine e un eccesso, un'oscenità – che nel suo caso consiste nell'accostamento tra il nudo e il titolo, nella spavalderia della definizione lanciata come un guanto di sfida contro ogni morale benpensante, contro ogni ordine fondato contemporaneamente sul voyeurismo e sul moralismo, ossia sulla dissociazione (qui intesa in senso clinico, come psicopatologia dell'individuo borghese). Forse la fine è rientrare in quel *gouffre* che è *l'origine du monde*. Scrive Duras in *Hiroshima mon amour* (trad. it. Einaudi, Torino 1965, p. 86): «Il dolore ha una sua oscenità. Lei è oscena». L'origine, la fine, il dolore, l'esaltazione, l'inguardabile. Peraltro, il quadro di Courbet fu posseduto per un periodo da Jacques Lacan che amava mostrarlo ai propri ospiti per osservarne la reazione: lo fece anche con Duras.

fondamentali, più semplici, più usurati, recuperando attraverso lo staccato, la solennità del dettato, il peso antropico, antropologico, millenario delle parole più semplici, che in questo nostro tempo rischia di andare perduto. La forma perentoria, asciutta, assertiva determina le scelte locali. Anche questo è traducibile, è imperioso: è un'indicazione di postura, di metodo, che il traduttore non può permettersi di eludere. Di fronte alla morte la posta in gioco è altissima: si risponde colpo su colpo. È una partita a scacchi in cui la concentrazione è acuita al massimo dalla certezza anticipata del risultato. Duras declama, lasciandole cadere da un'altezza che coincide col grado infimo della vita, le sue formule contro una dissoluzione ben peggiore di quella personale, biografica, e impone al traduttore, come fosse un attore di scuola brechtiana,¹² di ripeterle – semplicemente – parola per parola. Elimina gli armonici, gli echi, le assonanze, gli incantamenti, i trucchi, gli ornamenti del linguaggio, i suoi autocompiacimenti: lo denuda. Gli impone una dizione prosciugata, eppure in qualche modo calda, palpitante, nel suo essere straniata e straniante: estraniata dall'usura del quotidiano, nella consapevolezza suprema dello scrittore, della *femme écrivain*, che l'umano, nelle sue epifanie linguistiche più comuni – e in quanto tali consegnate alla fatuità del divenire, a far (bella) mostra di sé nel continuo orizzontale rilancio di un valore di scambio condiviso proprio perché ridotto al niente del *si dice* –, si perde. Se i personaggi, nei testi precedenti, si rastremano a rapporti di voci, qui resta solo la voce, una voce senza più personaggio, o con un'inerzia di identificabilità svuotata – «*We are the hollow men / We are the stuffed men*», scandiva Eliot –,¹³ resa ormai l'ombra, la mummia eviscerata di se stessa, eppure non ancora morta, non del tutto. Ogni parola, ogni particella lessicale, in questo staccato che si vuole sublime – proprio perché sale obliquamente, sale sghembo forzando il limite, il confine –,¹⁴ si staglia come un nome proprio, come uno scrigno di cui si è persa la chiave – è stato necessario gettarla via per poterla conservare antropicamente, sul piano della scrittura –, come il nome impronunciabile di Dio. Un Dio negato, minuscolo, respinto, irriso: «Y. A.: Et le paradis, vous irez? / M. D.: Non. Ça me fait rire». Il dio superno, sovrastante – quest'illusione consolatoria –, con le sue ricompense e punizioni, è fuori luogo, fuori portata. Ciò che rimane è la follia di un tentativo di arginamento, l'erezione di una diga: una barriera opposta, contrapposta alla morte, ripetendo il folle gesto materno del *barrage* contro l'oceano – *l'océan, le désert*. Una donna contro l'Oceano. *Un barrage contre le Pacifique*, non a caso menzionato in apertura («In my beginning is my end», recita ancora Eliot).¹⁵ Come se il

¹² Un attore che non recita le battute, ma le cita secondo una prassi che verrà fatta propria anche dalla Nouvelle Vague a cui Duras fu tanto vicina. Ne è esempio esplicito e programmatico *Due o tre cose che so di lei* (1966) di Jean-Luc Godard. Tradurre è qui quasi citare il testo in un'altra lingua.

¹³ T. S. Eliot, "The hollow men" (1925), in T. S. Eliot, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi (testo inglese a fronte), Bompiani, Milano 1983, pp. 290 ss.

¹⁴ La parola 'sublime' deriva da *sub* («sotto») e *limus* («obliquo»), di etimologia incerta, quindi indica propriamente qualcosa che sale obliquamente, vedi Deli, *cit.*, vol. V, p. 1293.

¹⁵ T. S. Eliot, "East Cocker", in *Quattro quartetti*, con testo inglese a fronte, Garzanti, Milano 1979, pp. 20 ss.

