

Questo testo sviluppa la relazione *Ropars lettrice di Duras* presentata al Convegno internazionale di studi in onore di Marie-Claire Ropars “Immagine e Parola, Scrittura e Visione”, tenutosi il 31 marzo 2008 presso la Facoltà di Lettere dell’Università degli Studi di Firenze, organizzato da Sandro Bernardi (professore di Storia del cinema) per la Scuola Dottorale in Storia dello Spettacolo.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier lettrice di Marguerite Duras

di Roberto ZEMIGNAN

Non sono molti, in Italia, gli studiosi o appassionati dell’opera di Marguerite Duras a conoscere l’interesse teorico che Marie-Claire Ropars le ha riservato negli anni. Le molteplici e approfondite analisi che la studiosa francese le ha dedicato, proprio perché inserite in testi che le includono in quanto esemplificative del discorso che vuole essere *in primis* teorico, hanno sofferto di quella mancanza di autonomia (tranne, qualche raro caso, in cui il saggio ha preceduto il libro) che ha impedito la loro più ampia conoscenza. In occasione di un convegno internazionale tenutosi nel marzo di quest’anno presso l’Università di Firenze (“Immagine e parola, Scrittura e Visione” a cura di Sandro Bernardi), volto a rendere un doveroso omaggio alla ricercatrice da un anno scomparsa, ho ritenuto importante delineare, seppure in maniera sintetica, il ruolo che l’opera di Marguerite Duras ha avuto nello sviluppo della sua riflessione filosofica, votata a coniugare estetica e letteratura per mezzo di una *lettura* “assai personale” della rappresentazione cinematografica (come Francesco Casetti ha sottolineato nel paragrafo che le ha dedicato nel suo *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani 1993).

Da *De la littérature au cinéma. Genèse d’une écriture* a *Le texte divisé*. I fondamenti di una teoria della scrittura cinematografica

Nel primo libro teorico di Marie-Claire Ropars, *De la littérature au cinéma. Genèse d’une écriture* (Librairie Armand Colin), che risale ormai al lontano 1970 (di cui è possibile leggere un frammento in italiano nella raccolta curata da Gian Piero Brunetta, *Letteratura e cinema*, Zanichelli 1976), l’opera letteraria di Marguerite Duras entra in maniera minima nell’analisi della studiosa, eppure con un ruolo già rilevante, dovuto a quel primo testo “ibrido” scritto per il primo lungometraggio di Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959, pubblicato nel 1961). Per Ropars il film di Resnais porta a termine una ricerca che si intreccia con le origini stesse del cinema, strettamente legata allo sviluppo di una scrittura cinematografica. Secondo la studiosa francese, con *Hiroshima mon amour* Resnais compie una vera rivoluzione, “poiché è a livello della stessa percezione dello spettatore che egli rompe i dati immediati e univoci della comunicazione filmica, per provocare la libertà, e infine l’attività creatrice, che caratterizza l’attitudine del lettore” (p. 145). Sicuramente questo è dovuto al fatto che, grazie a Resnais, la letteratura diventa uno dei materiali da cui partire e non più un fine ultimo, una storia da realizzare. E, a questo scopo, Ropars mette bene in

evidenza il ruolo avuto da Duras nel progetto artistico (come sarà poi quello ricoperto da Robbe-Grillet per il film successivo *L'année dernière à Marienbad*, 1961 e da Jean Cayrol per *Muriel ou le temps d'un retour*, 1963). L'elemento su cui la studiosa concentra la sua attenzione è la particolare struttura narrativa delle precedenti opere durassiane, che presentano “storie a due livelli, di cui i personaggi non vivono mai un'avventura che nell'avvicinamento indiretto di un'altra, e per interposta persona, [...] appartenenti a un mondo in cui, essendo l'azione diventata impossibile, solo lo sguardo su quest'azione, d'altronde incerta, resta percettibile: al romanzo si sostituisce, secondo l'espressione di Sartre, il rapporto, sempre a distanza dall'avvenimento accaduto, di cui esso contesta, inoltre, la realtà” (p. 152).

