

D / come DURAS come DÉTRUIRE

Intervista a cura di Ugo Ronfani

In "Il Dramma", 9, 1970

Seguita da **Ugo Ronfani**, *Ritrattino di Marguerite Duras*

DOMANDA: *In Italia, quando si dice Marguerite Duras si pensa subito a Hiroshima mon amour. Che è un film già lontano nel tempo...*

DURAS: Del '59.

D.: *Poi lei ha fatto molte altre cose, ha scritto dei libri e delle commedie, ha girato dei films, ha cambiato stile e maniera, ha combattuto delle battaglie d'avanguardia, politiche e letterarie. I suoi libri sono stati tradotti in italiano, i suoi films sono stati discussi nei cineclubs, una grande attrice nostra ha portato in scena L'Amante inglese. Ma lei, dicevo, da noi è rimasta soprattutto l'autrice dei dialoghi di Hiroshima mon amour. Come spiegherebbe questa disattenzione relativa del pubblico italiano per quello che lei ha fatto dopo?*

DURAS: Ma! Forse perché il film di Resnais ha contato molto, nella storia del Cinema dopo la guerra. Per la sua carica emozionale, l'ombra dell' Apocalisse atomica. E per le vie nuove che indicava al Cinema. Ma credo, per rispondere alla sua domanda, che francamente ci siano altre ragioni. Il pubblico italiano doveva preferirmi com'ero "prima". Il che mi sembra piuttosto naturale. Questione di temperamento.

D.: *Di temperamento?*

DURAS: Sì, mi pare che Marguerite Duras sia una scrittrice difficile da digerire, in Italia. Anche per i libri ci sono questioni di latitudine. I miei vanno bene in America, in Gran Bretagna, in Germania; vanno meno bene in Italia. Anche se da voi non manco di lettori attenti, penso alla bella recensione che su *Détruire dit-elle* ha scritto Mario Bonfantini. Ma insomma, nell'insieme il pubblico italiano deve avere delle difficoltà a seguirmi.

D.: *La cosa strana è che qui in Francia c'è stata una certa tendenza ad imparentarla con Cesare Pavese. Parlo dei suoi primi romanzi, Les Imprudents (sic!), La Vie tranquille, Le Marin de Gibraltar: libri che si collocavano nella linea del neo-realismo e che dovevano altrettanto – cito così, a memoria da un testo critico - a uno Steinbeck che ad un Pavese. Aggiungo che il riferimento a Pavese mi ha stupito. Les Imprudents è del '42, se ricordo bene, e Le Marin di un decennio posteriore. Poteva, lei, conoscere Pavese fra il '40 ed il '50?*

DURAS: Difatti il riferimento è arbitrario. Se mi si voleva assegnare un maestro, all'epoca, piuttosto si sarebbe dovuto dire Hemingway. L'ho ammirato molto, fra i venti e i trent'anni.

D.: *Capisco, il "parlato" di Hemingway, le iterazioni del suo dialogo. Si ritrovano nei suoi primi libri, innegabilmente. Su un altro registro.*

DURAS: Fatto sta che mi sono staccata molto presto anche da Hemingway. Quanto a Pavese, no; non vedo come uno scrittore che ho letto tardi, e in maniera incompleta, avrebbe potuto influenzarmi.

D.: *Ciò detto credo di capire, badi, perché il nome di Pavese sia saltato fuori. Il tono intimista, introverso di certe sue pagine di allora, l'ascolto delle voci interiori, un pudore nel dire, la difficoltà di vivere, la solitudine (parlo sempre della "prima" Duras, fino a testi come Le square) possono avere fatto pensare al Pavese delle Amiche, per esempio, o del Mestiere di vivere. Senza contare altri elementi di contatto: la dimensione esotica, il mito dei "profondi mari del Sud", i prestiti della letteratura americana (presto restituiti, d'accordo).*

DURAS: Parliamo, allora, di un incontro a distanza. Di due scrittori che si sono trovati a lavorare in uno stesso clima letterario. Allora per forza, le analogie. Io, se proprio dovessi fare dei nomi di scrittori italiani, direi Vittorini. E Gadda. Per me Elio è stato come un fratello. Con lui il discorso sulla letteratura diventava sempre discorso sull'uomo, e sulla politica. È questo che conta.

D.: *L'aveva conosciuto al tempo di Politecnico?*

DURAS: Sì, subito dopo la guerra. È stato un incontro che ha contato molto, per me. Vittorini è uno scrittore di portata internazionale, non lo si ripeterà mai abbastanza. E Gadda, anche.

