Il dito nella piaga. Dentro i “Cahiers” di Danielle Collobert

Stefano Genetti

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7795>

DOI: 10.4000/studifrancesi.7795

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 juillet 2009

Paginazione: 298-313

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Stefano Genetti, «Il dito nella piaga. Dentro i “Cahiers” di Danielle Collobert », *Studi Francesi* [Online], 158 (LIII | II) | 2009, online dal 30 novembre 2015, consultato il 09 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7795> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7795>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Il dito nella piaga. Dentro i “Cahiers” di Danielle Collobert

Ma per noi sentire è un venir meno
(Rainer Maria Rilke)

Un legato disperso, un lascito intimo scomparso a pubblicazione avvenuta: «un classeur noir qui contenait un gros cahier vert d'écolier, un petit bloc-notes acheté au Pérou, des feuillets et enfin un cahier à spirales acheté à New York: le tout, rangé chronologiquement, constituait ce journal»¹. Prima di approdare al limite ultimo che tutta la sua scrittura evoca e incorpora, pre-scrive, prima cioè di darsi la morte in una stanza d'albergo in rue Dauphine, a Parigi, il 23 luglio 1978, nel giorno del suo trentottesimo compleanno², ecco i diari che Dany affida all'amica Jacqueline Monteil. Tuttavia, quei manoscritti non si trovano fra le carte depositate presso l'Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine³. Sono svaniti in seguito all'edizione dei *Cahiers* approntata nel 1983 per conto di Jean-Pierre Faye da Uccio Esposito-Torrigiani, sulla cui trascrizione si è recentemente basata la curatrice delle opere complete di Danielle Collobert⁴. Oltre ad apportare alcune correzioni e a incrementare l'apparato di note, Françoise Morvan riproduce la scomposta pagina finale dei diari, li integra con un esile taccuino blu custodito dalla famiglia dell'autrice e relativo al viaggio in Indonesia effettuato tra il dicembre 1971 e il gennaio 1972 e annette una serie di frammenti dattiloscritti che ne rappresentano una significativa benché informe emanazione⁵. Nel fare ciò, restituisce un'idea della materialità dei quaderni smarriti, rispettando non solo il mistero delle iniziali puntate, le abbreviazioni frettolose, le anomalie frastiche e di punteggiatura – il trattino onnipresente – ma anche il moltiplicarsi dei margini interni, i salti di pagina e la dislocazione delle annotazioni sul foglio. Principi di individuazione di ogni scrittura diaristica assieme agli occasionali inserti in lingua stra-

(1) U. ESPOSITO-TORRIGIANI, *Postface*, in D. COLLOBERT, *Cahiers 1956-1978*, Paris, Seghers-Laffont, 1983, p. 87. Su questa edizione è stata condotta da Norma Cole la traduzione in inglese: *Notebooks 1956-1978*, Brooklyn, Litmus Press, 2003.

(2) È mediante l'assunzione di barbiturici che il suicidio si è consumato: la circostanza mi è stata cortesemente comunicata da Françoise Morvan, cui devo in primo luogo il mio interesse per questa scrittrice.

(3) Cfr. D. COLLOBERT, *Œuvres II*, Paris, P.O.L., 2005, p. 8 e p. 495.

(4) Mentre il primo tomo (*Œuvres I*, Paris, P.O.L., 2004) comprende i libri pubblicati in vita (*Meurtre*, rifiutato dalle Editions de Minuit ma sostenuto da Raymond Queneau e uscito da Gallimard nel 1964; *Dire I e II e Il donc*, apparsi nella collana «Change» diretta da Faye presso Seghers-Laffont, rispettivamente nel 1972 e nel 1976; *Survie*, infine, dato alle stampe poco prima della morte in un'edizione confidenziale nella collana di Orange Export Ltd. «Figurae», diretta da Emmanuel Hocquard), i *Cahiers* rientrano nel già menzionato secondo volume (pp.

275-353). Esso raccoglie i numerosi componimenti poetici inediti o sconosciuti, lo sperimentale *scénario Recherche*, intitolato in un primo tempo *Aux environs d'un film*, e la sua rielaborazione radiofonica *Polyphonie*, trasmessa da France Culture nel 1973, i pochi articoli sulla pittura redatti nel '63 per «Révolution africaine» nonché vari schizzi narrativi e teatrali. A questa edizione si riferiscono i rimandi qui forniti senza altra indicazione se relativi ai *Cahiers*, precisando invece il volume nel quale figurano per quanto riguarda gli altri testi di Danielle Collobert. A lei sono da attribuire tutti i titoli di cui non si specifica l'autore.

(5) *Fragments éparés* (II, pp. 355-367). Uno sconnesso «défilé d'images» (II, p. 362) visualizza un altrove mitico e allucinato; secrezioni di stralci dei diari tenuti in Oriente, a Venezia, a New York, debordano di liquidi corporei, escrementi e aborti, di carni torturate, sacrificate, morenti: «les plaies le pus du monde des trous» (II, p. 360). Di tenore diaristico sono anche alcuni *Fragments retrouvés* recuperati in «Change», 38, octobre 1979, p. 41.

niera – nella fattispecie l'italiano, lo spagnolo e soprattutto l'inglese⁶ –, la visibilità di questi aspetti risulta particolarmente rilevante nell'ambito di una ricerca espressiva di stampo avanguardistico, che ha nella frammentazione sintattica e nella gestione dello spazio grafico una cifra distintiva.

Come attestano le remore di chi se ne è occupato⁷, la pubblicazione postuma non autorizzata di questi quanto di altri diari – con quelli di Kafka e di Pavese i *Cabiers* instaurano un dialogo metadiaristico che alterna immedesimazione e distanza ironica⁸ – costituisce un'intrusione che, volgendole in libro, fa cambiare di segno e di senso, di destinazione, le annotazioni violate. Il lettore si aggira fra i tracciati di una scrittura dell'io che non si dà mai del tu e che ricorre piuttosto alla generalizzazione impersonale e all'infinito nel suo paradossale tendere a non lasciare traccia di sé: «tourner autour du disparaître donc» (p. 337)⁹. D'altro canto, l'abuso editoriale si riscatta nella misura in cui le imperscrutabili intenzioni dell'autrice, che ha distrutto la tiratura della sua *plaque* di poesie *Chants des guerres* e che ridurrebbe a posteriori le prose di *Meurtre* al solo inaugurale e beckettiano «texte de l'œil» (p. 311)¹⁰, lascia-

(6) Si veda l'efficace sintesi della letteratura critica sull'argomento proposta da F. SIMONET-TENANT, *Le Journal intime genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004, pp. 38-40. E per l'impostazione teorica e per le osservazioni sui *Cabiers* di Danielle Collobert, cfr. anche M. BRAUD, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006 e segnatamente le pp. 197-200, nonché p. 139.

(7) Si leggano le toccanti pagine di *Suite & fin*: fino ad allora ignaro dell'esistenza di un diario che contiene, a mo' di isolato epistolare, un abbozzo di lettera a lui indirizzata («à U.»: p. 293), Uccio Esposito-Torrigiani vi rievoca i suoi «soi-disant travaux de chartiste» «obscène et tatillon» alle prese con «ces pauvres restes qui se laissent fouiller mais refusent de composer une image d'elle, de sa vie bâtie avec rigueur autour d'une justification centrale et dévorante: celle de sa propre mort, comme seule certitude, seule liberté et seule propriété absolue» (II, pp. 372-373). Con lo scrittore udinese, Collobert ha lavorato a più riprese: insieme hanno tradotto il romanzo *Des nuits sur les hauteurs* di Giuseppe Bonaviri, pubblicato da Denoël nel 1971 con una prefazione di Italo Calvino, e insieme hanno composto il testo stereofonico *Bataille et Discours* per sette voci femminili, radiodrammi tradotti in tedesco e andati in onda in Germania rispettivamente nel 1971 e nel 1976, ambedue inclusi nel secondo volume delle *Œuvres*.

(8) Interpretata da Cesare Segre in termini di claustrofobia, la «mania dell'autodistruzione» che attraversa il diario di Pavese, la programmazione della morte volontaria – «verrà la morte necessariamente» – e gli «stati concettuali» ad essa correlati vengono assimilati da Danielle Collobert quasi con un ghigno di autoderisione: per due volte trascrive una delle ultime frasi, appuntata il 18 agosto 1950: «Eppure donnette l'hanno fatto» (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, introduzione di C. SEGRE, Torino, Einaudi, 2000, p. 35, p. 61, p. 175, p. 400): dapprima – la frase rimane leggibile nonostante la rasatura – il 23 luglio 1973 («33 ans today»): «disparaître un jour de toute façon – [...] projection vers ce moment-là»; «vieillir – pas dans

le domaine du possible – ah ah finir avant – sûrement – nécessité» (p. 325); cinque anni dopo, forse rileggendosi, in una delle annotazioni non datate che precedono di poco il suicidio: «Pavese – se rasantur «anche donnette l'hanno fatto» – | un petit point du corps appelle sa maman» (p. 351). Non pare opportuno sottolineare oltremodo le implicazioni antimisogine di queste allusioni nel contesto di pagine dove l'identità e il desiderio femminile si inscrivono in modo consapevole, autonomo e disinibito (cfr. pp. 332-333): le notevoli analogie con i diari, per esempio, di Virginia Woolf o di Sylvia Plath riguardano piuttosto la centralità del corpo e il suo investimento nella scrittura. Quanto a Kafka, la sua è una presenza costante nel percorso dell'autrice, dal precoce ma fallito tentativo di adattamento teatrale della *Metamorfosi* intrapreso con Uccio Esposito-Torrigiani fino alla facitazione, in *Survie*, del racconto *L'avvoltoio*, insieme banalizzata e terrificante variazione sul tema di Prometeo: «le vautour dans la gorge | à coups au sang rabattu sans fin vers le silence» (I, p. 417). Nel settembre 1961, ritornando al diario dopo mesi che la vedono coinvolta nella rete clandestina di sostegno al FLN algerino, Danielle scrive: «tout à l'heure j'ai ouvert le journal de K. – c'est toujours la façon de reprendre pied quand ça va mal – Kafka ou Beckett – pour repartir» (p. 302).

(9) Cfr. *Fragments éparés*, II, p. 357 («pas de recherche de trace») e *Dire II*: «essayer toujours de tout brûler – ne pas laisser de trace – une terreur si grande des souvenirs» (I, p. 218).

