

Presentazione del film
La Douleur
di Emmanuel Finkiel,
tratto dal diario omonimo di Marguerite Duras

Firenze, Cinema Spazio Uno, 17 gennaio 2019, ore 21.15

Testo di Michela Landi

Ringraziamenti

Tengo in primo luogo a ringraziare i produttori Wanted e Valmyn e gli animatori di questo cinema storico per avermi invitata a presentare il film in occasione della sua prima uscita in Italia. Sono doppiamente lieta di questa circostanza.

La prima ragione della mia soddisfazione è che l'insegnamento universitario giunge negli spazi culturali della città.

La seconda ragione è che il cinema, arte nata e certo ben coltivata in Francia, incontra la letteratura.

Cinema e letteratura

Che queste due arti si incontrino, accade piuttosto di frequente nel Novecento, soprattutto con la «Nouvelle Vague» di Jean-Luc Godard – di cui il regista del film, Emmanuel Finkiel, è allievo – e con il «Nouveau Roman», i cui esponenti sono, non infrequentemente, scrittori e cineasti al contempo.

Una delle preoccupazioni della «Nouvelle Vague» è senz'altro quella di rinnovare il cinema attraverso gli strumenti narrativi della letteratura (la voce narrante come *voix-off* o *voix hors-champ* ad esempio); tra gli intenti del «Nouveau Roman» vi è quello di avvalersi delle tecniche cinematografiche (l'occhio artificiale della macchina da presa) per trasporle alla scrittura. Quella che fu chiamata l'«*école du regard*», a cavallo tra cinema e letteratura, si propone di restituire alla scrittura un'oggettività (un'«obiettività»: non per nulla l'occhio artificiale è detto «obiettivo») ben diversa da quella perseguita dal romanzo naturalista il

quale, al dire di Robbe-Grillet, ad altro non mira se non ad un'appropriazione ideologica del reale attraverso la naturalizzazione e la domesticazione di questo¹. Si tratta ora di abolire ogni forma di autorialità «paternalistica» (interpretante o ordinante) e di proporre, contro la pratica della contestualizzazione propria del realismo, una visione neutra e distaccata delle cose, vissuta fuori scena, e come in terza persona. Porto il caso, forse più noto, de *L'Étranger* di Albert Camus, in cui il protagonista vive «dall'esterno» le proprie esperienze, fino all'accettazione della propria condanna.

Il caso di Marguerite Donnadiou (1914-1996), alias Marguerite Duras (lo pseudonimo risale solo al 1943), è esemplare in tal senso. Lei stessa scrittrice e cineasta, è la celebre autrice della sceneggiatura di *Hiroshima mon amour*, film diretto da Alain Resnais nel 1959 con il quale Marguerite si afferma come esponente della «Nouvelle vague». Ottiene tra l'altro, in questa stessa circostanza, una nomination all'Oscar quale miglior sceneggiatrice. Da *Le Vice-consul* (1966), romanzo riconosciuto come rappresentativo del «Nouveau Roman», lei stessa trae una pièce teatrale intitolata *India song* (1973) e successivamente un lungometraggio con titolo omonimo (1975).

Testi durassiani sono volentieri trasposti al cinema: *Moderato cantabile* (1958) diviene un film con lo stesso nome nel 1960 grazie al regista Peter Brook, con protagonista Jean-Paul Belmondo; *L'Amant* (1984), per il quale la Duras ottiene il prix Goncourt, diventa un film nel 1992 sotto la direzione di Jean-Jacques Annaud. Lo stesso dicasi per *Un barrage contre le Pacifique* del 1950, trasposto al cinema nel 2008 da Rithy Panh.

La Douleur, romanzo-diario scritto da Marguerite Duras nel 1944 e ritrovato negli anni Ottanta², fu già portato sulla scena nel 2010 da Mariangela Melato. È ora la volta del grande schermo con Emmanuel Finkiel, già assistente di Godard e di Bernard Tavernier, e vincitore di due premi César. Il film, uscito in Francia il 24 gennaio del 2018, candidato all'Oscar come miglior film straniero e pluricandidato al César è esso

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 18.

² Il romanzo-diario è pubblicato nello stesso anno (1985) dall'editore P.O.L. di Parigi e da Feltrinelli in Italia (*Il dolore*).

stesso, come il regista ha dichiarato in diverse interviste reperibili in rete, autobiografico. Nel 1942, il padre di Finkiel, ebreo, vide la deportazione dei propri genitori e del fratello minore, che non tornarono più: «Per tantissimi anni, in modo del tutto irrazionale», rivela, «li abbiamo aspettati»³.

