

Quaderni di donne & ricerca

Paola Bava

Marguerite Duras  
Una donna contro il Pacifico

Percorsi di vita e di scrittura  
tra ricchezza e povertà

© CIRSDe (Centro Interdipartimentale di Ricerche e Studi delle Donne)  
Università di Torino  
Via S. Ottavio 20 10124 Torino  
tel 011 670 32 69 fax 011 670 32 70  
[http://hal9000.cisi.unito.it/wf/CENTRI\\_E\\_L/CIRSDe/index.htm](http://hal9000.cisi.unito.it/wf/CENTRI_E_L/CIRSDe/index.htm)  
[cirsde@cisi.unito.it](mailto:cirsde@cisi.unito.it)

© Trauben edizioni  
via Plana 1 10123 Torino  
fax 011 453 00 04  
[trauben@est-digitale.it](mailto:trauben@est-digitale.it)  
ISBN 88-87013-72-1

## Una nota del comitato editoriale

Con questo quaderno il CIRSDe (Centro Interdipartimentale di Ricerche e Studi delle Donne) dà vita a una pubblicazione semestrale di brevi ma compiuti contributi di ricerca o di riflessione sulle tematiche di genere.

L'iniziativa nasce dall'esigenza di offrire uno strumento per la circolazione e la discussione di elaborati (risultati di ricerca, *work in progress*, estratti di tesi di laurea e di dottorato) che, pur nella diversità degli approcci disciplinari, forniscano un contributo allo sviluppo dei *Gender/Women's Studies* nell'Università di Torino.

Il comitato editoriale dei "Quaderni" ha voluto privilegiare, in questa fase di avvio dell'iniziativa, i lavori di ricerca delle tesi di laurea. Per due ragioni principali: in primo luogo, perché ha ritenuto utile offrire uno spazio di pubblicazione innanzitutto a chi, affacciandosi al mondo della ricerca, incontra più difficoltà nel far circolare i risultati del proprio lavoro. E, in secondo luogo, perché ha riconosciuto la necessità di operare per la promozione di nuove leve di ricercatrici/tori nel campo dei *GWS*.

I "Quaderni" escono in un numero di copie limitato (100, per cominciare) e non è prevista la vendita in libreria. Il CIRSDe si impegna, però, a pubblicizzarli attraverso i propri canali; a destinare alcune copie alle biblioteche specializzate; a inviare singoli numeri a chi ne faccia richiesta (spese postali a carico del richiedente).

Le proposte di pubblicazione, accompagnate da una lettera di presentazione di una/un docente, vanno indirizzate alla redazione dei "Quaderni di d & r", CIRSDe, Via S. Ottavio 20 - 10124 Torino - e-mail: [cirsde@cisi.unito.it](mailto:cirsde@cisi.unito.it)

Comitato editoriale:

Elisabetta BENENATI  
Anna BRAWER  
Anna CHIARLONI  
Elisabetta DONINI  
Maria Piera MANO  
Edda MELON



## Prefazione

L'opera di Marguerite Duras, scrittrice fra le/i maggiori della letteratura del Novecento, è apparsa spesso nei miei programmi di «Lingua e Letteratura francese» prima, di «Letteratura francese moderna e contemporanea» poi, nella facoltà di Magistero ora divenuta di Scienze della formazione, e successivamente nella facoltà di Lingue, sempre nell'università di Torino. Così, accanto alla mia ricerca, ai miei scritti e alle mie iniziative, si è venuto formando nel tempo un gruppo di studenti che, attraverso corsi, seminari e tesi di laurea, ha condiviso la mia passione per Duras e l'abitudine permanente ad interrogare i suoi testi, in collegamento con il lavoro di specialisti italiani e stranieri.

Con Paola Bava, che al momento di scegliere la tesi aveva già una buona conoscenza della bibliografia durassiana, abbiamo deciso di affrontare un tema assolutamente centrale nell'opera dell'autrice, il tema del denaro, sul quale la critica ha sempre, fino adesso, stranamente sorvolato. Intorno al denaro, alla differenza tra ricchi e poveri, tra avere e non avere, che a ben guardare struttura, più o meno sotterraneamente, tutti i suoi testi, si articolano infatti le posizioni e le interazioni dei personaggi, e il gioco dell'altra differenza che ci sta a cuore, la differenza sessuale. Lo sguardo estremamente lucido di Marguerite Duras sui fondamenti simbolici del patto sociale da un lato, e dall'altro il lavoro di trasformazione della sua stessa scrittura per rendere flagranti l'orrore economico e le logiche del potere, hanno offerto un campo di indagine assai vasto alla laureanda, che lo ha giudiziosamente limitato ad alcuni gruppi di romanzi e, di conseguenza, ad alcuni gruppi di problemi, intitolando così la sua tesi di laurea: «Ricchezza e povertà. Realtà economiche e politica della scrittura nelle Indie di Marguerite Duras», titolo ulteriormente modificato per questo breve lavoro ricavato dalla tesi, che inaugura la collana del CIRSD e «Quaderni di donne & ricerca».

I testi considerati sono innanzitutto quelli dove Duras ha messo in scena un'infanzia coloniale, nell'Indocina degli anni Trenta, che risulta essere la sua stessa infanzia oppure no, a seconda che il singolo testo si iscriva nel genere romanzo, come nel caso del suo primo grande successo *Un barrage contre le Pacifique*, del 1950, oppure nel genere teatro, come nel caso di *L'Eden Cinéma*, del 1977, oppure nel genere autobiografia, come nel caso di *L'Amant*, del 1984, seguito da *L'Amant de la Chine du Nord*, del 1991, ancora romanzo. Muovendosi agilmente all'interno di tali testi, e ricorrendo anche ad altri scrit-

ti personali dell'autrice (articoli, interviste), Paola Bava mette a fuoco con numerosi esempi il presentarsi e l'evolversi dei temi della ricerca: la presenza dominante del denaro, la differenza di classe, di sesso e di razza come motore dei rapporti interpersonali, e quindi il delinearsi di un percorso di formazione, di una *Bildung* femminile, in quella data realtà.

L'esame di un altro gruppo di opere, svincolate dall'impronta autobiografica, opere che si collocano cronologicamente a metà strada fra i primi e gli ultimi testi «indocinesi», tende non solo a inseguire il medesimo motivo del denaro e del dominio, e l'ambientazione esotica e coloniale – questa volta in India – ma soprattutto a mostrare il processo di trasformazione nel tempo della scrittura durassiana, trasformazione legata anch'essa a una dialettica di ricchezza e povertà, di pieni e di vuoti, di discorsi e di silenzi. Fra queste opere si collocano gli straordinari risultati raggiunti da Duras in quelli che sono considerati i suoi capolavori, *Le ravissement de Lol V. Stein*, del 1964, *Le Vice-consul*, del 1966, e *India Song*, testo teatro film, del 1973. Anche qui, sebbene più sommariamente, vengono sottolineati i motivi legati all'argomento della ricerca, nonché i fili che legano questi testi agli altri considerati precedentemente, ma soprattutto si cerca di rendere evidente, anche attraverso numerose citazioni, il cammino della scrittura, sempre più ellittica, sempre più efficace.

Con gli occhi spalancati sulla realtà visibile e sulle leggi invisibili che la muovono, l'artista Duras si rivela altrettanto perspicace nell'ascolto dei molteplici discorsi filosofici, letterari, psicoanalitici, politici e femministi che si intrecciano sulla scena culturale francese di mezzo secolo e che filtrano attraverso di lei («quando scrivo sono come un colino», dice, come «une passoire»). L'aver inchiodato lo sguardo e l'ascolto di chi legge e di chi guarda (libri, teatro e film) alla seduzione di alcune indimenticabili scene primarie o fantasmatiche, o di alcune frasi enigmatiche dall'effetto tanto profondo quanto difficilmente interpretabile, fa parte delle strategie dell'autrice per tenere sempre in primo piano le ragioni singolari, familiari, passionali dei propri personaggi sottraendole ai luoghi comuni della psicologia, e rendendole di per sé politiche.

Il confronto tra alcuni passi durassiani con altri di Simone de Beauvoir e di Hélène Cixous, consente a Paola Bava di contestualizzare il pensiero di Duras nel panorama femminil/femminista francese, soprattutto sui temi della libertà, del desiderio femminile e del dono, ma non mancano nel suo lavoro riferimenti alla critica angloamericana, particolarmente attenta ai fenomeni letterari postcoloniali.

Edda Melon

*A mia madre e mio padre  
per avermi insegnato il valore del dono*

Desidero ringraziare Edda Melon per il generoso e stimolante sostegno, il CIRSDe per avermi dato la possibilità di pubblicare questo lavoro, Anna Battaglia per i preziosi consigli editoriali ed inoltre Gabriella, Marco, Giorgio, Elena, Stefania e Claudia per l'affettuoso appoggio morale.



## Premessa

Je crois qu'on est pauvre de naissance. Même si je suis riche un jour je resterai avec une sale mentalité de pauvre, un corps, un visage de pauvre, toute ma vie j'aurai l'air comme ça.

*L'Amant de la Chine du Nord*

Il titolo *Marguerite Duras: una donna contro il Pacifico* nasce come eco del titolo del primo grande romanzo di Duras, *Un barrage contre le Pacifique*. In questo romanzo del 1950, ambientato nell'Indocina degli anni Trenta, il personaggio principale, la *mère*, costruisce un'improbabile diga nel vano tentativo di arginare le acque del Pacifico che periodicamente invadono le sue terre rendendole così del tutto incoltivabili. La diga, opera al tempo stesso grandiosa e utopica, per la forza delle immagini che evoca, diviene metafora della lotta impari della *mère* contro *le vampirisme colonial*, contro la fame e la *misère totale, indépassable*<sup>1</sup> delle popolazioni indigene, e più in generale contro tutte le povertà, contro cioè quello che Duras definisce *le Règne de l'Injustice*<sup>2</sup>. «Elle veut avoir raison de l'injustice, la mère, de l'injustice fondamentale qui régit l'histoire des pauvres du monde. [...] Elle veut avoir raison de la force des vents, de la force des marées. [...] Du Pacifique»<sup>3</sup>.

Questa lotta, persa in partenza, trova tuttavia nell'utopia la sua ragione d'essere: «Je crois à l'utopie politique [...]. C'est l'utopie qui fait avancer [...] même si elle échoue. [...] Il n'y a que ça à faire... Il n'y a qu'à tenter des choses, même si elles sont faites pour échouer. Même échouées, ce sont les seules qui font avancer l'esprit révolutionnaire»<sup>4</sup>.

Come la *mère*, anche Duras ha dedicato il suo impegno e l'intera sua opera alla denuncia dell'«injustice fondamentale qui règne sur les pauvres du monde»<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris 1950, p. 244. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione Gallimard Folio.

<sup>2</sup> Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P.O.L., Paris 1987, p. 25. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione Gallimard Folio.

<sup>3</sup> Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, Mercure de France, Paris 1977, pp. 107-08. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione Gallimard Folio.

<sup>4</sup> Marguerite Duras, *Entretien avec Michelle Porte*, in Marguerite Duras, *Le camion*, Éditions de Minuit, Paris 1977, pp. 114-15.

<sup>5</sup> *L'Eden Cinéma*, p. 21.

un'ingiustizia primaria, poiché tutte le altre ingiustizie trovano la loro spiegazione in questa: la divisione del mondo tra ricchi e poveri. Il binomio *ricchezza e povertà* è una costante nell'opera di Marguerite Duras e la sua origine è sicuramente da ricercare nell'esperienza personale di miseria che la sua famiglia ha vissuto nell'Indocina francese degli anni Venti.

«L'incurable mentalité de pauvre» della madre, «la pauvreté endémique de la famille»<sup>6</sup> lasceranno un segno, quasi un marchio, nella vita di Duras e saranno alla base della sua scrittura: «on a eu cette chance d'être relégués au rang des indigènes [...] c'est pour cela par la suite que j'ai pu écrire»<sup>7</sup>. Lungi dal voler fare un elogio della miseria, Marguerite Duras ne riconosce tuttavia il valore esistenziale, *l'intelligence de la pauvreté*:

À cause de son extrême pauvreté, ma mère devint une vietnamienne. [...] Nous n'étions jamais reçus par les blancs, je veux dire dans la "société", car nous faisons partie de la dernière couche sociale [...]. Et cette extraordinaire, cette excessive injustice qui avait été faite à ma mère est sans doute l'expérience la plus traumatisante que j'aie connue. Avoir vu ma mère pleurer, devenir folle, la voir méprisée par tout le monde, poursuivie par les créanciers, avoir à vendre jusqu'au dernier objet [...]. Voilà [...] les richesses de mon enfance<sup>8</sup>.

L'esperienza di povertà della famiglia assume nell'opera di Duras una dimensione più vasta: diviene eco di tutte le povertà e trova la sua massima espressione nella mendicante del romanzo *Le Vice-consul*. «J'ai l'impression que la mendiant peuplé le monde entier. [...] C'est la pauvreté du monde dans sa généralité, dans son anonymat»<sup>9</sup>.

La scelta di campo di Marguerite Duras è netta, inequivocabile, *inévitabile*, come direbbe lei stessa: *de ce côté du monde*, dalla parte dei poveri. Ma *le côté* dei poveri diventa per Duras *le côté* di tutti gli oppressi: degli ebrei, dei proletari, dei *banlieusards*, della donna e del suo *prolétariat millénaire*<sup>10</sup>.

In questa rigorosa scelta di parte si colloca tutta la travagliata vicenda politica di Marguerite Duras, dagli anni della sua breve militanza nel PCF, fino alla rivendicazione di essere di sinistra, con tutta la libertà di critica ed il diritto alla contraddizione.

<sup>6</sup> *La vie matérielle*, p. 131.

<sup>7</sup> Riportato da Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Seuil, Paris 1992, p. 33.

<sup>8</sup> Bettina Knapp, *Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin*, in «French Review», XLIV (1971), n. 4, p. 654.

<sup>9</sup> Suzanne Lamy e André Roy (a cura di), *Marguerite Duras à Montréal*, Éditions Spirale, Québec 1981, pp. 40-41.

<sup>10</sup> Marguerite Duras e Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Éditions de Minuit, Paris 1977, p. 21.

Être de gauche qu'est-ce que c'est maintenant? C'est un entendement à perte de vue qui a trait à la notion étrangère de soi-même à travers ces mots: société de classes, encore, oui, absolument. C'est voir. Souffrir, ne pas pouvoir éviter la souffrance. C'est avoir envie de tuer et abolir la peine de mort. C'est avoir perdu et le savoir, et savoir la valeur irréversible de la défaite et dans les terrains brûlés, avancer, avancer plus avant que jamais encore - avant nous - on avait avancé. C'est ne jamais arriver à admettre la totalité de ce qui est naturel, la différence des climats, celle de la répartition des richesses, celle des couleurs de la peau. Curieusement c'est avoir moins perdu Dieu que la droite qui se réclame de la foi. Cela sans doute à cause de ce désenchantement idéologique fabuleux que nous avons connu avant: Dieu n'était pas loin. C'est aussi avoir perdu. La gauche a perdu tous ses peuples, tout son sens, tout son sang. [...] C'est aussi l'espoir dans l'anéantissement de l'espoir, la gauche. C'est édifier cet espoir anéanti. [...] Vous voyez comme c'est difficile à dire, ça défie les mots, c'est le plus difficile à dire, c'est aussi un mot à venir qui dirait à lui seul l'espoir anéanti et présent<sup>11</sup>.

\*\*\*

Il presente lavoro ha come riferimenti essenziali tre opere: *Un barrage contre le Pacifique*, *Le Vice-consul*<sup>12</sup> e *L'Amant*<sup>13</sup>. Queste tre opere vanno inserite in due cicli: il primo, il ciclo indocinese, che comincia con *Un barrage contre le Pacifique*, prosegue con *Des journées entières dans les arbres*, *Le boa*<sup>14</sup>, *L'Eden Cinéma* e termina con *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*<sup>15</sup>; il secondo, il ciclo indiano, che nasce con *Le ravissement de Lol V. Stein*<sup>16</sup> da cui derivano *Le Vice-consul* e *India Song*<sup>17</sup>. Sebbene il *Barrage* e *L'Amant* facciano entrambi parte del ciclo indocinese, che viene chiamato impropriamente anche ciclo dell'amante, mi è sembrato che le due opere non potessero essere separate da quelle del ciclo indiano, non solo per motivi cronologici, ma soprattutto per la presenza di due personaggi femminili, due fili rossi che legano non casualmente i due cicli: Anne-Marie Stretter, moglie dell'ambasciatore di Francia a Calcutta, e il personaggio quasi mitico della mendicante di Calcutta. Ma l'accostamento delle opere dei due cicli è indispensabile soprattutto per comprendere a

<sup>11</sup> Marguerite Duras, *Être de gauche*, in «L'autre journal» (1985), n. 8, ripreso in «Esprit» (1986), n. 116, p. 78.

<sup>12</sup> Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, Paris 1966.

<sup>13</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, Éditions de Minuit, Paris 1984.

<sup>14</sup> Marguerite Duras, *Des journées entières dans les arbres, suivi de Le boa-Madame Dodin-Les chantiers*, Gallimard, Paris 1954.

<sup>15</sup> Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, Paris 1991.