(10) Cfr., a p. 315, l'*incipit* tradotto in italiano e l'appunto che segue; sin dall'ottobre 1962, l'impressione di una riuscita è accolta con sospetto: «sensation pour la première fois de satisfaction pour un texte – à surveiller» (p. 311). Il parallelo cinepoetico col pressoché coevo *Film* di Beckett, che a partire dall'assioma *esse est percipi* di Berkeley mostra come ogni tentativo di sottrarsi alla percezione altrui si imbatta inesorabilmente nell'autopercezione, viene approfondito, mobilitando la nozione di intercorporeità teorizzata da Merleau-Ponty, in C. WALL-ROMANA, *Danielle Collobert's "Aux environs d'un film": Poetic Writing*

no intravedere il miraggio di una consegna simbolica, in apparente contrasto con il processo di spoliatura esistenziale – privarsi e liberarsi – cui corrisponde l'assottigliarsi e addensarsi dell'opera e che il diario stesso rispecchia nella costante dialettica di percezione e astrazione, intensificazione del presente e progressivo assentarsi, sentire e venir meno. Se dei quaderni ha serbato il segreto, li ha infatti rivisti e ritoccati¹¹, ordinati e trasmessi: pubblicarli contribuisce allora a penetrare il segreto di Danielle salvando una parola che mette l'effimero alla prova del definitivo – la fine imminente e immanente – e che trascende così sia la cronaca del quotidiano, sia l'egotismo e lo psicologismo, una parola che dell'immediato – la situazione, la sensazione – misura lo slabbararsi in ripercussioni sul corpo e nella mente, una parola intenta, per l'appunto, a «sauver ça» (p. 300).

Lacunosa e scucita, lacerata testimonianza di vita addossata alla morte, destinata a «Se noyer dans les journées jusqu'à la dernière limite, le dernier souffle»¹², il diario è stato oggetto di commenti principalmente orientati verso l'annullamento, l'indicibile¹³. Di abbandono, anche duraturo, in stupita ripresa – «comment s'est fait ce retour à ce vieux cahier bien planqué» (p. 323) –, la sua stesura, iniziata a circa sedici anni, accompagna di fatto «20 ans d'écriture»¹⁴: per autoscatte, accenni o abbozzi¹⁵, ingloba la sofferta gestazione dell'opera, con la quale intrattiene un rapporto di complementarità e, allo stesso tempo, di alterità¹⁶. Delle poco più di duecento unità che lo compongono – di dimensioni variabili, dal singolo vocabolo a oltre due pagine, e irregolarmente datate e localizzate¹⁷ –, alcune sono rivelatrici di letture fondamentali

on the Brink of Cinema, «Contemporary French and Francophone Studies», IX, 3, September 2005, pp. 265-273.

(11) Un asterisco segnala nel testo a stampa i segmenti aggiunti in un secondo tempo: sono giochi con le parole (cfr. p. 283) o autocommenti, talora infastiditi (cfr. p. 286, p. 300 o p. 306 e p. 284 – «idiote» – o p. 331: «ça alors quelle phrase!»), oppure sono precisazioni spazio-temporali che conformano all'uso diaristico annotazioni in sfacelo, soprattutto durante l'ultimo soggiorno newyorchesse (cfr. p. 348, p. 349 e p. 350).

(12) *Dire I*, I, p. 197.

(13) Cfr. M. BRAUD, *La Tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 e J.-P. NÉDÉLEC, *Danielle Collobert: "Cahiers 1956-1978": une tension vers le silence*, in *Les Écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, textes rassemblés et présentés par P.-J. DUFIEF, Paris, Champion, 2000, pp. 257-265. Si veda inoltre S. YURKIEVICH, *Danielle Collobert ou le dépouillement de l'être*, «Action poétique», 177, septembre 2004, p. 6.

(14) P. 350. Dapprima sporadiche, le annotazioni si infittiscono durante il 1959, anno cui risalgono i primi scritti in prosa e in versi. Nell'autunno del 1962, la conclusione di *Meurtre* segna anche quella, provvisoria, del diario: «terminé *Meurtre* | un livre – | une forme à tout ça – momentanée» (p. 312). Oltre al quaderno indonesiano, solo una decina di appunti sparsi fino alla primavera del 1971. Di nuovo un'interruzione tra l'agosto di quell'anno e il compleanno del '73. Successivamente, a partire dal marzo 1974, le note parigine risultano rade ma intense e i *Cahiers* seguono Dany nel suo incessante viaggiare. Sempre irregolari, gli appunti diventano

negli ultimi tre anni via via più frequenti ma anche più brevi: la scrittura si verticalizza.

(15) Tentativi, i saggi di scrittura, prevalentemente contemporanei alla redazione di *Meurtre*, sono evidenziati tra virgolette, come autocitazioni: è il caso, nel 1959, della notte di giugno cronometrata al capolinea (pp. 285-286; cfr. l'inizio del segmento successivo, p. 287). Cfr. pp. 279-280, p. 288 – «quelle belle phrase j'ai écrite hier... il y a des jours où je ne dois pas m'écouter écrire» – e l'*ébauche* drammaturgica che segue («Pas fameux ce truc-là», p. 289), la scena vertiginosa descritta a p. 295 e la pantomima minimalista del «grand cylindre noir»: in omaggio a Beckett, è un *acte sans paroles*, a eccezione del conclusivo «Assez» (p. 313).

(16) A una lettura epistolare dei *Cahiers* in quanto opera per difetto, *désœuvrement*, invita Richard Millet nel breve scritto *Entre livre et corps*: «ce que nous lisons fut écrit faute de mieux, dans le défaut même du langage, dans l'inachevé. [...] c'est donc moins l'envers d'une écriture élaborée ailleurs (dans les livres) qu'une écriture de l'envers, de ce qui n'a de place que dans l'éphémère (hors livre) et qui cependant doit être écrit» (R. MILLET, *Accompagnement. Lectures*, Paris, P.O.L., 1991, pp. 153-154).

(17) Le indicazioni di luogo sono frequenti in viaggio, meno a Parigi. Più spesso parziali – solo il mese o il giorno della settimana oppure l'ora – quelle temporali sono saltuariamente capillari: «New York le 7 novembre – 7 h du matin – 8e Avenue / enfin à New York – [...] cafétéria en face du Madison Square Garden» (p. 334). Talvolta deducibili, restano comunque assistematiche e la loro assenza in numerosi segmenti non consente di ricostruire una cronologia esaustiva: il romanzo rimane ipotetico.

– Beckett, che Danielle ha conosciuto, ma anche Michaux¹⁸ – e molte vertono sulle circostanze e le problematiche dello scrivere. Non solo un reticolo di parole chiave – «des mots ouvrants» – e di «idées-images» (p. 346) – «mots-images» e «phrases-images», «des pièges tendus d'un mot à l'autre»¹⁹ – racconta i *Cabiers* agli altri scritti. Nel fraseggio del diario si rinviene anche la matrice del respiro ansimante di una lingua trafitta e franta, martoriata, mutilata e consunta, scarnificata, una lingua a dominante nominale e asindetica, enumerativa e antinarrativa, intagliata dal *tiret*, al contempo falla, nervatura e coagulo, cesura orizzontale e colpo inferto al corpo dello scritto: «Pour ce festin de couleurs mortes, un lysisme froid et pesant»²⁰. Con l'accelerazione del ritmo di annotazioni sempre più ellittiche e sconnesse e il concomitante crescendo del *pathos* – passione, calvario: «au centre – disparaître et passion» (p. 347) –, lo sgretolarsi dei grumi di parole, il loro decomporsi e per così dire versificarsi ricalca la traiettoria di un'opera che va «de la poésie vers l'impossibilité de la poésie, [...] vers la prose impersonnelle» e che nell'impossibile «récit de l'impersonnalisation de la prose» ritrova la poesia²¹. È il tragitto che dai primi versi porta ai resti o embrioni di racconto di *Meurtre* – un «Etrange cortège» sfila sullo sfondo di una natura morta – e da questi a *Survie* – «exploration du gouffre» «en vue du définitif» – attraverso il disgregarsi dei blocchi di parole – «comme une maladie du mot», «pour mourir ainsi aux mots – étouffé» – in *Dire I e II*, partiture spaziate e «collage discontinu», fino ai «lambeaux d'articulation», ai legamenti strappati di *Il donc*, martirio scritto del dire e dissezione anatomica del testo «écorché vivant»²².

(18) «Mardi 6 h chez Samuel Beckett» (p. 315), appunta nel giugno del 1967 e, nell'agosto 1971, in occasione dell'allestimento di *Glückliche Tage* allo Schiller-Theater: «À Berlin – voir Sam» (p. 324). Nient'altro sul piano biografico, ma si tratta di un complemento alla biografia di Beckett (cfr. le sue parole in epigrafe all'omaggio reso a Danielle dal collettivo in «Change», 38, ottobre 1979, p. 42: «quelle tristesse», «je ne peux pas écrire, pardonnez-moi»). A testimoniare la frequentazione dell'opera, assidua fino all'immedesimazione – «avec Sam | au moment de dire – la mort» (p. 339) –, ci sono le svariate citazioni: da testi poetici – poco più di un verso da un componimento degli anni quaranta («regardant par mon hublot si je ne suis pas seul à errer», p. 346) e, per intero, il dantesco *bors crâne seul dedans*, del 1974 (p. 332; cfr. *Il donc*, I, p. 400 e cfr. S. BECKETT, *Poèmes suivis de mirlitonades*, Paris, Minuit, 1978, p. 23 e p. 25) –; da *Cascando*, *pièce radiophonique pour musique et voix* trasmessa nel 1963; da *Sans*, aggiunto nell'edizione del 1972 alla raccolta di prose brevi *Têtes-mortes* pubblicata nel 1967. Tra le poche cose da cui Dany non si separa mai («un vieux Têtes-mortes depuis des années – Bing Bing», p. 337), quel libro sintetizza, si sa, un itinerario creativo che dalla decostruzione del racconto di forma autobiografica procede, per epurazioni, detrazioni e permutazioni verbali, verso la disidentificazione della voce, l'esaurimento della parola e l'estenuazione del senso. Maestro di kafkiana contropoesia è anche Henri Michaux, del quale l'autrice menziona *La Ralentie* (cfr. p. 315), inclusa nel 1938 in *Plume précédée de Lointain intérieur*. Le impronte di Beckett sono disseminate ovunque nell'opera di Danielle Collobert: in *Meurtre*, nel primo come nell'ultimo brano; in *Dire I*: «Soutenir encore la tête avec les genoux. Le front vers la terre» (I, p. 201); di nuovo, in *Dire II*, la scrittura per «ratages successifs» in posizione

Belacqua (I, p. 234, cfr. I, p. 227 e *Il donc*: «position prénatale et tombeau», I, p. 302): «voilà pour l'inventaire» (I, 236). L'influsso del testo di Michaux è riscontrabile, a sua volta, nell'oscillazione tra accordi al maschile e al femminile – questioni di e muta – che anche la sua scrittura coltiva, sfigurandone il soggetto (cfr. J.-P. FAYE, *Désorceleuse Collobert*, I, pp. 9-17 e M. BÉNÉZET, *Le roman de la langue (Des romans: 1960-1975)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, pp. 140-145).

(19) *Dire II*, I, p. 230 e p. 240: «ils inventent une voix – métaphore encore – une voix».

(20) *Dire I*, I, p. 198 (cfr. *Recherche*, II, p. 231). Sul procedere per campiture segmentate di Collobert e sull'uso di infiniti e partecipi – alla Marguerite Duras, alla Leslie Kaplan – si sofferma un altro scrittore: F. BON, *Tous les mots sont adultes. Méthode pour l'atelier d'écriture*, Paris, Fayard, 2000, p. 61 e pp. 135-136. Per un esempio eloquente dal diario, si vedano le afose, grigiastre geometrie urbane riscalate a p. 326.