Marguerite Duras e Robert Antelme: la resistenza intellettuale

Il film è uno spaccato dell'ultima fase della seconda guerra, fino al momento della capitolazione della Germania. Benché Finkiel tenga a sottolineare che *La Douleur*, erede per alcuni versi della «Nouvelle Vague», ha molti tratti del «docufilm», non si tratta propriamente di un film sulla guerra: voglio dire con un punto di vista centrato sull'azione di guerra e le sue immediate conseguenze storiche. Il punto di vista, che è quello di una donna, ossia di colei che «resta», fa di questo film la storia di un'attesa che ha la guerra come cornice, e Parigi come sua metafora.

Marguerite Duras conosce lo scrittore e intellettuale Robert Antelme nel 1939, nel contesto della «resistenza» a cui anche lei appartiene. La coppia sperimenta momenti difficili con la morte del figlio alla nascita, nel 1942. È in questo stesso anno che Marguerite conosce lo scrittore Denys Mascolo, il quale diventa suo amante. È lui che svolge, nel romanzo-diario e nel film, il ruolo attanziale dell'«aiutante»: egli sostiene la protagonista durante l'estenuante attesa e colma il vuoto simbolico dell'Assenza.

Ma veniamo, retrospettivamente, all'antefatto. Il gruppo resistente di cui fanno parte Marguerite e Robert cade in un'imboscata. Robert Antelme viene arrestato dalla Gestapo e deportato a Buchenwald il 1° giugno 1944. Con l'estate, al culmine della luce e delle energie vitali, dunque, inizia il dramma. Marguerite riesce a sfuggire all'imboscata grazie all'aiuto di Jacques Morland, nome di battaglia di François Mitterrand. È lo stesso Morland-Mitterrand che, alla fine della guerra, assume una funzione decisiva nello snodo degli eventi pubblici e privati: è il futuro presidente della Repubblica francese che ritrova Antelme vivo, ancorché molto

³ Si veda, ad esempio, <https://www.panorama.it/cinema/la-douleur-marguerite-duras/>, consultato il 20/1/2019.

provato e malato, a Dachau, tra i cadaveri, e organizza il suo rientro a Parigi. Viene allora da chiedersi se, a fronte del ruolo politicamente e oggettivamente decisivo, per non dire eroico, di Morland-Mitterrand Marguerite non elabori, insieme al dolore dell'assenza, il proprio senso di colpa; vuoi per non aver subito le conseguenze delle sue posizioni politiche; vuoi per non avere, altrettanto eroicamente, contribuito alla salvezza del suo compagno. Comunque sia, a lei, donna d'azione, spetta il ruolo che il mito e la tradizione assegnano al femminile: l'attesa.

L'attività intellettuale di Marguerite – fatta salva la stesura del diario come elaborazione del trauma – prosegue nondimeno durante la guerra con la collaborazione a «Libres» (Liberi), un giornale che informava i parenti sulla situazione dei deportati. Nel 1945 Robert Antelme redivivo e Marguerite fondano una casa editrice, «La cité universelle», nella quale Robert pubblica, nel 1947, il suo testo più celebre, *L'Espèce humaine*, testimonianza della resistenza di un intellettuale all'esperienza di deportazione. La coppia divorzia nel 1946, ma continua a collaborare nell'ambito della letteratura e del teatro. Entrambi militano nel PCF, dal quale vengono espulsi nel 1956 per essersi opposti alla repressione che seguì all'insurrezione di Budapest.

L'attesa

Il tema dell'attesa, storicamente declinato al femminile, è uno dei grandi temi della letteratura e del mito: Andromaca, Penelope, Didone, interpretano ognuna il ruolo di colei che mantiene vivo il fuoco domestico, in attesa del ritorno dell'eroe. La donna mitica tesse la tela e la disfa: grande metafora dell'elaborazione linguistica dell'assenza. Il femminile non è solo una condizione biologica, è anche e soprattutto una costante dell'immaginario umano, come ben vede Jung. L'attesa, come l'assenza, è, se vogliamo, il rovescio stesso della guerra, trionfo dell'Uno e dell'identità aggressivamente portata; l'attesa implica che attenzione sia interamente rivolta all'Altro. Scrive Roland Barthes Nei *Fragments d'un discours amoureux* a proposito dell'assenza:

Il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage ; il est, par vocation, migrant, fuyant ; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à

disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part⁴.