<sup>16</sup> Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris 1964.

<sup>17</sup> Marguerite Duras, *India Song*, Gallimard, Paris 1973.

fondo l'evoluzione della scrittura di Duras: dalla ridondante ricchezza del *Barrage*, passando per le pagine silenziose e rarefatte del *Vice-consul*, si arriva alla scrittura povera ed essenziale dell'*Amant*, una scrittura purificata, quasi poetica, dove «la povertà dei mezzi si è mutata con la ricchezza espressiva»<sup>18</sup>. Dopo aver ripudiato la scrittura realistica del *Barrage*, considerandola troppo piena, troppo esplicita e per questo *maschile*<sup>19</sup>, Duras sperimenta nei romanzi del ciclo indiano una scrittura più *femminile*<sup>20</sup>, quella che più tardi chiamerà *écriture courante*: «celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne "coupe" le lecteur, ne prend pas sa place. Pas de version proposée. Pas d'explication»<sup>21</sup>. Una scrittura che non ha verità da proporre, che non vuole più spiegare, «je ne veux pas être déclarative [...] ça c'est fini, c'est parce que je l'ai été une fois dans le *Barrage contre le Pacifique*, un petit peu»<sup>22</sup>, ma che al contrario denuncia l'impossibilità di spiegare. Come giustamente osserva Madeleine Borgomano, «L'écriture de [...] Marguerite Duras s'inscrit sur un fond de désillusion: écriture inutile, écriture impossible, c'est une écriture "malgré"»<sup>23</sup>.

Tracce della sofferta ricerca poetica di Duras si possono ritrovare in molti dei suoi personaggi femminili: nei racconti della *mère* del *Barrage*, che instancabilmente cerca le parole adatte per denunciare *le grand vampirisme colonial*, matrice della scrittura *engagée*<sup>24</sup> di Marguerite Duras; nelle lacrime silenziose di Anne-Marie Stretter, metafora di una scrittura che ha attraversato il silenzio, *l'ombre interne*<sup>25</sup>, quella scrittura del silenzio che troverà la sua massima espressione nei *bianchi* dell'*Amant*; nella *noblesse de la banalité* delle parole della *dame*

<sup>18</sup> Wanda Rupolo, *La narrativa di Marguerite Duras*, in «Nuova Antologia» (giugno 1976), p. 212.

<sup>19</sup> Marguerite Duras e Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Éditions de Minuit, Paris 1974, pp.13 e 184. «La femme qui écrit se déguise en..., en homme. [...] ça commence toujours par cette singerie. [...] je n'y ai pas échappé», p. 38.

<sup>20</sup> Cfr. Madeleine Borgomano, *Une écriture féminine? À propos de Marguerite Duras*, in «Littérature» (1984), n. 53, pp. 59-68. Michèle Montrelay, *L'ombre et le nom: sur la féminité*, Éditions de Minuit, Paris 1977.

<sup>21</sup> Marguerite Duras, *L'inconnue de la rue Catinat*, propos recueillis par Hervé Le Masson, in «Le Nouvel Observateur» (28 septembre 1984), p. 53.

<sup>22</sup> *Les Parleuses*, p. 89.

<sup>23</sup> Madeleine Borgomano, *Une écriture féminine? À propos de Marguerite Duras*, cit., p. 60.

<sup>24</sup> Sull'*engagement* di Marguerite Duras cfr. Claire Cerasi, *Marguerite Duras: de Lahore à Auschwitz*, Slatkine, Genève 1993. Marcelle Marini, *Marguerite Duras: une nouvelle écriture du politique*, in «Il confronto letterario» (1988), supplemento al n. 8, pp. 35-50. Ninette Bailey, *Discours social: lecture socio-critique du Vice-consul de Marguerite Duras*, in C.A. Burns (a cura di), *Literature and Society*, Goodman and Sons, University of Birmingham 1980, pp. 233-44.

<sup>25</sup> Cfr. Alette Armel, *La force magique de l'ombre interne*, in Alain Vircondelet (a cura di), *Marguerite Duras: Communications du colloque tenu au centre culturel international de Cerisy-La-Salle du 23 au 30 juillet 1993*, Écriture, Paris 1994, pp. 11-24.

del film *Le camion*<sup>26</sup>, metafora della scrittura durassiana, scarna ed essenziale, ma che si impone per la sua evidenza; nelle voci di donna che attraversano ed accompagnano i testi, come quella dell'*Amant de la Chine du Nord*, voce *aveugle, silencieuse*<sup>27</sup>, sintesi perfetta della tensione durassiana tra silenzio e parola.

\*\*\*

Attraverso la lettura dei romanzi di Duras e delle opere critiche, che mi hanno dato materia abbondante e suggestiva di riflessione, ho potuto incontrare non solo una delle più grandi scrittrici del XX secolo, ma anche una delle testimoni più provocatoriamente sincere del nostro tempo.

Non si può dimenticare il suo invito, quasi una consegna morale e politica, a vedere Calcutta ovunque ci siano povertà e ingiustizie contro cui lottare: un tentativo, che è stato quello di tutta la sua vita, di muoversi comunque verso un'impossibile speranza, verso l'*inconnu désirable*:

Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout. [...] Dans Paris aussi j'ai envie de tourner, dans ces grandes avenues coloniales des *Mains négatives*, ces souks de Ménilmontant, ce Mékong, vers l'Est, du côté de Bercy. L'Asie à s'y méprendre, je sais où elle est à Paris, avant Renault, après les peupliers de l'Île Saint-Germain, les amoncellements de lianes, vers cette jungle qui borde le Siam, avant le phare et la lanterne des morts<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> *Le camion*, p. 65.

<sup>27</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 17.

<sup>28</sup> Marguerite Duras, *Les yeux verts*, numero speciale dei «Cahiers du Cinéma» (1980), n. 312/313, p. 68.

## 1. Una donna contro il Pacifico: l'omaggio alla madre

Duras scrive nel 1950 *Un barrage contre le Pacifique*, il suo primo grande romanzo. Presentato al Prix Goncourt con grande favore della critica, non riuscì vincitore forse perché, come sostiene l'autrice, «il libro era politico, anti-colonialista, e allora non si davano i premi ai comunisti»<sup>29</sup>. *Un barrage contre le Pacifique* può essere considerato un romanzo autobiografico<sup>30</sup>, poiché ripercorre la storia dell'infanzia indocinese di Marguerite Duras, e allo stesso tempo anche *cellule génératrice*<sup>31</sup> dei suoi romanzi *orientali*, poiché contiene in germe i temi e i personaggi archetipici del ciclo indocinese e di quello indiano. Il romanzo, ambientato nell'Indocina francese degli anni Trenta, racconta la storia della *mère*, un'insegnante francese vedova e con due figli, Suzanne e Joseph. Sebbene il personaggio della *mère* e le tragiche vicende familiari, che culminano con il crollo della diga, siano fortemente autobiografiche, nell'analisi dell'opera distinguerò, attraverso l'uso del corsivo, il personaggio, la *mère*, protagonista del romanzo, dalla persona realmente esistita, Marie Legrand, madre di Duras. *Un barrage contre le Pacifique* è dunque il romanzo *della* madre, poiché qui la figura della *mère* è centrale, mentre nei successivi romanzi del ciclo indocinese, *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, l'attenzione si sposta sulla figura della figlia, *l'enfant*. Ma il *Barrage* può essere definito, ancor meglio e con maggiore intensità, come il romanzo *per* la madre, per questa figura che ha segnato tutta la vita della donna Duras, della scrittrice Duras. «Dans le *Barrage*, je rendais [à ma mère] un hommage qu'elle n'a pas vu, qu'elle n'a pas lu. Pour elle dans le livre j'accusais sa défaite, je la dénonçais. Qu'elle n'a pas compris, cela reste une des tristesses de ma vie»<sup>32</sup>. Il testo narra gli ultimi anni di vita della *mère*<sup>33</sup>, quando ormai follia e disperazione si sono impadronite di lei: solo

<sup>29</sup> Leopoldina Pallotta della Torre, *Marguerite Duras. La passione sospesa*, La Tartaruga, Milano 1988, p. 34.

<sup>30</sup> Nata nel 1914 a Gia Dinh, vicino a Saigon, Marguerite Duras trascorre i primi 18 anni della sua vita nell'Indocina francese. Cfr. Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, Paris 1990.

<sup>31</sup> Madeleine Borgomano, *L'histoire de la mendicante indienne*, in «Poétique» (1981), n. 48, p. 479.

<sup>32</sup> *L'inconnue de la rue Catinat*, propos recueillis par Hervé Le Masson, cit., p. 52.

<sup>33</sup> La morte della *mère*, che segna il culmine della parabola materna, è un'invenzione fittizia che non corrisponde alla realtà. Marie Legrand infatti morirà in Francia nel 1958. Sul significato della morte materna come autorizzazione alla scrittura, cfr. par. 9, *La scrittura della follia*.

attraverso intensi flashback, Duras fa riemergere le tappe fondamentali di un passato eroico, fatto di ideali, speranze e illusioni. Figlia di contadini, la *mère* ottiene il diploma di maestra e insegna per qualche anno in un villaggio del Nord della Francia, dove conosce e sposa un insegnante. Insieme partono per l'Indocina francese, attratti dal miraggio di una vita facile, prospettata dalle *affiches* di propaganda coloniale: «“Engagez-vous dans l'armée coloniale”, “Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend”. A l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux»<sup>34</sup>. I due insegnanti sono spinti anche da grandi ideali umanitari, ispirati alla migliore tradizione coloniale francese<sup>35</sup>, ma più ancora da grandi speranze: «le corps enseignant aura sauvé l'Indochine de l'imbécillité blanche»<sup>36</sup>.

Inizialmente la coppia e i due figli, nati nel frattempo nella colonia, vivono agiatamente per alcuni anni, ma alla morte del marito la vita per la famiglia diventa economicamente molto difficile. La *mère* lavora duramente per dieci anni come pianista all'*Eden Cinéma* nel sogno di acquistare un terreno che assicuri un futuro ai suoi figli. E poi l'amara scoperta della truffa: i funzionari addetti all'attribuzione delle terre sono corrotti e le terre che il governo le ha concesso, a patto che vengano messe in coltivazione, sono incoltivabili perché periodicamente invase dalla marea: «elle avait jeté ses économies de dix ans dans les vagues du Pacifique»<sup>37</sup>.

Per fermare le acque dell'Oceano la *mère* progetta e costruisce una diga, *un barrage contre le Pacifique*, che dà il titolo al romanzo, metafora di un'impossibile salvezza. Per la costruzione della diga, la *mère* chiede ed ottiene l'aiuto dei contadini.

[...] leur misère leur avait donné l'habitude d'une passivité qui était leur seule défense devant leurs enfants morts de faim ou leurs récoltes brûlées par le sel. [...] Un rien avait suffi à les faire sortir de leur passivité. Une vieille femme sans moyens qui leur disait qu'elle avait décidé de lutter les déterminait à lutter comme s'ils n'avaient attendu que cela depuis le commencement des temps<sup>38</sup>.

Per i contadini la diga rappresenta «une espérance soudaine et folle», il riscatto da una situazione di miseria endemica: «c'était la revanche»<sup>39</sup>. Ma sotto i colpi della prima marea estiva, la diga crolla in una sola notte. Nella *nuit fata-*

<sup>34</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 23.

<sup>35</sup> Cfr. Raoul Girardet, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, La table ronde, Paris 1972.

<sup>36</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 112.

<sup>37</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 25.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 56.

le crollano, insieme con la diga, le ultime speranze e le ultime illusioni della *mère*. Crolla definitivamente il mito del colonialismo: il Pacifico era stato per la *mère* il simbolo del sogno coloniale, un oceano dal nome benigno, che evocando mondi lontani, l'aveva indotta a partire carica di ideali e di speranze. «[...] la mer de Chine – que la mère d'ailleurs s'obstinait à nommer Pacifique, “mer de Chine” ayant à ses yeux quelque chose de provincial, et parce que jeune, c'était à l'océan Pacifique qu'elle avait rapporté ses rêves, et non à aucune des petites mers qui compliquent inutilement les choses»<sup>40</sup>. Quando il Pacifico rivela la sua vera natura e perde la forza dei sogni, viene assimilato al potere smisurato e distruttivo del denaro, una forza «aussi aveugle que le cadastre [et] la banque»<sup>41</sup>.

\*\*\*

Da questa tragica esperienza familiare nasce in Duras la consapevolezza dell'ingiustizia sociale come unica certezza, unica verità assoluta da trasmettere attraverso le sue opere: «Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire: définitive. J'ai évité cette plaie [...] parce que je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale»<sup>42</sup>.

Nel *Barrage* si avverte soprattutto la volontà di scrivere: «Je ne peux pas m'empêcher. Une fois j'écrirai ça: la vie de ma mère»<sup>43</sup>, l'urgenza di raccontare la storia della madre, di rendere pubblica l'ingiustizia subita da «cette personne de bonne foi [...] que la société a assassinée»<sup>44</sup>.

Nel romanzo ci appare in tutta la sua intensità emotiva l'attenzione di Duras per i più poveri, da cui deriva la sua rivolta contro tutte le ingiustizie della società contemporanea: la sofferenza individuale non è che il riflesso di quella collettiva e viceversa. «La connaissance profonde et instinctive qu'a Marguerite Duras de la souffrance individuelle, l'expérience qu'elle en a faite durant sa vie, trouve dans le malheur collectif un miroir, un écho. Aucune barrière ne sépare dans son oeuvre l'angoisse métaphysique, la détresse individuelle et le désastre historique»<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>42</sup> *La vie matérielle*, p. 97.

<sup>43</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 97.

<sup>44</sup> *L'Amant*, p. 69.

<sup>45</sup> Claire Cerasi, *Marguerite Duras: de Lahore à Auschwitz*, cit., p. 7.



## 2. L'eredità della *mère*: la parola, unica ricchezza contro tutte le ingiustizie

Morta in estrema povertà, la *mère* lascia una eredità importante e passa il testimone ai figli affinché continuino la battaglia da lei lasciata incompiuta. Infatti l'onestà e il rispetto per ogni forma di autorità non le avevano mai permesso di portare fino alle estreme conseguenze la sua rivolta. La *mère* era troppo attaccata alle istituzioni, troppo timorosa di esse per potersi ribellare completamente: «Toujours fautive avec cette incurable mentalité de pauvre»<sup>46</sup>.

Tuttavia proprio la sua ostinata lotta per la giustizia, anche a prezzo di drammatici fallimenti, costituisce sicuramente l'unica eredità lasciata ai figli. Questa eredità sembra materializzarsi nell'ultima lettera che la *mère* invia agli agenti del catasto e che può essere considerata il suo vero testamento. Non a caso a questa lettera è dedicato un intero capitolo del *Barrage*: con questa scelta stilistica, isolando dal resto del romanzo la voce della madre, Duras le dona, le restituisce una particolare forza e una ritrovata incisività. Nella lettera, quasi una *mise en abyme* dell'intero romanzo, la *mère* ripercorre in poche e toccanti pagine la sua vita, le sue lotte e le sue sconfitte.

Indirizzata a un destinatario, Monsieur l'Agent cadastral, che probabilmente non si degnerà nemmeno di leggerla, questa è l'ultima di una lunga serie di lettere che non hanno mai avuto risposta. Sarebbe una lettera inutile dunque, se Joseph, prima di spedirla, non avesse deciso di leggerla e di conservarla per sé: «Lorsqu'il la lisait il se sentait devenir comme il aimait être, capable de tuer les agents de Kam s'il les avait rencontrés. C'était comme ça qu'il désirait rester toute sa vie, quoi qu'il lui arrive, même s'il devenait très riche. Cette lettre lui serait bien plus utile qu'elle ne le serait jamais entre les mains des agents de Kam»<sup>47</sup>.

Il valore della lettera nasce dal fatto che, cambiando casualmente il suo destinatario, giunge, inaspettata e sconvolgente, nelle mani degli unici veri destinatari di questo messaggio di lotta e di dolore. Così quelle parole, liberate da un destino inutile, incominciano un cammino fruttuoso, restituendo ai due figli la vera immagine della *mère* e, nello stesso tempo, facendo riscoprire a ciascuno di loro, alla luce della testimonianza materna, la propria identità, la parte migliore di sé. «[Joseph] ne pourrait jamais oublier [la mère], ou

<sup>46</sup> *La vie matérielle*, p. 131.

<sup>47</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 284.

plutôt ce qu'elle avait enduré. "C'est comme si j'oubliais qui je suis, c'est impossible"»<sup>48</sup>.

Nella lettera troviamo espressa la volontà della *mère* di trasformare la propria vita in testimonianza: una volta presa coscienza del *vampirisme colonial*, il suo contributo per combatterlo è quello di trasmettere le sue conoscenze agli altri, di rendere partecipi i suoi figli e gli abitanti della pianura della sua *nouvelle intelligence*, quell'*intelligence de la pauvreté* che Duras considera l'unica certezza della sua vita. *Intelligence*, termine tipicamente durassiano, indica qui il confine netto tra due mondi distinti: da una parte il mondo della *plaine*, coloro che sanno, poiché hanno vissuto «les expériences fécondes de l'injustice»<sup>49</sup>, dall'altra coloro che ignorano, il mondo dei «grands vampires de la colonie, du riz, du caoutchouc, de la banque, de l'usure»<sup>50</sup>.