Lo svuotamento della storia perché presa nel riflesso di un'altra la quale, sdoppiandola, la frantuma; i personaggi non più protagonisti ma resi testimoni di un evento che ormai si dà solo nel ricordo, e per questo corrosivo dal tempo; la narrazione incarnata in corpi che non hanno più nomi propri, ma sono solo spogli pronomi personali quali “io” e “tu”, questi sono gli elementi dell'universo letterario di Duras che, per Ropars, Resnais ha saputo magistralmente tradurre in immagini, parole e suoni:

Se la discontinuità propria alla scrittura di Marguerite Duras si ritrova in *Hiroshima mon amour*, è nelle relazioni tra le immagini e, ancor più, nella relazione della parola all'immagine che essa si manifesta, poiché il montaggio del film confronta ad ogni istante i diversi tempi del racconto, e oppone la realtà del mondo rappresentato – Hiroshima distrutta o ricostruita – alla visione soggettiva che ne propone la parola; ed è per il contrappunto dell'immagine e del suono, per l'intreccio dei temi presenti nelle diverse piste sensibili che si esprime al meglio la disarticolazione d'un universo dove gli esseri non possono più che guardarsi vivere guardando il mondo (pp. 156-157).

È esattamente questa “discontinuità” la cifra autoriale che Ropars coglie nella scrittura durassiana e che, grazie al film di Resnais, diventa a sua volta elemento di *rottura* nel linguaggio cinematografico. Questo a più livelli: con l'immediatezza della percezione di fronte ai dati offerti dall'immagine; con l'identificazione diretta prodotta dall'immagine per mezzo della fascinazione che essa esercita sullo spettatore; con il rapporto tra le apparenze immediate della realtà e la costruzione, mediata, del senso di questo reale. Nella ricerca della studiosa centrata sull'individuazione di quegli elementi che hanno concorso alla *genesì* della scrittura al cinema, il costituirsi di una percezione *indiretta* è la condizione fondamentale senza la quale il cinema non può accedere ad un'esistenza autonoma.

Come lo stesso titolo del libro sta ad indicare, l'analisi condotta da Ropars non è volta ad individuare nuovi fondamenti teorici a problemi inerenti l'adattamento letterario al cinema, bensì vuole indicare, attraverso un confronto letteratura-cinema basato sui meccanismi del racconto, la presenza di *una scrittura* nell'organizzazione di un linguaggio produttore di senso: l'opera letteraria di

Duras diventa, anche se solo per *Hiroshima mon amour*, una delle componenti essenziali di questa creazione.