D.: *Nonostante le difficoltà di linguaggio, che diventano difficoltà di traduzione?*

DURAS: Anzi, mi interessa proprio per questo. Ha portato avanti come pochi le ricerche sul linguaggio. Senza ucciderlo in laboratorio, mantenendolo vivo.

D.: *Lei sa che da noi è in corso un processo di riabilitazione, dovrei quasi dire, dell'opera di Gadda? Nei suoi confronti gli intellettuali italiani hanno un complesso di colpa. Si sono accorti che stavano ignorando un nuovo Svevo. E allora sotto, a guadagnare il tempo perduto.*

DURAS: Non è mai troppo tardi, per riparare agli errori. (Pausa. Fiammifero, sigaretta; poi:) Sì, ma non si dovrebbe stare sempre a parlare di letteratura. Non è molto interessante, non trova?

D.: *Di che cosa preferirebbe parlare?*

DURAS: Di politica. È più interessante.

D.: *Lei stabilisce un'incompatibilità, un conflitto fra letteratura e politica: io penso piuttosto che la letteratura sia, per uno scrittore, il suo modo di fare della politica, di manifestarsi e di prendere posizione nella società in cui vive. Lei, per esempio: la sua démarche letteraria, la sua evoluzione...*

DURAS: Oh, c'è una rottura così netta fra prima e adesso...

D.: *Rottura o evoluzione, tanto meglio se rottura, mi pare che tutti i suoi problemi di mestiere - stile, contenuti, generi - abbiano accompagnato e riflettano, in fin dei conti, le sue scelte ed i suoi impegni civili e politici, risultino sempre dai mutamenti di rapporti che prima, durante e dopo la guerra sono intervenuti fra lei e la società. Potrebbe essere diversamente, del resto? Ora, ecco - e mi scuso se insisto - è proprio questo che vorrei fare con lei: stabilire perché, in virtù di quali ragioni (anche extra-letterarie) la Marguerite Duras di oggi ignora, anzi rifiuta, la Marguerite Duras di ieri. Torniamo ai suoi primi romanzi: c'era - e mi scuso ancora, per l'approssimazione - un'attenzione particolare per il quotidiano, per le piccole cose della vita. E c'era una ricerca attentissima, quasi ansiosa degli stati d'animo dei personaggi, tanto che il tessuto della storia era sempre psicologico. E poi, più tardi, il suo stile è diventato neutro, per non dire neutrale, e lei s'è imposta un'obiettività quasi scientifica di fronte ai personaggi. È cominciato con Moderato*

cantabile che è, credo, del '58; poi l'evoluzione è continuata con *Le ravisement de Lola V.* (sic!). Intanto la critica l'aveva assimilata al *nouveau roman*, non so con quanta esattezza...

DURAS: No, perché? So bene che *Moderato cantabile* è stato catalogato fra il *nouveau roman*, ma non capisco perché. Tutto quello che posso dire e che sono per la ricerca - quella di *Tel quel*, per intenderci - ma che la mia adesione si ferma qui. Cerco anch'io, cerchiamo tutti: ma per vie diverse.

D.: *Lei, insomma, segue tutt'al più dei cammini paralleli a quelli degli scrittori del nouveau roman, o di Tel quel. Ma niente etichette.*

DURAS: Non servono. In genere passo per essere uno scrittore isolato.

D.: *Era utile precisare. Le assicuro che lei è sovente etichettata "nuovo romanzo", specie da noi.*

DURAS: Lo so; il bisogno di catalogare a tutti i costi. La critica come l'entomologia, e noi tutti come insetti.

D.: *Comunque, quando lei dice di non avere nulla in comune con il "nuovo romanzo" dà l'impressione di esprimere, implicitamente, delle ragioni di dissenso.*

DURAS: No, affatto. Sono in buoni rapporti con molti scrittori del *nouveau roman*, sono amica di Nathalie Sarraute e stimo quello che fa.

D.: *Però tiene a precisare che non ha alcunché in comune con loro.*

DURAS: Per scrupolo di esattezza, perché non mi pare si possa dire che *Détruire dit-elle* o *Le Vice-consul* appartengano al *nouveau roman*. Cosa potrei dirle di più? Come spiegare meglio un'assenza, una non-appartenenza?