L'*intelligence* che la *mère* lascia ai figli, è l'unico mezzo per continuare la sua lotta e per evitare i suoi errori. «À mes enfants aussi j'ai parlé. Je m'étais toujours dit que je les informerais quand ils seraient moins jeunes, pour ne pas attrister leur enfance. Maintenant ils savent»<sup>51</sup>. In questa frase lapidaria il *sapere* è dato come assoluto, come un bene inalienabile della vita, non fine a se stesso, ma come un primo passo verso una rivolta che, sebbene sia ancora lontana, la *mère* crede ormai inevitabile. «Non... disait-elle. Non... Les enfants morts de faim, les récoltes brûlées par le sel, non ça pouvait aussi ne pas durer toujours»<sup>52</sup>.

Nel *Barrage*, la rivolta fallita della madre è dunque demandata ai figli e all'inizio a Joseph: è lui che caccia l'agente del catasto venuto a ispezionare la concessione e che, dopo la morte della madre, rivolge ai contadini l'appello all'assassinio degli agenti. Quest'ultimo episodio è particolarmente interessante perché, come nota Marie-Thérèse Ligot, risuona «à la fois prémonitoire, si on le situe en 1930, et d'actualité, si on le replace à la date de l'écriture»<sup>53</sup>. Il *Barrage* infatti è pubblicato nel 1950, in piena guerra d'Indocina.

Ma Joseph finisce col sottrarsi alla lotta, suggerendo la rivolta solo agli indigeni: «Si je devais rester ici je le ferais avec vous. Mais tous ceux qui peuvent s'en aller d'ici doivent s'en aller. Moi je peux et je m'en vais»<sup>54</sup>. In questa non adesione di Joseph alla rivolta, possiamo riconoscere la dura critica di Duras verso ogni forma di rivoluzione violenta: «Je crois que le pouvoir de la misè-

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>51</sup> *L'Eden Cinéma*, pp. 129-30.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>53</sup> Marie-Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Gallimard, Paris 1992, p. 13.

<sup>54</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 362.

re est aussi insane que celui de l'argent, que celui de la foi. [...] Je crois que la misère qui revendique le droit de juger et de punir, de tuer, que ce soit au nom de la justice, de la foi ou de la force devient rigoureusement de même nature que le pouvoir d'argent qu'elle vient de renverser»<sup>55</sup>. Per Duras l'unica via possibile sembra essere la fuga<sup>56</sup>, quasi una diserzione, intesa come l'unico mezzo per manifestare il proprio dissenso.

Nell'*Eden Cinéma*, opera teatrale del 1977, prima riscrittura del *Barrage*, la mancata adesione di Joseph alla rivoluzione chiarisce meglio il pensiero di Duras: la liberazione di quei popoli non può venire né dai bianchi né con l'aiuto dei bianchi. Infatti, nel finale, nel congedarsi dagli abitanti della pianura, Joseph ricorda loro che «[la mère] était blanche. Même si elle vous aimait. Même si son espoir était le vôtre et si elle a pleuré les enfants de la plaine, elle est restée une étrangère à votre pays. (*Temps.*) Nous sommes restés des étrangers à votre pays»<sup>57</sup>.

L'*Eden Cinéma* restituisce al personaggio della *mère* la forza e la violenza della sua indignazione. Inoltre, nelle *remarques générales* poste alla fine di questo testo, Duras affida proprio a sua madre, Marie Legrand, in una delle pagine più belle a lei dedicate e che per questo merita una citazione completa, il più importante degli insegnamenti: l'inutilità della violenza.

J'ai hésité à garder - en 1977 - les incitations au meurtre que contient la dernière lettre de la mère aux agents du cadastre. (Celles-ci, dans le roman, venaient de Joseph, après la mort de la mère.) Puis j'ai décidé de les laisser. Si inadmissible que soit cette violence, il m'est apparu plus grave de la passer sous silence que d'en mutiler la figure de la mère. Cette violence a existé pour nous, elle a bercé notre enfance. Ma mère nous a raconté comment il aurait fallu massacrer, supprimer les Blancs qui avaient volé l'espoir de sa vie ainsi que l'espoir des paysans de la plaine de Prey-Nop. Veuve très jeune, seule avec nous dans la brousse pendant des mois, des années, donc seule avec des enfants, elle se faisait son cinéma de cette façon, et le nôtre, de surcroît. Elle nous avait déjà fait le cinéma de son enfance dans les Flandres françaises. Celui d'une guerre de 1914. Celui de la perte de son seul amour, notre père. Et puis elle nous a fait celui-là, celui du meurtre des Blancs colonisateurs, avec la minutie, la précision d'un gangster. Et enfin, elle nous a fait le dernier de ses cinémas, celui du doute fondamental quant à une utilité quelconque de meurtres de cet ordre face à l'inacceptable définitif, inaltérable, l'injustice et l'inégalité qui règnent dans le monde<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> *Les yeux verts*, p. 82.

<sup>56</sup> Henri Laborit nel saggio *Éloge de la fuite*, Robert Laffont, Paris 1976 (trad. it. *Elogio della fuga*, Mondadori, Milano 1982, ed. Oscar saggi, 1990), sostiene che «[...] la ribellione, se attuata da un gruppo, ricostituisce subito una scala gerarchica di sottomissione all'interno del gruppo, e la ribellione solitaria porta alla soppressione del ribelle [...] Non rimane che la fuga», p. 14.

<sup>57</sup> *L'Eden Cinéma*, p. 154.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 158.

Da queste parole appare chiaro come la voce della madre e quella della *mère* diventino inseparabili.

\*\*\*

La vera rivolta alla quale la madre ha sempre creduto non è quella dei fucili, ma quella delle parole: «si tu ne sais pas écrire une lettre tu ne peux rien faire, c'est comme s'il te manquait, je ne sais pas moi, un bras par exemple. [...] Tout le monde peut tirer des coups de chevrotines en l'air, mais pour se défendre contre les salauds il faut autre chose»<sup>59</sup>.

Nella denuncia del colonialismo operata dal *Barrage*, Marguerite Duras mostra di aver raccolto il testimone dalla madre. Si può affermare che la lettera agli agenti del catasto costituisca la *cellule génératrice* di tutto il romanzo e più in generale la matrice di quella scrittura durassiana così scarna, essenziale, povera: è questa scrittura che diventa l'arma più efficace per rendere finalmente giustizia alla madre e ai poveri del mondo.

Non Joseph, ma Suzanne/Marguerite diviene la vera erede di questa donna tanto odiata e amata. *Un barrage contre le Pacifique*, il romanzo-*hommage*, finisce per esaudire anche l'ultimo desiderio espresso in punto di morte dalla *mère* a Suzanne: «Et puis elle a eu l'air de vouloir parler encore une dernière fois. J'ai dit à ma mère que j'étais là. [...] Elle n'a pas répondu [...]. Ça ne devait pas être à nous, à ses enfants que la mère aurait voulu parler encore mais plus avant que nous, aux autres, à d'autres et d'autres encore, qui sait? à des peuples, au monde»<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, pp. 349-50.

<sup>60</sup> *L'Eden Cinéma*, p. 150.

### 3. Suzanne/Marguerite: dalla scelta marxista all'*esprit de refus*

*Un barrage contre le Pacifique*, terzo romanzo di Marguerite Duras, costituisce una svolta nell'opera dell'autrice. I primi due romanzi, *Les impudents* del 1943 e *La vie tranquille* del 1944, passarono quasi sotto silenzio, e per lo stile realistico e l'ambientazione provinciale furono spesso avvicinati dalla critica ai romanzi di François Mauriac. Tuttavia, pur lontani dall'inconfondibile scrittura della maturità dell'autrice, contengono in nuce i temi della sua produzione successiva.

La svolta del *Barrage* non nasce improvvisamente, ma scaturisce dall'esperienza della seconda guerra mondiale e della Resistenza e soprattutto dalla militanza politica di Duras all'interno del partito comunista.

Gli anni che avevano preceduto la guerra erano stati per lei gli anni della vita mondana, dell'impiego al *Ministère des colonies*, presso il *Service Intercolonial de l'Information et de la Documentation* e della pubblicazione del suo saggio *L'Empire français*<sup>61</sup>. L'infanzia vissuta in Indocina era stata talmente dolorosa che Duras aveva cercato di dimenticarla, di rimuoverla: «J'ai occulté tout. [...] Je me disais: "Si on garde ce savoir-là tout le temps, on va mourir de ça. On peut en mourir, donc il faut l'exclure". Mais le Mékong est quand même resté quelque part»<sup>62</sup>.

Ma gli orrori della guerra, la Shoah, Hiroshima, riportano alla sua memoria gli orrori dell'esperienza della colonizzazione e sprovvincializzano la sua opera, imponendole uno sguardo dilatato a tutti gli orrori del mondo: «Les juifs, ce trouble, ce déjà vu, a dû certainement commencer – pour moi – avec l'enfance en Asie, les lazarets hors des villages, l'endémie de la peste, du choléra, de la misère, les rues condamnées des pestiférés sont les premiers camps

<sup>61</sup> Philippe Roques e Marguerite Donnadiou, *L'Empire français*, Gallimard, Paris 1940. Quest'opera, pubblicata da Duras con il suo vero nome, Donnadiou, commissionata dal *Ministère des colonies*, venne rivista e corretta dal suo diretto superiore, Philippe Roques. Opera di propaganda, il testo è un elogio «de l'Empire, un et indivisible [...] un bloc organisé, reposant sur des intérêts identiques sans doute, mais aussi inspiré par un idéal commun», il sentimento di *communauté politique* che infonde l'amore per la *Mère Patrie*, pp. 9 e 10. L'opera non ebbe grande fortuna, forse perché non introduceva concetti nuovi, ma, come la maggior parte delle opere di divulgazione del tempo, si limitava a riprendere le tesi in favore della colonizzazione già enunciate molti anni prima da Jules Ferry, fermo sostenitore della politica coloniale francese nella seconda metà dell'Ottocento.

<sup>62</sup> *Les Parleuses*, p. 137.

<sup>63</sup> *Les yeux verts*, p. 86.

de concentration que j'ai vus»<sup>63</sup>. Così l'infanzia occultata, ritorna al suo sguardo, quasi come un'ossessione che non l'abbandonerà mai più. «Le pays natal s'est vengé. Il a resurgi d'autant plus violent qu'il était plus enfoui»<sup>64</sup>.

L'adesione alla Resistenza prima, e poi l'iscrizione al partito comunista, rappresentarono nel 1944 il tentativo di Duras di opporsi a questi orrori, di trovare una risposta, una soluzione. Dionys Mascolo, suo compagno di quegli anni, ricorda: «Notre adhésion avait le sens d'une tentative de réponse: l'idée communiste en réaction contre l'inhumanité qui venait de dominer le monde, contre cet inhumain de l'homme qui avait régné pendant plusieurs années. C'était un traumatisme tel qu'on ne pouvait pas se résigner à ne pas y chercher un remède, même hasardeux»<sup>65</sup>.

L'esperienza della diga, l'ingiustizia subita dalla madre e la scoperta della corruzione, avevano già determinato nella madre, e poi nella figlia, una sensibilità per i più deboli, che era tradotta in una forma di politica individuale ed istintiva: «cette vieille femme qui fait des discours, elle invente une dialectique personnelle... Il se trouve que cette dialectique, du fait qu'elle est opprimée et dans un pays colonial, rejoint une dialectique révolutionnaire. Mais elle est de son cru»<sup>66</sup>.

Ora il comunismo può dar voce alle ingiustizie, proporre una soluzione collettiva, una nuova prospettiva storica, un'utopia rivoluzionaria: Marguerite Duras accetta di essere «portata» da questa ideologia. Nell'intervista con Michelle Porte, in appendice al testo *Le camion*, Marguerite Duras racconta: «Quand j'étais au P.C., sept ans, huit ans, c'est complètement autistique. [...] appartenir à un groupe politique, [...] c'est se loger quelque part afin d'être porté, c'est se mettre entre les mains d'une machine à porter»<sup>67</sup>.

Sebbene la sua permanenza all'interno del PCF sia durata pochi anni, dal 1944 al 1950, l'influenza del comunismo è fondamentale per Duras, sia sul piano etico, sia su quello letterario. Tuttavia, una cosa è l'influenza del pensiero comunista, al quale Duras è rimasta fedele sino alla fine, «sono ancora una comunista che non si ritrova nel comunismo»<sup>68</sup>, altra cosa è il rapporto con l'ambiente politico e letterario vicino al PCF, che ha influenzato solo inizialmente il suo pensiero e la sua produzione letteraria. Infatti, nel 1950, nell'annunciare le dimissioni dal PCF, la scrittrice violentemente denuncia l'attentato alla libertà dell'individuo, e di conseguenza a quella dell'artista, operato dal partito. È l'inizio di quel cammino di indipendenza rispetto a tutti i movi-

<sup>64</sup> *Les Parleuses*, p. 136.

<sup>65</sup> Dionys Mascolo, *Un itinéraire politique*, propos recueillis par Aliette Armel, in «Magazine Littéraire» (1987), n. 278.

<sup>66</sup> *Les Parleuses*, p. 184.

<sup>67</sup> *Entretien avec Michelle Porte, Le camion*, p. 117.

<sup>68</sup> Leopoldina Pallotta della Torre, *Marguerite Duras. La passione sospesa*, cit., p. 21.

menti letterari, quel rifiuto à *être cernée*, che caratterizzerà non solo l'opera, ma l'intera esistenza di Duras.

Anche se nel 1950 Duras aveva già maturato il suo distacco dal PCF, possiamo considerare *Un barrage contre le Pacifique* un'opera ancora ispirata alla militanza politica. Infatti da questa militanza nasce, nel *Barrage*, l'urgenza di denunciare gli orrori del colonialismo, di distruggere il mito della missione civilizzatrice della Francia, al quale la maggior parte dell'opinione pubblica aveva creduto, e dietro cui si nascondeva invece il progetto di sfruttamento di terre e di popoli da parte delle grandi potenze occidentali. Questo contrasto tra la coscienza militante dell'autrice e la realtà dell'infanzia, intrisa della cultura colonialista, si manifesta nel tentativo, non sempre possibile, di rivedere e rivivere con distacco e con più lucidità le vicende familiari: «la place du narrateur est parfois très étrange dans le *Barrage*: tout se passe à certains endroits, comme si le regard était à la fois en coincidence avec les personnages, et à distance de ceux-ci»<sup>69</sup>.

Questo dramma umano e letterario ci appare più evidente nel personaggio di Suzanne al quale, con una sofferta ambiguità, l'autrice a tratti si identifica, per poi staccarsene assumendo uno sguardo più critico.

\*\*\*

A questo proposito è illuminante la descrizione della scoperta dei quartieri bianchi della città di Saigon da parte di Suzanne. I quartieri bianchi, che venivano esaltati per la loro opulenza dalla propaganda francese come simbolo della grandezza dell'Impero coloniale, Marguerite Duras li ha visti, nella sua infanzia, con gli occhi di Suzanne, di una ragazza povera. Questo episodio è molto importante perché può essere considerato come un rito di iniziazione del personaggio, un primo passo, anche se inconsapevole, verso una nuova coscienza.

All'inconsapevolezza della ragazza si sovrappone qui, come del resto in tutto il romanzo, la coscienza assunta dalla scrittrice: «Elle n'avait pas imaginé que ce devait être un jour qui compterait dans sa vie que celui où, pour la première fois, seule, à dix-sept ans, elle irait à la découverte d'une grande ville coloniale»<sup>70</sup>.

Inizialmente, agli occhi di Suzanne, la *ville* appare un mondo meraviglioso: abitato da *seigneurs, reines e enfants de rois*, così lontano dalla miseria della *plaine*. In questo mondo sconosciuto Suzanne perde progressivamente ogni punto di riferimento: «Tout le monde [avait] l'air d'aller vers un but précis, dans un décor familier et parmi des semblables. Elle, Suzanne, n'avait aucun but, aucun

<sup>69</sup> Marie-Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, cit., pp. 132-33.

<sup>70</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 185.

semblable»<sup>71</sup>. Dopo aver superato la barriera invisibile che isola il quartiere bianco dal resto della città, *le cordon hygiénique*<sup>72</sup> segnato dalla linea tranviaria, Suzanne penetra in un mondo proibito, *l'eden du haut quartier*. Qui, però, viene subito individuata come estranea: «On se retournait. En se retournant, on souriait. “D’où sort-elle cette malheureuse égarée sur nos trottoirs?”»<sup>73</sup>. Nasce così in lei una progressiva coscienza della sua diversità, accompagnata da sentimenti che vanno dalla inadeguatezza, «elle était ridicule et cela se voyait», alla vergogna: «Sa honte se dépassait toujours. Elle se haïssait, haïssait tout, se fuyait, aurait voulu fuir tout, se défaire de tout. [...] C’était elle, elle qui était méprisable des pieds à la tête»<sup>74</sup>.