In *Le texte divisé* (Puf 1981), come lo suggerisce il titolo, è attraverso il concetto di testo che Ropars affronta, questa volta in maniera frontale, la riflessione sulla scrittura – non più prettamente cinematografica ma, appunto, testuale. Partendo dall'analisi che Derrida sviluppa, nel suo *De la grammatologie* (Minuit 1967), nei confronti del logocentrismo per mezzo del suo ultimo epigono, lo strutturalismo di Saussure, Ropars individua nel concetto di traccia – che il filosofo sostituisce a quello di segno – l'elemento che indica lo scarto sotteso nella parola che la voce non dice, la differenza tra significante e significato che il segno tende a cancellare in sé. Questa nuova idea di segno concorre a smantellare l'univocità del senso: “la traccia è per definizione originaria, dunque, per definizione, articolazione a un'altra traccia, in cui nuovamente l'origine si sottrae” (p. 23). Essa permette di pensare e l'articolazione e la differenza insita nei segni linguistici, facendo risaltare la scrittura, intesa come “un processo di significazione, il cui riconoscimento mette in pericolo la struttura del senso” (p. 24). In quanto processo, Ropars non smette di sottolineare che la scrittura così intesa è un'ipotesi teorica. Per questo motivo, ella affianca alla critica di Derrida del segno saussuriano altre teorie che, in ambiti diversi, si sono avvicinate ad una riflessione sulla scrittura elaborando prospettive differenti che minano, a loro volta, l'unità del senso. Innanzitutto, la studiosa interroga la semiologia della seconda generazione, soffermandosi sulla teoria dell'enunciazione di Benveniste che fa del soggetto “non più l'individuo che parla il testo, ma l'atto che il testo costituisce parlando” (p. 27), quindi un soggetto linguistico non più assegnabile ad un'unica posizione stabilita, e la cui origine, perciò, risulta problematica. Poi Ropars si apre alla psicoanalisi freudiana poiché è attraverso il sogno, inteso come “un enigma figurativo”, che il padre della psicoanalisi coniuga “il problema della significazione nella prospettiva dell'inconscio e nel quadro di un linguaggio figurativo” (pp. 27-28), aprendo il senso all'articolazione differente dei linguaggi. Infine, affrontando direttamente il linguaggio visivo attraverso Ejzenštejn, per il quale il cinema si situa dalla parte del concetto – quindi a vocazione scritturale – e non da quella dell'immagine. Per mezzo della sua teoria del montaggio, il regista russo presuppone la discontinuità delle inquadrature nel loro avvicinarsi. Questo lo induce a concepire il montaggio come frattura, come taglio nella catena visiva e quindi indice di conflittualità fra i suoi elementi nella costituzione del senso (il concatenamento è solo un caso particolare delle sue possibilità). È dunque tale incontro teorico tra cinema, psicoanalisi, linguistica e filosofia a mettere in evidenza la tensione interna che la scrittura racchiude in sé, dovuta all'eterogeneità degli elementi che la costituiscono, in accordo con la molteplicità dei materiali che il modello derridiano del geroglifico mette in scena (una “coabitazione organizzata, in uno stesso codice grafico, di elementi

figurativi, simbolici, astratti e fonetici”, p. 61) ma che, secondo la studiosa, il filosofo non riconosce.

Per questo motivo Ropars colloca la riflessione filosofica sulla scrittura all'interno di una prospettiva di ricerca interdisciplinare. Non c'è unità nella scrittura, in quanto la sua processualità apre il senso: esso ne diventa il suo orizzonte, il desiderio a cui essa tende e, allo stesso tempo, il luogo della sua negazione. Il testo, quindi, in sé non esiste: è uno “spazio della frontiera”, un “luogo di tensione e di incontro”. Quello che esiste è la sua *lettura*, che significa riconoscere, in esso, il processo della scrittura che lo sottende e che, quindi, non smette di modificarlo.

Secondo la ricercatrice, *India Song* di Marguerite Duras ben si presta a questo esercizio di *lettura testuale*, in quanto il film si situa all'incrocio di diverse vie contraddittorie, indicative di quei conflitti che governano il processo di scrittura:

- è un testo unico, ma allo stesso tempo mette in scena un nucleo finzionale che Duras dispiega in varie opere, senza arrivare a dargli una forma definitiva (il riferimento non è solo al romanzo *Le vice-consul*, 1966, di cui il film è l'adattamento, ma più in generale è al “ciclo indiano”, a cui Duras attinge per molte sue opere, che parte da *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, e arriva al film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976);
- Duras si affida a delle *vedettes* internazionali (Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Mathieu Carrière, Claude Mann), tuttavia esse rimangono per tutta la durata del film sempre con la bocca chiusa; ad esse, si sostituiscono delle voci che ricordano gli avvenimenti passati;
- le scene dovrebbero ambientarsi nell'India bianca, quella delle ambasciate (il luogo dovrebbe essere l'ambasciata di Francia a Calcutta), ma ci troviamo in uno dei palazzi Rothschild, situato alle porte di Parigi, in stato di importante decomposizione;
- la regista si fa portavoce di un cinema differente, in opposizione a quello commerciale, ma il film non smette di sedurre i suoi spettatori, attraverso i complessi movimenti di macchina, la raffinatezza dei costumi (quelli da uomo sono di Cerruti 1881), l'uso sapiente delle voci fuori campo, la ricchezza dei suoni e della musica.

