

LUCIA FAIENZA

IDENTITÀ E CONFLITTO:  
LA FIGURA DELLO STRANIERO IN IBSEN, GIDE E PASOLINI

Un'analisi che abbia come oggetto di indagine la figura dello straniero, nei termini di ricezione dell'alterità e di meccanismi che ne identificano le peculiarità, si apre ad un'operazione interdisciplinare e incrociata, che proietta le problematiche in prospettiva tanto diacronica quanto sincronica. La collaborazione di più settori disciplinari pare inevitabile per delineare e approfondire una figura, quella dello straniero, complessa e articolata, la cui comprensione non può esaurirsi efficacemente nell'ambito di un'unica disciplina. Per tale ragione uno studio esaustivo deve toccare trasversalmente e dialogicamente più settori: dalla letteratura all'antropologia, dalla psicoanalisi alla sociologia, dalla geografia all'imagologia. Quest'ultima disciplina, di recente istituzione, nasce proprio in seguito alla necessità di analizzare l'immaginario sociale a partire dalle rappresentazioni visive. L'imagologia tenta di comprendere le strutture, i meccanismi di mitopoiesi, i pregiudizi e le valutazioni che si sedimentano nell'inconscio di una società attraverso lo studio delle immagini che vengono prodotte del Sé e dell'Altro<sup>1</sup>. La densità dei rimandi culturali, storici e sociali fa dell'alterità una delle tematiche privilegiate dei *cultural studies* e della letteratura comparata, quest'ultima da sempre attenta alle relazioni interculturali che si instaurano tra le varie letterature. Da una parte si osserva che la costruzione dell'identità del Sé e dell'Altro, lungi dall'essere fissa e immutabile, subisce nel corso dei secoli continue trasformazioni; dall'altra che la modernità elabora delle prospettive di approccio allo studio sempre meno etnocentriche o comunque più dialettiche tra il "noi" e "gli altri". Entrambi questi approcci forniscono informazioni speculari sulla percezione del Sé e sui paradigmi che una cultura produce per definire, nella dialettica di opposizione e assimilazione, la propria identità. Proprio la letteratura, per la sua costante osmosi con l'immaginario collettivo da cui trae materiale narrativo, rielabora lo stereotipo dello straniero attraverso innumerevoli sfaccettature: principalmente come mitopoiesi di un Altrove lontano e vagheggiato, fuori

<sup>1</sup> Cfr. PAOLO PROIETTI, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio, 2008. L'autore fa una distinzione tra la produzione di immagini in cui vengono rappresentati gli altri, le "eteroimmagini", e le "autoimmagini" ossia quelle «originate sul presupposto dell'appartenenza nazionale e/o culturale da un soggetto individuale o collettivo che in esse si riconosce» (ivi, p. 23). Ciò che segna il discrimine fra le prime e le seconde è proprio il sentimento di appartenenza, che traccia un confine tra quello che è dentro e il resto che ne rimane fuori.

dal tempo e dalla Storia, simmetricamente antitetico al nostro mondo<sup>2</sup>, al quale si ha accesso il più delle volte attraverso il racconto di una voce esterna. La prima griglia d'accesso alla comprensione dell'Altro è, dunque, quella dello stereotipo (letteralmente, dall'etimologia, "immagine rigida"). Lo stereotipo, paradossalmente, viene utilizzato maggiormente per conoscere le realtà con le quali vi è contatto diretto, in cui lo straniero è un membro della comunità, ma pur condividendo gli stessi spazi del Noi, rimane ai margini dei processi di integrazione sociale e culturale. Questo racchiude perciò in sé l'ossimoro di lontananza e vicinanza, espresso con la felice definizione di «straniero interno»<sup>3</sup>. Rientra nella tipologia di straniero interno la figura dell'ebreo, al quale il peccato di deicidio non verrà mai perdonato dall'Occidente cristiano. La tipizzazione dell'ebreo si modella sui tratti del demonio, il grande Altro della cristianità, con tutti i corollari che ne derivano: avidità, avarizia, ambiguità sono i tratti che più comunemente lo caratterizzano. Una trasposizione in ambito letterario di questo stereotipo è dato dall'opera teatrale di Shakespeare, *Il mercante di Venezia*. In questo caso è proprio l'ebreo a dare voce attraverso le sue parole all'immagine stereotipata che i cristiani hanno fatto propria, sedimentandosi come verità storica e immutabile. Ma tale cambio di prospettiva, o presa di coscienza critica dello "stereotipo", risulta essere corrosiva nei confronti dell'immagine acquisita dai cristiani, facendone vacillare la veridicità attraverso una serie di domande retoriche:

SHYLOCK [...] Non ha occhi un ebreo? Non ha mani un ebreo? Non ha organi, corpo, sensi, sentimenti, passioni? Non è sfamato dallo stesso cibo, non è ferito dalle stesse armi, soggetto alle stesse malattie, guarito dagli stessi rimedi, riscaldato e gelato dallo stesso inverno e dalla stessa estate, proprio come un cristiano? Se ci pungete non sanguiniamo? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci fate un torto, non ci dobbiamo vendicare?<sup>4</sup>

La rivendicazione dello statuto di umanità è al centro del monologo di Shylock e il tentativo del personaggio è proprio quello di svuotare la natura del pregiudizio calcando sui tratti di somiglianza che comprendono ebrei e cristiani nel più ampio contenitore del genere umano. Le implicite conseguenze che sono sottese alle

<sup>2</sup> Il mito del "buon selvaggio" rientra a pieno titolo in questa casistica, sia per la fortuna che ha incontrato in Occidente sia per le influenze che ha avuto nelle arti, dando vita ad un diffuso sentimento di esotismo. Questo nella pratica si è tradotto in abbandono di alcuni modelli formali tracciati dalla tradizione, desiderio di sperimentazione ed evocazione dell'Altro come desiderio di una primitività perduta. Agli inizi del XIX secolo alcuni esempi di questa tendenza sono riscontrabili in maniera più o meno diretta nella pittura di Gauguin, o più indirettamente nella musica di Debussy.

<sup>3</sup> Cfr. G. RIMONDI (a cura di), *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'Unheimliche*, Cagliari, CUEC, 2006.

<sup>4</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Il mercante di Venezia*, III I, ed. a cura di D. Calimani, Venezia, Marsilio, 2016, p. 145.

parole del personaggio aprono una breve parentesi, che, in questo momento di lucida consapevolezza, ha il compito di sottrarre l'individuo all'indifferenziata omologazione del suo stereotipo.

Se in questo esempio è la letteratura che ha tratto materiale di rappresentazione dalla realtà, estrapolandone alcuni oggetti e riassemblendoli grazie all'elaborazione poetica, è pur vero che anche la realtà costruisce i propri miti a partire dall'iconografia della letteratura. È quanto avviene nei resoconti dei viaggi in luoghi lontani dall'Occidente a cavallo tra Otto e Novecento, che favoriscono una vera e propria mitopoiesi dell'Altro, esasperandone l'aspetto esotico ed eterogeneo. La conseguenza è una sovrapposizione di dati empirici e trasfigurazione fantastica, di estrema suggestività, che condiziona inevitabilmente l'approccio mentale allo straniero e le griglie valutative della ricezione. La colonizzazione dell'immaginario occidentale di forme stereotipate dell'alterità è evidente soprattutto nella creazione del mito dell'Africa<sup>5</sup>, quale terra selvaggia e da "civilizzare". La ricezione dell'Africa come territorio allo stato di "natura", privo di forme proprie di organizzazione sociale e politica, crea terreno fertile per la mitopoiesi dell'altrove come rovescio, al tempo stesso ideale e inquietante, del proprio mondo<sup>6</sup>.

È quanto avviene ad esempio nella costruzione occidentale del Congo belga, dove l'Altrove, nella sua verginità dalle sovrastrutture della modernizzazione e della cultura, offre il pretesto per una proiezione mitica del Sé primitivo, in un tempo e uno spazio perduti, il cui contatto consente una sorta di purificazione<sup>7</sup>.

Tracciare, quindi, un percorso sulla figura dello straniero comporta una riflessione sui binarismi e sui corollari della cultura occidentale, considerando che l'accezione di "straniero" si crea sempre rispetto a qualcuno che osserva e che si pone in antitesi con il proprio essere "nativo". L'estraneità riguarda quindi l'oggetto al quale viene dato il taglio prospettico dello sguardo esterno, in una posizione di dominanza e di estraneità rispetto all'oggetto osservato. Tanto il nativo quanto lo straniero sono estranei l'uno all'altro ed è questa «reciprocità»<sup>8</sup> che determina

<sup>5</sup> Cfr. JOHN A. HOBSON, *L'imperialismo*, Milano, Isedi, 1974.

<sup>6</sup> A tal proposito è ancora una lettura ricca di spunti e di riflessioni il saggio di Edward Said, *Orientalismo*, che spiega il modo in cui l'Occidente ha "inventato" l'Oriente e le giustificazioni ideologiche alle azioni di imperialismo.