D.: *Ecco, è questo: la mia domanda tendeva piuttosto a farle dire che in fondo lei tiene al suo isolamento letterario, che non si riconosce in alcuna scuola e che probabilmente, per lei, quando ci si riunisce in équipes per fissare delle regole del gioco generalmente ci si allontana dalla verità.*

DURAS: Non è esattamente questo. Credo, al contrario, che il lavoro d'équipe possa essere utile. Ho desiderato di parteciparvi, del resto. Sul piano del lavoro politico, della redazione di testi in comune.

D.: *Ma a livello della creazione letteraria?*

DURAS: No, al momento della creazione letteraria non mi sembra possibile.

D.: *Crede che sia quanto meno utile mettere a confronto le ricerche individuali, stabilire direttive di marcia comuni?*

DURAS: Mi pare che la soluzione giusta si trovi piuttosto a livello dei rapporti tra lo scrittore e il suo pubblico. La parte del lettore, oggi, è diventata molto più grande. C'è fra lui e l'autore un gioco di influenze reciproche che mancava in passato. Oggi si fanno dei romanzi di lettura attiva.

D.: *Letteratura-dialogo, letteratura di partecipazione. Bene, può dirmi a partire da quale momento, nel suo lavoro di creazione, per lei il lettore comincia ad esistere, e qual è la sua funzione nel "dialogo"?*

DURAS: Preferirei parlare, lei capisce perché, di un rapporto lettore-libro, in generale. Non credo difatti, nemmeno lo spero, che esista un tipo particolare di lettore per i miei libri. Direi, così in generale, che sono nate nuove generazioni di lettori. Generazioni attive, che non si limitano a “ricevere” il libro, a subirlo come accadeva nell’Ottocento, ma per le quali la lettura diventa un lavoro di ricreazione autonomo e responsabile. Il lettore finisce per riscrivere il libro. Si è sempre detto che il libro non esiste senza il lettore, oggi quest’assioma è diventato un rapporto creativo concreto.

D.: *Lo scrittore, lei dice, si limita a proporre dei materiali, a partire dai quali ogni lettore costruisce il proprio libro.*

DURAS: Esattamente. Prima il libro era un “dono”, come tale subito da chi lo riceveva, e la lettura era *divertissement*. E quando, allora, si diceva di un libro che era “noioso” si pronunciava una condanna senza appello. Adesso è diverso.

D.: *Vuol dire che oggi la “noia”, invece, può essere considerata come il prezzo di una partecipazione, di un impegno?*

DURAS: Diciamo pure che un libro che non fosse mai “noioso” – che non richiedesse mai al lettore, voglio dire, uno sforzo di applicazione – sarebbe ambiguo, e inutile.

D.: *Fatto sta che la letteratura detta d’evasione o d’informazione, quella “offerta” secondo il vecchio rapporto ottocentesco, regna ancora anche in Francia per l’ottanta per cento.*

DURAS: Dica pure per il novanta.

D.: *Le sembra un fenomeno molto negativo?*

DURAS: Constato. È una sequela dell’enorme influenza avuta dalla letteratura social-balzachiana del secolo scorso. Nove scrittori su dieci scrivono ancora come se vivessero nell’Ottocento. Come se Gide non fosse ancora venuto. Ma la qualità del libro – è evidente – non dipende dal numero dei suoi lettori. I primi ventimila lettori di Joyce sono infinitamente più importanti dei 300-400 mila lettori di Henri Bordeaux o di Henri Troyat. Io so, ad esempio, di essere un autore che non si vende molto. Se un giorno mi dicessero che i miei libri si vendono a 300 o 400 mila copie, sarei stupita.

D.: *Forse inquieta, anche.*

DURAS: Dovrei pensarci su, in ogni caso.

D.: *Dunque il libro, mi diceva, dev’essere tale che il lettore possa “rifarlo”; e mi diceva anche che non si può fare della buona letteratura – dico “buona” non in senso estetico, intendo valida, necessaria – se ci si preoccupa di rivolgersi in partenza a tutti, ad un pubblico generale ed astratto. Esiste però – e qui mi rivolgo all’intellettuale impegnata politicamente à gauche – il problema di una diffusione “orizzontale” del libro e più in genere – mi passi la brutta formula – di una “cultura di massa”, Allora, come la mettiamo? Oppure ritiene di avermi già risposto quando ha detto che ventimila o duemila lettori di Joyce sono all’origine di vasti movimenti culturali destinati a propagarsi poi anche orizzontalmente, che una pietra che cade è sempre all’origine della frana.*

DURAS: Esattamente. Il problema, in principio, è sempre di qualità.