A partire da questa forte carica di ambiguità che *India Song* trasmette, Ropars rilancia la sua ipotesi costruita sul filo delle diverse teorie precedentemente messe a confronto: quella che il cinema giochi “un ruolo rivelatore, vuoi detonatore, dovuto al particolare statuto semiotico del suo linguaggio: per la pluralità delle sue piste di senso, può esibire delle contraddizioni e svelare la posta in gioco che il testo propriamente linguistico ammorbidisce o addirittura nasconde” (p. 128). Tre sono le direttrici su cui si sviluppa la sua ricerca testuale: la prima (“La voix écartée/La voce divaricata”), riguarda il ruolo che le voci intrattengono nel film, in particolare nella parte iniziale, in cui l'interpellazione sonora dello spettatore viene attivata dal film in maniera

paradossale, minando ogni riferimento enunciativo. Le voci sono poste in posizione di origine in confronto all'immagine, ma il loro funzionamento nel prologo (due voci di donne che richiamano alla memoria due storie di donne, la mendicante di Savannakhet e Anne-Marie Stretter, che si sono incrociate nei loro itinerari indiani) annulla ogni possibilità originaria e rende l'origine un problema. La seconda direttrice ("L'abîme spéculaire/L'abisso speculare"), interroga il ruolo dello specchio, corpo centrale delle immagini del film, attorno al quale la scrittura non smette di farle ruotare. Lo specchio, che porta con sé l'idea di doppiezza – unità che si sdoppia raddoppiandosi – fissa i personaggi ad una relazione legata allo sguardo, dunque al desiderio, che invece la scrittura non smette di disarticolare facendolo circolare fra gli sguardi che non si incrociano e le voci che continuamente lo riattivano, fra la sala dei ricevimenti di notte, durante la rimemorazione di un celebre ballo all'ambasciata di Francia in cui il viceconsole di Lahore grida il suo amore per Anne-Marie Stretter, la moglie dell'ambasciatore, e il parco che la circonda, restituito nella luminosità disincantata del giorno. Infine la terza direttrice ("Le point de mire/Il bersaglio"), in cui viene riattraversato il rapporto "pericoloso" che il film tesse tra scrittura e soggetto alla luce del referente storico a cui esplicitamente rinvia: gli anni Trenta, in India e nel mondo. Nella radicalizzazione della frattura insita tra la vista e la voce, *India Song* mette in scena la disgiunzione tra la rappresentazione, che si vorrebbe fissare, e questo suo desiderio, continuamente disperso, il quale investe, come nota Ropars, il problema del soggetto in quanto è su di esso "che si annoda più da vicino la tensione propria a questa formazione desiderante" (p. 203). L'abisso ottico, che si apre nel cuore del film grazie allo specchio e che non permette di ancorare la visione, fa scivolare in ogni essere la traccia dell'altro e viceversa. Il movimento differenziale attraversa quindi l'identità di genere, rendendo il maschile e il femminile due entità labili, permutabili, fino ad investire la traccia del referente su cui prende vita il film. Ciò a cui le voci rinviano in maniera ossessiva è la presenza dell'India bianca. Secondo la studiosa, "questo avamposto extraterritoriale in un territorio straniero, appare allora come l'inverso insistente, il solo autorizzato, d'una immagine interdotta, quella dell'altro, dello straniero; quella dell'India assente, ridotta a nulla" (p. 210). Esclusione su cui si è costruita la storia dell'Occidente e che il testo filmico fa sua; "bersaglio", secondo Ropars, di un sistema di scrittura che mette a morte il referente ripristinando l'attività critica della traccia. È su questa ultima constatazione che la lettura testuale di *India Song* si chiude, rilanciando l'idea di un "lavoro in negativo" del testo che solo la lettura rende percettibile. Per questo motivo, secondo la studiosa, "questa attività può solo misurarsi con la fecondità delle sue conseguenze e non sul valore intrinseco delle posizioni difese" (p. 87). Leggere un testo è dunque un'attività sempre *in fieri*: riconoscerne la scrittura, intesa come "tragitto conflittuale", significa far diventare la *lettura* il luogo d'un possibile incontro tra una interpellazione, che