Pacifico fosse colui che è pacifico – l’Imperturbabile, imperturbabilmente creatore-distruuttore di mondi con la sua danza – fosse (il) Dio, e contro costui, contro questa cosa – contro l’*innomable* (ma sarebbe più corretto dire contro *le nom innomable, imprononçable*) –, fosse eretta una esile, fragile, irrisoria ma testarda – nella sua volontà di negare la Legge (di natura o più semplicemente la Natura) – barriera di parole. In tutto questo, Duras non è un lessico, ma una scelta di lessico, un modo di stare nel lessico e davanti al lessico – *devant le mots comme devant la mort* –, davanti alla pagina (bianca, non ancora coperta di parole, non ancora scritta, non ancora raggiunta), che rende palpabile la brutalità della caduta nello scritto, la brutalità del passaggio – della traduzione – dal non scritto allo scritto, dall’assenza di parole alla parola. Aveva affermato in *Les yeux verts*:

Non credo che scrivere sia un lavoro. Credo sia un non-lavoro. Raggiungere il non-lavoro. Il testo, l’equilibrio del testo, è uno spazio in sé che è necessario ritrovare. Non si può parlare, qui, di economia, di forma, ma di un rapporto di forze, piuttosto. Bisogna arrivare a dominare ciò che accade all’improvviso. Lottare contro una forza che tende verso il basso e che si è costretti a trattenere a ogni costo perché non travalichi se stessa e si perda. A costo di annientare la sua coerenza disordinata e insostituibile. Lavorare è fare questo vuoto per lasciar venire l’imprevedibile, l’evidenza. Lasciare da parte, poi riprendere, tornare indietro. Sgombrare da sé. Tutti cerchiamo questi istanti in cui ci ritraiamo da noi stessi, questo anonimato a noi stessi che abbiamo dentro. Non sappiamo niente, di tutte queste cose che facciamo. La scrittura testimonia in primo luogo questa ignoranza, ciò che è suscettibile di accadere quando si è lì, seduti al tavolo cosiddetto da lavoro, ciò che genera questo fatto materiale, stare seduti a un tavolo con l’occorrente per formare le lettere sulla pagina non ancora raggiunta.¹⁶

Che cosa resta pertanto al traduttore, qual è il suo posto, il suo ruolo? Questa semplice – controllata, autocontrollata, rigorosa, scrupolosa – ripetizione. Scandire sulla scena, davanti a un pubblico o davanti a nessuno,¹⁷ le parole a una a una, una dopo l’altra, in quell’ordine preciso in cui vengono pronunciate, come un attore che non conosce la parte e si limita a ripetere in maniera anonima, meccanica, pedissequa, priva di inflessioni la sequenza scandita dall’autore, qui in veste di suggeritore, incastrato nella sua buca come in una messinscena beckettiana: si badi bene, non lo spunto, l’imbeccata alla battuta, ma le parole compitate, scandite per risultare chiare, inequivocabili, quelle parole precise, in quell’ordine preciso. Una traduzione interlineare, e rigida, della Bibbia ad alta voce, per parafrasare Walter Benjamin.

¹⁶ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, Cahiers du cinéma, n. 312-313, juin 1980 et nouvelle édition 1987, trad. it. *Gli occhi verdi*, a cura di Donata Feroldi, Shake, Milano 2000, p. 12.

¹⁷ Torna alla mente un titolo di Samuel Beckett, *Textes pour rien*, nella possibile variante di *textes pour personne*, ossia per nessuno.

Ma torniamo un momento alla seconda immagine, alla seconda definizione cui accennavo sopra, quella di dettato. Sì, perché in questo gioco inabissato tra un Io e un Tu/*Vous*, in questo inalberarsi declamatorio della voce che parla in prima persona – di un’esperienza che per definizione è non condivisibile – non è l’Io a scrivere, a tracciare le parole sulla pagina: è il Tu, sotto dettatura. Dichiarò Yann Andréa: «Per un anno e mezzo mi ha dettato il suo ultimo testo: *C’est tout*. In quell’occasione mi resi conto che Marguerite era qualcosa di più di una scrittrice. Viveva in un disordine totale, ossessionata dalla propria morte. Ma nella confusione apparente che regnava alla fine della sua vita, quando dettava non si lasciava sfuggire una virgola. *La scrittura bloccava il disordine*. Durava poco ma era fantastico».¹⁸ L’Io dunque detta al Tu. Qualcuno forse non detta neanche più: pronuncia nel delirio, nelle intermittenze della fine, frasi smozzicate. Era già accaduto, c’è un precedente: *M. D.*, di Yann Andréa, il libro sul coma, il libro del coma etilico, farmacologico, stilato nel 1983. Ma allora era stato il tu a firmare e, in seguito, a dichiarare: «Durante la cura, Marguerite delirava e io annotavo le sue parole per poi poterle mostrare. Appena ristabilita, ha letto le mie note: «Ma va benissimo quello che dico, Yann, bisogna che lei ne faccia un libro».¹⁹