D. *Si tratta, se capisco bene, di volere e di saper parlare a qualcuno – le “minoranze attive” – in un dato momento della storia della società. Il resto, lei dice, viene da solo. Ma allora, di fronte ad un tipo di letteratura scopertamente “sociale”, una lettura per intenderci che ha ereditato da Zola, quella del populista Bernard Clavel per esempio, un recente Prix Goncourt: qual è la sua posizione? Tenuto conto, aggiungo, delle sue opinioni politiche.*

DURAS: Sì, mi rendo conto che la mia posizione può sembrare contraddittoria. In realtà non lo è, non lo credo. Non sarei capace, assolutamente, di fare della letteratura di massa. Un libro scritto e concepito così, per parlare alla massa, sarebbe falso dalla prima parola all’ultima. Una truffa. Nessuno, del resto, è riuscito a fare una letteratura per gli operai.

D.: *Nessuno?*

DURAS: Secondo me, no. Oggi gli operai, del resto, non hanno bisogno di letteratura. Hanno bisogno di vere informazioni, di giornali scritti per loro, da loro.

D.: *È l’opinione di Sartre, sulla Cause du peuple.*

DURAS: Il momento di una vera letteratura popolare non è ancora venuto. Quella letteratura, per gli operai, dovrà essere fatta dagli operai. Il resto è menzogna. Prenda la letteratura sulla guerra d’Algeria: montagne di manoscritti, di libri i cui autori erano dei francesi che si erano battuti, da una parte o dall’altra, e che erano *engagés*, nel senso sartriano del termine. Testi *engagés* e mediocri, tutti. Il solo libro valido sulla guerra d’Algeria è un romanzo di Claire Etcheverry (*sic!* ma Etcherelli) del tutto “disimpegnato”.

D.: *È un libro in cui la sale guerre è sofferta dal di dentro, in un rapporto fra individui.*

DURAS: Un libro sincero.

D.: *Mi pare che abbia pronunciato la parola. Per lei, impegno è sincerità.*

DURAS: Non foss’altro perché scrivere è uno stato di necessità assoluta. Da questo punto di vista ci si potrebbe domandare se può esistere ancora, oggi, una letteratura che non sia “impegnata”. Non parlo soltanto, beninteso, di impegno esterno, della convenzionalità di certi temi “sociali”. Questo è un altro discorso. (*Telefono. Interruzione. Dopo la conversazione M. D. mi dice che alcuni giovani amici le hanno proposto di organizzare a casa sua una proiezione privata di films che la censura politica tiene in quarantena.*)

D.: *Mi pare che sia più chiaro, adesso, che cosa lei intenda per “impegno” in letteratura. Vogliamo riprendere il discorso su di lei dal punto in cui l’avevamo lasciato? Le chiederei, in tal caso, se per lei contano di più, quando scrive, gli stati di sensibilità o quelli di coscienza. Glielo chiedo perché ho letto fra i giudizi di un critico, non dei minori, che nei suoi libri, nelle sue commedie e nei suoi films la sensibilità tende a sommergere la coscienza. A prima vista la definizione mi ha soddisfatto, e poi mi sono reso conto che lasciava supporre atmosfere indeterminate, abuso di chiaroscuri, situazioni crepuscolari ed arbitrarie, mentre testi come L’amante inglese s’impongono per l’estrema precisione del tessuto psicologico, sono nettissime radiografie di stati d’animo e di conflitti.*

DURAS: Mi è difficile rispondere. Intanto, fra sensibilità e coscienza esiste necessariamente un conflitto? Sa, quando si dice “sensibilità” generalmente s’intende *sensiblerie*, in senso negativo. Ora

non mi pare che i personaggi di *Détruire*, o del *Vice-consul*, affoghino nella *sensiblerie*. Il discorso, se mai, valeva per i primi libri: acqua passata.

D.: *Le riesce facilmente di situarsi rispetto ai suoi libri?*

DURAS: Non so, no. Scrivo, lavoro e basta.

D.: *Vuol dire che tutto ciò che è lavoro di ricerca – i mutamenti di stile, di maniera – avviene quasi inconsciamente, senza schemi programmatici?*

DURAS: È un po' così.