<sup>7</sup> Cfr. GIANNI VATTIMO, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989. All'interno di un'analisi sulla società contemporanea l'autore mette in evidenza il fenomeno della «rinascita del mito come sapere non inquinato dalla modernizzazione» (ivi, p. 62). Partendo da questa considerazione la proiezione di sé in una dimensione mitica è anche il rifiuto del tempo presente, percepito come alienante.

<sup>8</sup> Cfr. GEORG SIMMEL, *Lo straniero*, a cura di D. Simon, Torino, Il Segnalibro, 2006, p. 9. Questo termine viene introdotto dall'autore per indicare soprattutto il misto di lontananza e vicinanza che porta con sé lo straniero, calcando la valenza degli "opposti concettuali" che entrano in gioco nel delineare questa figura. Lo straniero sembra introiettare al suo interno una

un doppio filo, legandoli pur nella scissione irriducibile che li confina in mondi distanti. Attorno al binarismo originario di nativo/straniero ne ruotano altri che ne sono emanazione diretta, quali, ad esempio: dentro/fuori, bene/male, identità/alterità. Ne consegue, nel dominio di una logica manichea, che il primo abbia sempre una connotazione positiva, prioritaria rispetto al secondo termine che si pone in una posizione di inferiorità ontologica e speculativa. Questa impostazione di analisi che, per usare una metafora ottica, potrebbe essere indicata come “messa a fuoco”, è ascrivibile ad una impostazione di pensiero connaturata all’Occidente, sulla quale ha fondato le premesse teoriche e di metodo, traducendosi come binaria e oppositiva<sup>9</sup>. Tuttavia la dicotomia fin qui presa in esame mantiene la sua vitalità e la sua validità conoscitiva perché permette di polarizzare, in maniera simmetrica e schematica, una dinamica che sta alla base della creazione identitaria del Sé e per converso di quella che le si oppone, l’Altro.

Il rapporto con l’alterità è stato ampiamente sfruttato dalla letteratura e dalle arti per le molteplici sfaccettature di questo tema e per la ricchezza di rimandi a discipline quali la psicoanalisi e la filosofia. Infatti anche la teoria della letteratura nel Novecento ha compiuto un’operazione di traslazione, a partire dallo straniero per arrivare allo straniamento, adottando quest’ultimo come categoria autonoma del processo creativo. Lo straniamento, così come formulato dai formalisti, indica un cambiamento nella percezione che sottrae un oggetto alla normale fruizione del senso comune<sup>10</sup>. Il risultato è una visione nuova, eterodossa, che è propria dell’arte e dei processi creativi. La comune matrice morfologica tra i due termini mostra come siano stati selezionati alcuni elementi che delineano gli aspetti fondanti dell’estraneità: la deviazione rispetto alla norma, l’obliquità dello sguardo, l’interiorizzazione dell’alterità.

Lo straniero può essere una minaccia consapevole o una pedina del caso ma il contatto con l’estraneità è pur sempre un’esperienza che scardina la dimensione delle certezze, anche quando non proietta un’alternativa o non la realizza. Ciò che in molte opere letterarie caratterizza l’estraneità non è solo una diversità di tipo razziale, culturale o geografica ma l’apertura, attraverso questi aspetti, alla sfera del simbolico e dell’irrazionale. Verranno presi in esame in questa sede tre esempi di testi tra Otto e Novecento in cui la figura dello straniero è sia ingrediente narrativo sia catalizzatore di senso, quindi protagonista implicito o reale della narrazione. I testi scelti per quest’analisi sono eterogenei: *La donna del mare* di Henrik Ibsen, *Teorema* di Pier Paolo Pasolini e *L’immoralista* di André Gide. Le

serie di binarismi la cui dinamica vivifica e rinsalda la relazione con l’oggetto al quale si contrappone.

<sup>9</sup> Cfr. MASSIMO FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009. In tempi recenti il decostruzionismo ha confutato quest’impostazione mettendo in evidenza le aporie dei sistemi di pensiero tradizionali e i loro limiti costitutivi, lo scopo era quello di rifondare le categorie interpretative a prescindere da gerarchie logiche e di valore.