È a questo punto che l'autrice interviene e, con sottile ironia, prende le distanze dal suo personaggio, «[elle] ne s’était jamais trouvée sur ce théâtre». Suzanne/Marguerite sperimenta sulla sua pelle la diversità sociale, Duras ne denuncia l'ingiustizia. La scrittrice sottolinea i rapporti gerarchici ed economici della colonia: è il denaro che regola i rapporti umani determinando *un ordre rigoureux* e delle *catégories différenciées*, quel denaro che non si vede, ma di cui tuttavia l'aria è intrisa: «Les groupes étaient tous environnés du parfum des cigarettes américaines, des odeurs fraîches de l’argent»<sup>75</sup>.

Nel *Barrage* i quartieri bassi vengono descritti come lo specchio rovesciato di quelli alti, quasi a sottolineare che il lusso degli uni trova la sua spiegazione nella miseria degli altri. Tutto contrasta, a partire dai mezzi di trasporto: nei quartieri poveri si utilizzano «trams bondés qui, blancs de poussière, et sous un soleil vertigineux se traînaient avec une lenteur moribonde, dans un tonnerre de ferraille». Tutto, dall'affollamento, alla sporcizia, al calore, alla lentezza e al frastuono si oppone all'atmosfera surreale dei viali dei quartieri ricchi dove «glissaient [les] autos caoutchoutées, suspendues, dans un demi-silence impressionnant».

Le vie della Saigon ricca sono «asphalté[es], large[s], bordé[es] de trottoirs plantés d’arbres rares et séparés en deux par des gazons et des parterres de fleurs [...]». Arrosées plusieurs fois par jour, vertes, fleuries [...] Les magasins de cette rue, modes, parfumeries, tabacs américains, ne vendaient rien d'utilitaire», mentre nei quartieri poveri «les rues étaient sans arbres. Les pelouses disparaissaient [...]. Les rues n’y étaient arrosées qu’une fois par semaine. Elles étaient grouillantes d’une marmaille joueuse et piaillante et de vendeurs ambulants qui criaient à s’égosiller dans la poussière brûlée»<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 185-86.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 186-87.

<sup>75</sup> *Ibid.*, tutte le citazioni sono prese alle pp. 186-87.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 168-71.



I quartieri bianchi sono abitati esclusivamente dall'élite bianca: gli unici indigeni ammessi sono quelli alle dipendenze dei bianchi, «Seuls les garçons de café étaient encore indigènes, mais déguisés en blancs»<sup>77</sup>.

Spogliati della loro identità, gli indigeni vengono «addomesticati» e sono costretti a portare lo smoking e i guanti bianchi, simbolo della loro sottomissione. Essi sono considerati, al pari delle piante, degli oggetti facenti parte dell'arredamento del locale, e più in generale della scenografia della grande commedia coloniale: «derrière les palmiers et les garçons en pots et en smokings, on pouvait voir les blancs [...] se faire, en harmonie avec le reste, un foie bien colonial»<sup>78</sup>.

Lo sguardo dell'autrice ci appare qui rivolto dall'esterno, *derrière les palmiers*, verso l'interno dei caffè: questo dettaglio non è certo trascurabile, poiché conferma che il campo visivo di Marguerite, il suo punto di vista è quello degli «altri».

\*\*\*

Da questo sguardo scaturisce anche quella che Duras concepisce come unica riposta possibile ad una condizione di straniamento in una società nella quale non ci si riconosce: *l'esprit de refus*<sup>79</sup>.

Se Suzanne, povera tra i colonizzatori e ricca tra i colonizzati, non riesce a trovare la sua collocazione, Duras vuole addirittura sottrarsi ad ogni tentativo di classificazione. «[Suzanne] ne savait pas qu'un ordre rigoureux [...] règne [dans la ville] et que les catégories de ses habitants y sont tellement différenciées qu'on est perdu si l'on n'arrive pas à se retrouver dans l'une d'elles»<sup>80</sup>.

Suzanne si sente «persa» nel quartiere bianco: *on est perdu*, nel suo caso, assume un significato tragico poiché sancisce la sua mancanza di identità. Ma la distanza Suzanne/Marguerite sottolinea come Duras non si riconosca in nessuna categoria, poiché non accetta il principio economico su cui si basano le classi sociali, e, al contrario, rifiutando l'*ordre rigoureux*, simbolo del potere bianco, sceglie consapevolmente di perdersi, di lasciare questo *théâtre*, di ribellarsi alle sue regole e finzioni. Da qui nasce la grande importanza, nell'opera di Duras, del motivo del rifiuto e dell'erranza.

Lo smarrimento di Suzanne è dunque da leggersi come il primo stadio di una ricerca di liberazione di cui, a distanza di molti anni, il personaggio della mendicante folle del *Vice-consul*, che cerca una via per perdersi, è l'espressione più completa ed estrema. Nell'opera di Duras folli e bambini sono le figure che

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 168-69.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>79</sup> *Entretien avec Michelle Porte, Le camion*, p. 109.

<sup>80</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 185.

meglio incarnano le *refus* e la *perte* poiché essi non riconoscono i valori della società, ignorano le leggi del denaro: i bambini vivono in un mondo al di qua del denaro; la mendicante folle del *Vice-consul*, figura senza nome, senza età e senza patria è ormai nell'oblio di tutto, in un mondo «oltre» il denaro. Solo loro possono dunque incarnare l'utopia di un mondo diverso.

#### 4. *Un barrage contre le Pacifique*: il romanzo di Suzanne? La questione del dono

Duras suggerisce di leggere *Un barrage contre le Pacifique* come il romanzo della *mère*, ma non può sfuggire che Suzanne ne è l'altra indiscussa protagonista. Infatti il romanzo ha come oggetto il percorso di formazione e di iniziazione dell'adolescente Suzanne: la sua emancipazione nei riguardi della famiglia e, più in generale, della società. Nella sua disperata adolescenza, persa nella solitudine della *plaine*, Suzanne riesce ad emanciparsi dalle regole della cultura borghese occidentale, trasferite nelle colonie, basate sul potere maschile. Attraverso il progressivo distacco dalla concezione materna, secondo la quale l'unica via di salvezza per una ragazza povera è la scelta di un buon matrimonio, Suzanne rifiuta la logica economica *maschile*<sup>81</sup> che trasforma il matrimonio in una *prostituzione legalizzata*<sup>82</sup>. E pur vivendo con dolore la tragica situazione economica della famiglia, Suzanne tenta di fare dell'amore un *dono gratuito*, quel dono che si può definire come *femminile* per eccellenza<sup>83</sup>.

All'inizio, per fuggire la situazione di miseria insostenibile della *plaine* e soprattutto per liberarsi della *mère*, «Criante. Hurlante. Dure. Terrible. Invivable»<sup>84</sup>, Suzanne individua una sola soluzione: l'attesa di un uomo che la porti via, senza dover ricorrere ad una benché minima iniziativa personale. La strada, la *piste*, le appare come la salvezza: è il mezzo di comunicazione con il resto del mondo, o meglio con *il mondo*, inteso come luogo della vita, in opposizione alla pianura, *le désert*, terra bruciata dal sale, dove l'unica speranza è la fuga. La *piste*, via di fuga, diventa metafora dell'emancipazione dei figli

81 Il corsivo utilizzato per i termini *prostituzione*, *dono*, *maschile* e *femminile* indica una connotazione particolare del termine, che sarà chiarita nei prossimi paragrafi.

82 Cfr. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris 1949. In questo capitolo su Suzanne mi è parso importante citare il saggio di Beauvoir, sia perché *Un barrage contre le Pacifique* e *Le deuxième sexe* sono due testi contemporanei, che in modo diverso affrontano lo stesso tema della condizione femminile, sia perché, nonostante l'assoluta incompatibilità delle due scrittrici, sostenuta dalla stessa Duras con toni a volte molto accesi, esiste fra le due donne una forte affinità politica: «Au point de vue politique, Sartre, Simone de Beauvoir et moi, avons tous les mêmes opinions. Nous signons toujours les mêmes manifestes et ensemble. Nous laissons de côté nos querelles littéraires quand on vient à la politique». Bettina Knapp, *Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin*, cit., p. 655.

83 Verena Andermatt Conley, *An exchange with Hélène Cixous*, in Verena Andermatt Conley, *Hélène Cixous: Writing the feminine*, Lincoln and London, University of Nebraska Press 1984.

84 *L'Eden Cinéma*, p. 17.

dalla *mère*: «C'était par là qu'on quitterait la mère»<sup>85</sup>. «Le jour viendrait où [...] un homme s'arrêterait [...] parce qu'il l'aurait aperçue près du pont. Il se pourrait qu'elle lui plaise et qu'il lui propose de l'emmener à la ville»<sup>86</sup>.

Questa attesa passiva di un uomo liberatore, che al termine del *Barrage* Duras definisce come «l'attente imbécile des autos des chasseurs»<sup>87</sup>, deriva ancora dalla concezione materna, secondo cui il futuro di una ragazza non può che essere legato ad un uomo e non può che sfociare nel matrimonio. Simone de Beauvoir, nel capitolo intitolato «La donna sposata» di *Le deuxième sexe*, sottolinea come «[...] la libertà di scelta della fanciulla è sempre stata molto limitata; e il fatto di essere nubile – tranne i casi eccezionali in cui riveste carattere sacro – la abbassa al rango di parassita e di paria; il matrimonio è la sua unica risorsa e la sola giustificazione sociale della sua esistenza»<sup>88</sup>.

L'uomo tanto atteso da Suzanne, M. Jo, arriverà su di una «magnifique limousine à sept places, de couleur noir», e subito la sua presenza è vista da tutta la famiglia come un mezzo per uscire dalla pianura, dalla miseria: «La rencontre de M. Jo fut d'une importance déterminante pour chacun d'eux. Chacun mit à sa façon son espoir en M. Jo»<sup>89</sup>.

L'idea della *mère* è quella di dare Suzanne in sposa a M. Jo, non tanto per sottrarre almeno la figlia alla penosa situazione familiare, ma soprattutto per ottenere il denaro per «reconstruire ses barrages (qu'elle prévoyait deux fois plus importants que les autres et étayés par des poutres de ciment), terminer le bungalow, changer la toiture, acheter une autre auto, faire arranger les dents de Joseph»<sup>90</sup>. Gli incontri di Suzanne e M. Jo sono visti come un vero e proprio lavoro: «Ces tête-à-tête enchantaient la mère. [...] De temps en temps elle regardait la porte du salon d'un air satisfait: le travail qui se faisait derrière cette porte était autrement efficace que celui qu'elle se donnait l'air de faire auprès des bananiers»<sup>91</sup>. Il possibile matrimonio con M. Jo assume dunque le caratteristiche di quella che Simone de Beauvoir definisce una *prostituzione legalizzata*: «Si ammette [...] che l'atto amoroso è da parte della donna, un *servizio* reso all'uomo; questi *prende* il suo piacere e deve in cambio un compenso. Il corpo della donna si compra; per lei è un capitale che è autorizzata a sfruttare»<sup>92</sup>.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>86</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 21.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>88</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, cit., trad. it. *Il secondo sesso*, traduzione di Roberto Cantini e Mario Andreose, Il Saggiatore, Milano 1997, p. 488.

<sup>89</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 67.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>92</sup> Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., p. 492, corsivo dell'autrice.

Agli occhi della *mère* Suzanne è un *oggetto* di proprietà della madre che ella può *dare* o *vendere* a chi vuole. Secondo le teorie di Claude Lévi-Strauss<sup>93</sup> si può affermare che Suzanne è oggetto di una transazione economica tra uomini: da una parte M. Jo, dall'altra la *mère* e Joseph, sostituiti del padre morto.

La progressiva alienazione, reificazione di Suzanne, *oggetto* di scambio<sup>94</sup>, appare chiara attraverso i *doni* di M. Jo, che sono solo apparentemente destinati a lei, ma che in realtà costituiscono il prezzo che egli è disposto a pagare alla *mère* e a Joseph, veri *soggetti* di quella transazione: il primo  *dono*, il grammofono, è per Joseph, il secondo, un diamante, sarà destinato a pagare i debiti della madre.

\*\*\*

Il tema del dono è stato ampiamente dibattuto nella cultura francese e non solo, a partire dal celebre saggio di Marcel Mauss del 1925, *Essai sur le don*<sup>95</sup>, nel quale l'autore analizza il dono attraverso il *potlach* degli Indiani della costa nord-ovest dell'America. Georges Bataille nel suo saggio *La part maudite*<sup>96</sup> del 1949 riprende ed amplia le tesi di Mauss sul *potlach*, considerandolo «comme le commerce, un moyen de circulation des richesses. [...] Il exclut tout marchandage et, en général, est constitué par un don considérable de richesses offertes ostensiblement dans le but d'humilier, de défier et d'obliger le rival»<sup>97</sup>. Il *potlach* si rivela dunque, più che un dono, un mezzo per «acquérir un pouvoir»<sup>98</sup> poiché mette chi riceve nella condizione di debitore nei riguardi del donatore.

Se Derrida, nel saggio *Donner le temps*<sup>99</sup> del 1991, mette in risalto la contraddizione del dono, inteso alla maniera di Mauss, come *forme archaïque de l'échange*, e ne sottolinea il carattere *impossible*, Starobinski in *Largesse*<sup>100</sup>, saggio del 1994, lo definisce come *perverso* poiché dissimula una strategia di asservimento del ricco verso il povero e del tiranno verso il suddito<sup>101</sup>.

<sup>93</sup> Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, PUF, Paris 1947.

<sup>94</sup> Cfr. anche Carol Murphy, *Alienation and Absence*, French Forum, Lexington 1982, p. 37.

<sup>95</sup> Marcel Mauss, *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange*, in «L'Année sociologique» (1925).

<sup>96</sup> Georges Bataille, *La part maudite*, Éditions de Minuit, Paris 1949, le citazioni sono tratte da *La part maudite*, Éditions de Minuit, Paris 1967.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 112 e 32, corsivo dell'autore.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>99</sup> Jacques Derrida, *Donner le temps*, Éditions Galilée, Paris 1991, trad. it. *Donare il tempo. La moneta falsa*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996. «Mauss describe il potlâc. Ne parla tranquillamente come "scambio di doni". Ma non pone mai il problema se i doni possono restare dei doni dal momento in cui sono scambiati», p. 40.

<sup>100</sup> Jean Starobinski, *Largesse*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1994, trad. it. *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Einaudi, Torino 1995.

<sup>101</sup> In quest'opera fortemente pessimista riguardo la possibilità di un dono «puro» e «disinteressato» è significativo l'accento al racconto della scrittrice Karen Blixen *Il pranzo di Babette*, come esempio raro di «dono gratuito». Babette cuoca/artista il cui dono, «il pranzo», è totalmente gratuito, poiché non veramente compreso in tutta la sua grandezza dai commensali, rappresenta per

Da questa visione totalmente pessimista del dono, si differenzia Hélène Cixous che, nel saggio *La jeune née*<sup>102</sup> del 1975, libera definitivamente il dono dall'aspetto della reciprocità e del potere<sup>103</sup>. Questa intuizione nasce dalla sua riflessione sulle differenze tra il dono *maschile* e quello *femminile*: «toute la différence est dans le pourquoi et le comment du don, dans les valeurs que le geste de donner affirme, fait circuler; dans le type de bénéfice que tire le donateur du don, et l'usage qu'il en fait»<sup>104</sup>. Il dono *maschile* è definito come uno scambio vantaggioso: «dans le mouvement du désir, de l'échange [l'homme] est partie prenante: la perte, la dépense, est prise dans l'opération commerciale qui fait toujours du don un don-qui-prend. Le don rapporte. La perte se transforme au bout d'une ligne courbe en son contraire et revient sous forme de gain»<sup>105</sup>. Il dono *femminile*, al contrario, è «la capacité de se dé-proprier sans calcul»<sup>106</sup>. «[La femme] aussi donne pour. Elle aussi en donnant se donne - plaisir, bonheur, valeur augmentée, image rehaussée d'elle-même. Mais elle ne cherche pas à “rentrer dans ses frais”. Elle peut ne pas revenir à elle, ne se posant jamais, se répandant, allant partout à l'autre»<sup>107</sup>.

In un'intervista del 1984, affrontando il tema del rapporto della donna con la proprietà, Hélène Cixous arriva a teorizzare una *économie libidinale dite féminine* che è «an economy which has a more supple relation to property, which can stand separation and detachment, which signifies that it can also stand freedom - for instance, the other's freedom»<sup>108</sup>.

Anche se i termini *maschile* e *femminile*, per Cixous, non distinguono tanto le differenze di sesso, ma quelle di sensibilità, e vanno perciò usati con molte precauzioni, tuttavia ella può affermare che «the economy said to be feminine [...] is more livable in women than in men»<sup>109</sup>.

Starobinski una «parabola disperata sul dono e sull'artista», Jean Starobinski, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, cit., p. 107.

<sup>102</sup> Hélène Cixous e Catherine Clément, *La jeune née*, Union Générale d'Éditions, Paris 1975.

<sup>103</sup> In questa direzione si muove gran parte del dibattito contemporaneo sul dono, cfr. in particolare le ricerche portate avanti dal MAUSS (Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales). Illuminante a tal proposito è l'articolo del sociologo Jacques T. Godbout, *Homo donator versus homo oeconomicus*, in «La Revue du MAUSS semestrielle» (1998), n.2, pp. 261-82. Dello stesso autore cfr. anche *Lo spirito del dono*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, *L'esperienza del dono*, Liguori, Napoli 1998.