D.: *A proposito di ricerca: vorrei che parlassimo un po' dell'esperimento di La Shaga (sic! ma Le Shaga) e di Yes, peut-être. Due anni fa, non contenta di essere romanziera, drammaturga, cineasta lei sale su un palcoscenico e diventa regista teatrale. Ha scritto due testi - La Shaga, Yes, peut-être – non ancora definitivi, degli abbozzi allo stato avanzato, e il regista tenta di terminare il lavoro dello scrittore con la collaborazione degli attori, stimolati a completare, rifare, adattare le pièces. Le quali diventano così dei materiali da modellare sul vivo.*

DURAS: Sì, ma lei sa com'è andata a finire. Un fallimento.

D.: *...Compensato da altri successi. Dal successo, ad esempio, di Des journées entières dans les arbres.*

DURAS: L'ha veduta?

D.: *Sì, e Madeleine Renaud era meravigliosa.*

DURAS: Bene; le dirò, francamente, che tenevo più a *La Shaga* e a *Yes, peut-être* che a *Des journées entières*.

D.: *Perché?*

DURAS: Perché il settore, la regione teatrale in cui mi inoltravo con *La Shaga* e con *Yes* era più appassionante, ancora da esplorare.

D.: *Allora, se non ha nulla da rimproverare all'autore, come spiega il "fallimento"?*

DURAS: Nathalie Sarraute diceva che i due testi sono arrivati troppo presto, in anticipo. Spero abbia ragione. Forse sarebbe bastato poco per trasformare il "forno" in successo. Sarebbe bastato dare al pubblico alcune referenze, situare lo spettacolo in rapporto ad un certo teatro, familiarizzare lo spettatore col tono dei miei lavori. Invece il pubblico è rimasto disorientato. E la critica. Guai, a disorientare la critica. E poi l'errore è stato di aver organizzato una "prima".

D.: *Crede che le "prime" teatrali non servano?*

DURAS: In generale, no, il pubblico delle "prime" ha idee precostituite e blocca ogni possibilità di discorso su uno spettacolo nuovo. Nel caso di testi di ricerca come i miei, poi, una "prima" è un non-senso. Ma per me la partita non è chiusa. Per *La Shaga* e *Yes, peut-être* chiederò un giudizio in appello. Fra due anni, forse tre.

D.: *Nel frattempo scriverà ancora per il Teatro?*

DURAS: Sì, sono ostinata. Preparo un testo per una giovane compagnia di studenti americani. Me l'hanno chiesta, vogliono allestirla a New York.

D.: *Lei ha provato più volte il bisogno di "riscrivere" la stessa storia. Il caso dell'Amante inglese è tipico. All'origine la storia – un autentico fatto di "nera", un delitto apparentemente inspiegabile consumato in un angolo remoto della provincia francese – era diventata Les viaducs de Seine-et-Oise, una pièce macabra, che avevo veduto al Théâtre de Poche di Montparnasse e di cui ho conservato una fortissima impressione per l'interpretazione di Katarina Renn. Poi lei riprende la storia, in prosa: varia il meccanismo del delitto, modifica i rapporti fra i due personaggi, accentua diversamente i moventi ed ecco L'Amante anglaise. Poi, terzo tempo, L'Amante anglaise diventa un dramma, che sembra scritto su misura per Madeleine Renaud. Il romanzo che diventa un altro romanzo completamente diverso, oppure che si trasforma in testo teatrale, o per la radio e la televisione, quando non diventa film, com'è accaduto per gli ultimi libri: senza parlare di "suicidio letterario", come si è fatto su Les Temps Modernes, è un fatto che lei tende a "distruggere" – c'è chi dice "a rinnegare" – una precedente opera per realizzarne un'altra, utilizzando gli stessi materiali, come se una storia fosse per lei un labirinto per ripetute esplorazioni. "Suicidio" no, anzi mi pare che si tratti di un continuo ricominciamento della creazione letteraria, si potrebbe dire di un atteggiamento "perfezionista". Ora, ecco: questo passaggio, ad un dato momento, al Cinema, questa decisione di cominciare a filmare i suoi libri fa parte – vorrei sapere – dello stesso bisogno di approfondire, ripetendola, la stessa storia?*

DURAS: Dica pure "distruzione", la parola non mi spaventa. Per fare del nuovo bisogna anche distruggere. Ho sempre desiderato di spezzare, annullare ciò che è venuto prima. *Détruire dit-elle* è, dal punto di vista letterario, un libro che ha annullato precedenti esperienze. Credo che sia un libro senza frasi, in cui il linguaggio scritto è ridotto al minimo. Ci sono invece indicazioni sceniche che fanno pensare agli *scripts*: "sole", "settimo giorno", "calore", "luce intensa", ecc. Indicazioni per una sceneggiatura. All'origine non c'era, in *Détruire*, l'idea di un film, ma c'era l'idea di un libro – come dire? – che potesse essere sia letto che recitato o filmato, e aggiungerei: buttato via. *Détruire* prevedeva già in partenza una larga partecipazione del lettore. Ci sono almeno dieci maniere di leggere un libro. Perché non un'undicesima, per immagini?