(21) J. ROUBAUD, *Danielle Collobert «cri comme brûle jamais dit»*, «Critique», XXXV, 385-386, juin-juillet 1979, p. 534. Ripreso nel recente «Cahier du Refuge» (juin 2006, pp. 35-37) dedicato all'autrice e edito dal Centre international de poésie Marseille, il discorso di Roubaud mima il vacillare tra prosa e poesia di cui parla: in versi riappare infatti pochi mesi dopo in «Change», 38, ottobre 1979, pp. 43-49. In quest'ultimo fascicolo si veda, alle pp. 63-70, il *Parcours autour de Danielle Collobert* proposto da H. COURCOUX e intitolato *Le ça, donc. Notes*. Si segnalano inoltre L. JANVIER, *Danielle Collobert. «Hors là»*, «La Nouvelle revue française», 313, 1er février 1979, pp. 136-139 e J. C. STOUT, *Writing (at) the Limits of Genre: Danielle Collobert's Poetics of Transgression*, «Symposium», LIII, 4, Winter 2000, pp. 299-309.

(22) Citazioni tratte nell'ordine da *Meurtre*, I, p.

Sospesi tra *journal intime* e *carnet* di riflessioni e appunti relativi alla creazione, i *Cahiers* evidenziano come la spinta autodistruttiva alimenti in Danielle l'urgenza di dire allo stremo, in un confronto serrato con l'estremo. Incentrati sui palpiti, i tremolii e i sussulti del fisico prima che sull'introspezione, i diari incarnano la tensione a «traduire en corps» (p. 352) di una scrittura incarnita «comme l'ongle du pouce», una scrittura a corpo morto, «à corps – se sait perdu». Dai testi-*meurtre* al testo *meurtre*, un sacrificio grafico si perpetua ben oltre certa autoriflessività di maniera e l'«écrit du corps» «écrit sur corps» ri-produce, per grida strozzate, l'articolazione dei suoni e il contorcersi della mano «du cri au signe»²³. Addentrarsi nel dettaglio di questi quaderni e rincorrerne il movimento desultorio, insieme centrifugo e centripeto²⁴, nel tentativo di cogliere la cognizione del dolore e la fenomenologia dello scrivere che vi si delinea, significa allora mettere il dito nella piaga: la *plaie*, «mot-spasme» violentemente declinato in tutta l'opera sotto forma di *blessures* e *déchirures*, ossa fratturate, nervi scoperti e membra amputate che fanno del testo un reliquiario e «un paysage de cicatrices», inciso a morsi da parole che fuoriescono dalla piega delle labbra come da una ferita aperta, «le cri du bord des plaies»²⁵. Di questa ferita che non si rimargina, l'andamento periodico dei diari trascrive il pulsare: ne segue il decorso, l'età, secondo l'espressione – «l'âge d'une plaie» – che Collobert mutua da Kafka in uno dei suoi ultimativi accessi di scrittura²⁶. Nei *Cahiers* un po' come nei *Tagebücher*, la vita sembra staccarsi per lembi da un io sfigurato e nel diario si gioca, tra esistenza e letteratura e nel rigetto delle valenze consolatorie che il gesto autobiografico e lo sguardo autoanalitico comportano, la sopravvivenza della persona identificata con l'atto di scrivere. Discontinue, incoative e incompiute, le annotazioni diventano premonizioni di un'opera irrealizzabile, di una parola informulabile²⁷. Ciò che Barthes chiama l'*existentialité* del diario contribuisce insomma a definire la costitutiva esistenzialità di una scrittura tutta «imprimée vivante»²⁸, in via di astrazione proprio perché in presa diretta col vissuto, le «vécu mourant demain» (p. 337).

69, *Survie*, I, p. 417 e p. 419, *Dire II*, I, p. 220, p. 248 e p. 276 (cfr. I, p. 228: «le bloc du mot se désagrège – un effritement nécessaire») e *Il donc*, I, p. 325 e p. 407.

(23) Citazioni tratte da: *Il donc*, I, p. 293, p. 410 e p. 395; *Survie*, I, p. 419; *Dire II*, I, p. 249.

(24) Cfr. J. GAME, *Centripètefuge*, «Action poétique», 177, septembre 2004, pp. 15-16.

(25) Citazioni da *Dire II*, I, p. 251, *Il donc*, I, p. 366 e *Survie*, I, p. 416. Cfr., per esempio, *Dire I*, I, p. 181 («Ce sont des morts par petites touches, des millions d'insignifiantes blessures, des entailles partout en remontant le corps, des sources innombrables de cris»), *Dire II*, I, p. 239 («pouvoir s'amputer des mains – des yeux – d'autres mutilations aussi – devenir peu à peu un souffle qui s'éteint»), *Il donc*, I, p. 331 («complète soumission aux morsures du mot»), p. 354 («plie des lèvres – plie de tout son corps») e p. 391 («à moins que rouge des plaies | l'encre – vitale | l'incision | de quoi écrire – s'il en reste – juste au seuil – avant l'épuisement – s'ouvrir des mots»), ma anche *Chants des guerres*, II, p. 150 («Des plaies ouvertes | S'échappe | Le silence des paroles») o *Recherche*, II, p. 235: «blessures infectées soigneusement – sans cesse».

(26) 22 settembre 1976, a Sfakia, sull'isola di Creta: «retour au blanc d'écrit – envie soudain | l'endroit – café – porte fermée sur la mer | comme enfin ici au dernier moment – dedans | journal

Kafka «l'âge d'une plaie»» (p. 343). Come spesso accade, la stagione pare pilotare una lettura intermittente: l'annotazione citata risale infatti al 19 settembre 1917, in quell'annata la data più vicina al giorno in cui Dany scrive: «L'età della ferita, più della sua profondità e del suo propagarsi, ne costituisce la dolorosità. Essere continuamente squarciato nel medesimo canale della ferita, veder medicata nuovamente la ferita già operata infinite volte, ecco il guaio» (F. KAFKA, *Confessioni e diari*, Milano, Mondadori, 1972, p. 584). «Le cerveau d'une plaie en sait des choses»: *La Ralentie*, in H. MICHAUX, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1998, p. 579.

(27) «Car les abords d'un secret sont plus secrets que lui-même»: M. BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p. 259. Sul prosciugarsi dell'esperienza diaristica kafkiana e sul rifiuto della psicologia, sulla dissociazione e l'espropriazione del soggetto, sullo slittamento dalla prima persona alla terza persona del frammento letterario, si veda I. SCHIFFERMÜLLER, *Fisionomia dello scrittore. I diari di Kafka*, in *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, a cura di B. TAROZZI, Verona, Ombre corte, 2006, pp. 279-292.

(28) M. MELKONIAN, *Imprimée vivante*, in *Daniel Collobert, «Le Cahier du refuge»*, juin 2006, pp. 29-31. Cfr. inoltre R. BARTHES, *Œuvres complètes, tome II. 1966-1975*, Paris, Seuil, 1994, p. 57.

Sebbene rare e tangenziali rispetto al diagramma interiore che, per stagnazioni e soprassalti, vi si tratteggia, tracce evenemenziali di quel vissuto rimangono impresse nei *Cabiers* in forma di sfoghi, autosortazioni o bilanci: «où j'en suis», «où je suis moi là-dedans»²⁹. Tipici di una scrittura tutta per sé, sono cenni fugaci a Rostrenen, in Bretagna, dove Danielle è nata nel 1940 da genitori partigiani: la provincia vista da Parigi³⁰, pochi ricordi d'infanzia, alcune traumatiche «images éparpillées» (p. 296) del nonno sul letto di morte, del «garçon en bleu – pendu par un crochet au balcon de la maison à l'angle de la place – et les Allemands autour» (p. 297). Più tardi, è la rivolta contro il perbenismo borghese a motivare, in qualche riga, la rinuncia all'École Normale Supérieure³¹. Persino la militanza in favore della decolonizzazione dell'Algeria si riassorbe – «après ces mois mis entre parenthèses – pour eux», mesi di adesione alla realtà e di azione immediata sul mondo che nulla risolvono – in un arduo «retour enfin à la solitude – vécue de nouveau comme avant – sans être prise en arrière-plan par quelque chose»³². Scarse ma animate da un corrosivo anticonformismo sono pure le allusioni alle frequentazioni intellettuali: «refait le cinéma d'écrivain aujourd'hui avec Lindon»³³. Sul piano affettivo, non una parola sul padre e poche sulla madre, mentre si moltiplicano i rimandi cifrati ad altre persone: incontri occasionali – uno sfiorarsi senza aprirsi – o relazioni durevoli, come quella, che si protrae fino al 1976 e che la porta più volte in Italia, con lo scultore di Bassano del Grappa Natalino Andolfatto, conosciuto alla galleria Hautefeuille, dove Dany lavorava all'inizio degli anni Sessanta³⁴. Allorché annotazioni ravvicinate se non giornalieri consentono di seguire l'evolversi di una storia d'amore – con B. tra il 1958 e il 1959 e soprattutto con J., incontrato in Messico nella primavera del '74 e ritrovato negli Stati Uniti in autunno³⁵ – ad affiorare sono i fremiti di un corpo scosso dal desiderio e che combatte il proprio bisogno dell'altro, i moti di ribellione contro ogni attaccamento, legame o

(29) P. 331; cfr. pp. 293-294: «j'ai envie en ce moment de faire un bilan – de tirer un trait et de faire l'addition».

(30) Nella capitale, a Belleville, la famiglia si era trasferita dopo la guerra. Cfr. p. 281 («Si je vivais en province ça serait dans l'hostilité»), p. 308 e il «printemps tardif», una stridente parentesi bucolica, a p. 324.

(31) Interrotti gli studi di geografia alla Sorbona, viene ammessa nel dicembre 1960: «complètement déclassée – qu'est-ce que je fais ici – au milieu de ces mômes – ça sent la jeune fille propre et sucrée – jamais été aussi isolée parmi les gens – [...] foutre le camp le plus vite possible – [...] – avant la monotonie» (p. 301).

(32) Settembre 1961, p. 301 e inverno 1962, pp. 305-306. In assenza di giustificazioni teoriche («je n'arrive pas à y croire»), l'importanza dell'impegno politico risiede in un'immersione «sans décalage» nell'attualità, il che mette Danielle in una posizione deflata, «inconfortable mais réelle» (p. 302). A questo periodo, si riferisce senz'altro il primo dei *Fragments éparpillés* dattiloscritti: «il y a toujours moi – seule – ma vie – ma mort» (II, p. 357).

(33) 5 gennaio 1976, p. 338; cfr. p. 314 – «leur misère désespérante – leur confort à vomir – [...] jouer à la conne admirative – béate» – e p. 315: «je ne marcherai jamais dans leur jeu». In tema di antiintellettualismo, cfr. anche il riferimento a Heidegger a p. 308. Nel maggio '68, l'autrice ha aderito però all'Union des Écrivains.