<sup>104</sup> Hélène Cixous e Catherine Clément, *La jeune née*, cit., p. 161.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>108</sup> Verena Andermatt Conley, *An exchange with Hélène Cixous*, cit., p. 137.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 133.

\*\*\*

La distinzione di Cixous tra il dono *maschile* e quello *femminile*, permette di cogliere meglio, nel *Barrage*, gli opposti atteggiamenti di M. Jo e di Suzanne nell'episodio del  *dono* del grammofono. Durante una delle inconcludenti visite di M. Jo alla famiglia, egli supplica Suzanne, che sta facendo la doccia, di mostrarsi nuda. Dopo un momento di esitazione, Suzanne sente il desiderio di corrispondere spontaneamente alla richiesta: «Elle, elle était là aussi, bonne à être vue, il n'y avait que la porte à ouvrir. Et aucun homme au monde n'avait encore vu celle qui se tenait là derrière cette porte. Ce n'était pas fait pour être caché mais au contraire pour être vu et faire son chemin de par le monde»<sup>110</sup>.

Per un attimo<sup>111</sup> Suzanne accede inconsapevolmente alla regione del  *dono*: prova il desiderio di scoprire il proprio corpo, di darlo a vedere, di donarlo gratuitamente, di metterlo, per usare una espressione tipicamente durassiana, nella  *circulation du désir*<sup>112</sup>, liberandosi così finalmente dal  *commercio* che la famiglia vuol fare di lei.

Ma in quello stesso momento i pensieri di M. Jo sono totalmente opposti: «Mais c'est lorsqu'elle fut sur le point d'ouvrir la porte de la cabine obscure pour que pénétre le regard de M. Jo et que la lumière se fasse enfin sur ce mystère, que M. Jo parla du phonographe. [...] C'est ainsi qu'au moment où elle allait ouvrir et se donner à voir au monde, le monde la prostitua»<sup>113</sup>. L'offerta di M. Jo riporta Suzanne bruscamente alla realtà, rompe l'incantesimo e priva definitivamente i protagonisti dell'esperienza del  *dono*, facendoli ricadere nella trappola della  *prostituzione* imposta dalla famiglia, dalla società.

Per M. Jo il dono è una forma di commercio, di scambio: come afferma Cixous,  *un don-qui-prend*. Invece Suzanne, che nel fare dono del suo corpo, non vorrebbe nulla in cambio, sembra quasi avvicinarsi alla concezione del dono gratuito, quello che Cixous chiama  *pure gift* in cui «I accede to a transparency»<sup>114</sup>.

Su questo episodio solo apparentemente banale, Kevin O' Neill, nel suo articolo  *Structures of Power in Duras's Un barrage contre le Pacifique*<sup>115</sup>, sottolinea la distinzione tra  *nudity*, semplice mancanza di vestiti, e  *nakedness*, nudità più profonda, quasi spirituale, che lascia la persona senza veli, senza difese, assoluta-

<sup>110</sup>  *Un barrage contre le Pacifique*, p. 73.

<sup>111</sup> Il motivo dell'attimo che rende tutto possibile o impossibile è molto frequente in Duras.

<sup>112</sup>  *L'Amant*, p. 20.

<sup>113</sup>  *Un barrage contre le Pacifique*, p. 73.

<sup>114</sup> Verena Andermatt Conley,  *An exchange with Hélène Cixous*, cit., p. 159.

<sup>115</sup> Kevin O' Neill,  *Structures of Power in Duras's Un barrage contre le Pacifique*, in «Rocky Mountain Review of Language and Literature», XLV (1991), n. 1-2.

mente vera. Nel momento in cui M. Jo dà un prezzo al corpo di Suzanne, questo si trasforma in un oggetto, che è sì senza vestiti, *nude*, ma che non svela il suo *mystère*, la sua *nakedness*: «M. Jo offer takes Suzanne's [...] perspective from the natural to the commercial plane; by purchasing her nakedness, nakedness will become nudity»<sup>116</sup>.

M. Jo, figlio di un ricco commerciante, è profondamente convinto che comperare voglia dire possedere, ma proprio per questo Suzanne, oggetto del suo desiderio, gli resterà impenetrabile, un mistero per tutta la vita. A causa della sua ricchezza M. Jo non solo non sa donare, ma soprattutto non sa ricevere, perchè, come afferma Cixous, «reception has to be equal to donation, there has to be an equal generosity of reception»<sup>117</sup>.

Il peso della sua ricchezza condiziona totalmente la vita di M. Jo, il suo stesso bisogno di amare, al punto che diventa vittima di un'ingiustizia. Di qui nasce la sua profonda infelicità, infelicità dalla quale solo il padre avrebbe potuto liberarlo se avesse avuto, oltre all'*intelligence de la richesse*, anche l'*intelligence de la pauvreté*:

Seul, sans père, sans le handicap de cette étouffante fortune, peut-être [M. Jo] aurait-il remédié avec plus de succès à sa nature. Mais son père n'avait jamais pensé que M. Jo pouvait être victime d'une injustice. [...] Et à celle-là, pourtant, il aurait pu sans doute remédier. Il lui aurait suffi peut-être de déshériter M. Jo; et M. Jo échappait à cette hérédité trop lourde qu'était pour lui l'héritage. Mais il n'y avait pas pensé<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>117</sup> Verena Andermatt Conley, *An exchange with Hélène Cixous*, cit., p. 159.

<sup>118</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, pp. 64-65.



## 5. Il diamante: *le prix de l'argent*

Il *dono* del grammofono anticipa le vicende legate al diamante che costituiscono uno dei fili più significativi del *Barrage* e di tutti i romanzi del ciclo indocinese. Infatti questo vero e proprio *potlach* sembra amplificare l'ostentazione di ricchezza con cui M. Jo spera di *acquérir un pouvoir* sulla famiglia. Il diamante, un gioiello appartenuto a sua madre, morta da tempo, potrebbe sembrare un anello di fidanzamento. Invece M. Jo lo vorrebbe *donare* in cambio di «Trois jours à la ville, je ne vous toucherais pas»<sup>119</sup>.

Solo quando M. Jo si accorge che il suo tentativo di comperare Suzanne è ormai fallito, decide di donare il diamante *pour rien*. Ed è proprio attraverso questo gesto, questo *dono gratuito*, reso possibile da un breve attimo di lucidità, che M. Jo potrebbe iniziare a liberare se stesso dalla schiavitù del denaro, dal peso della sua *étouffante fortune*. «Il s'était levé et paraissait délivré, exultant, génial. Il avait trouvé. "Je vous donne [le diamant] tout de même!"»<sup>120</sup>. Grazie a questa intuizione, per un istante, anche M. Jo ha avuto accesso all'*intelligence de la pauvreté*, ma non l'ha saputa trattenere, forse neppure riconoscere.

Jonathan Parry e Maurice Bloch nel saggio *Money and the Morality of Exchange*<sup>121</sup>, distinguono tra il dono in denaro, impersonale, e il dono personale, più legato al donatore. Poiché la famiglia di Suzanne traduce in *denaro* il valore del diamante e di tutti gli oggetti che provengono da M. Jo, questi doni perdono immediatamente il loro carattere affettivo, diventano anonimi ed impersonali, fino a far dimenticare la loro provenienza. «Quant à M. Jo, du moment qu'il avait donné le phonographe, il n'existait d'autant. [...] Pour personne [...] il n'y avait de relation entre le phonographe et son donateur»<sup>122</sup>.

Anche per Suzanne il diamante finisce con l'assumere un valore puramente economico, «son importance n'était ni dans son éclat ni dans sa beauté mais dans son prix, dans ses possibilités, unimaginables jusque-là pour elle, d'échange»<sup>123</sup>. Il gioiello non può essere considerato da Suzanne un dono d'amore, ma rappresenta per lei il prezzo della sua prostituzione.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>121</sup> Jonathan Parry e Maurice Bloch (a cura di), *Money and the Morality of Exchange*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, p. 11.

<sup>122</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, pp. 77 e 84.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 126.

Così, quando finalmente M. Jo le porge l'anello *pour rien*, Suzanne non lo infila al dito, ma lo stringe nel pugno chiuso: «Elle prit [la bague], ne la passa pas au doigt mais l'enferma dans sa main et, sans dire au revoir à M. Jo, elle courut vers le bungalow»<sup>124</sup>. Allo stesso modo, la *mère*, ricevuta immediatamente la pietra preziosa, «l'avait longuement considérée dans le creux de sa main»<sup>125</sup>.

\*\*\*

L'aver ottenuto l'anello rappresenta per Suzanne una vera e propria vittoria: è riuscita dove la *mère*, una donna contro il Pacifico, aveva fallito. Tra le eroine durassiane, che si lasciano vivere in una sorta di apatia esistenziale, Suzanne è l'unica intraprendente: «Ce soir-là avait tardé à venir mais ça y était, il était arrivé. Depuis des années que les projets échouaient les uns après les autres ce n'était pas trop tôt. Leur première réussite. Non pas une chance mais une réussite. Car depuis des années qu'ils attendaient, ils avaient bien gagné»<sup>126</sup>.

Questa vittoria assume anche un significato più generale, poiché rappresenta la rivincita del povero sul ricco, la realizzazione imprevista delle speranze materne: «Ce soir était un grand soir. De M. Jo, on avait pu soutirer cette bague et maintenant elle était là, quelque part dans la maison et aucune force au monde ne pouvait déjà plus l'en faire sortir. [...] Ça avait été long mais ça y était, elle était de leur côté; de ce côté-ci du monde»<sup>127</sup>.

Grazie a Suzanne, il diamante simbolo della ricchezza, o meglio del lusso, cioè della futilità della ricchezza, può incominciare il suo cammino fecondo nel mondo della *plaine*<sup>128</sup>:

Il y en avait assez qui reposaient stériles dans de beaux coffrets, de ces pierres, alors que le monde en avait tant besoin. Celle qu'ils tenaient commençait son chemin, délivrée, féconde désormais. Et, pour la première fois depuis que les mains ensanglantées d'un noir l'avait extraite du lit pierreux d'une de ces rivières de cauchemar du Katanga, elle s'élançait, enfin délivrée, hors des mains concupiscentes et inhumaines de ses geôliers<sup>129</sup>.

Appare chiaro che il diamante diventa qui il simbolo di una ricchezza da restituire ai poveri che l'hanno prodotta, da ridistribuire tra gli uomini, da liberare dalla sterilità dell'accumulo del possesso.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Il mondo della *plaine*, della miseria, si contrappone a quello della *ville*, del *vampirisme colonial*.

<sup>129</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 140.

\*\*\*

Inizialmente il diamante appare come una chiave, un oggetto magico, capace di sovvertire il destino della famiglia di Suzanne in modo inaspettato: «C'était un objet, un intermédiaire entre le passé et l'avenir. C'était une clef qui ouvrait l'avenir et scellait définitivement le passé. A travers l'eau pure du diamant l'avenir s'étalait en effet, étincelant. On y entrait, un peu aveuglé, étourdi»<sup>130</sup>.

Il diamante non tarda però a mostrarsi anche come il simbolo dell'inganno della ricchezza. Infatti la *mère*, nel suo pellegrinaggio presso tutti i gioiellieri della capitale, scopre che il diamante ha un difetto, un *crapaud*: da oggetto magico, possibile via di salvezza, il diamante si trasforma nell'ennesima sconfitta della madre. Quel mondo nel quale Suzanne è entrata *un peu aveuglée, étourdie* è dunque il mondo della ricchezza che nasconde, dietro una bellezza scintillante, un *éclat trompeur*<sup>131</sup>.

Passando di mano in mano, l'anello finisce con l'accumulare nelle mani della *mère* una somma consistente di denaro, che però, sorprendentemente, arrivata troppo tardi, al termine delle sue forze e della sua stessa vita, non porterà nessun sollievo alla situazione economica della famiglia. «Suzanne laisse la mère seule dans le noir, encore éveillée, et avec dans ses mains, la liasse de billets de mille francs. Tout cet argent dont elle n'avait plus l'usage, dans ses mains inertes, imbéciles»<sup>132</sup>.

La storia del diamante si collega profondamente a quella dei *comptes de cin- glée* della *mère* di cui Suzanne era perfettamente al corrente: «Suzanne connaissait tous ces chiffres: le montant des dettes à la banque, le prix de l'essence, le prix d'un mètre carré de barrage, celui d'une leçon de piano, d'une paire de souliers»<sup>133</sup>. Grazie anche a questa vicenda Suzanne scopre un'altra verità: il vero prezzo del diamante va ben oltre quello espresso in cifre, è il prezzo di sofferenze, di umiliazioni, di ingiustizie, della perdita di sé, dell'impossibilità di amare; è una delle scoperte più importanti della sua vita, «Ce que je ne savais pas jusque-là c'était le prix de l'argent»<sup>134</sup>.

*Le prix de l'argent* è forse il prezzo della stessa vita di Duras, così segnata dal conflitto *povertà* e *ricchezza*, come dimostra l'intera sua opera. «Je crois qu'on est pauvre de naissance. Même si je suis riche un jour je resterai avec une sale mentalité de pauvre, un corps, un visage de pauvre, toute ma vie j'aurai l'air comme ça»<sup>135</sup>.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>134</sup> *L'Eden Cinéma*, p. 87.

<sup>135</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 143.

## 6. Una nuova intelligenza: dall'*attente imbécile* alla *prostitution*

La scoperta del *prix de l'argent* segna l'inizio dell'emancipazione di Suzanne, che avviene in due tappe e grazie all'appoggio di due uomini. Inizialmente, grazie all'aiuto di Joseph, Suzanne si libera dal potere materno; in un secondo tempo, Agosti, il compagno della sua infanzia, attraverso l'iniziazione sessuale, le aprirà la mente ad una *intelligence nouvelle*<sup>136</sup>.

Contro il commercio del corpo di Suzanne voluto dalla *mère*, interviene Joseph che, imponendo a M. Jo l'ultimatum del matrimonio con la sorella, da tutti giudicato impossibile, libera Suzanne dalla prostituzione. Ma Joseph conferisce alla sua presa di posizione un significato più profondo e rivolgendosi a M. Jo utilizza parole così dure da assumere un valore generale:

“C'est pas qu'on l'empêche de coucher avec qui elle veut, mais vous, si vous voulez coucher avec elle, faut que vous l'épousiez. C'est notre façon à nous de vous dire merde”. [...] Ce langage concernait [M. Jo] d'assez loin. On aurait pu se demander si Joseph n'avait pas seulement parlé pour lui seul, pour s'entendre dire ce qu'il venait de découvrir: le mot de la fin en matière des monsieurs Jo<sup>137</sup>.

Joseph si oppone in questo modo alla prostituzione più generale che i ricchi, *les monsieurs Jo*, vogliono imporre ai poveri e riconosce che, se la ricchezza è *une force insurmontable* e non può quindi essere sconfitta, tuttavia si ha il dovere di opporvi resistenza.

Contro le insistenze della *mère*, che vorrebbe ottenere anche altri diamanti da M. Jo, Joseph assume una posizione ferma: «Joseph avait fait face [à la mère]. “Écoute, tu l'as jamais regardé ce type ? Ma soeur couchera pas avec lui. Même si elle a rien”»<sup>138</sup>. Joseph è il primo dei figli ad opporsi alla *mère* e diviene ben presto per Suzanne la figura di riferimento. I suoi discorsi suonano per lei come parole di liberazione da opporre alla *mère* e a tutti quelli che vogliono fare commercio del suo corpo, come M. Jo e M. Barner, l'altro ricco pretendente, gradito alla madre: «Joseph, Joseph. S'il était là il dirait elle couchera pas avec lui. Carmen m'a dit que [M. Barner] avait offert [à la mère] trente mille francs pour pouvoir m'emmenner, dix mille de plus que le diam. Joseph

<sup>136</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 356.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 149.

dirait c'est pas une raison»<sup>139</sup>. In questo passo la mancanza di discorso diretto indica la totale assimilazione del pensiero di Joseph da parte di Suzanne: «Elle vit alors que ce qu'elle admirait chez Joseph était d'elle aussi»<sup>140</sup>, quasi un continuo ripetersi le parole del fratello per trovare la forza di ribellarsi.

\*\*\*

Per entrambi i figli l'emancipazione dalla madre passa attraverso l'esperienza del *désir*<sup>141</sup> e conduce ad una *intelligence nouvelle*. Durante il soggiorno in città Joseph incontra Lina, una donna ricca, che ricorda lo stereotipo della *femme fatale* a lungo sognata: «Depuis trois ans, il attendait qu'une femme à la détermination silencieuse vienne l'enlever à la mère»<sup>142</sup>. E sarà proprio lei a comperare a Joseph il diamante per ventimila franchi, contro i diecimila offerti dai gioiellieri alla *mère*: «Elle m'a dit d'aller le chercher tout de suite, qu'elle me l'achetait. Quand je suis revenu à l'Hôtel Central pour vous chercher je l'ai retrouvé dans ma poche»<sup>143</sup>. Lina, pagato il lauto prezzo del diamante, lo restituisce senza farsi vedere, compiendo così quel *pure gift* di cui parlava Cixous, un perfetto esempio nel quale «I accede to a transparency»<sup>144</sup>. Questo dono gratuito è non solo del tutto incomprensibile in un mondo dominato dal *vampirisme colonial*, ma soprattutto inafferrabile, indescrivibile, *impossible*, per usare una espressione di Derrida<sup>145</sup>, e dunque indicibile, non catalogabile poiché non rientra in una logica economica: «“Tiens, dit Joseph [à la mère], reprends-le”. La mère poussa un cri de terreur. “Le même! Le crapaud!”. Écrasée, elle regardait le diamant sans le prendre. “Tu pourrais au moins t'expliquer”, dit Suzanne [...]. “On me l'a rendu, dit-il enfin d'une voix fatiguée, après me l'avoir acheté. Cherche pas à comprendre”»<sup>146</sup>.