D.: *Il film, insomma, è nato da un'impaginazione per immagini della storia. Ma è la stessa storia?*

DURAS: Una storia, raccontata un'altra volta, non è più la stessa storia.

D.: *Détruire, del resto, è un libro che si può raccontare? C'è un albergo, con grandi vetrate, al limitare di una foresta. Nell'albergo una donna e un uomo, due estranei. Lei si chiama Elisabeth Alione, è sposata ad un industriale, vive in provincia, è la per riposarsi dopo un parto (il bambino è morto). Lui la guarda, semplicemente. La guarda leggere, o fingere di leggere, prendere le medicine, dormire su una sedia a sdraio nel parco, ascoltare i tonfi della palla di due giocatori di tennis, osservare il sole al crepuscolo. Un giorno arriva un altro uomo, si chiama Stein, si sa che è ebreo, che "sta per diventare scrittore". Stein e Max Thor, l'uomo che guarda, si mettono a parlare. Thor è professore, sposato ad una moglie giovane, quasi una bambina, Alissa. Alissa arriva e il terzetto cerca di comunicare con la donna malata. Malata o folle? Campo libero alle interpretazioni. A me, per esempio, l'albergo ha dato l'idea della società malata, o della solitudine.*

DURAS: Gliel'ho detto, il libro può essere letto in diverse maniere. Il film è ancora un altro modo di lettura.

D.: Sì, nel film ci sono degli atti e dei gesti che non c'erano nel libro, e reciprocamente. Ciò che mi ha colpito, nel film, è che la macchina da presa non è mai statica, passa da un personaggio all'altro, assume angolazioni – in senso psicologico, voglio dire – continuamente diverse. È come se il regista fosse deliberatamente assente.

DURAS: Sono contenta che abbia avuto quest'impressione. Ho voluto soprattutto evitare che il regista, nel film, fosse il narratore-demiurgo, nel senso che Mauriac per esempio attribuisce allo scrittore, e che la macchina da presa fosse una specie di "occhio di Dio", inesorabile, assoluto. La macchina da presa deve guardare non in modo statico, ma attribuendosi lo sguardo dei vari personaggi. È quel che ho cercato di fare in *Détruire*. In *La Musica*, con Delphine Seyrig e Robert Hossein, il linguaggio cinematografico era più convenzionale.

D.: È vero che in *Détruire* la macchina da presa non capta e non assorbe più la situazione, cristallizzata in un unico blocco di immagini, ma la scompone, l'analizza "obiettivamente".

DURAS: Nathalie Sarraute mi ha detto una cosa simpatica, che è stato il film a darle accesso al libro.

D.: Di solito avviene il contrario. Mi dica: le è parso difficile, tecnicamente, accostarsi al Cinema?

DURAS: No, semplice. Molto. Basta rifiutarsi di lasciarsi dominare dalla *machinerie* cinematografica.

D.: Lo stile nei suoi ultimi libri è sempre più visivo. Crede che il Cinema c'entri per qualche cosa?

DURAS: Nella misura in cui mi ha insegnato che il tempo per costruire la frase è tempo perduto, sì, indubbiamente.

D.: Tempo perduto in che senso? Che lo stile, oggi, diventa sempre più forma, involucro, elemento non essenziale?

DURAS: In questo senso. Dobbiamo vivere in accordo col nostro tempo, andare più svelti.

D.: Dopo la lezione del Cinema le viene più facile scrivere per immagini?

DURAS: Certamente. Ma in fondo, anche prima di fare del Cinema, per me la cosa scritta era sempre stata cosa veduta.

D.: Vuol dire che un personaggio, una situazione, un rapporto le vengono anzitutto come immagine?

DURAS: È un po' così. Per *Détruire* è cominciato con Stein, un uomo senza volto, senza età, senza causa. Si muove, s'agita, grida. Penso che rifiuta la società, che vuole distruggerla. Il resto è venuto dopo. Per il mio ultimo libro, all'origine un giovane. Dorme, è un proletario. Ha le mani ferme, pesanti, inutili. Mani imprigionate nel cemento. Ho veduto il sonno politico del proletariato, così concretamente.