Ancora una volta: qual è il posto del traduttore in tutto ciò? È semplicemente ripetere sotto dettatura, scrivere sotto dettatura, non diversamente da Yann Andréa che ci ha consegnato questo lascito, questo testamento. Solo per la sensibilità occidentale contemporanea la scrittura sotto dettatura risulta compromessa da un alone di falsità e di sospetto: almeno fino a tutto il Medioevo, si trattava di una pratica diffusa. Qui recuperata, credo, non semplicemente per ragioni contingenti – l’estrema debolezza, la malattia mortale, l’agonia –, ma in un supremo gesto di capovolgimento. La tradizione, conosciuta, viene impugnata e rivolta contro se stessa: l’idea di vero e l’idea di falso, l’idea di intimo e l’idea di esterno, vengono l’una contro l’altra armate. Davanti a chi? Davanti a questo pubblico malato di voyeurismo che spia la possibile caduta dell’autore, idolatrato e giudicato, beve la spudoratezza, l’oltranza del gesto, solo per poterla riprovare, commiserare, condannare in seguito. «I’ mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro, vo significando», dichiarava Dante.²⁰ L’Io ha dettato al Tu: ispirato da Amore – amore del nome, amore della lingua – è andato significando, articolando l’inarticolabile, attraverso la mano dell’altro fattasi bocca, la propria bocca fattasi mano altrui, di fronte alla morte, di fronte al nulla,

¹⁸ Yann Andréa, da un’intervista rilasciata a Jean-François Kervéan, *L’Événement du Jeudi*, trad. it. di Daniela Maggioni, in “Il Corriere della Sera”, sabato 16 gennaio 1999

¹⁹ *Ibidem*. La cura a cui si riferisce la citazione è una lunga cura di disintossicazione intrapresa da Duras quell’anno.

²⁰ Questa abusata citazione è tratta, com’è noto, da *Purgatorio* XXIV, 52-54.

alla presenza assente – alla presenzassenza testimoniale – del lettore, questo sciacallo: «Hypocrite lecteur – mon semblable – mon frère!».²¹

Ho parlato volutamente di questo testo perché, come ho mostrato, imbroglia i generi, infrange il *bon ton* ipocrita delle categorie letterarie, proclamando il primato della scrittura senza qualificazioni: la scrittura – semplicemente, abissalmente. È un testo che mi è stato chiesto di tradurre intanto che la sua autrice era intenta a redigerlo e a morire. La versione italiana, infatti, non è stata condotta a partire dalla sola edizione P.O.L. menzionata all’inizio, che si chiudeva il 1 agosto 1995, ma, a partire dal mese di ottobre di quello stesso anno, da una serie di stampe che arrivavano via fax nel mio appartamento milanese con scadenze che ormai non ricordo, ma che avevano dell’inesorabile. Questo fatto ha rappresentato un passaggio fondamentale, una porta stretta e decisiva, nel mio percorso di traduttrice e di persona, costretta ad assistere in diretta alla morte di una sconosciuta illustre e a ripeterne le parole – con tutto il loro carico di impotenza, se non di solitudine assoluta – a mano a mano che si andavano depositando su un foglio, fino a quel giorno, il 29 febbraio 1996, quello delle due piccole sincopi che hanno preceduto la morte, sopravvenuta il 3 marzo. Tutto qui.

Ancora una parola sul titolo, *C’est tout*, che è stato mantenuto in lingua originale nell’edizione mondadoriana e che, all’interno, si ripete a intervalli irregolari, a scandire, insieme agli altri segnali di cui ho parlato, il ritmo inesorabile dell’approssimarsi della fine e, insieme, l’ostinata sprezzante consapevole resistenza di una donna che è uno scrittore (neutro, al di qua e/o al di là del genere): l’ho tradotto, sbagliando, «è tutto», anziché, come sarebbe stato preferibile sotto quasi tutti i punti di vista, «tutto qui», perché questa traduzione mantiene la copula come possibile cerniera, lanciata oltre la cesura delle frasi, oltre il punto fermo. E, al contempo, nella sua essenzialità, col suo tono sostenuto mantiene in qualche modo l’insolenza, l’orgoglio, la sfida, il congedo, il commiato calato dall’alto delle labbra di una donna ridotta, appiattita, al grado zero della vita. Ma non vinta, non sottomessa, rigorosamente non consenziente.

Lei non è cieca. Guarda. Non vede nulla. Ma guarda lo stesso.

M. D.

²¹ Si tratta della chiusa dell’altrettanto ipercitato appello “Au lecteur” posto in esergo alle *Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire.

Nota: non avrei potuto scrivere questo breve testo senza i contributi, scritti e non, di Christiane Blot-Labarrère, Angelo Morino, Edda Melon, Jacqueline Risset, Martine Broda. Desidero poi ringraziare particolarmente Marco Federici Solari Chianese e Paola Arcari che hanno innescato e rilanciato le riflessioni presentate in queste righe.