In questa donna, Lina, nella quale amore, desiderio e ricchezza si mescolano e a tratti si confondono, possiamo forse leggere in parte i tratti dell'amante cinese, protagonista dell'*Amant* e dell'*Amant de la Chine du Nord*, quasi Duras avesse avuto fin dal *Barrage contre le Pacifique* l'esigenza di raccontare la sua personale storia d'amore, ma nascondendola, per pudore, dietro la storia secondaria di Joseph e Lina.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>141</sup> *Désir* è una parola chiave del vocabolario durassiano.

<sup>142</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 302.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>144</sup> Verena Andermatt Conley, *An exchange with Hélène Cixous*, cit., p. 159.

<sup>145</sup> Jacques Derrida, *Donner le temps*, cit.

<sup>146</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, pp. 241-42.

Dopo un breve soggiorno nella pianura, Joseph parte definitivamente per *la ville* con Lina. Suzanne invece continua ad attendere sulla pista l'arrivo di un uomo, perchè in fondo «“Y a rien d'autre à faire”, dit Suzanne»<sup>147</sup>. Tuttavia la sua attesa assume ora un significato diverso:

[...] un jour, pendant que la mère dormait, Suzanne entra dans sa chambre et sortit de l'armoire le paquet des choses que lui avait données M. Jo. Elle en retira sa plus belle robe, celle [...] dont Joseph disait que c'était une robe de putain. [...] Et en enfilant cette robe, Suzanne comprit qu'elle faisait un acte d'une grande importance, peut-être le plus important qu'elle eût fait jusqu'ici. Ses mains tremblaient<sup>148</sup>.

La *robe de putain*, regalatale da M. Jo, provoca la scelta di Suzanne di *prostituirs*, ma da quel momento in poi la *prostituzione* assume per lei un significato diverso da quello precedente, imposto dalla famiglia.

\*\*\*

Paola Tabet, in un interessante articolo del 1986 dal titolo *Dal dono alla tariffa: le relazioni sessuali implicanti compenso*<sup>149</sup>, attraverso esempi tratti da studi antropologici, mette in discussione la rappresentazione occidentale della prostituzione, basata su caratteristiche quali la molteplicità dei partners e il compenso. Ridefinendone il concetto, Tabet afferma che la *prostituta* è colei che assume la propria sessualità, sottraendosi alle regole della società che, come sottolineano le tesi di Lévi-Strauss, considera la donna come un oggetto di proprietà della famiglia<sup>150</sup>. Tabet sostiene che la prostituzione è «una funzione delle regole di proprietà sulla persona delle donne nelle differenti società. Di queste regole essa è più precisamente la trasgressione, la rottura»<sup>151</sup>.

Duras, in un racconto del 1954 intitolato *Le boa*, definisce i bordelli come un luogo dove le giovani donne possono darsi a vedere nell'anonimato:

Je me représentais [le bordel] comme une sorte de temple de la défloration où, en toute pureté (je n'appris que bien plus tard le côté commercial de la prostitution), les filles jeunes, de mon état, auxquelles le mariage n'était pas réservé, allaient se faire découvrir le corps par des inconnus [...]. Sorte de temple de l'impudeur, le bordel devait être silencieux [...], d'un anonymat sacré<sup>152</sup>.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>149</sup> Paola Tabet, *Dal dono alla tariffa: le relazioni sessuali implicanti compenso*, in «DWF» (1986), n. 1.

<sup>150</sup> Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, cit.

<sup>151</sup> Paola Tabet, *Dal dono alla tariffa: le relazioni sessuali implicanti compenso*, cit., p.127.

<sup>152</sup> *Des journées entières dans les arbres, suivi de Le boa - Madame Dodin - Les chantiers*, pp. 112-13.

Dunque anche per Duras la prostituzione, slegata dall'aspetto economico, diventa quasi un ideale d'amore, un'occasione nella quale il corpo della donna è libero di entrare nella *circulation du désir*.

Tutta l'opera di Duras è popolata di prostitute, anche se il termine assume connotazioni diverse. Per esempio, nel *Vice-consul* Anne-Marie Stretter, la ricca moglie dell'ambasciatore, *prostituée de Calcutta*, è una *femme poreuse* capace di assumere su di sé il dolore dell'India, ma prostituta per necessità è anche la mendicante. Duras stessa nell'*Amant* si definisce come *l'enfant prostituée* e in qualche modo si modella e si specchia nella sua compagna di scuola, Alice, che si prostituisce per soldi e per piacere. Ancora più provocatoriamente, nel *Barrage*, Duras inverte il giudizio tradizionale attribuito alla prostituzione e la definisce come «ce qu'il y avait de plus honnête, de moins salaud dans ce bordel colossal qu'était la colonie»<sup>153</sup>. Il vero bordello è dunque la colonia, un luogo dove tutto può essere comperato.

In Duras la figura della prostituta appartiene al vasto mondo degli *outsiders*, nel quale la scrittrice si ritrova e si riconosce e sta ad indicare il suo *refus*, la sua libertà rispetto alla società borghese e alle sue leggi, anche se a prezzo di un'immensa solitudine.

\*\*\*

Alla luce della tesi di Tabet, la *robe de putain*, il vestito di seta blu indossato da Suzanne, diventa il simbolo della trasgressione, intesa come assunzione della propria sessualità. Di qui l'importanza di quel gesto, sottolineata dalla stessa Duras: «[...] peut-être le plus important qu'elle eût fait jusqu'ici»<sup>154</sup>, poiché così Suzanne trasgredisce le regole di proprietà sulla persona delle donne, trasformandosi da *oggetto* a *soggetto* della propria prostituzione.

Infine, liberandosi dal concetto stesso di mercato e dunque dalla prigione del denaro, Suzanne riesce a compiere quel *dono gratuito* del suo corpo che *le phonographe* e *le diamant* le avevano fino a quel momento impedito. Se il primo passo verso l'emancipazione di Suzanne avviene grazie al fratello Joseph, il secondo passo, quello definitivo, avviene grazie all'intervento di un uomo, Agosti, che può essere considerato come il doppio di Joseph. «Il avait l'air de savoir où il la menait et ce qu'il fallait faire d'elle. Il paraissait si sûr de lui qu'elle se sentit très tranquille et [...] certaine [...] d'avoir raison de le suivre»<sup>155</sup>.

L'iniziazione sessuale di Suzanne, la sua emancipazione, avviene nella foresta, che la Duras descrive come un luogo di trasgressione e di libertà dove non esistono condizionamenti economici, in contrapposizione alla *ville* e alla *plai-*

<sup>153</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 198.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 338.

ne. «J'ai pas de diam à te donner», dit [Agosti] en souriant très doucement»<sup>156</sup>.

Suzanne, libera dalla trappola del denaro, può svelare il suo *mystère*, e dopo «s'être donnée à voir inutilement à M. Jo qui n'avait pas le regard qui convenait»<sup>157</sup>, incontra finalmente chi sa ricevere il suo *dono*, chi sa vederla finalmente nella sua *nakedness*, nella sua trasparente nudità. «Puis, avant de la toucher, [Agosti] se redressa un peu et la regarda. Elle fermait les yeux. Elle avait oublié que M. Jo l'avait vue comme ça moyennant le phonographe et le diam, elle était sûre que c'était la première fois qu'on la voyait»<sup>158</sup>.

Suzanne ha dimenticato anche che Agosti, su ordine della madre, ha appena venduto il diamante: «Au fond, c'est à cause du diam que je suis là». «Je l'ai vendu à Bart. Onze mille, mille de plus que ce qu'elle en voulait, ça va ? [...] J'ai l'argent là, dans ma poche»<sup>159</sup>.

Ma per Suzanne ormai il denaro non ha più nessuna importanza, ed è proprio in questo atteggiamento di indifferenza che si può cogliere la sua evoluzione, la sua liberazione dall'idea materna secondo cui «il n'y a que la richesse pour faire le bonheur»<sup>160</sup>. Dopo *l'attente imbécile* sulla *piste*, l'incontro con Agosti le apre una strada nuova: «Plusieurs fois de suite, Suzanne récapitula les gestes de Jean Agosti, minutieusement, et chaque fois ils faisaient naître en elle un même trouble rassurant. Elle se sentait sereine, d'une intelligence nouvelle. [...] Ce fut pendant ces huit jours-là [...] que Suzanne désapprit enfin l'attente imbécile des autos des chasseurs, les rêves vides»<sup>161</sup>.

Dunque *intelligence nouvelle* è quella che le fa capire fino in fondo l'inutilità dell'attesa di un uomo ricco e liberatore. Tuttavia questa nuova coscienza non è che il primo passo verso l'emancipazione di Suzanne, la cui realizzazione appare ancora molto lontana. Infatti il romanzo si chiude con la morte della madre e con la partenza di Suzanne per *la ville*, ma al seguito del fratello maggiore. Bisognerà attendere 34 anni perché infine si compia, nell'*Amant*, la liberazione di Suzanne/Marguerite attraverso la cosciente assunzione del desiderio.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 339-40.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 356-57.



## 7. Da *Un barrage contre le Pacifique* a *L'Amant*: la storia nascosta

Marguerite Duras incomincia a scrivere *L'Amant* nel 1983, dopo un lungo ricovero in clinica per disintossicarsi dall'abuso di alcool. Da questa sofferta esperienza, a guarigione avvenuta, nasce in lei l'esigenza di un ritorno a se stessa e alle esperienze dell'infanzia in Indocina, ma l'impulso concreto a rivisitare e riscrivere la sua storia familiare le viene offerto dal figlio Outa che le aveva chiesto più volte di commentare per iscritto l'album di fotografie di famiglia. Proprio nel corso della stesura, questo lavoro prende un'altra direzione, partendo dalla constatazione che nell'album manca una fotografia: quella della *traverse du fleuve*, della «jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or»<sup>162</sup>.

La scrittura dell'*Amant* nasce dunque da una fotografia mancante, da un'assenza o presenza negata, da un vuoto, da un silenzio, da un'esperienza di vita da ritrovare e da riscoprire. Questa fotografia mancante, che viene definita *l'image absolue*, diviene metafora dell'*histoire cachée*, la storia dell'amore con l'amante cinese: «Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé.[...] elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. [...] C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu»<sup>163</sup>.

All'inizio dell'*Amant*, Marguerite Duras stabilisce con i lettori quello che Philippe Lejeune definisce come *pacte autobiographique*<sup>164</sup> ed espone sin dalle prime pagine i motivi che la inducono a ritornare sulla storia lontana della sua adolescenza: «J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles»<sup>165</sup>.

Dunque il motivo più vero e profondo che sta all'origine dell'*Amant* è costituito dal recupero del desiderio, dell'amore tra l'*enfant* e l'*amant* che nel *Barrage* era stato soffocato e confuso nella storia degli altri. «Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires. [...] Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements»<sup>166</sup>.

<sup>162</sup> *L'Amant*, p. 42.

<sup>163</sup> *Ibid.*, pp. 9 e 17.

<sup>164</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975.

<sup>165</sup> *L'Amant*, p. 14.

<sup>166</sup> *Ibid.*

Il romanzo termina con il distacco dei due amanti, causato dalla partenza della famiglia di lei per la Francia. Proprio da questa separazione, da questa *perte* nasce nell'*enfant* la coscienza del sentimento di amore nei confronti dell'*amant*: «elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer»<sup>167</sup>.

Nel *Barrage* M. Jo era visto con gli occhi della famiglia: qualcuno a cui bisognava sottrarre la ricchezza. Nell'*Amant*, l'*enfant* riesce in parte a liberarsi dal potere esercitato dalla famiglia, e così in questo romanzo Duras mette in scena due mondi contrastanti: da una parte il mondo dell'amore e del desiderio, che si materializza nella *garçonnière* di Cholen, il quartiere cinese di Saigon, e dall'altra quello della disperazione e della miseria, che si materializza nella casa di Sadec, dove la *mère* sfoga con cieca violenza la sua disperazione sull'*enfant*. La *garçonnière* è aperta al mondo, alla *jouissance* e alla *liberté*; la casa di Sadec è chiusa sul silenzio, sulla disperazione, sulla miseria.

Così ogni volta che la storia dell'*enfant* incrocia quella della *mère*, il tema dell'amore scompare e riaffiora prepotente il tema del denaro: «il est posé en principe que je ne l'aime pas, que je suis avec lui pour l'argent, que je ne peux pas l'aimer [...]. En présence de mon frère aîné il cesse d'être mon amant. [...] Nous retournons à la garçonnière. Nous sommes des amants»<sup>168</sup>.

Ed è per questo che nell'*Amant* Duras rettifica sin dalle prime pagine il luogo dell'incontro tra l'*enfant* e il cinese: «Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur»<sup>169</sup>. Attraverso questa rettifica Duras non solo rinforza il *pacte autobiographique* con i lettori, ma soprattutto si riappropria della storia d'amore che il pudore imposto dalla famiglia le aveva impedito prima di vivere, poi di raccontare. L'azione dell'*Amant* non si svolge più nella *plaine*, regno della *mère*, ma a Saigon, regno dell'*enfant prostituée*. Per l'*enfant* la città di Saigon non è più ciò che era per Suzanne la *ville* del *Barrage*. Suzanne si sentiva *perdue* nella *ville blanche*, ed era a disagio nei suoi vestiti, avrebbe voluto passare inosservata, *marcher avec du naturel*, riuscire a trovare un «accord absolu avec le mouvement général qui

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 138

<sup>168</sup> *L'Amant*, pp. 65-66 e 78. Nell'*Amant de la Chine du Nord*, l'*enfant* acquista coscienza per sé e per l'amante: è lei che afferma infine che la ricchezza, come la povertà, sono due facce della stessa disperazione. «Tu es désespéré. Tu ne le sais pas. Tu ne sais pas être désespéré. C'est moi qui le sais pour toi». «Quel désespoir?». «Celui de l'argent. Ma famille aussi est désespérée par l'argent. C'est pareil pour ton père et ma mère», p. 90.

<sup>169</sup> *L'Amant*, p. 36.

était celui d'une aisance à vivre extraordinaire»<sup>170</sup>, mentre la consapevolezza della sua povertà la facevano sentire goffa, impacciata, piena di vergogna.

Invece, nell'*Amant*, l'*enfant* sembra avere un diverso rapporto con il proprio corpo e con lo spazio che la circonda: si muove con sicurezza nella capitale, conosce perfettamente il centro, la *ville blanche*, la rue Catinat, una delle vie più eleganti della città, dove ogni tanto si reca con la madre per compere, *des soldes soldés*<sup>171</sup>, naturalmente. L'*enfant* è stata mandata a studiare a Saigon, dove alloggia al convitto per ragazze Lyautey, mentre la famiglia vive a Sadec, dove la madre ha una scuola per indigeni. Ed è proprio tornando da Sadec, dopo una breve vacanza, che l'*enfant* conosce il ricco cinese. L'incontro non la turba: l'*enfant*, al contrario di Suzanne, non sembra temere il potere del denaro, ma addirittura lo affronta con una certa insolenza: «L'enfant ne répond pas. Elle ne sourit pas. Elle le regarde fort. Farouche serait le mot pour dire ce regard. Insolent. Sans gêne est le mot de la mère»<sup>172</sup>. I suoi vestiti ricordano la *robe de pute* di Suzanne, ma non sono per lei motivo di vergogna, bensì di ostentazione: «la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau»<sup>173</sup>.

Il cappello da uomo abbinato a un paio di scarpe da sera, «cette fameuse pair de talons hauts en lamé or [...] ornée de petits motifs en strass», costituisce un insieme inusuale: non solo non passa inosservato, ma, al contrario, attira l'attenzione, gli sguardi e la riprovazione degli altri. E tuttavia l'*enfant* non sembra preoccuparsi degli sguardi di cui è oggetto: «Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. [...] J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde»<sup>174</sup>. I vestiti che porta l'*enfant* sono il frutto di una scelta precisa, non più imprestati come quelli di Suzanne: sono il segno evidente della sua diversità, della sua volontà di trasgressione e il simbolo della sua liberazione. Se nel *Barrage contre le Pacifique* Suzanne subiva l'imposizione della famiglia, nell'*Amant* Duras inverte la situazione e si autodefinisce con chiara consapevolezza l'*enfant prostituée*.

La rivendicazione della trasgressione avviene attraverso la piena assunzione della propria *prostituzione*. La prostituzione nel *Barrage* era stata imposta a Suzanne dalla famiglia, dalla miseria, in definitiva dal mondo del denaro. M. Jo sapeva che la forza del denaro era dalla sua parte, «[Suzanne] le devinait, collé contre la porte, encaissant tout ce qu'elle lui disait parce qu'il était sûr de

<sup>170</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 186.