A mio vedere, è in questa intima relazione con l'assente – dolorosa parentesi ritagliata nella tragedia ufficiale che ne costituisce la più ampia cornice storica – l'anima più profonda di questo film. Capolavoro, dunque, non sulla guerra, apoteosi dell'Uno, ma sulla malinconia, dramma del Due, inscritto entro la cornice tragica di un conflitto mondiale. Certamente l'aggettivo «malinconico», per quanto possa venire inteso nel suo senso più pregnante, non si attaglia ad un film che ha come tema un evento bellico, il quale meglio esigerebbe, nella sua restituzione ufficiale e cronachistica, l'oggettiva predicazione di «tragico» («i tragici avvenimenti della Grande Guerra»...). Eppure, non siamo qui propriamente all'inferno, quale la guerra come punto di osservazione privilegiato può rappresentare; siamo piuttosto in un purgatorio. È con un tempo sospeso che si ha «a che fare». Non vi è infatti alcuna passività da contrapporre ad un presunto attivismo militante; l'attesa è quanto di più agonico e vitale esista. Per richiamare ancora una volta il Roland Barthes dei *Fragments* («L'attente»), c'è una scenografia dell'attesa che il soggetto organizza e manipola, trasformando la passività in protagonismo: «J'attends une arrivée, un retour, un signe promis. Ce peut être futile ou énormément pathétique [...]. Tout est solenne l: je n'ai pas le sens des *proportions*»⁵. In termini freudiani e lacaniani l'attesa è il momento necessario, per il bambino prima, e per l'adulto poi, dell'elaborazione e dell'appropriazione della mancanza; è il vuoto che alimenta l'immaginario. In una tale ottica, il rientro di Robert costituirebbe «l'incontro con il reale»: quella resa dei conti a cui ci si vuole, al postutto, sottrarre per custodire in eterno immutata e salva, nel proprio sacrario, la figura dell'assente. Mentre l'inferno terreno ha *volens nolens* una fine (la guerra, che è un obiettivo politico come ogni rivoluzione, tende

⁴ [«Non si dà assenza se non dell'altro: è l'altro che parte, sono io che resto. L'altro è in stato di perpetua partenza, viaggio; è, per vocazione, migratore, fuggitivo; io sono, io che amo, per vocazione inversa, sedentario, immobile, a disposizione, in attesa, rannicchiato al mio posto, *in sofferenza*, come un pacco abbandonato nell'angolo di una stazione. L'assenza amorosa va solo in un senso, e non può dirsi se non a partire da chi resta – e non da chi parte». Trad. mia]. Roland Barthes, «L'absent», *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 19.

⁵ [«attendo un arrivo, un ritorno, un segno promesso. Può essere futile o enormemente patetico [...]. Tutto è solenne: non ho il senso delle *proporzioni*»]. *Ibid.*, p. 47.

ineluttabilmente ad una risoluzione: prigionia o liberazione che sia), l'attesa estenua ma, metaforicamente, non finisce: non si finisce mai di morire. Così, nelle pur mutate condizioni etico-estetiche, un noto Verlaine elaborava la sua paradossale e immotivata sopravvivenza individuale alla buona morte collettiva, inneggiata da una ratio bellica all'epoca del conflitto franco-prussiano:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.
[...]
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
Ô n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,
Ô n'y vouloir fleurir un peu cette existence !

Ô n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu !
[...]
Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu...⁶

Se l'attesa è di per sé una sopravvivenza alla «buona morte» bellica, essa attiva nondimeno le energie della lotta. Nell'impossibilità di una destinazione aggressiva, questa lotta può condurre al delirio e all'allucinazione. A meno che le energie in questione non vengano indirizzate e canalizzate verso un nuovo obbiettivo, sostitutivo del precedente: la creazione. L'arte, dunque, e, nel caso specifico, la letteratura: a patto che non si chiami così, perché il nome somiglierebbe allora, sbandierato, a quello della guerra, ovvero a qualcosa di violentemente dominatore e predatore. Che cos'è infatti la letteratura al riparo dal suo nome, se non una vasta narrazione, singolare o collettiva, del desiderio dell'assente? Dal mito al realismo attuale, tutto ruota intorno a quel «romanesque» che è già, di per sé, un potenziale narrabile: la possibilità di un romanzo. Tanto è vero che quando Robert, attuando una delle mille sfaccettature del possibile, torna: è tanto oggettivamente