(34) «Étrange effleurement que celui qui me lie à J.P.», septembre 1959, p. 287; cfr. p. 296: «je ne les approche vraiment qu'au lit – leur nudité essentielle – [...] tant d'hommes déjà...». Cfr. inoltre p. 327.

(35) Cfr. p. 280, p. 281, p. 282 e p. 283: «Je devrais être ailleurs – pas d'attaches – l'Absurdité de la violence de l'attente»; «Cet après-midi étrange phénomène – débarrassée du poids de la dépendance de B.», «sorte d'existence de lui tout à fait hors de moi – libre – [...] impression d'être de nouveau seule» e, il giorno dopo, «Aujourd'hui sa présence – je retombe – non – [...] cassure – plus d'attente». Con «J. 20 ans» (p. 329) è dapprima l'idillio nel giardino di Cuernavaca, Eden guasto: «lui si important», ma «sans avenir»; poi «par moments – déjà seule» e «envie d'exploser» (p. 330). All'aeroporto di New York, in ottobre, è «l'absurde de la situation l'waiting for J.» (p. 331). A Amherst, nei pressi di Boston – il luogo di Emily Dickinson –, «une sorte de choix» si impone «entre satisfaction sexuelle et le reste de ma vie» (p. 331): prigioniera di un «désir physique» «sans issue» (p. 333), Dany non si riconosce, ma fatica a staccarsi. Di ritorno a New York, da sola stavolta, «avec impression d'y être vraiment»: «fini le déconnage sentimental» (p. 334). Cfr. inoltre pp. 289-290 e p. 300: «ne pas se prendre à la tendresse – se défendre – je m'y enlise avec trop de facilité – sa présence déjà en fonction de laquelle je vis trop ces temps-ci – plus assez de recul – d'ironie».

stabilità, il rifiuto della morale «des obligations» e «des “responsabilités”» (p. 308) in nome di una disponibilità che è anche marginalità e isolamento, di un'integrità che è indipendenza e inappartenenza, fedeltà a una «solitude exigeante, recherchée», a una «désolante» e «impitoyable liberté» (p. 285 e p. 294).

Malgrado Danielle, insofferente del quotidiano, più che raccontarsi si ausculti, i *Cahiers* disegnano nella loro eteroclita coerenza un quadro della sua «façon de vivre – démentielle» (p. 350), sempre al limitare di un vuoto sia perseguito che subito, rispetto al quale la stesura del diario assume una funzione a tratti accessoria, a tratti ansiolitica, sedativa³⁶. Episodicamente aneddotiche – rapidi ritratti, brandelli di dialoghi, uno scorcio urbano, un museo, un concerto³⁷ –, le annotazioni rendono sommariamente conto, per esempio, del suo rapporto con il denaro, l'acool o la droga, ausilio quest'ultimo contro l'angoscia, mezzo di evasione e di «dé-blocage» (p. 323)³⁸. Nella misura in cui la diarista precisa i momenti o gli ambienti in cui si trova e le posture che assume, è la sua sagoma che scorgiamo tra le righe di una scrittura in pubblico o a porte chiuse, sovente itinerante, di strada o da stazione, e notturna, da bar: una finestra sulla Senna mentre tutti dormono, le luci riflesse, «mon visage dans la vitre» (p. 297); il «bruit de taxi» e il vociare della via in una camera d'albergo di rue Mazarine (p. 339); una nottataccia «de liberté» in un locale dalle parti di rue de l'Université: «sentir les gens» e, ubriaca senza aver bevuto, «Écrire tous les mots, pour tenir» (p. 290, p. 291 e p. 292); un'incursione periferica, un caffè a Aubervilliers – «leur nuit est déserte» –, la voce roca e volgare di una cantante: «une voix qui ment bien» (p. 300)³⁹. «Paris très négatif» (p. 327), ma non per questo meno capitale. Dalle pagine scritte nel 1958 all'Old Navy, un bar sul boulevard Saint-Germain, al malesere condensato in poche parole nel dicembre del '77, quando Dany, dopo essersi liberata dello studio di rue de la Liberté – Buttes(-Chaumont) nel diario –, alloggia di tanto in tanto in rue de l'Échaudé, a due passi da dove si ucciderà, la cartografia parigina che si profila nei quaderni sembra tornare sui passi di tante concentriche «dances d'approches, d'approvisionnement» della morte che ruotano intorno al sesto arrondissement, passaggio obbligato in viaggio e punto di non ritorno⁴⁰.

Oltre che taccuini di viaggio, i *Cahiers* sono diari sul viaggiare per dileguarsi, sul partire per ripartire, diari di un andarsene permanente: «Chaque jour je prends la forme d'un départ»⁴¹. A iniziare dalla «fuite» (p. 298) in Tunisia dell'aprile 1960, non

(36) Cfr. p. 324 («ma vie régulière vide – démente – dans le creux – noyée – jours – semaines – parfois un court sursaut – où j'accroche aux mots») e p. 306: «comme une sorte de tremblement – trouble à l'intérieur – dissimulé par écrire – existence précaire – | perdue dans les détails – [...] éponge pleine – [...] vie retenue»).

(37) Cfr. p. 296 (febbraio 1960) o p. 299: «rester encore là longtemps à regarder la ville». Pochi sono i riferimenti alle arti plastiche (cfr. pp. 328 e 329 – le riproduzioni di Hals e Raffaello su delle scatole di fiammiferi – e p. 351: il bizzarro e divertito appunto sull'Erasmo di Holbein e la nota sull'evoluzione contraria della pittura di van Gogh, verso la luce, e di Mark Rothko, verso l'oscurità). Numerosi sono invece quelli alla musica, su disco o dal vivo: rock, jazz e dei quattro angoli del mondo (cfr. p. 320, p. 322, p. 342 o p. 343). Si pensi alla consistenza visiva e acustica delle sperimentazioni condotte da Collobert: un dipinto di Paolo Uccello – *La battaglia di San Romano* degli Uffizi – è alla base, per esempio, della stereofonia di *Bataille*.

(38) Non solo marijuana e altri «adoucissements végétiaux» (p. 348); cfr. p. 317 o p. 339: «nuit

– dégringolade – se noyer dans n'importe quoi» (p. 306). Quanto ai «problèmes de fric – d'où dépenses» (p. 326), cfr. p. 308 e p. 350: «tension du corps là – avec l'argent – tension | à survie – projette le corps dans temps-avenir».

(39) In un vecchio *bistrot* di Ivry, la trascrizione, alla Perec, di tutto ciò che vede «au mur» e quella, sgrammatica e scurrile, del parlato – «passer le temps à écouter les phrases – la répétition» (p. 307) – richiama sia i surrealisti che Céline o Queneau. Sull'essere guardata scrivere, cfr. anche p. 310 e p. 347: «voir une femme écrire».

(40) Citazione tratta da *Dire I*, I, p. 166. Cfr. p. 284 («gare Montparnasse») e p. 342 («carrefour Mazarine») con il precoce abbozzo narrativo in II, pp. 465-466. A quella parigina corrisponde una topografia *bohémienne* di Manhattan, costellata di bar tra Chelsea e la Bowery, il Greenwich Village e Chinatown: «Bien ici – | marcher toute la journée – | tristesse de certains endroits inimaginable – | la décrépitude» (p. 335; cfr. p. 349 e p. 350).

(41) *Meurtre*, I, p. 37. Cfr. p. 285: «Je pars ainsi à la dérive».

mancano gli sprazzi descrittivi o narrativi, gli itinerari – in Messico o negli U.S.A. – o le considerazioni sulle disparità socio-economiche⁴². A dominare sono tuttavia le impressioni compressive – l'antipatia per Roma ad esempio: «ville trop belle», «langue trop douce» (p. 309) – e, in particolare durante gli ultimi viaggi in Egitto, Olanda e Grecia o a New York, l'altalenare sempre più rapido di stati d'animo euforici o, più spesso, disforici⁴³: stanchezza, senso di estraneità e derelizione; «la détresse physique partout, d'un bout du monde à l'autre» (p. 351), sintetizza Danielle nel luglio '78, quasi a rifare il giro del mondo prima di lasciarlo. Trasfigurate nell'opera e rivisitate nei frammenti dattiloscritti⁴⁴, le tappe di questa scrittura itinerante e malferma – «mots écrits – pas à l'épreuve du paysage d'ici – mots creux» (p. 318) – si riversano in una deformante «accumulation d'images» (p. 322). Corridoi della memoria, i paesaggi mentali tendono a sovrapporsi dando luogo a vertiginose sintesi spaziotemporali: Venezia in pieno Marais, Palenque e Tunisi e Bali dinanzi agli affreschi di Cnosso; «des équivalences souvent», «angles de vue restés sur la rétine – revenus en chaînes – en clair», «espace planétaire» e «planète sans distance – folies»⁴⁵.

Paragonate alle parcellari associazioni multilinguistiche, fonetiche e semantiche, tramite cui Louis Wolfson fa a pezzi la lingua madre – «le Schizo et les paysages»⁴⁶ –, tali sovraimpressioni sono anche l'immaginifico risultato dell'intercambiabilità dei posti nella quale incappa il nomadismo compulsivo di Danielle: alla fine, uno vale l'altro e i suoi «où j'en suis» degenerano in «qu'est-ce que je fous ici – ou ailleurs», «toujours les mêmes passages – déplacement avec mes petits papiers – comme se rattacher à quelque chose – se continuer en divers lieux – trafiquer la solitude d'une façon quelconque»⁴⁷. Il bisogno di precarietà si scontra con l'assuefazione, con la «sensation d'être installée» (p. 333) e la rigenerazione dovuta allo spaesamento con la passività: «pas là vraiment – pas de regard – subir»⁴⁸. Tenace benché fin da principio consapevolmente illusoria – «parfois j'espère qu'ailleurs il n'y a pas de mur» (p. 294) –, l'ansia di sfuggire a se stessa cede il posto allo sfinimento. Alternativa al «rester à vide» (p. 304), il partire si esaurisce in vorticosa dispersione. Soprattutto dopo essersi sbarazzata del suo appartamento – addio al torpore

(42) Alcuni esempi: p. 319 (Giava in treno, mise-ria «vue d'un aquarium»), p. 327 (Palenque, «hôtel crasseux»), p. 329 (Veracruz, in riva all'oceano), p. 341 (la scena intravista ad Atene), p. 343 («les vieux palais» di Assuan, «raffinement de leur folie»), p. 344 e p. 345 (prima ad Abidjan – «vue en "blanche" – un peu trop» –, poi sul Nilo – «infiniment beau ce fleuve» – e i racconti del vecchio, intesi pur senza capire la lingua).

(43) A Sfakia, il 28 gennaio 1978: «calmée»; due giorni dopo, ad Atene: «fièvre» (p. 348). È un continuo «passer de sérénité à passion» (Rotterdam, 20 agosto 1977, p. 347).