<sup>171</sup> *L'Amant*, p. 19.

<sup>172</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 36.

<sup>173</sup> *L'Amant*, p. 19.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 25.

gagner»<sup>175</sup>. Nell'*Amant* Duras inverte i rapporti di forza<sup>176</sup>: «Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. Donc que d'autres que lui pourraient être aussi à sa merci si l'occasion se présentait»<sup>177</sup>.

Qui la prostituzione diventa sinonimo non solo di trasgressione ma anche e soprattutto di libertà: «Pour moi cette petite fille qui marche dans la ville [...] pour aller vers cet homme, vers cette obligation servile envers son amant, elle a une liberté que moi j'ai perdue»<sup>178</sup>. Come la protagonista del *Vice-consul*, Anne-Marie Stretter, moglie dell'ambasciatore di Francia, è definita da Duras «prostitution de Calcutta»<sup>179</sup>, così anche l'*enfant* è a disposizione di tutti, non è di nessuno: «mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir»<sup>180</sup>. L'*enfant* può finalmente entrare nella *circulation du désir*, e riesce dunque ad infrangere ciò che aveva bloccato Suzanne, quell'*ordre rigoureux* e quelle *catégories différenciées*<sup>181</sup> che regolavano la *ville* del *Barrage*. Questa è la libertà della prostituta, il cui prezzo è però l'esclusione dalla società. «L'épouvante soudaine dans la vie de ma mère. Sa fille court le plus grand danger, celui de ne jamais se marier, de ne jamais s'établir dans la société, d'être démunie devant celle-ci, perdue, solitaire»<sup>182</sup>.

L'*enfant*, qui perduta dove Suzanne si sentiva persa, solitaria e *outsider* in quella società dove Suzanne si sentiva «scandaleuse, un objet de laideur et de bêtise intégrale»<sup>183</sup>, ci appare come un personaggio antico, come avesse attraversato tutta l'opera di Duras ed infine acquisito l'*intelligence*<sup>184</sup>: l'intelligenza della povertà e dell'ingiustizia della *mère*, l'intelligenza del desiderio e del dolore di Anne-Marie Stretter, l'intelligenza della perdita e della libertà della mendicante del *Vice-consul*, l'intelligenza della ribellione di Alissa<sup>185</sup>. A causa di questa *intelligence*, Duras accosta l'*enfant* soprattutto al personaggio di Anne-Marie Stretter. E così, improvvisamente, nell'*Amant* compare la figura della *dame*, strappata à l'*ombre interne*, chiamata alla luce da un'improvvisa intuizio-

<sup>175</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 105.

<sup>176</sup> Cfr. Graham Dunstan Martin, *The Drive for Power in Marguerite Duras' L'Amant*, in «Forum for Modern Language Studies» (July 1994), pp. 204-18.

<sup>177</sup> *L'Amant*, p. 46.

<sup>178</sup> *La vie matérielle*, p. 48.

<sup>179</sup> *India Song*, p. 46.

<sup>180</sup> *L'Amant*, p. 20.

<sup>181</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 185.

<sup>182</sup> *L'Amant*, p. 73.

<sup>183</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 186.

<sup>184</sup> *Intelligence*, termine tipicamente durassiano, incontrato più volte in questo lavoro, viene definito dalla stessa Duras nell'articolo *Être de gauche*, cit., p. 78: «L'intelligence, [...] savoir et ignorer en même temps. Et connaître cette ignorance comme étant l'essentiel de la démarche vers la connaissance».

<sup>185</sup> Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, roman, Éditions de Minuit, Paris 1969.

ne: «La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste.[...] Isolées toutes les deux. Seules, des reines»<sup>186</sup>.

Ciò che lega le due donne è il desiderio, «Toutes deux [...] livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour»<sup>187</sup>, un desiderio per lungo tempo taciuto e che infine Duras dichiara di aver compreso proprio attraverso *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*: «En écrivant *L'Amant* j'avais le sentiment de *découvrir*: c'était là avant moi, avant tout, ça resterait là où c'était après que moi j'ai cru que c'était autrement, que c'était à moi, que c'était là pour moi»<sup>188</sup>.

Alla liberazione dell'*enfant* attraverso l'assunzione del desiderio, si accompagna l'altra importante liberazione, quella della scrittrice Duras: un percorso che, dall'emancipazione da una parola e da una scrittura maschile e politicizzata, la conduce alla ricerca di una voce femminile e politica attraverso la scrittura della povertà e della follia.

<sup>186</sup> *L'Amant*, pp. 110-11.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>188</sup> *La vie matérielle*, p. 34, corsivo dell'autrice.

## 8. Verso una nuova scrittura politica. *Le Vice-consul*: la scrittura della povertà, della perdita, del silenzio

Tra la pubblicazione di *Un barrage contre le Pacifique* del 1950 e quella dell'*Amant* del 1984, scorrono gli anni più intensi e significativi della vita e dell'opera di Marguerite Duras.

*Un barrage contre le Pacifique* è considerato un romanzo tradizionale, che si pone sulla scia di una letteratura già consolidata, quella americana, che la giovane Duras utilizza sia come guida, sia soprattutto come scudo dietro cui proteggersi contro gli eventuali attacchi della critica, non sempre benevola. Nel 1984 Duras riprende nell'*Amant* le vicende del *Barrage*, ma la sua scrittura è ormai del tutto affrancata dal realismo all'americana e lo stile Duras è stato ufficialmente riconosciuto dalla critica con il conferimento tardivo, come lei stessa lo definisce, del Prix Goncourt.

Tra queste due sponde temporali così lontane, *Le Vice-consul*, romanzo del 1966, può essere considerato un ponte ideale. Infatti qui la scrittura viene messa in scena attraverso il tormentato personaggio dello scrittore Peter Morgan e l'artificio letterario del romanzo nel romanzo. Duras rappresenta così, da una parte, la constatazione del fallimento della letteratura tradizionale, dall'altra la testimonianza sofferta del proprio cammino di scrittrice alla ricerca di nuovi mezzi di espressione. La scrittura ellittica, scarna ed essenziale del *Vice-consul* costituisce una tappa fondamentale del progressivo impoverimento della scrittura della Duras, che raggiungerà il suo culmine nei silenzi, nei vuoti, nei bianchi dell'*Amant*.

\*\*\*

All'impoverimento della scrittura corrisponde, nel *Vice-consul*, una stilizzazione dei personaggi e un restringimento della durata delle vicende narrate. Il tempo della storia è ridottissimo, tutto si svolge nell'arco di pochi giorni, quelli che precedono e seguono l'evento centrale del romanzo: il ricevimento dato da Anne-Marie Stretter, moglie dell'ambasciatore di Francia a Calcutta. A questa storia principale si intreccia una storia solo apparentemente secondaria: il racconto dei dieci anni di vagabondaggio della *mendiante*, personaggio fortemente simbolico della povertà dell'India e più in generale di tutte le povertà: «J'ai l'impression que la mendiante peuple le monde entier. [...] c'est la pauvreté du monde dans sa généralité, dans son anonymat»<sup>189</sup>.

<sup>189</sup> Suzanne Lamy e André Roy (a cura di), *Marguerite Duras à Montréal*, cit., pp. 40-41.

Nel *Vice-consul* Marguerite Duras ritorna ai temi e alle esperienze dell'Oriente, vissuto come una ferita incancellabile: «J'avais dix-huit ans quand je suis partie passer ma philo [en France], la deuxième partie, et faire l'université, et je n'ai plus pensé à l'enfance. Ç'avait été trop douloureux. J'ai complètement occulté. [...] Mais le Mékong est quand même resté quelque part»<sup>190</sup>. Così a 15 anni dal *Barrage contre le Pacifique*, per la seconda volta nell'opera di Duras *déferle l'Asie*<sup>191</sup>.

Negli anni in cui scrive il *Barrage*, Duras è alla ricerca di un appoggio maschile: sottopone tutti i suoi scritti ai due uomini con i quali vive, Robert Antelme et Dionys Mascolo, ne ascolta i consigli, ne teme il giudizio. Dionys Mascolo, ricordando quegli anni, sottolinea *le manque d'assurance e l'écriture incertaine* di Marguerite Duras e la sua «angoisse devant l'acte d'écrire»<sup>192</sup>. Solo più tardi Duras si libererà da questa sottomissione, pagando però un duro prezzo: non le mancheranno infatti incomprensioni, critiche e solitudine.

A partire da *Moderato cantabile*, romanzo del 1958, l'autrice compie una svolta: la scrittura del *Barrage contre le Pacifique*, da lei considerata troppo piena, troppo maschile, viene rifiutata in favore di una parola più scarna, quasi silenziosa, una parola che più che spiegare indichi l'impossibilità di spiegare, di trovare le parole per descrivere i grandi sconvolgimenti politico-sociali del XX secolo.

Nell'introduzione alla sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* del 1960, Duras affronta il problema dell'impotenza della descrizione realistica di un evento come la catastrofe del 1945, affermando la sterilità della *description de l'horreur par l'horreur*: «Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La connaissance de Hiroshima étant à priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit»<sup>193</sup>. *Hiroshima mon amour* nasce dalla volontà di denunciare l'illusione di una rappresentazione realistica dell'evento. È questo il senso dell'incipit del film: «LUI: "Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien". ELLE: "J'ai tout vu. Tout. Ainsi l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir?". LUI: "Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima"»<sup>194</sup>.

Dunque *vedere* non equivale a *conoscere*: la scrittura di Duras non vuole mostrare, dare a vedere ma, al contrario, indica che il significato non si trova in quello che è detto, ma *altrove*, in ciò che non è detto. Come suggerisce Mireille

<sup>190</sup> *Les Parleuses*, pp. 136-37.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>192</sup> Dionys Mascolo, *Un itinéraire politique, propos recueillis par Aliette Armel*, cit., p. 39.

<sup>193</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris 1960, pp. 10-11. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione Gallimard Folio. Corsivo e maiuscolo sono dell'autrice.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pp. 22 e 23. Corsivo dell'autrice.

Calle-Gruber nel saggio *Le Vice-consul o la crisi della rappresentazione*, la scrittura di Duras, «anche se sembra *dire qui, s'inscrive là, a latere*, proprio accanto, in negativo, nell'*intervallo*»<sup>195</sup>.

Nell'articolo *Marquerite Duras: une nouvelle écriture du politique* Marcelle Marini afferma che per Duras «toute écriture purement représentative ou simplement narrative semble discréditée pour force d'impuissance. [...] Le désastre ne peut être approché que de biais, comme l'écho inexorable de ce qui se lit sur la scène d'écriture»<sup>196</sup>.

\*\*\*

Nel *Vice-consul* la questione della scrittura viene messa in scena con l'artificio metaletterario del personaggio-scrittore, Peter Morgan. Colpito dal dolore di Calcutta, Peter Morgan vorrebbe appropriarsene attraverso la scrittura, attraverso il racconto della vicenda della *mendicante*, «maigreur de Calcutta»<sup>197</sup>, che sembra riassumere la storia di tutte le mendicanti, raggiungendo così l'universalità del dolore e della povertà. Questo scrittore, uomo, ma soprattutto bianco, vorrebbe artificiosamente ed abusivamente riempire il vuoto della *mémoire abolie* della mendicante, ma il personaggio gli sfugge, diventa sempre più inafferrabile, come inafferrabile e indescrivibile è il dolore di Calcutta: «Peter Morgan voudrait maintenant substituer à la mémoire abolie de la mendicante le bric-à-brac de la sienne. Peter Morgan se trouverait, sans cela, à court de paroles pour rendre compte de la folie de la mendicante de Calcutta»<sup>198</sup>.

Dunque le parole di Peter Morgan, non solo non possono spiegare, ma non sono neanche portatrici di significato: un *bric-à-brac* inutile, la cui unica funzione è quella di riempire pagine, quelle stesse pagine che proprio una donna, Duras, avrà il coraggio di lasciare *bianche*<sup>199</sup>. Di questo personaggio-scrittore non resterà che una pallida traccia in *India Song*. In questo testo del 1973, sofferta rilettura<sup>200</sup> in chiave teatrale del *Vice-consul*, troviamo un unico accenno alla scrittura, in un dialogo tra Anne-Marie Stretter e *le Jeune Attaché*, personaggio nel quale si può, in parte, riconoscere Peter Morgan: «A.-M.S.: Vous écrivez je crois? J.ATTACHÉ (*temps*): J'ai cru pouvoir écrire. Avant. (*Temps*)

<sup>195</sup> Mireille Calle-Gruber, *Le Vice-consul o la crisi della rappresentazione* in AA.VV., *Il mestiere di scrivere*, Bastogi, Foggia 1983, p. 139, corsivo dell'autrice.

<sup>196</sup> Marcelle Marini, *Marquerite Duras: une nouvelle écriture du politique*, cit, p. 39.

<sup>197</sup> *Le Vice-consul*, p. 149.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>199</sup> Rosella Prezzo, *La pagina bianca di Marquerite Duras*, in «Aut-aut» (1986), n. 216, pp. 130-38.

<sup>200</sup> Si può affermare che in *India Song* l'attenzione di Duras si sposti dalla «scrittura» alla «lettura», come suggerisce la grande importanza delle *voix, voix de lectures intérieures*.



On vous l'a dit? A.-M.S.: Oui, mais je l'aurais sans doute deviné... (*Sourire dans la voix*). A la façon que vous avez de vous taire... J.ATTACHÉ (*sourire*): J'ai abandonné»<sup>201</sup>.

Già nel romanzo *Le ravissement de Lol V. Stein* del 1964, Marguerite Duras aveva messo in scena un personaggio maschile, Jacques Hold, che invano tentava di ricostruire la storia di una donna, Lol V. Stein. A questo proposito Martha Noel Evans, nel saggio *Masks of Tradition*, sostiene che il linguaggio maschile

[...] that looks like an ideal instrument of knowledge [...] is actually the trace of annihilation. [...] Duras presents us with a traditional and perhaps all-too-familiar configuration composed of male subject - the center of knowledge, vision, and language - and the female object - the silent, passive form, there only and precisely to be shaped, understood, and narrated by a man<sup>202</sup>.

Attraverso Peter Morgan e Jacques Hold, Duras esprime la presa di coscienza del fallimento della parola tradizionale, della parola *maschile*, come viene definita nelle *Parleuses*<sup>203</sup>, la cui impotenza può essere assimilata all'impotenza del denaro di M. Jo. Come il denaro di M. Jo non garantiva il possesso, così la parola non garantisce la conoscenza, l'*intelligence*.

Scrittura e denaro sono due creazioni maschili prive di un valore intrinseco, sono due significanti di per sé vuoti a cui l'uomo ha dato un significato. Non è un caso che nell'opera di Duras le donne siano silenziose e non posseggano nulla: sono al massimo figlie, mogli o amanti di un uomo ricco. Così in Duras la parola e il possesso femminili sono antitetici rispetto alla parola e al possesso maschili. Come il possesso per Suzanne si esprimeva attraverso il dono, così la parola e la scrittura non sono imposizione, potere, ma una «dilatation de soi, [...] une mise en disposition totale vers le dehors»<sup>204</sup>, quasi una *prostitution*.

\*\*\*

A una scrittura che vuole riempire la *mémoire abolie* della mendicante, Duras oppone il *silenzio*, punto di partenza di una nuova scrittura. Alla scrittura del silenzio si arriva attraverso un lungo percorso di purificazione e ogni

<sup>201</sup> *India Song*, pp. 84-85.

<sup>202</sup> Martha Noel Evans, *Marguerite Duras: The Whore*, in *Masks of Tradition: Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca and London, pp. 135 e 125.

<sup>203</sup> È utile qui ricordare che *Les Parleuses*, trascrizione di cinque conversazioni di Marguerite Duras con Xavière Gauthier, direttrice della rivista «Sorcières», è uno dei testi che meglio esprime la vicinanza di Duras al movimento femminista.

<sup>204</sup> *Entretien avec Michelle Porte, Le camion*, p. 125.

romanzo può essere considerato come un ulteriore passo avanti verso la conquista di una scrittura sempre più evocativa e poetica, che suggerisca più che raccontare.

Nel finale del *Vice-consul*, Duras identifica il lungo viaggio della mendicante con la scrittura: «elle marcherait et la phrase avec elle»<sup>205</sup>. Alla luce di questa equivalenza, l'incipit del romanzo, che descrive il percorso di impoverimento della mendicante, si carica di nuovi e profondi significati. Qui, all'inizio del suo viaggio, la mendicante pensa: «Il faut se perdre. [...] Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens»<sup>206</sup>. La povertà totale e assoluta, raggiunta dopo dieci anni di vagabondaggio, può essere assimilata alla scrittura di Marguerite Duras, anch'essa perdita, impoverimento: *l'art de la pauvreté*<sup>207</sup>, come la definisce Hélène Cixous.

Con la scrittura della povertà Duras abbandona tutte le parti descrittive ed esplicative, fa silenzio attorno a sé e si libera di tutte le sovrastrutture politiche e letterarie per mettersi all'ascolto del dolore. Da questo silenzio, da questo ascolto, lentamente risorge una parola povera, purificata e rigenerata, capace di una straordinaria molteplicità ed intensità di significati. Così per esempio nel *Vice-consul* l'opposizione tra la miseria di Calcutta e il lusso del ricevimento dell'ambasciata è evocata attraverso il personaggio della mendicante: «elle, malgré de Calcutta pendant cette nuit grasse»<sup>208</sup>.