⁶ [«Io son l'Impero al finir dell'era decadente | Che al passar del bianco Barbaro aitante | compone qualche acrostico indolente | in aureo stil danzante in cui il languor solare mente. | [...] È laggiù, pare, sanguinosa guerra e estenuante | Oh non potervi, debole essendo e di volontà latente, | Oh non volervi far fiorire un poco l'esistente! Oh non volervi, o non potervi perire almeno un poco! | [...] Solo un poema un po' sciocchino da buttar nel fuoco». Trad. mia]. Paul Verlaine, *Langueur*, in *Jadis et naguère*, Paris, Vanier, 1884, p. 104.

trasfigurato dall'esperienza della guerra quanto mutato nell'intimo di Marguerite. Non vi è più, necessariamente – e questo è il dramma principale del film – corrispondenza tra la persona ritrovata e la persona attesa. A tal punto che le parole inquisitorie dell'amante, Denys Mascolo: «Tu ami più tuo marito o l'assenza?» finiscono per coincidere con quelle della voce fuori campo della protagonista: «perché aspettare proprio lui e non un altro?». Come a dire: si ama più la coscienza della vita o la vita stessa?

La nuda vita e la sua coscienza: *La Douleur*

La Douleur, scrive Duras nelle pagine introduttive al diario – e molti critici in questa circostanza lo hanno debitamente ricordato – «est une des choses les plus importantes de ma vie»⁷. Difficile dire se si tratti del dolore come esperienza attiva o del diario stesso in cui questo dolore si è oggettivato e come reificato. Testimone della logica reversibile dell'inconscio, la Duras rovescia i ruoli dell'*ante hoc* e del *propter hoc*: «Si je l'ai écrit, c'est que ça a existé». Certo è che «la Douleur», una volta che ha perduto la sua ragion d'essere, ovvero il suo alimento, è una «cosa», abbandonata in un recesso della memoria. Ne attesta l'articolo determinativo, che prendendone le distanze, circoscrive il dolore col nominarlo, legandolo ad un evento, cronologicamente limitato e concluso. Il soggetto così si aliena il dolore di sempre nella misura in cui lo consegna alla carta, che ne raccoglie e ne obbietta l'esistenza:

J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien⁸.

⁷ Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1984, p. 5. Si veda anche Romane Fostier, *Marguerite Duras*, coll. «Folio biographies», Paris, Gallimard, 2018.

⁸ [«Ho ritrovato questo Diario in due quaderni degli armadi blu di Neauphle-le Château [la casa della madre dove Marguerite si ritira negli ultimi anni della sua vita]. Non ho alcun ricordo di averlo scritto. So che l'ho fatto, che sono io ad averlo scritto, riconosco la mia scrittura e il dettaglio di quel che racconto, rivedo il posto, la gare d'Orsay, i tragitti, ma non mi vedo a scrivere questo Diario. Quando mai l'ho scritto, in quale anno, a quali ore del giorno, in quale casa? Non so più nulla». Trad. mia]

Il diario ritrovato le appare come una semplice traccia residuale dell'elaborazione dell'assenza: di una scrittura, in fondo, funzionale, utilitaria, terapeutica, messa a frutto contro il dolore stesso. Come la guerra esaurisce il proprio potenziale aggressivo con la morte, reale o simbolica, di chi la fa, l'oggetto della guerra, Robert, scompare dalla vita conscia di chi lo aveva creato, una volta che l'obiettivo – il suo rientro nel mondo – è raggiunto. Ma come ogni forma del «superato», il Robert della guerra sopravviveva, sepolto, in qualche anfratto della coscienza: è, appunto, quel Robert che essa disseppellisce con il diario ritrovato. La psicoanalisi chiamerebbe questo fenomeno il «ritorno del rimosso», o, quantomeno, «il ritorno del superato». Serve, urge, nuovamente, una barriera difensiva, un super-io che costruisca la distanza, depotenziando la forza prorompente del ritrovamento. Quando l'oggetto riemerge dalla polvere della memoria, non può che assurgere allo statuto di «cosa»: qualificato con il neutro «ça», il diario è, come Robert al suo ritorno, oggetto alienato, straniato, reificato, dal quale la vita come un'onda si è ritirata. Nei confronti del diario, oggetto vitale prosciugato, ma passibile di rianimarsi insieme al suo dolore, Marguerite sperimenta la nevrosi del contatto: « un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte ». « Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis »⁹. Se il diario fa inorridire la sua stessa autrice, è che il possibile riconoscimento dell'oggetto postumo implica il ritorno del superato: implica il ritorno alla coscienza del Robert-cosa di cui si è già liberata e, oltretutto, separata. Il vedere poi il proprio doppio – il proprio corpo – come momentaneamente pacificato dal lavoro di scrittura, e quasi colpevolmente in armonia con la natura (« Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme »¹⁰) significa abdicare al ruolo principe conferito dal suo super-io alla scrittura, che è la resistenza critica al sopruso. Senonché,