(44) Si pensi alle marine, ai suburbi, ai cerchi delle città infernali di *Meurtre* (cfr. I, pp. 48-51) o *Dire I*: «sans cesse le voyage» (I, p. 145). Come indica il mappamondo effigiato sulla copertina (cfr. II, p. 499), il *travelling* delirante dei *Fragments éparés* – «image de mort remplacer pour une autre immédiatement sans fin»; «s'infliger le vide de l'espace» (II, p. 360 e p. 362) – è radicato nei diari: cfr. pp. 316-317 e p. 321 con II, pp. 358-359 e p. 365.

(45) P. 321, p. 341 e p. 345. Cfr. p. 290, pp. 310-311, p. 336 (Iquitos a Boston), p. 340 (il parallelo visionario si riversa in scrittura su due colonne, quasi un testo a fronte) e p. 346 (cfr. p. 345: la tempesta di sabbia a Edfu).

(46) Il riferimento (p. 341) è al titolo del libro scritto in francese dall'«étudiant de langues schizophrénique» di New York e edito nella collana «Connaissance de l'inconscient» con una prefazione – *Schizologie* – di Gilles Deleuze. È senz'altro l'identificazione di lingua e corpo a motivare l'interesse per il metodo di frantumazione e riconversione delle parole inglesi ideato da un «esprit fendu», il cui «cerveau [...] écholique» fa da cassa di risonanza a «une rare poésie d'allitération» (L. WOLFSON, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970, p. 27, p. 29 e p. 140 e P. JACERME, *La Double version*, «Change», 32-33, octobre 1977, p. 111).

(47) P. 332 («ready to quit») e p. 335 (in un bar accanto al celebre hôtel Chelsea di New York come all'Atlas di rue de Buci; cfr. p. 351: «ici comme à l'Echaudé»). Cfr. anche p. 309, p. 326 («voyage complètement idiot mais aussi bien ici qu'à Paris – pourquoi pas – traîner – se déplacer – le seul intérêt – dans le déplacement – non pas l'impression de vie – mais passer le temps – [...] par moments retour à l'idée de la fin») e p. 345.

(48) P. 319. Cfr. p. 298, dal quai aux Fleurs («équivalence d'être dans une pièce seule pendant des jours – ou de partir ailleurs») alla Tunisia: «déjà la même vie – [...] je suis ici depuis toujours déjà», ma «j'ai des yeux neufs – des sens qui se remettent à fonctionner comme après une longue maladie».

rassicurante ma soffocante di una casa: «sac suffit» (p. 337) –, i viaggi a vuoto partecipano della «nécessité du rien autour» (p. 339) e l'idea di «être soudain transportable n'importe où – sans escamotage possible» (p. 283) si radicalizza in dislocazione perpetua di un corpo incollocabile, sempre fuori luogo⁴⁹.

Il corpo, quel corpo, è il nucleo attorno alla cui sparizione la diaristica praticata da Danielle Collobert espleta una residua funzione epistemologica, autoconoscitiva eppure tendenzialmente aliena dal narcisismo dell'analisi introspettiva. Quella dei *Cahiers* è una scrittura della coscienza in situazione: avanza per tempi morti, atonici, e tempi forti. Come nell'opera i «monolithes silencieux», le annotazioni riproducono «la durée par blocs – autour silence»⁵⁰, misurando per così dire la tenuta dell'io, il suo perdurare senza alibi «pour durer» (p. 325). Sensibile al «découpage du temps – la lumière – jour – nuit» (p. 350), alle dilatazioni e contrazioni della durata, all'erosione del tempo, agli intervalli vuoti e lenti, alle risacche – «le flou du temps – vague – sans avenir» (p. 328) –, è una scrittura ancorata all'istante: il soggetto registra il suo esserci, qui e ora. E lo fa innanzi tutto attraverso la trascrizione di scenari percettivi. Gli altri sensi si sovrappongono alla vista nei rari squarci descrittivi e sono le sinestesie della memoria involontaria a guidare le altrettanto rare retrospezioni: alle cinque del mattino, alla stazione di Saint-Brieuc, torna a galla ad esempio, sfuocato ma olfattivamente nitido, il ricordo più antico, evocato in vari abbozzi giovanili: «dans l'herbe sous un arbre – remplissant mes sabots de pommes et d'herbe – froideur de l'herbe – odeur aigre des pommes à cidre trop mûres – humidité mais beaucoup de lumière» (p. 277)⁵¹. Soprattutto, le impressioni sensoriali – «soleil et ombre sur des visages» (p. 285), «l'odeur – la musique» (p. 336): pregnanza dell'ineffabile⁵² – danno corpo agli stati d'animo, ai picchi di sofferenza, e per mezzo del linguaggio primordiale dei corpi – «le discours sous-jacent à la parole» (pp. 349-350) –, si costruisce e si sfalda la comunicazione che, tra ricettività e autodifesa, la scrivente instaura con i corpi, scrutati e decifrati, imparati, di chi le sta attorno⁵³. All'ascolto delle parole si affianca ossessiva, fino a sostituirvisi, la lettura dei gesti, degli sguardi sessuati e delle intonazioni: «avoir vécu au son des voix» (p. 339). Al di là dell'intenzionalità conscia,

(49) Parigi, settembre 1975: «pas là – le corps». Poche parole riprendono, a oltre un mese di distanza, il «là» isolato al termine dell'appunto americano che precede: «par moments place inconfortable du corps [...] – en mouvement continuellement – d'un corps à l'autre – un lieu à un autre – [...] l'essoufflement» (p. 336). Fino all'ultimo, la tentazione della fuga persiste (cfr. i *noms de pays* a p. 351): «Il suffit que l'on prononce le nom d'une ville pour qu'aussitôt l'espace s'apaise un peu, le temps se transforme» (p. 281).

(50) *Il donc*, I, p. 387. Nei quaderni, cfr. per esempio p. 279 («envie [...] en ce moment d'une vie ralentie, la plus ralentie possible, mais il faudrait qu'elle dure toujours, sans but, sans avenir»), p. 305 («vie vide – rupture définitive – colère haine révolte – seulement des instants – aucune durée»), p. 330 («immobilité | fixité dans le présent») e p. 343: «tendre à ne plus être tendue | ne rien avoir à penser – sinon l'instant».

(51) P. 277. Cfr. *Le grand amphithéâtre*, II, p. 61 e *Le fou*, II, p. 469: «c'est une odeur-souvenir, odeur-rappel», come nel decimo testo di *Meurtre* (I, p. 52), «écrit très vite» nell'estate del 1962: «j'ai fini l'histoire de l'odeur» (p. 310); «énumération d'images alors que ce sont les odeurs qui sont les souvenirs les plus présents» (p. 297). Cfr. inoltre

il «premier plan anachronique» che inaugura il diario («Montagne au-dessus du Sacro Monte – l'air léger – les légères courbes des montagnes rouges percées de plaies blanches», p. 277) nonché i rumori e gli odori della fucina nel segmento che segue o la descrizione sonora della campagna a p. 278.

(52) «C'est à cause de la musique – Il y a au-delà de cette sensation, un flou lointain, un monde bizarre – je n'arrive pas à saisir, ça s'échappe à chaque fois à la fin de la mélodie – de la note – Envie de donner une cohérence à ces images – exprimer ça» (p. 279). Cfr. p. 290 («Disque liturgique juif – | dans la voix – une douleur – couvrir tout – jusqu'au fond – infiniment douleur – | Vouloir trouver de nouveaux mots avec le cri contenu – et l'ampleur – l'immensité») e p. 347: «désir – à hurler – gémir – insupportable | Coltrane – dégringolade dans les sons – profondément – | sensations violence – cris intérieurs – [...] irrespirable».

(53) Cfr. p. 304 («tourmente – [...] se contenter de vivre en sourdine pour ne pas accrocher – être complètement lisse pour ne pas donner prise – se protéger») e p. 345 («récepteur – hors la tête – prendre part à tout – le visible») o p. 347 («récepteur à toute puissance – too much – [...] afflue pensée-sexe – flux du corps»).

essi incarnano dei resti di senso, legittimando una visione e un esercizio del dire sospeso tra organico e simbolico, tra concreto e astratto: «l'inscrit sur corps»⁵⁴.

A tratti proteso verso l'altrui avere un corpo, a tratti concentrato sul proprio essere corpo, sempre attento all'energia sprigionata o trattenuta e all'ostilità delle cose, il corpo iscritto nei diari si sforza di assimilare gli stimoli provenienti dall'esterno. Si trasforma così in un «organe géant – monstrueux», isolato e accerchiato, aggredito e ripiegato su se stesso. La sensazione fisica delle parole, in particolare, lo satura, bloccando l'accesso alla parola e paralizzando il pensiero⁵⁵. In certi momenti e indipendentemente dall'oggetto, la percezione sembra invadere il soggetto, fino a spossarlo. Di dissolvenza allucinata in lucido abbruttimento, si assiste allora a un restringersi dell'orizzonte coscienziale alla mera corporeità⁵⁶. Baluardo e prigioniero, filtro e schermo, il corpo è la scena dell'autorivelazione ma anche della vacillazione identitaria. Appostati sulla soglia tra esternazione dell'intimità e introiezione del fuori – l'incontro dell'occhio interiore con l'occhio esteriore su cui si apre *Meurtre* –, i diari circoscrivono intorno al corpo uno spazio di estimità, spazio fessurato e poroso dove comincia la ricognizione di sé e dove si negozia la relazione con l'altro: «j'ouvre» e «je referme», recita il *refrain* beckettiano adottato da Danielle⁵⁷. Sempre alla ricerca della giusta distanza, quella che salvaguarda l'autenticità della sensazione, il suo instabile equilibrio barcolla fra aderenza al reale e distacco ironico, fra partecipazione e impermeabilità, fra distinzione, separatezza e indifferenza: «morte – comme un doigt mort»⁵⁸. All'epifania, lampante ma inesprimibile consapevolezza del proprio esserci – integralmente: «Intégration de moi-même à moi-même»⁵⁹ – fa da contrappunto

(54) P. 340 («percevoir les gens – dans leur tête – capter l'intonation – de chaque phrase – toutes les langues – [...] les reconnaître à la voix et au corps»). Cfr. anche p. 296, p. 345 («fascinée par comment s'expriment les corps») e p. 350: «coupée de la lecture – livres – [...] depuis longtemps | lecture corps | émotion».

(55) «Le calme revient par moments – le silence – et aussi conscience de tout ce qui n'est pas entièrement présent – longtemps pour apprivoiser les mots – [...] des mots dissemblables – de sens – de consonances – très éloignés entre eux – produisent sur moi le même effet ou plutôt la même gêne ou malaise – des mots prononcés par certaines personnes détruisent en moi ce que je croyais très solide – ça m'effraie – j'arrive difficilement à dépasser le moment de cette gêne qui dure parfois des jours entiers – sans que d'autres impressions viennent s'y substituer – [...] ça s'étend à des domaines inhabituels – par exemple l'autre jour ce désir énorme de manger jusqu'à la sensation de lourdeur – de boire jusqu'à l'inconscience – être un organe géant – monstrueux – engloutir – ce mot-là – la sensation de ce mot» (pp. 294-295). Cfr. p. 349: «des heures à préparer le moment de la parole – le corps présent | dans l'imaginaire – parole projetée | ce soir impossible»; «décryptage de la situation – lecture de la tension entre moi et les autres – | impossibilité d'arriver à la parole – absence». Cfr. anche p. 326: «certains jours comme un blocage dans la tête – entre les yeux ou plus haut – n'arrive pas à penser – des bribes d'images seulement – pesanteur du corps».