Nel *Vice-consul* appare evidente che la scrittura di Duras si pone in opposizione alla scrittura tradizionale: il suo primo movimento è la *perte*, intesa come negazione, sorta di *tabula rasa* della letteratura precedente. Così il romanzo annuncia la grande rivoluzione del '68 che, nell'opera di Duras, culminerà con il testo *Détruire, dit-elle*. La distruzione dei passati modelli di scrittura può considerarsi conclusa solo quando la *perte* ha raggiunto la sua pienezza:

Un jour, il y a dix ans qu'elle marche, Calcutta. Elle reste. [...] La faim, [...] le manque de parler, le bourdonnement entêtant des insectes de la forêt, le calme des clairières, bien de choses approfondissent la folie. Elle se trompe en tout, de plus en plus, jusqu'au moment où elle ne se trompe plus jamais, brusquement jamais plus puisqu'elle ne cherche plus rien<sup>209</sup>.

<sup>205</sup> *Le Vice-consul*, pp. 179-80.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>207</sup> Michel Foucault e Hélène Cixous, *A propos de Marguerite Duras*, in «Cahiers Renaud-Barrault» (1975), n. 89, p. 10.

<sup>208</sup> *Le Vice-consul*, p. 149.

<sup>209</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

Questo non cercare più nulla, diviene l'unica libertà, l'unica ricchezza possibile della mendicante. Così Duras riafferma la sua totale adesione a quell'*esprit de refus* che la pone tra gli *outsider* della letteratura, il suo percorso è dunque simile a quello della mendicante: «elle [a] suivit des oiseaux plutôt qu'une route»<sup>210</sup>.

\*\*\*

Se è vero che la scrittura di Duras parte da un movimento di negazione, tuttavia la *perte*, le *silence* non sono da considerarsi solo come l'espressione di un'impotenza della parola, ma anche come una provocazione all'ascolto, alla disponibilità, al lasciarsi attraversare dal mondo e dal dolore, senza opporre resistenza. Sylvie Gagné, in un articolo intitolato *L'ombilic des Indes*, definisce Anne-Marie Stretter *une forme creuse*: «Dépossédée, forme creuse, elle se laisse traverser par les lieux, Calcutta, la faim, la misère, l'amour, le désir, toujours dans le renoncement, sans chercher à retenir»<sup>211</sup>.

In *India Song*, Anne-Marie Stretter viene definita una donna dalla *grâce poreuse*<sup>212</sup>, una donna che ha saputo mettersi all'ascolto dell'India, che ha saputo entrare in contatto con quella terra, con il suo dolore e la sua miseria, fino a fondersi in essa. Questo *désir osmotique* si traduce in un pianto silenzioso, diviene la metafora più efficace della scrittura durassiana: le parole del silenzio.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>211</sup> Sylvie Gagné, *L'ombilic des Indes*, in Suzanne Lamy e André Roy (a cura di), *Marguerite Duras à Montréal*, cit., p. 105.

<sup>212</sup> *India Song*, p. 148.

## 9. La scrittura della follia

Nell'*Amant* Marguerite Duras svela non solo l'*histoire cachée* dell'*enfant*, ma anche il suo percorso di emancipazione e liberazione reso possibile prima dall'assunzione della scrittura e poi dalla ricerca di una nuova parola, il linguaggio della follia. Nel *Barrage* Suzanne non scriveva: la scrittura era affidata alla *mère*, ed era una scrittura pratica, quella delle interminabili lettere agli agenti del catasto. Marie Legrand, madre di Duras, era nata in una famiglia di contadini del Nord della Francia e queste sue origini erano alla base del suo carattere forte e della sua estrema praticità. «Ce que j'ai écrit, ma mère ne l'a pas aimé, pas du tout. Elle me disait sans arrêt: "Toi, tu es faite pour le commerce. Tu dois faire du commerce." [...] Depuis le début, elle n'a rien compris à mes livres. [...] Sans doute ce métier qu'elle n'admettait pas est-il la cause de notre première séparation»<sup>213</sup>.

Solo la morte della madre può liberare infine Duras permettendole una completa assunzione della parola. Nel testo *Les yeux verts*, numero speciale commissionato a Marguerite Duras nel 1980 dalla rivista «Cahiers du Cinéma», la scrittrice racconta un sogno molto significativo della rielaborazione del lutto per la morte della madre, vissuta come una definitiva autorizzazione alla scrittura.

On donnait *Eden Cinéma* au théâtre d'Orsay. Et une nuit, après la fin des représentations, j'ai rêvé que je pénétrais dans une maison. [...] En entrant dans cette maison j'ai entendu les airs de Carlos d'Alessio, la valse de l'*Eden Cinéma* et je me suis dit: tiens. Carlos est là, il joue. Et je l'ai appelé. Personne n'a répondu. Et de l'endroit d'où venait la musique ma mère est sortie. Elle était déjà prise par la mort, elle était putréfiée déjà, son visage était plein de trous, verdâtre, déjà. Elle souriait très légèrement. Elle m'a dit: "C'était moi qui jouais". Je lui ai dit: "Mais comment est-ce possible? Tu étais morte". Elle m'a dit: "Je te l'ai fait croire pour te permettre d'écrire tout ça"<sup>214</sup>.

Nell'*Amant*, l'*enfant* assume con forza la parola e afferma la sua volontà di scrivere anche contro il volere materno: «elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague - elle me dira plus tard: une idée d'enfant. [...] Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'é-

<sup>213</sup> Marguerite Duras, *Outside 2, Le monde extérieur*, P.O.L., Paris 1993.

<sup>214</sup> *Les yeux verts*, p. 58, corsivo dell'autrice.

tait écrire, rien d'autre que ça, rien. [...] Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable»<sup>215</sup>. In questo piccolo gesto indimenticabile, che ha ormai raggiunto l'assoluto, come indica l'articolo determinativo *le*, è racchiuso tutto il dolore di Duras. Eppure la sua scrittura nasce *per* la madre, *cette femme crucifiée*<sup>216</sup>, nasce dal desiderio di riscattare l'ingiustizia di cui è vittima questa donna, così da liberarla dal dolore: «C'est l'idée que ces gens du cadastre ne seront pas tous morts, qu'il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu'ils mourront de le lire»<sup>217</sup>.

Nell'*Amant* appare chiaro che Duras attraverso la scrittura non ha voluto solo riscattare l'ingiustizia subita dalla madre, ma ha voluto soprattutto riscattare se stessa. Il *Barrage* si chiude con la presa di coscienza di Suzanne, cioè con la scelta di sottrarsi alla legge della famiglia e del mercato delle donne. Tuttavia, a questa presa di coscienza non segue una reale emancipazione poiché nel finale, dopo la morte della *mère*, Suzanne decide di seguire il fratello maggiore rinunciando alla sua libertà. Nell'*Amant*, ripercorrendo a ritroso la sua storia, Duras svela come il percorso di emancipazione dell'*enfant* dalla famiglia sia passato, è vero, attraverso la *prostitution*, ma soprattutto attraverso la scrittura, cui deve la sua vera emancipazione: «On se sépare des gens en écrivant»<sup>218</sup>.

Ma la scrittura non è solo un mezzo di emancipazione dalla famiglia, è soprattutto un mezzo di liberazione politica: partendo dalla distruzione delle forme classiche della lingua paterna, autoritaria, Duras va alla ricerca di un linguaggio più libero, capace di accogliere il dubbio e la contraddizione.

È dunque fondamentale seguire il percorso che, dal *Barrage* all'*Amant*, porta Duras da una scrittura *maschile e politicizzata* ad una scrittura *femminile e politica*, cammino né facile né immediato, ma in continua evoluzione e sperimentazione, non senza incidenti di percorso. Sempre nelle *Parleuses*, Duras definisce la scrittura del *Barrage* come un *labeur quotidien*. «J'écrivais comme on va au bureau, chaque jour, tranquillement; je mettais quelques mois à faire un livre et puis, tout à coup, ça a viré»<sup>219</sup>. Duras stessa indica il 1958 come punto di svolta della sua scrittura, *une rupture en profondeur*. «Il y a toute une période jusqu'à *Moderato cantabile* que je ne reconnais pas. [...] Dans le *Barrage* [...] je voulais que ce soit harmonieux. On m'avait dit: "Il faut que ce soit harmonieux". C'est beaucoup plus tard que je suis passée à l'incohérence»<sup>220</sup>.

<sup>215</sup> *L'Amant*, pp. 29 e 31.

<sup>216</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, p. 154. Anne-Marie Stretter è la *femme crucifiée* de Calcutta, *Les Parleuses*, p. 160.

<sup>217</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 98.

<sup>218</sup> *Outside 2*, p. 205.

<sup>219</sup> *Les Parleuses*, p. 14.

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp. 59, 13 e 139.

L'incoerenza, l'illogicità, la contraddizione avvicinano la scrittura di Duras al linguaggio della follia che, scardinando l'ordine del linguaggio e del mondo, incarna l'utopia di una vera liberazione: «La folie, seule sauvegarde contre le faux et le vrai, le mensonge et la vérité, la bêtise et l'intelligence. [...] pour moi, ça équivaut à une destruction, mais suivie d'une reconstruction, originale cette fois, non pas dictée par la société»<sup>221</sup>.

Il linguaggio della follia non ha verità o certezze da proporre: partita da una certezza, «Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère: ce que je veux c'est ça, écrire»<sup>222</sup>, Duras dichiara nell'*Amant* il suo dubbio totale: «Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée»<sup>223</sup>. Ed è proprio da questo dubbio che, come abbiamo visto, nasce una nuova concezione della scrittura.

Duras non ha lasciato scritti teorici, le sue teorie letterarie ci giungono solo attraverso le opere, attraverso i personaggi-scrittori o narratori, dai primi Jacques Hold del *Ravissement de Lol V. Stein* e Peter Morgan del *Vice-consul*, figure maschili nelle quali l'autrice si riflette per contrasto, fino alle ultime figure di scrittrici, Aurélie Steiner e Emily L., protagoniste degli omonimi romanzi, figure femminili nelle quali Duras si specchia e si confronta.

Tra i suoi personaggi di scrittrici e di *parleuses*, ce n'è uno che può esprimere con particolare simpatia ed efficacia quel mondo di voci femminili di cui Duras è parte ed interprete: è la *dame* del film *Le camion*, che ogni giorno racconta la sua storia sempre uguale e sempre diversa agli automobilisti che le danno un passaggio: «Chaque soir elle raconte sa vie pour la première fois. Elle est plus ou moins écoutée, mais peu importe»<sup>224</sup>. In questo personaggio, in parte autobiografico, *c'est une collègue* dice scherzosamente Duras, ritroviamo riunite la *mère* e l'*enfant*, nel loro instancabile raccontare e raccontarsi. È proprio da questa comunicazione orale che nasce la caratteristica frase durassiana, breve e scarna, libera: «Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne»<sup>225</sup>.

In questo vagare della scrittura si può ritrovare il vagare senza una meta precisa della *dame* del *Camion* o quello della *mendiant de Calcutta* che cerca *une indication pour se perdre*. Così i personaggi diventano metafore della scrittura, quella scrittura che, per esempio, nell'*Amant* si perde nei meandri della memoria, senza ordine, con salti di tempo e di spazio, con improvvise e brevi apparizioni di personaggi che vengono da lontano, per ritornare subito nel buio del

<sup>221</sup> Marguerite Duras, *Entretien avec Jean Schuster*, in Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Seghers, Paris 1972, pp. 180 e 164.

<sup>222</sup> *L'Amant*, p. 29.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>224</sup> *Le camion*, p. 64.

<sup>225</sup> *L'Amant*, p. 14.

silenzio. È significativo notare che Hélène Cixous nel saggio *La jeune née* definisce la scrittura femminile come *une lumière féminine* che «ne vient pas d'en haut, ne tombe pas, ne frappe pas, ne traverse pas. Elle irradie, c'est une montée, douce difficile, absolument inarrêtable, douloureuse»<sup>226</sup>.

È nell'*Amant* che Duras introduce l'espressione *écriture courante*, e in un'intervista a Hervé Le Masson ne spiega il significato: «celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne "coupe" le lecteur, ne prend pas sa place. Pas de version proposée. Pas d'explication»<sup>227</sup>. Questa definizione richiama i percorsi tortuosi dei grandi fiumi asiatici che tanta parte hanno nei romanzi di Duras, come il Mékong ed il Gange, fiumi lenti e pacifici solo in apparenza, ma la cui corrente è capace di trascinare con sé ogni cosa:

Il emmène tout ce qui vient, des paillettes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve<sup>228</sup>.

Nell'*Amant* e nell'*Amant de la Chine du Nord*, ad un restringimento del campo visivo e ad una purificazione delle vicende, corrisponde una purificazione del testo a livello sintattico e lessicale. A livello sintattico la paratassi prevale sulla sintassi, la scrittura, come la corrente del fiume, porta *en suspens* parole, periodi e frasi che vengono giustapposti eliminando tutti i legami logici e sintattici. Come nel linguaggio della follia, il significato della frase non scaturisce tanto da legami logici, quanto da legami intuitivi evocati dall'accostamento delle singole parole: «Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans article d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin»<sup>229</sup>. I periodi diventano sempre più scarni e frammentari fino a raggiungere la purezza e la densità di un linguaggio poetico, assoluto, che si impone per la sua evidenza. Significativo di questa costruzione paratattica del narrare è il ritratto dell'*enfant* nell'*Amant de la Chine du Nord*:

Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est, moins belle qu'il n'en paraît, pauvre, fille de pauvres, ancêtres pauvres, fermiers, cordonniers, première en français tout le temps partout et détestant la France, inconsolable du pays natal et d'enfance, crachant la viande rouge

<sup>226</sup> Hélène Cixous e Catherine Clément, *La jeune née*, cit., p. 163.

<sup>227</sup> *L'inconnue de la rue Catinat*, propos recueillis par Hervé Le Masson, cit., p. 53.

<sup>228</sup> *L'Amant*, pp. 30- 31.

<sup>229</sup> *Les Parleuses*, p. 11.

des steaks occidentaux, amoureuse des homme faibles, sexuelle comme pas rencontré encore. Folle de lire, de voir, insolente, libre»<sup>230</sup>.

A livello lessicale il vocabolario durassiano si purifica fino a diventare essenziale, quasi primitivo. Ma all'impoverimento lessicale corrisponde un arricchimento semantico. Così parole come *richesse, pauvreté, prostitution, désir, intelligence* attraversano tutta l'opera di Duras caricandosi di molteplici significati: sono parole pregnanti, intense, rese antiche dalla storia che portano con sé.

L'impoverimento, la *perte* esprime dunque la ricerca di una parola originaria, capace di dire *tout à la fois*<sup>231</sup>, ricerca utopica che da sempre Marguerite Duras ha portato avanti, ideale a cui molti suoi personaggi tendono senza riuscire a raggiungerlo. Nel *Ravissement de Lol V. Stein* si legge:

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faut de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner<sup>232</sup>.

Se questo *mot-absence* rimane irraggiungibile, tuttavia la scrittura durassiana vi si avvicina. Lo si incontra nelle figure retoriche quali metafore e ossimori, che per la loro densità caricano le parole di una potenzialità di significato. Lo si cerca nei *bianchi*, nei *silenzi* del testo. Lo si ascolta nelle *voci* spesso presenti nell'opera di Duras, da quelle *déformantes et créatives* di *India Song*<sup>233</sup>, fino a quella che accompagna il testo dell'*Amant de la Chine du Nord*:

La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre.  
Voix aveugle. Sans visage.  
Très jeune.  
Silencieuse<sup>234</sup>.

<sup>230</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 36.

<sup>231</sup> *La vie matérielle*, p. 35.

<sup>232</sup> *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 48.

<sup>233</sup> *India Song*, p. 10.

<sup>234</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 17.







## Indice

Edda Melon, PREFAZIONE	5
PREMESSA	9
1.    Una donna contro il Pacifico: l'omaggio alla madre	14
2.    L'eredità della <i>mère</i> : la parola, unica ricchezza contro tutte le ingiustizie	17
3.    Suzanne/Marguerite: dalla scelta marxista all' <i>esprit de refus</i>	21
4. <i>Un barrage contre le Pacifique</i> : il romanzo di Suzanne? La questione del dono	27
5.    Il diamante: <i>le prix de l'argent</i>	33
6.    Una nuova intelligenza: dall' <i>attente imbécile</i> alla <i>prostitution</i>	36
7.    Da <i>Un barrage contre le Pacifique</i> a <i>L'Amant</i> : la storia nascosta	41
8.    Verso una nuova scrittura politica. <i>Le Vice-consul</i> : la scrittura della povertà, della perdita, del silenzio	46
9.    La scrittura della follia	52

Finito di stampare presso est stampa digitale  
nel mese di maggio 2000  
via Forlì 64  
10149 TORINO  
tel. 011 451 00 11  
fax 011 453 00 04  
est@est-digitale.it

ISBN 88 87013-72-1

Lit. 7.000