⁹ [«un disordine straordinario del pensiero e del sentimento al quale non ho osato avvicinarmi, e che, a guardarlo, mi fa provar vergogna per la letteratura»; «Come ho potuto scrivere questa cosa che non so neanche nominare e che mi spaventa quando la rileggo»].

¹⁰ [«Mi sono trovata davanti a delle pagine regolarmente piene di una piccola scrittura straordinariamente regolare e calma»]

questa autoscopia ha un carattere mistificante, visionario e allucinatorio: nella scrittura di cui si rivendica con insistenza l'estraneità, è proprio la penna durassiana che scandisce il tempo. Vi ritroviamo poi tanti elementi del «Nouveau roman»: scrittura al grado zero senza pathos né infingimenti lirico-sentimentali; frase minimale; paratassi filmica; procedimenti iterativi, dialogo interrotto, voci fuori campo, per elencare alcuni dei procedimenti sotto attenzione in quegli anni:

Face à la cheminée, le téléphone, il est à côté de moi. À droite, la porte du salon et le couloir. Au fond du couloir, la porte d'entrée. Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d'entrée :
« Qui est là. – C'est moi ». Il pourrait également téléphoner dès son arrivée dans un centre de transit : « Je suis revenu, je suis à l'hôtel Lutetia pour les formalités ». Il n'y aurait pas de signes avant-coureurs. Il téléphonerait. Il arriverait. Ce sont des choses qui sont possibles. Il en revient tout de même. Il n'est pas un cas particulier. Il n'y a pas de raison pour qu'il revienne. Il est possible qu'il revienne. Il sonnerait : « Qui est là. – C'est moi. ». Il y a bien d'autres choses qui arrivent dans ce même domaine¹¹.

Tra il reale al suo grado zero e la ricchezza esplorativa del possibile esita questa scrittura, tutta giocata sull'alternanza modale tra il condizionale (nel suo valore insieme ipotetico e ottativo) e il presente constativo, filmico. Come nel diario, nel film lo psicodramma della protagonista è costantemente trasfigurato, filtrato. Il filtro affettivo caro allo «chosisme» dell'epoca è presente in Finkiel sia a livello visivo che auditivo; costantemente si coglie, all'apice della luce estiva che configura lo spazio esterno (metafora, volendo, del fuoco bellico che imperversa) la presenza di una penombra domestica, di uno sfumato e di un sottovoce purgatoriali. Anche il momento più storicamente emblematico, la Liberazione di Parigi del 25 agosto 1944, appare avvolto in un'atmosfera onirica, al confine tra l'oblio e l'ossessione: i canti di liberazione sono volutamente distorti, mentre nel resto del film a violente irruzioni di sonoro egualmente distorto

¹¹ [«Di fronte al camino, il telefono, qui accanto a me. A destra, la porta del salotto e il corridoio. In fondo al corridoio, la porta d'ingresso. Potrebbe tornare direttamente, suonare alla porta d'ingresso: «Chi è. – Sono io». Potrebbe anche telefonare al suo arrivo in un centro di smistamento: «Sono tornato, sono all'hotel Lutetia per le formalità». Potrebbero non esserci dei segni anticipatori. Potrebbe telefonare. Arrivare. Cose che sono possibili. Ritorna, comunque. Non è un caso speciale. Non ci sono ragioni perché torni. È possibile che torni. Potrebbe suonare. «Chi è. – Sono io». Ci sono molte altre cose che succedono in questa stessa situazione»]. *Ibid.*, p. 7.