(56) Cfr. p. 324 («sommeil | vide | sommeil»), p. 337 («baiser – dormir – baiser | beauté»), p. 346 («seule tension depuis deux ou trois ans | à satisfaire désirs du corps – calmer le tremblement»):

«calmée et en baise», «en corps – en sexe» (p. 345 e p. 349), «Ne rien faire d'autre que se trahir jusqu'à l'inconscience» (*Dire I*, I, p. 203).

(57) Sono le battute che scandiscono *Cascando* (cfr. S. BECKETT, *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, pp. 47-60); cfr. p. 352 dei *Cabiers*: «bruissement de la vie autour | palpitation | j'ouvre | je referme». Svegliarsi, ad esempio, è «comme découdre un peu de mon corps à peine cicatrisé par le sommeil» (p. 281). Sulle molteplici valenze dell'etimo-neologismo lacanian *estimità*, cfr. A. MURA-BRUNEL, *Intime/Extime. Introduction* e J.-G. LAPACHERIE, *Du procès d'intimation*, in *L'Intime - L'Extime*, études réunies par A. MURA-BRUNEL et F. SCHUEREWEGEN, Amsterdam - New York, Rodopi, 2002, pp. 5-10 e pp. 11-21.

(58) P. 305: «comment ça s'est fait cet éloignement des choses – de moi à elles petit à petit – [...] au point de se trouver installée dedans». «Depuis quelque temps – presque toujours perdue dans l'extérieur – [...] je ne me sens plus dans le moment – pas de regard sur les choses – [...] comme perte d'un peu de lucidité» (p. 284); «j'ai perdu [...] la proximité du monde extérieur autour de moi – [...] effort maintenant pour retrouver les sensations – les objets par exemple – la douceur de la table – sa couleur – ma main sur le papier» (p. 302).

(59) P. 286. «Je n'arrive pas à dire ce que j'ai saisi tout à l'heure en marchant seule près de la Contrescarpe – rues désertes – je me suis sentie moi marchant tout entière, seule – Voilà, c'est déjà faux – pas question de solitude – il s'agit surtout de la sensation de mon existence dans cet instant-là – vécu par moi – entièrement» (p. 282). Cfr., di contro, p. 334: «nouée | tendue [...] n'arrive pas à me «voir» en ce moment – ici».

l'esperienza della spersonalizzazione e della frattura: «something broken – inside» (p. 348). Le alterazioni percettive provocate dagli stupefacenti portano del resto la dissociazione, lo sdoppiamento ai confini dell'alienazione: «vue en corps» allo specchio, «vu un corps essayant de dissimuler sa folie» (p. 338), un po' «bad trip» e un po' *connaissance par les gouffres* sulle orme di Michaux⁶⁰. Alla claustrofobia che la prende mentre cammina lungo un muro a Porte de Vincennes – rinchiusa *en plein air* – corrisponde l'agonia tra le pareti della galleria d'arte: murata viva, morente⁶¹. Come nell'opera, sono muri materiali e mentali: «je suis devant un mur» (p. 294); «toujours le mur de l'anti-vision», «ne pas percevoir», «ne pas voir – être perçue» (p. 349). Argini e ostacoli, diventano immagini della pagina bianca, cancellata: «devenir une infime paroi – un mince écran où se projette seulement une absence figée»⁶².

Tra presenza piena e avvisaglie di assenza le annotazioni sobbalzano senza sosta: sono stati alterni che si traducono in laconici o cumulativi agglomerati nominali e che ritmano tutta la prosa di Danielle Collobert⁶³. Le pause di calma e relativo benessere e le crisi di angoscia, i tremiti di inquietudine come di freddo, si avvicinano in modo sempre più repentino man mano che ci si avvicina alla fine, quasi inseguendola nei suoi rapidi spostamenti. Ai soggiorni a Sfákia rimane associato, fino ad acquisire lo statuto di mito personale, l'«état «crétois»». Di quando in quando recuperato anche altrove, è il momento senza avvenire della beatitudine elementare, della meditazione solitaria e non finalizzata, in armonia con la natura: «conscience unifiée – polarisée sur l'instant», «ici – infiniment – l'espace», «accord du corps» e «infini du temps – silence»⁶⁴. Ma non sono che allentamenti di una tensione il cui crescendo percorre l'intero diario fino a devastare la mente, facendo della testa un «champ de bataille – après bataille» (p. 350). Durante le diradate soste parigine tra l'inverno del 1975 e quello di due anni dopo, l'ansia culmina in apici di sofferenza insopportabile: «remonter la rue Saint-André-des-Arts en disant I don't want to die» (p. 337). È l'«ininvivable», l'eccesso previsto, anzi preparato, fin dalla notte «Au Terminus» – «joli nom» – del '59: «Ni les sensations douces et vivantes, ni les impressions fugitives ne peuvent

(60) P. 337 («espace basculé dans l'irrationnel – magique | hors temps»). Cfr. p. 311 («Hier – ce qui s'est passé avec le H – | trop d'attention pour les sensations – pas assez de laisser-aller – avec la musique – écoute extraordinaire – dessin des objets dans l'espace – beaucoup plus précis – | maximum d'intensité – | tremblement – comme excitation du bout des nerfs – certaines réactions nerveuses incontrôlables – beaucoup d'images – | temps étiré»), p. 338 («acide – électrochoc [...] – seulement au moment où tenté d'écrire sensation de dédoublement – «gouvernement» de l'inconscient parlant «en clair» – impression de folie – vertige – gouffre à l'intérieur du cerveau – ou autre espace mental | souvenir d'avoir retenu ma tête avec mes mains | à l'état «normal» corps et cerveau en veilleuse | [...] aux larmes longtemps dans la glace [...] pensé qu'«elle» est folle celle-là – «moi»); cfr. p. 282: «Dans la glace en face – j'ai 18 ans») e p. 346: «brésilienne encore – ramasse les morceaux – unifie – rend visible globalement – [...] dédoublement – coupée quelque part du corps – corps qui change». Cfr. A. CASTOLDI, *Il testo drogato. Letteratura e droga tra Ottocento e Novecento*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 173-181.

(61) Cfr. p. 279 e pp. 302-303: «pas de possibilités – des murs – je touche les murs – je m'appuie

contre eux – je vais m'adosser de l'un à l'autre – je suis restée dix minutes dans l'angle du mur en face de moi – maintenant je suis au centre de la salle sur une chaise – j'écris sur les genoux – avec tout le vide autour – qui tourne – | que faire – crier – appeler – [...] – attendre – mort lente – | éclatement dans la tête – des mots – inventer des mots – vite – absence – non-sens des mots – je n'arrive pas» (cfr. *Dire II*, I, pp. 217-224).

(62) *Dire II*, I, p. 215 (cfr. il muro come la pagina a p. 212). Nei *Cahiers*, cfr. p. 296: «me revoir dans chaque chambre différente – désarticulée – floue – sans corps à l'intérieur des murs – un reste de chaleur peut-être».

(63) Cfr. ad esempio p. 297 («tranquillité – apaisement très rare»), il quinto e il sesto appunto non datati a p. 314, p. 338 (a Formentera) o p. 349 (da Sandolino, a New York): il «va et vient – de la rébellion – aux lamentations» (p. 351) è «la violence pour survivre – et le calme après – le rythme qui reprend» (*Dire II*, I, p. 242).

(64) P. 342, p. 343 e p. 346. Si vedano anche p. 339, p. 341 e p. 348: «retour corps seul». Cfr. inoltre pp. 278-279 (giugno 1957) e p. 340: «sous les arbres | les collines | calme – parfaitement calmée | ne vais vers rien».

empêcher un avenir comparable à une destruction continue de moi-même, par mes armes, choisies avec le soin d'un évident masochisme, par la conscience même de cette autodestruction nécessaire⁶⁵. Ripetutamente, scarne e convulse, sconvolte parole restituiscono un affanno implosivo, pressoché afono, e tutta una sintomatologia del soffocamento vibra attorno all'isotopia dell'urlo muto, dello sputo ingoiato: «le cri s'étouffe lui-même – à peine à la fin – un gémissement», «ramener aux lèvres le cri comme crachat», «hurlements intérieurs», «l'écriture – contre l'étranglement»⁶⁶. Tuttavia, poco possono le parole per l'asfissia cui, qui come negli altri scritti di Dany, tentano di ridare voce: «à tous ces cris dans la tête – pas d'issue au corps» (p. 338), «un corps là – qui s'exerce à la douleur», dibattendosi fino al disfaccimento⁶⁷.

Corpo a corpo e sin da principio si affrontano nei *Cabiers* «l'élan définitif vers la fin, ma fin, ma mort» e l'istinto di sopravvivenza, «la conservation» (p. 285), la certezza liberatoria del termine ultimo e la paura animale che lo sospinge più in là: «sans cesse repousser la mort – panique» (p. 348). L'orrore dell'invecchiamento, della decrepitezza – «corps panique» (p. 336) – e la programmata necessità di un annientamento precoce sondano l'abisso che divide il gesto prospettato dalla sua esecuzione: è «l'irréalisable et continuel suicide par petits morceaux» che l'io indefinito di *Meurtre* infligge a «un autre moi-même»⁶⁸. Reiteratamente testualizzata nelle opere – «là – on meurt» e l'unica «forme achevée» è l'ultima: «une forme humaine décomposée»⁶⁹ –, la morte impregna di sé queste pagine segrete: fissando la distanza da cui vi si dice il presente, fa del diario uno scritto radicalmente *post mortem*. Ora, se lo scrivere tutto di Danielle è un *fare* la morte – la «mort environnante» e «la mort promenée par les rues», «la nouvelle mort promise» e la «mort permanente»⁷⁰ –, i quaderni mettono in rilievo il suo approssimarsi periodico, «par amorces successives»⁷¹, al compimento inevitabile ma inimmaginabile del destino che si è assegnata. Talvolta evocato in lugubri visioni, talaltra amplificato in *vanitas* universale – «ma mort ou la planète qui saute – fini – pareil»⁷² –, il momento del morire si impone a lungo, infatti, come irrepresentabile: ogni forzoso tentativo di raffigurarselo sfocia tutt'al più – afferma Dany – in una «sensation très brutale de mon corps» (p. 280).

Finché, verso la fine, l'impensabile penetra il corpo, lo trapassa: «moment sabre dans la main – l'instant avant de s'ouvrir le ventre» (p. 342). Non si tratta più di una premonizione; questa volta è «l'impression de vivre une mort» di *Meurtre*⁷³: «partant

(65) PP. 285-286; gli altri, «Est-ce qu'ils ont besoin aussi de vivre leurs mythes, jusqu'à en mourir» (p. 286).