si dissimula nel testo, e un interrogare del lettore, a cui non viene lasciato né riposo né certezze.

Écraniques. Le film du texte. Per una teoria della riscrittura (réécriture) del testo letterario.

Tra *Le texte divisé* (1981) e *Écraniques. Le film du texte* (Presses Universitaires de Lille 1990), accanto all'approfondimento delle riflessioni filosofico-estetiche di Derrida, Deleuze, Lyotard, Ropars affronta la complessa teoria filosofica della scrittura letteraria di Blanchot che, pur attraverso l'elaborazione di alcune posizioni critiche, non abbandonerà più, diventando un punto di riferimento insostituibile nello sviluppo del suo percorso teorico, strumento fecondo di confronto nel prosieguo della sua riflessione su concetti quali l'immagine (*L'idée d'image*, Presses Universitaires de Vincennes 1995) e lo spazio (*Écrire l'espace*, Presses Universitaire de Vincennes 2002), centrali nella sfida lanciata da Blanchot alla teoria della letteratura che Ropars fa sua, rilanciandola in una prospettiva dichiaratamente estetica. L'attraversamento dell'opera di Duras – in particolare, quella del “ciclo indiano” – ha certamente contribuito a questo incontro: mi riferisco al saggio “Contretextes ou le jeu de voix chez Marguerite Duras”, riproposto in questo volume, pubblicato precedentemente nella *Revue des Sciences Humaines* (n. 202, 1986) e scritto, come Ropars indica in nota, già nel 1982, in cui fin dall'esergo compare il rinvio esplicito a Blanchot (una citazione tratta da *L'amitié*, che racchiude un testo su Marguerite Duras dal titolo “Détruire”, Gallimard 1970), senza contare, poi, tutti gli ulteriori rimandi teorici, a partire dal capitolo “Le regard d'Orphée”, centro fondante di *L'espace littéraire* (Gallimard 1955).

Per mezzo di Duras Ropars si accosta, dunque, a Blanchot e il filosofo, in pochi anni, viene ad occupare un posto fondamentale nello sviluppo della sua riflessione, sempre più concentrata a indagare il concetto di testo, attraverso il processo di scrittura che lo sottende, e la pratica – ad esso speculare – della sua lettura. Questo incontro le permette di dare una nuova configurazione alla semiotica testuale introducendo in essa la nozione, tutta blanchottiana, di *réécriture*: *Écranique* è la dimostrazione di questo percorso.

Innanzitutto, rispetto a *Le texte divisé*, la studiosa compie un'operazione di più ampio respiro. Dato che la lettura, così come viene considerata all'interno della semiotica testuale, si confronta con la pratica della scrittura, secondo Ropars essa non appartiene a un'estetica della ricezione bensì a uno “studio della produzione testuale” (p. 12). Per questo motivo l'operatore filmico si presta ad essere il lettore meglio indicato a leggere il testo letterario: poiché la scrittura cinematografica si è costruita sulla scia di quella letteraria, essa “gli rinvia l'immagine ingrandita, deformata e demoltiplicata, del suo funzionamento” (pp. 12-13). Partire da un film per leggere il testo letterario, significa far scaturire le rotture insite nel linguaggio, evidenziare quello che il testo non dice che in maniera obliqua, facendo della scrittura cinematografica “la camera oscura”