si associano i valzer e le canzonette che, debitamente ovattati, gridano ironicamente, nel brusio confuso dei locali, alla normalità e alla routine. Tutti questi elementi fanno di Parigi – come accade nel proustiano *Temps retrouvé* a proposito della prima delle due guerre – il luogo salvifico dello spostamento e della metafora, se non addirittura della banalità; il luogo non già della morte, che si esperisce «fuori», ma della paradossale sopravvivenza «interiore» della vita e della speranza. Di questa sopravvivenza paradossale attestano, nel diario come nel film, alcuni oggetti-simbolo di una «scenografia dell'attesa»: figure della valicabilità dei limiti tra i due corpi (insieme desiderata e temuta) sono le porte e il telefono¹²; figure della tenue speranza nutrita, la luce interna e fioca delle lampade; figure della resistenza, la sigaretta costantemente accesa come una fiaccola, e la fiamma vivace dei fornelli. Figura-chiave, poi, della momentanea rimozione del dolore e affermazione del principio del piacere, è il vino; e infine, figura della vita che, nel suo vagare, percorre le strade del possibile è la bicicletta.

Il processo di spostamento di cui si è detto – tale che Parigi, centro pulsante della vita civile, diviene il luogo succedaneo della vita militare, e come il ricettacolo delle sue logiche – implica la cosiddetta «focalizzazione interna»: chi vive nella metropoli adesso non sa più nulla della vita, giacché questa non si esplica se non nella sua declinazione bellica. Chi vive a Parigi «non sa» cosa accada fuori; e ciò fa sì che il diario come il film si nutrano di elementi congetturali: inferenze, illazioni sullo stato di salute dei cari riempiono la vita di coloro che sono esclusi, elusi dall'informazione come dall'azione. In questo spazio-off si è condannati a notizie di seconda mano, più o meno opinatamente travisate e travisabili, infinitamente interpretabili. Siamo, in definitiva, confinati al mondo purgatoriale della possibilità: «che torni – ella si dice – è cosa

¹² « L'attente est un enchantement : j'ai reçu l'ordre de ne pas bouger. L'attente d'un téléphone se tisse ainsi d'interdictions menues, à l'infini, jusqu'à l'inavouable : je m'empêche de sortir de la pièce, d'aller aux toilettes, de téléphoner même [...]. Car l'angoisse d'attente, dans sa pureté, veut que je sois assis dans un fauteuil à portée de téléphone, sans rien faire » [«L'attesa è un incantesimo: ho ricevuto l'ordine di non muovermi. L'attesa di un telefono si intesse di minime proibizioni, all'infinito, fino all'inconfessabile: mi impedisco di uscire dalla stanza, di andare in bagno, e anche di telefonare [...]. L'angoscia dell'attesa, nella sua purezza, vuole che io sia seduto in una poltrona, a portata di telefono, senza far niente». Trad. mia]. Roland Barthes, «L'Attente», *ibid.*, pp. 48-49.

possibile; non c'è nulla di straordinario nel fatto che torni; lo straordinario è l'inatteso».

È di questo possibile che Marguerite ha la chiave. Come il Roquentin sartriano che nella *Nausée* deve ridar vita al personaggio storico di cui scrive la biografia, così Marguerite ha la responsabilità immaginaria della sopravvivenza di Robert. Deve tenerlo vivo nella coscienza, nutrirlo delle sue stesse preghiere. Ma questa stessa operazione consuma, con il soggetto stesso, l'oggetto e da sé lo allontana: ogni giorno che passa la vita di Robert è sempre più immaginaria e meno reale. L'uomo biografico le appartiene un po' meno, in misura proporzionale alla perdita di identità e di funzioni vitali di lui a seguito della guerra e della deportazione. Quando lui torna, la guerra, il diario, e l'amore hanno, parimenti, esaurito la loro missione.

È a Dyonis, che ha incarnato il «lavoro» dell'attesa prendendo su di sé il peggior lato, quello della colpa, che spetta ora tenere accesa la lampada della vita. Da lui Marguerite vorrà di nuovo un figlio, che avrà nome Jean. È forse lui a dover riscattare, come allora il suo amante, l'eredità abortita di Robert? Antelme che torna è solo la morte che è finita. Da Dyonis, presente a quella morte, il seme della vita sembra invece poter rigerminare.