(66) P. 310, p. 337 e p. 347. Cfr. p. 304 e p. 311, su una panchina dello *square* di rue Pavée: «angoisse toujours – impossible à vaincre définitivement – ça monte – ça arrive là – au bord – il n'y a plus qu'à cracher – ou rien à cracher – garder ça des jours – jusqu'à ce que ça se tue tout seul – par le sommeil – ou par quoi?».

(67) *Il donc*, I, p. 299; «l'impression de survie, [...] apprendre ça au moins, comment le corps résiste, comment le corps se refait, défait» (*Fragments épars*, II, p. 363).

(68) I, p. 25 e p. 28. Nei diari, cfr. p. 325 («disparaître – mais peur») e p. 352: «animal | animal – torturé | peur mort»; «je connais la fin de l'attente – la possibilité de changement radical – définitif – il y a bien les représentations de ces possibilités – là mais elles s'effritent devant chaque obstacle – la présence réelle des gens – des objets – du monde – la marge est trop grande entre l'image du suicide

et l'incertaine réalité» (p. 303); «rester dans l'imaginaire | imaginer des actes jusqu'au moment de leur réalisation – ne pas arriver au bout» (p. 304).

(69) *Recherche*, II, p. 231, *Dire I*, I, p. 137 e *Polyphonie*, II, p. 266.

(70) P. 318 dei *Cabiers*, *Dire I*, I, p. 163, *Meurtre*, I, p. 29 e *Il donc*, I, p. 410. «Je ne veux plus avoir l'impression de me donner la mort – et pourtant il me faut la donner. Il faut que je fasse la mort» (II, p. 39).

(71) P. 294: «rien ne compte – bientôt la mort – ma mort». Cfr. *Meurtre*, I, p. 108: «Je tiens à mon insignifiant travail d'approche. Je m'y accroche même; chaque jour je trace un mot, un pointillé, un signe, pour y arriver».

(72) P. 290 («cette masse de littérature alors? Rien – néant – l'éternité est ridicule»). Cfr. p. 284: «depuis une heure je suis en train de rêver à des processions macabres – des voûtes froides des arcs épais – malaise».

(73) I, p. 37; cfr. II, p. 35, dove si legge anche: «J'écris parce que je vais mourir».

du plexus solaire irradiant» (p. 346), sentire la morte nel corpo palpitante, «mon corps en train de vivre se derniers moments» (p. 352). E nel passaggio dal presentimento alla pre-sensazione, si svela «l'autre versant de la panique», ossia «la sérénité du corps» (p. 342). L'attesa volge al termine – «dernières semaines» (p. 350) – e «la préparation» comporta un'intima «pacification» (p. 352). L'illocalizzabilità del corpo si tramuta in smarrimento delle coordinate spazio-temporali, in contemplazione estatica – «espace – temps – libérés»⁷⁴ –; il terrore del vuoto – «peur plus forte que tout» quella del vuoto, che il vivere e lo scrivere cercano invano di «meubler» (p. 278), ma che racchiude anche un irresistibile polo di attrazione: il nulla –, l'*horror vacui*, dunque, cede il posto al *cupio dissolvi*, alle «belles bouffées de néant» (p. 325), quasi una nirvanica «pensée d'évaporation»⁷⁵. Al di là dell'irrimediabile si profila quindi, a momenti, la disgregazione benefica. Sono «soleil», «calme» e «tendresse» le ultime parole della pagina finale, non datata, dei quaderni: «Mazarine Paris» (p. 353). I sensi sembrano attutirsi fino all'impercettibilità, sembrano spegnersi, scorporarsi: «souffle regard», e tutt'intorno il bianco del silenzio che il diario si lascia dietro, intatto. Qui davvero sentire è un venir meno, come recita un verso della seconda «élégie de Duino», menzionata da Danielle in quella stessa pagina: un canto – ha scritto Blanchot – della «purification de la mort par la mort»⁷⁶. Al limitare della smaterializzazione indicibile, resta un «petit corps seul debout» – l'ultima citazione è da *Sans* di Beckett⁷⁷ –, solo un corpo in bilico ormai tra presenza e assenza e il ripristino, *in extremis*, dell'«état crétois» (p. 351) segna il trapasso «du définitif au sans fin» (p. 339), la morte buona che fa la differenza fra togliersi la vita e *se donner la mort*.

L'andamento sempre più frastagliato, disestato e l'ordito rarefatto eppure fitto di risonanze che caratterizza le pagine conclusive dei *Cahiers* dà a vedere, graficamente, il vuoto che, di abbandono in isolamento, Danielle ha fatto intorno a sé, il vuoto che la pervade e che circonda una parola superstita, sfinita, in estinzione. Minimalismo vitale e riduzionismo espressivo – ogni giorno meno: fare la morte, fare il vuoto – convergono in direzione del punto in cui l'affermazione definitiva coincide con la negazione totale. Nel diario come nelle opere, il dire esplora i propri confini e una scrittura del corpo morente accompagna la parola a un punto morto: «les mots», «Ils arrivent à la fin de ma vie avant moi»⁷⁸. In prossimità del morire, man mano che lo sconfiggessero si rasserenava, riappare una visione respiratoria della parola ridotta a un alito, a un soffio: «l'intonation – souffle – porte le mot»; «le sens du mot» è l'ultimo fiato che lo scrivere traduce in corpo, «corps en souffle» (p. 353). Il quarto corpo, a un tempo reale e immaginario, che Valéry accosta al corpo che abbiamo, a quello che gli altri ci riconoscono e all'idea che ce ne facciamo, è qui un corpo la cui pelle è carta, il sangue inchiostro e dal quale, progressivamente, la voce si assenta⁷⁹. Ogni

(74) P. 350. Cfr. p. 353: «S'échapper de l'espace | Sortir du décor | S'échapper de la durée», «difficile».

(75) *Meurtre*, I, p. 71. Cfr. p. 298 dei *Cahiers*: «pourquoi malgré l'apparence je recherche à ce point cette sensation de vide – de malaise – comme si chaque geste – chaque mouvement me rapprochait de la mort».

(76) M. BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 195. «Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen»: R. M. RILKE, *Elegie duinesi*, a cura di F. RELLA, Milano, Rizzoli, 1994, p. 48.

(77) «Terre ciel confondus infini sans relief petit corps seul debout. Encore un pas un seul tout seul dans les sables sans prise il le fera. Gris cendre petit corps seul debout cœur battant face aux lointains»

(S. BECKETT, *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 77).

(78) *Dire I*, I, p. 172. «Petit à petit je m'ampute de quelques passages, d'anciens tremblements» (*Dire I*, I, p. 148); «réduire de plus en plus – réduire à rien – isolé dans la page – affolement dans le silence» (*Dire II*, I, p. 235).

(79) Cfr. *Réflexions simples sur le corps*: P. VALÉRY, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 923-931. Cfr. *Dire II*, I, p. 270 («trace dans le silence | [...] une forme pour le souffle | dernier mouvement | former – un mot | tenir au souffle pour ça | encore un autre mot») e p. 280: «le souffle atteint | par le silence»; «il s'entend – à la fin – dernier mot – dernière respiration», «se voit écrit – à la fin – dernier mot» (*Il donc*, I, p. 309 e p. 408).

parola è la controparte della morte, un equivalente e il contrario, preludio al finire e antidoto contro la fine. Al di là della «peur de l'achèvement»⁸⁰, al di là dell'attenzione prestata alle movenze dei corpi e alle inflessioni delle voci, portatrici di messaggi non verbali, si scorge – ostinato ma infattibile a parole – l'intento di uscire dalla lingua per cancellazioni, elisioni e scalfitture plurime, di risalire a ciò che sta prima e dopo il linguaggio, l'utopia di un dire inesprimibile, di un'*avant-langue* postuma⁸¹.

Dell'attesa di una parola assoluta, risolutiva – «tous les mots à la recherche d'un seul»⁸² – si nutre tutta la scrittura di Danielle Collobert. La sua è un'opera di parole intrise di «silence sans silence»⁸³, di parole ultime, sempre penultime: stagliandosi sullo sfondo del silenzio da cui provengono e cui sono destinate, erodono la resistenza del senso; protese verso il silenzio inarrivabile, dicono il movimento che le traccia, il filo di voce che le pronuncia. Sull'orlo di un silenzio inviolabile e irriducibile, laddove le annotazioni che Dany consegna al diario prendono la misura – il metro: un dodecassillabo – dell'ultimo testo dato alle stampe prima di uccidersi – «enfin n'entendre que musique dans les cris» (p. 351) è un verso, se versi sono, di *Survie*⁸⁴ –, la sofferenza acustica si stempera in lamento esangue. All'insegna di una dissoluzione che è tanto del corpo quanto della parola – il grido, corpo della parola, svapora in musica –, il letterale si ricongiunge al figurato, il percorso di vita alla parabola creativa: «limite de vivre», «extinction d'images»⁸⁵. Proprio nell'intersecarsi di incarnazione e sfigurazione, di plasticità ed evanescenza, di cruento concretismo autoreferenziale e di debilitazione del significare risiede forse il mistero, vissuto fino in fondo, di un astrattismo espressivo insieme materico e diafano, che culmina nella metatestualità sacrificale di *Il donc* per defluire nei rigagnoli di segni e suoni di *Survie*, ma cui tende già la voce di *Meurtre*: «les plaies restent vides»; «Mes lèvres tremblent, articulent à peine, dans d'autres langues, d'autres mots, dont je ne connais pas encore le sens, mais je pressens qu'ils ne sont que souffrance et espoir et révolte – puissante, impuissante, épuisante», «avec cette immense lâcheté de préférer les mots, leur édifice, au petit geste, inconcevable, que je n'arrive pas encore à faire»⁸⁶.

Sulle tappe del suo itinerario di scrittrice, Danielle si sofferma nel diario in modo tutt'altro che regolare, conforme alla gestazione per così dire sussultoria dei suoi testi, che avanza per picchi e blocchi creativi. Nel sottolineare l'instaurarsi o meno del «climat travail» (p. 329 e p. 330) o l'alternarsi di desiderio e incapacità di scrivere, nell'esortarsi a proseguire e nel segnalare a se stessa questo o quel tentativo riuscito o fallimentare, costeggia comunque la realizzazione di alcune sue opere⁸⁷. Se – rimarcando il rapporto viscerale, di sopravvivenza, che stringe con il proprio scrivere e che nulla ha a che fare con la sussistenza che può garantirle l'ambiente editoriale – non allude affatto ai testi scritti in collaborazione o su commissione e se liquida i suoi

(80) *Dire II*, I, p. 271 (cfr. p. 211: «des mots – l'équivalent d'une mort – ou le contraire même – ou peut-être rien»).

(81) Cfr. *Dire II*, I, p. 244, p. 245 e p. 246: «parler une autre langue peut-être», «hors de cette langue peut-être – des autres langues – [...] un langage différent – immédiat – limite», «libéré de l'écriture peut-être».

(82) *Dire II*, I, p. 243; Cfr., in *Il donc*, I, p. 338, l'attesa vana «d'un mot-calmant»; «vague espoir de mots – à venir – [...] juste | avant le silence – ou déjà envahis de silence» (*Ça des mots*, II, p. 271; cfr. *Dire II*, I, p. 242).