D.: Un'immagine allegorica.

DURAS: Quasi.

D.: È il Cinema, attualmente, che le permette di esprimersi meglio?

DURAS: Cinema, romanzo, teatro: in fondo è lo stesso.

D.: Ma al momento di scegliere: che cosa la fa decidere?

DURAS: Prima bisogna che la cosa sia scritta. In principio c'è la scrittura, sempre. Posso mettere in film soltanto i miei libri. In fondo lo faccio per impedire che lo facciano altri. Non sono e non sarò mai un cineasta professionista perché non credo che si possano sceneggiare e filmare i libri degli altri. Soprattutto quando la storia o la trama psicologica contano meno della dimensione metafisica del libro.

D.: Letteratura, Teatro, Cinema: lei ha detto di considerarli tutti come forme di uno stesso combattimento, quale?

DURAS: Quello contro le cose vecchie, morte, inutili. Credo che d'ora in poi non potrò che procedere in questa direzione. Sì, ne sono convinta.

UGO RONFANI

Ritrattino di Marguerite Duras

Détruire dit-elle è il titolo dell'ultimo, recentissimo film di Marguerite Duras: un film tra l'ermetico e l'allegorico, che entusiasma o irrita ma non lascia indifferenti, come il libro dal quale è stato ricavato.

“Distruggere, ella disse” potrebbe essere, tutto sommato, anche il titolo di quest'intervista con la romanziera di *Una diga contro il Pacifico*: io a cercare di farla parlare del suo mestiere, di Letteratura, di Cinema e lei a ripetermi che in fondo la società letteraria non l'interessa più, che lo scrivere è un atto mancato, che la frase stampata a volte le fa orrore, che un cineasta professionista non serve ad altro se non ad aumentare l'alienazione del pubblico, e altre cose del genere.

Quietamente, la piccola dama che mi stava seduta accanto su un canapé demoliva tutto. Diceva cose tremende con voce dolcissima e il volto dai tratti vagamente cinesi era impassibile. La vecchia casa della rue Saint-Benoît a due passi dal “Deux Magots” e dal “Flore”, nel perimetro a maggiore densità letteraria di Saint-Germain-des-Prés, era stranamente silenziosa come un chiostro. A duecento metri di distanza scorreva la duplice fiumana delle automobili e dei turisti e intorno ai lampioni del *drugstore* s'agglutinavano, come farfalle vespertine, gli *hippies* del quartiere; ma attraverso i tetti e le muraglie che circondavano la vecchia casa veniva soltanto, anacronistico, il suono di un flauto di legno, forse uno studente in una mansarda.

Se alla fine siamo riusciti a “cucire” insieme un'intervista letteraria, ciò è dovuto in parti uguali alla mia ostinazione ed alla sua arrendevole cortesia. Marguerite avrebbe voluto, piuttosto, tirare il discorso verso la politica. La politica che è per lei attualmente, nel labirinto della società, il Minotauro divoratore dei vecchi idoli, una forza distruggitrice e purificatrice. Marguerite Duras “maoista”? Lo dicono e lei non fa nulla per smentirlo, anzi. Pratica volentieri il terrorismo ideologico, partecipa alle manifestazioni *gauchistes*, figura nel comitato degli amici della *Cause du Peuple* (il foglio della *Gauche Proletarienne* che ha in J. P. Sartre il suo illustre direttore) e pubblica i suoi testi in una collana delle *Editions de Minuit* intitolata *Rupture*, che è riservata alle opere di sovversione e di rivolta. Marguerite Duras, insomma, “milita”.

Con tutto questo, il problema non è così semplice. L'etichetta non basta. Che significa che Sartre, la de Beauvoir, la Duras sono “maoisti”? Non partecipano all'elaborazione della strategia maoista, non sono alla punta attiva del movimento e sono lungi dall'approvarne i metodi (su questo punto la Duras è stata esplicita). Il loro consenso è adesione alla protesta ed al rifiuto delle minoranze rivoluzionarie, non cauzione dei loro atti, e la loro solidarietà è in funzione

antirepressiva. Sono i testimoni a difesa della gioventù ribelle. Sono e restano, nonostante tutto, dei “marginali” di una rivoluzione sognata. Sono più vicini a Essenin, il quale «tirava su i calzoni per correre dietro al *komsomol*», che a Maiakovskij, bardo convinto e sonoro di una rivoluzione. Per quanto applicata e convinta sia questa milizia politica, in fondo - voglio dire - ciò che resta è la solitudine dell'intellettuale, la sua reticenza a farsi strumentalizzare, la sua indisponibilità per l'obbedienza ideologica, il suo scetticismo per le catarsi collettive. E Marguerite Duras non fa eccezione alla regola. I suoi entusiasmi politici l'aiutano a vivere, sono una “fuga in avanti” che le consentono di lasciarsi alle spalle la vecchia cultura e la vecchia società, di inventarsi un'ipotesi di futuro: ma poi? La *rêverie* rivoluzionaria non risolve la difficoltà di essere.