nella quale il processo di significazione del testo si rende leggibile come sua traccia negativa. Ma nel fare questo, ricorrere all'operatore cinematografico vuol dire, per Ropars, entrare nell'ordine del rapporto e non della comparazione: il saggio sopracitato relativo a Duras ne è l'esempio illuminante. Attraverso l'analisi di *La femme du Gange* (film girato nel 1972 e presentato nel 1974), lo scopo è quello di aprire un passaggio per una lettura di *Le ravisement de Lol V. Stein* (romanzo 1964), incrociando il libro da cui il film prende origine (*L'amour* 1971) e lasciando, invece, da parte, il libro seguente al film (*La femme du Gange* 1973).

In questa fase, quindi, la ricercatrice non affronta il problema dell'adattamento di un testo. La sua lettura punta ad altro: "si tratta di sperimentare un'ipotesi che cerca nella scrittura di un film l'immagine amplificata e minata di un testo inseguito obliquamente e non trascritto" (p. 60). Per questo motivo nelle pieghe tra immagini e voci di *La femme du Gange* si insinua la traccia, frammentata, di un'altra parola – quella del *Ravisement* – che altera i segni linguistici in cui si iscrive – *L'amour* – a propria volta frammentandoli. Per questo procedimento che investe i testi di uno stesso nucleo enunciativo – qui quello relativo al "ciclo indiano" – Ropars parla, per Duras, di una "scrittura dell'intervallo" (p. 81), che impedisce di centrare ogni enunciato sonoro su un punto d'origine, riversando sulle stesse immagini questa crisi d'identità. Leggere sarà dunque "spaziare i riflessi, allargare la fessura; leggere il testo con il film, sarà cercare nel montaggio delle frasi la sospensione linguistica della parola, nella separazione delle inquadrature il non essere a sé delle figure" (p. 82). Attraverso questa deviazione filmica, la scrittura durassiana manifesta la sua piena capacità linguistica: "far percepire, nelle operazioni del testo, ciò che sta al di qua o al di là della narrazione" (p. 85) – il *simulacro* di un'altra scrittura.

La tappa successiva di questo percorso di lettura è quella relativa all'adattamento. Dopo aver posto le basi di un rapporto letteratura-scrittura via operatore filmico, Ropars affronta direttamente tale problema "per cercare in esso il radicamento di un'ipotesi in espansione, seguendo la quale dall'opera letteraria alla sua ripresa filmica continua a giocare, rilanciandola nuovamente, la scena d'una scrittura in parte doppia" (p. 163). Per questo motivo, ella sostituisce il termine di adattamento con quello ripreso da Blanchot – e in parte rivisitato – di *réécriture*, in quanto "la ri-scrittura designa il paradosso di una scrittura sempre sdoppiata" (p. 165). Nelle differenze che segnano il passaggio da un testo ad un film, lo sforzo dell'analista sarà allora quello non tanto di cercare gli elementi che allontanano dall'opera di origine, "ma al contrario lo scarto dell'opera dall'origine, attraverso i silenzi che lascia affiorare o le rotture che neutralizza. Questo suppone di non trattare ogni opera – film e testo – che nella dissidenza dell'altro [...] L'analisi si terrà tra il film e il testo, nell'intervallo mobile che li lega divaricandoli. Questo andamento intervallare reclama, simultaneamente, di proiettare il film sul testo, che esso legge

riscrivendolo, e di leggere la scrittura del film nella memoria del testo in cui essa si riflette, ma per allontanarsene” (p. 170).