(83) *Il donc*, I, p. 324. Cfr. *Dire II*, I, p. 254: «existence du silence | la frange du mot | au bord de la mort | [...] limite instable du dehors au dedans | [...] déplacement toujours vers le sens – dehors |

encore du sens | ou non | encore trop | les mots inventant le sens | [...] perdre le sens des mots – perdre | la voix – plus là».

(84) Cfr. I, p. 415 (cfr. anche «plexus solaire rongé angoisse diffusant poumons souffle haletant»). In *Survie*, al verso autocitato segue: «assez assez | exit»; solo «assez» nei *Cabiers*. Cfr. anche *Fragments épars*, II, p. 363.

(85) *Il donc*, I, p. 323 e p. 383.

(86) I, p. 109 e p. 111.

(87) Cfr. p. 310: «texte écrit hier – une sorte de tournant – ou voie de garage – je ne sais pas encore». Cfr. p. 318 («Pas écrit un seul mot évidemment»), p. 327 («des retours à l'envie d'écrire»), p. 333 («essayer d'écrire») e p. 334: «relu le texte – toujours au même point – mais pas mal – m'y remettre ici un peu – si je peux».

componenti poetici come iperletterari e troppo calcolati – «ça n'est pas écrire quelque chose»⁸⁸ –, numerosi sono i riferimenti alle prose di *Meurtre*, cui l'autrice rinvia perlopiù con il termine, improprio, di storie: «cracher cette histoire» (p. 303). Spesso ideate camminando e redatte in fretta, di getto – «toujours l'histoire d'un coup – dans sa totalité» (p. 305) – sono *histoires* senza storia: «pas de personnage – pas d'intrigue surtout» (p. 287). L'essenziale – «paumée dans des problèmes de forme» – è «dire la lenteur», «la solitude» (p. 305). Sono sommovimenti soggettivi provocati dal vissuto, tropismi calati in situazioni precise, subito eluse: «cadre réel pour une histoire qui décolle du réel – besoin d'ellipse» (p. 308).

Sul ripudio della finzione narrativa e dei suoi artifici vertono le infrequenti ma cruciali note diaristiche di natura teorico-estetica, da inquadrarsi nella contestazione di certa fraudolenza letteraria che Dany stessa sa a tratti di rischiare – «Erreur d'écrire – fausse la situation» (p. 292) – e di una più generale esautorazione del fare letteratura: «Tout ça pour faire un livre!» (p. 323). Alla continuità fluida, distesa e diluita, del romanzo, definito «une création essentiellement calme – qui laisse échapper l'essentiel», Collobert oppone una creazione immediata, contratta nel disagio: «le malaise produit quelque chose de fort – de total – à l'instant – impossible à dépasser» (p. 301). È la scrittura d'un tratto – il trattino, cristallizzazione di inespreso –, epifanica e radicalmente discontinua, originaria e definitiva e vera: «composer – imaginer des personnages – je ne peux pas – c'est faux...» (p. 294). Esplicitata fin dall'elaborazione di *Meurtre* – «Plus d'aventure, pas de récit» –, l'evacuazione dell'invenzione narrativa si consuma nella transizione fra *Dire I* e *Dire II*: «Je n'invente plus rien, je m'accommode», «solitude aussi de l'imagination». La rinuncia al «dérage dans les phrases», all'«habitude d'y couler» – «tout un avenir ouvert devant soi» – diventa materia del dire: «éviter le glissement doux et calme – préférer à cela la chute – tout le corps entraîné dans la descente – la tête d'abord – puis les bras – qui cherchent une prise sur les murs trop lisses – les jambes désarticulées cognant aux parois». Sempre in agguato, la tentazione di raccontare – «on ne tient pas longtemps – ça raconte de nouveau» – viene superata in direzione di quell'espressionismo astratto che in *Il donc* riconduce il soggetto, la trama e il referente alla voce soffocata e alla mano tremante che fanno il testo: esercizi di diminuzione, «être sans sujet», «informel»⁸⁹. Come attesta un appunto non datato, l'agonia feconda del romanzo – direbbe Cioran⁹⁰ – spinge l'autrice verso una poetica antfigurativa, antipsicologica e antisimbolica: «vers l'abstrait» (p. 314), sulla scia della musica e della pittura, sulla scia di Beckett⁹¹.

Se questo astrattismo è il correlativo letterario del corpo sfigurato, del sentire dissolto, i *Cahiers* inducono a coglierne la profonda esistenzialità in un inestricabile intreccio di vissuto e ricerca espressiva. Non un'opera e libro solo a posteriori, il diario emblemattizza, a mano libera, tutta la «petite écriture solitaire comme ça» (p. 305) di Danielle. Emerge così il legame – un doppio legame – che ella intesse col proprio scrivere: insieme riempitivo e esigenza – per durare e per finire –, tormento

(88) P. 293. Su *Totem*, cfr. p. 306: rituale «déperdition d'image», «seulement les textes de M.», ossia di *Meurtre*.

(89) Le citazioni che precedono sono tratte nell'ordine da *Meurtre*, I, p. 97 (cfr. II, p. 30), da *Dire I*, I, p. 159, da *Dire II*, I, p. 212, pp. 215-216 e p. 224 e da *Il donc*, I, p. 387.

(90) Cfr. *Au-delà du roman*, in *La Tentation d'exister* (É. M. CIORAN, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 902-913), dove si legge tra l'altro: «Journaux intimes et romans participent d'une même aberration: quel intérêt peut présenter une vie?».

(91) Scrive Danielle: «comme si la psychanalyse jouait vis-à-vis de la «littérature-roman» le même rôle que la photo vis-à-vis de la peinture – l'impossibilité du «sujet» – maintenant dérisoire – ils parlent de leurs «personnages» – [...] aberrant» (pp. 313-314). Cfr., per esempio, *Dire II*, I, p. 238: «des mots pour raconter – inventer – décrire – non – rien à faire de ce côté-là – aller peut-être vers une autre sorte de collage – les mots les uns près des autres – les assembler – par surface lisse – par couleur – musique».

e riparo, penso risibile e rito, cerimoniale dell'impotenza⁹². Il giorno del suo trentunesimo compleanno, Dany annota in proposito «quelques évidences du soir»: ha perso ormai «la tension à transcrire», a fare di ogni cosa «de l'écrit», ed è in preda a una lotta continua tra l'illusione – scrive – di «pouvoir me laisser dire» e l'esperienza dell'ostruzione – il muro, l'urlo in gola –, tra un «désir d'abondance – de couler facile» e la «tentation de repousser la page» (p. 323). A dominare è comunque il rigore, l'«absolu «sérieux»» (p. 339) della parola detta e scritta, «gravité» che l'omofonia espande in concezione gravitazionale dell'arte: «graviter – autour de soi-même» (p. 351). Incompatibile con «l'état de sagesse», sempre «du côté du malaise – violence – agression – oppression de l'être» (p. 341), la scrittura è inquietudine: solo la disperazione «redonne consistance aux mots» (p. 335). Soffrire è la condizione necessaria della scrittura in quanto urgenza autentica: «j'en vis – je vis de ça», dice Collobert, tramite Beckett, in merito a un testo – «si peu de pages – début de quoi» – «écrit sur deux pages parallèles – simultanément»: «une sorte de pustule double – verbale – que je vais essayer d'étendre en plaque – élargir en deux plaies». E tramite Michaux, che versifica – «Riez riez petits sots jamais ne comprendrez | ce qu'il me faut de sanglots pour chaque mot» –, esprime la lentezza, la fatica: giornate intere prima di «poser» la voce, le parole, «chemin absurde de l'écriture»⁹³.

Scrivere è vitale perché è letteralmente questione di morte: da *Meurtre* a *Survie*, è gravitare attorno alla propria morte. È quanto rivela nel diario – il 7 luglio 1975, nel paesaggio estivo del Massachussets, «du paisible donc» – un *lapsus calami*: «plus envie d'être – probable – écrire juste pour voir comment ça va finir – pas l'impression que ça va durer encore longtemps» (p. 335). Innescando una «digression suicide» – «pourquoi digression – plutôt lambeaux d'avoir pensé à» (p. 336) –, allo scrivere si sostituisce inconsciamente l'essere che la scrittura scorta nel suo spegnersi: «en trois lignes lapsus – pensé avoir écrit: plus envie d'écrire»; ha scritto invece: «plus envie d'être». Come se le parole di una lingua presentita e magmatica arrivassero alla sua fine prima di lei, «comme si enfin du doigt» (p. 335)... Come se un dito, sporco di melma, di sangue rappreso, penetrasse, di pagina in pagina, tra le pieghe di una ferita, quasi a tastarne l'età: «l'âge d'une plaie». In nome delle consonanze che nell'opera di Danielle Collobert fanno di *plaie*, *plage* e *page* «une famille de mots», è il dito che, in riva al mare – «J'ai une mer intérieure», «lagune grise et douloureuse» –, scava nel fango, sotto la sabbia, graffia l'aria e iscrive sulla pagina «la plage blanche du sens», la tatua sul corpo, incide la pelle. È la spiaggia di tante agonie; da *Meurtre* a *Polyphonie*, una sola marea: «je sens ta vie se réduire». È il litorale da cui si assiste al «grand naufrage de dire»⁹⁴; «une image de mer – ou de ciel déchiré – ramène vers la page blanche» (p. 314) e a ogni balbettio, a ogni «descente dans la page»⁹⁵, quel dito – ormai insensibile e come morto – affonda nella piaga, fino a svuotarla: «j'ai de la boue au bout des doigts» (p. 294).

STEFANO GENETTI

(92) Cfr. ad esempio p. 280 («Écrire? faire des phrases? encore...») e p. 281: «écrire quelque chose – n'importe quoi»; p. 294 («pas besoin d'écrire – [...] en tout cas – pas écrire pour quelqu'un – pour les autres») e p. 311: «tracer quelque chose sur le papier – presque une cérémonie».

(93) Le annotazioni in questione risalgono all'aprile 1971 (pp. 323-324) e l'«étrange [...]» texes cui Dany lavora è presumibilmente un abbozzo di *Il donc*, dove la dislocazione tipografica dei frammenti – *membra disjecta* – si concilia spesso con una certa continuità sintattica: «déconstruit | émetté», lo scritto «se refait de l'autre corps sa forme | des

voix – son chant // modelé par les voix – au cours du temps» (*Il donc*, I, pp. 356-357). Quanto alle citazioni, cfr. *Cascando* in S. BECKETT, *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, p. 52 («c'est ma vie, je vis de ça») e *La Ralentie*, in H. MICHAUX, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1998, p. 577.

(94) Citazioni tratte da *Dire II*, I, p. 236, *Meurtre*, I, p. 45, *Dire I*, I, p. 206, *Il donc*, I, p. 365, *Polyphonie*, II, p. 267 e, infine, da *Ça des mots*, II, p. 271. A mo' di esempi, cfr. inoltre *Meurtre*, I, pp. 63-64 e *Dire I*, I, p. 171 e p. 196.

(95) *Dire II*, I, p. 235.