Sono discorsi che Marguerite Duras non vuole sentire. Oggi le basta l'*engagement*, l'atto del rifiuto, la fuga in avanti. Domani sarà un altro giorno, si può sempre reinventare la vita. Liberi i critici (l'hanno già fatto) di scambiare questo “gioco del massacro” intellettuale per suicidio letterario, e gli psicanalisti di vivisezionare il caso di una scrittrice che, vittima per lunghi anni di una cospirazione del silenzio, una volta conquistata a duro prezzo la notorietà si diverte a voltare le spalle, a confondere le piste, a mettersi sistematicamente “contro” la cultura ufficiale. E libera certa avanguardia - quella del *nouveau roman*, con le sue diramazioni - di arruolarla d'ufficio sotto le sue bandiere: alla resa dei conti lei difenderà tenacemente la propria indipendenza; e bastato che accennassi alle parentele fra le sue ultime ricerche romanzesche e quella di *Tel Quel* (parentele certe, palpabili alla triplice insegna della psicanalisi, della linguistica, della politica) perché subito si proclamasse estranea agli intrupamenti di corrente e facesse - in flagrante e patetica contraddizione con un suo precedente discorso sul dovere della “partecipazione” - l'elogio dell'impegno individuale, il solo fertile di risultati.

Sarebbe stato interessante, anche, cercare nelle sue più recenti esperienze sul linguaggio le tracce della voga strutturalista, che i detrattori paragonano volentieri alla vacua sonorità dei *grands rhétoriciens* del passato e gli entusiasti considerano invece feconda come la riforma dei grammatici di Port Royal: ma a che pro, visto che Marguerite Duras si considera manifestamente imparentata soltanto con Marguerite Duras?

Difficile anche, in queste condizioni, dire il colore delle sue stagioni letterarie, tracciare la sua parabola di scrittrice. Non vuol essere debitrice di alcunché neppure al proprio passato; quando ho accennato allo psicologismo dei suoi primi romanzi, o all'intimismo delle sue prime commedie, l'ho sentita impaziente di sviare il discorso. Ancora e sempre la “fuga in avanti”: fare saltare i ponti alle spalle per avanzare meglio. Nel labirinto è il filo d'Arianna che conduce a perdizione, non l'ignoto. E questo, forse, è il segreto di Marguerite Duras, la ragione della sua “distruzione creativa”. In fondo, un'ascesi. E qui non bisognerebbe dimenticare che Marguerite Duras è nata e cresciuta nell'Indocina dell'epoca coloniale, che giovanissima aveva assistito al crollo di una civiltà e s'era trovata a contatto coi valori del mondo orientale, e che di quel suo passato le è rimasto come un *depaysement* inguaribile una volta ricongiuntasi alla cultura-madre. Una latitudine spirituale che - sia detto per inciso - aveva dato così ricca risonanza, nel '59, ai suoi dialoghi scritti per il film di Alain Resnais *Hiroshima mon amour*. Distruggere, ma per salvare l'essenziale. In un'epoca d'inflazione di parole Marguerite Duras celebra i suoi *autodafé* letterari perché il linguaggio ritrovi tutta la sua carica di comunicazione. Dal realismo esotico di *Un barrage contre le Pacifique* alla nuda tensione stilistica del recente *Vice-consul*, dalle analisi psicologiche delle prime *pièces* come *Square* al rigore drammatico di *L'Amante anglaise*, la missione che si è assegnata è stata quella di spogliare del superfluo il linguaggio letterario e, così facendo, di “ricaricare” appunto la parola. Anche il suo graduale e graduato passaggio dalla pagina scritta al parlato del palcoscenico, e dal teatro all'immagine cinematografica ha risposto alla stessa esigenza. “Distruggere, ella disse”. Sì, ma non facciamo di Marguerite Duras una nichilista attardata. Sarebbe convenzionale, inesatto, ingiusto.