Come opera esemplificativa di questa lettura, ancora una volta Ropars utilizza Duras: al cuore dell’analisi si trovano i due testi *Aurélia Steiner* (Melbourne e Vancouver) portati sullo schermo nel 1979, pubblicati lo stesso anno assieme al terzo, relativo a Parigi (però rimasto tale). La simultaneità della pubblicazione e della realizzazione filmica, nota Ropars, è già di per sé “il caso unico d’opera allo stato doppio, dove è uno stesso gesto che allo stesso tempo scrive e riscrive il testo” (p. 172). La pratica durassiana è conosciuta: la scrittrice ricorre al cinema per poter, in questo modo, distruggere un testo doppiandolo con un altro testo. In questo caso, nella serialità dei tre testi scritti e dei due portati sullo schermo, l’operazione è più complessa. Nel fatto che Duras ripeta, nel passaggio dall’uno all’altro, il testo scritto nella sua totalità, ella distrugge, in questo modo, la sua integrità letteraria. Così facendo il film diventa *lettore* del testo, poiché ne ripropone la lettura, nel senso letterale del termine, e perché, attraverso la proposizione di immagini che ignorano completamente l’esistenza del testo letto, dà a vedere l’intervallo in cui diventa impossibile cercare l’emergenza di un qualsiasi significato. Quello che resta è solo l’evidenza di questa separazione in cui film e testo sono catturati, ciascuno preso nella memoria dell’altro. Per Ropars la lettura, che il film mette in atto, del testo letterario, ha il compito di “rendere visibile la scrittura rendendo visibile il movimento attraverso cui la scrittura si ritira da se stessa nel momento in cui essa entra nello spazio della sua decifrazione: sotto la scrittura visibile, un’altra scrittura, invisibile e inafferrabile [...] la sola funzione della scrittura bianca – l’invisibile – è allora di svalutare l’originalità di quella che si vede, la nera” (p. 165). Per finire, la scrittura filmica durassiana dei suoi testi non solo dischiude il linguaggio letterario alla corruzione da parte dei segni visivi ma inserisce, in esso, la traccia invisibile della sua scrittura che solo il film riesce, in negativo, a tracciare: in questo modo, quello che si dà a vedere grazie al film è l’*immaginario* che la scrittura testuale rende percettibile a se stessa – in *Aurélia Steiner*, secondo Ropars, quello racchiuso nella duplice dimensione nascosta della “caverna nera”, che minaccia la cancellazione dei luoghi e apre un baratro alla parola, e del “percorso del fiume”, che indica, all’opposto, una via al prosieguo della storia. Per questo motivo “l’incontro tra Duras e Blanchot permette allora di rendere visibile, attraverso la ri-scrittura filmica di Duras, questa scrittura invisibile che, secondo Blanchot, raddoppia la scrittura letteraria senza per questo ricevere un’esistenza propria” (p. 174).

Seppure in maniera estremamente sintetica, cercando di ripercorrere la complessità di un approccio teorico che nega l’esposizione di qualsiasi sistema, “poiché l’idea stessa di insieme, o di dottrina, diventa contraria al principio di rottura che regge la ricerca di un altro stato del linguaggio” (p. 17), da questo excursus mi sembra che risulti con chiara evidenza il ruolo rappresentato dall’opera di Marguerite Duras nella ricerca intrapresa tra gli anni ‘70-‘80 da

Marie-Claire Ropars sul versante della semiotica del testo. Collocando il cinema nel cuore della sua pratica letteraria, con lo scopo di distruggere l'identità testuale, Duras iscrive la propria opera in un orizzonte teorico che contribuisce a formare – quello della riscrittura. Ropars formula questo orizzonte teorico, proiettando a propria volta il cinema all'interno della semiotica del testo, prima, e della teoria della scrittura letteraria blanchottiana, poi, poiché esso permette di mettere in moto, all'interno del testo letterario, il circuito dell'erranza nel quale emerge l'immaginario a cui la scrittura attinge, attraverso il simulacro di una scrittura sempre altra. Duras, da una parte, e Ropars, dall'altra, per mezzo del cinema convergono su un punto: mettere in scena un'estetica dell'alterazione e della frammentazione. Ciascuna con i propri strumenti; entrambe, con la stessa feconda ostinazione.