<sup>10</sup> Cfr. TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.

tipologie attraverso le quali i protagonisti entrano in contatto con lo straniero sono molteplici e diverse per il valore finale e lo scopo perseguito dalla narrazione: l'incontro può avvenire per un'irruzione dell'alterità nella quiete di un'esistenza normale (*Teorema*), oppure in seguito al desiderio di ricerca e di fuga, soprattutto da se stessi (*L'immoralista*), o ancora lo straniero può non entrare fisicamente in contatto con il soggetto, ma essere presente sotto forma di ombra, come spettro dell'inconscio, con tutta la sua portata di alterità perturbante (*La donna del mare*). L'antecedente più illustre di questa figura, nella trattazione letteraria, è rappresentato dalla tragedia di Euripide, *Medea*. Nel testo sono ravvisabili tanto l'accezione di straniero come diversità culturale, etnica e identitaria, tanto quegli aspetti connessi all'inquietudine che contornano la diversità. *Medea* infatti esemplifica il contrasto nativo/straniero in maniera simmetrica e speculare rispetto al mondo greco. Se quest'ultimo infatti, quello dei nativi, è connotato dalla razionalità del pensiero e dal rispetto delle norme sociali e giuridiche, l'altro, quello di Medea, è corredato di attributi minacciosi quali la trasgressione, la magia, l'inganno che si spingono sino alla violazione dei legami familiari più sacri. La configurazione di Medea come "barbara" reca con sé una sfumatura di significato che rimanda a un mondo selvaggio, pre-razionale dove il *logos* non è ancora intervenuto tra gli uomini come istanza ordinatrice e normativa. La suggestione per il sostrato mitico e archetipico che accompagna lo straniero, e che fora l'illusione positivista di controllo e dominio del mondo attraverso la lucidità della ragione, attraversa i secoli e giunge sino alle soglie della contemporaneità. Quello che accomuna le tre opere è lo spostamento del conflitto Sé/Altro su una dimensione privata in cui svolge un ruolo primario la contrapposizione tra natura e cultura (con tutte le possibili declinazioni che questa binomia comporta). Se infatti viene meno la coraltà dello scontro tra collettività etniche e culturali, come avviene nel testo euripideo, è pur vero che quest'aspetto viene compensato da una profondità di significati che emergono da tale opposizione. L'aspetto strettamente individuale viene quindi ugualmente superato e il conflitto trasposto su un piano sovrappersonale e generalizzante, come ad esempio quello di borghesia/proletariato; libertà/costrizione; primitivo/moderno.

### 1. *LA DONNA DEL MARE*

*La donna del mare* di Ibsen (1888) eredita alcuni elementi dalla *Medea*, tuttavia arricchisce i personaggi della protagonista e dello straniero di risvolti psicoanalitici che sembrano anticipare le teorie di Freud sul perturbante di qualche anno più tardi. Inoltre questo dramma compendia delle questioni proprie dell'età borghese ed estranee al mondo di Euripide: se, infatti, da una parte ritorna «la fatalità minacciosa, l'ἀνάγκη greca», dall'altra è protagonista «il dissidio tra il godimento che l'uomo cerca e la virtù che deve praticare, tra la società presente che offre il

primo e non ha l'altra e la società futura e ideale, che sarà virtuosa ma non felice»<sup>11</sup>.

Inoltre, rispetto al modello greco preso in considerazione, il contrasto oppositivo non è esterno, tra due culture irrimediabilmente lontane, ma interno, tra la borghesia e lo stato di natura. La tensione tra identità e alterità si svolge soprattutto nell'animo della protagonista, all'interno di una scissione che la porterà sull'orlo dell'abisso. Ellida racchiude infatti in sé entrambe le polarità (è borghese e straniera al contempo) e questo fa di lei un essere ibrido, la cui metafora si ritrova nella figura della sirena, per metà umana e per metà essere marino, alla quale viene associata<sup>12</sup>. Per Ellida lo straniero non è una realtà fisica, o almeno lo è stata ma non lo è nel tempo presente, eppure la sua presenza latente e costante è fonte di grande turbamento per la giovane donna<sup>13</sup>. Anche tra Ellida e lo straniero c'è stata una relazione amorosa ma non sono la gelosia, la vendetta, l'amore non più corrisposto a far detonare la narrazione. Per la protagonista il suo vecchio amore, lo straniero, è un tutt'uno con il mare dal quale è venuto, e in cui sembra essere stato risucchiato, e del mare ne condivide le caratteristiche: l'assenza di confini, quindi di regole, il movimento continuo, la libertà assoluta priva di restrizioni (quelle borghesi nel caso di Ellida). Tutto ciò crea nell'animo della donna una lacerazione irriducibile, nel binomio di attrazione e repulsione verso l'ignoto che l'alterità dello straniero rappresenta. Se esiste una dimensione del tradimento, per continuare il parallelismo con *Medea*, è quella della donna che ha respinto la sua natura di "donna del mare" per assumere lo status di legittima moglie di Wangel, un medico, un borghese. La ricomparsa improvvisa dello straniero e l'invito a seguirlo costituisce una sorta di drammatizzazione del ritorno del rimosso<sup>14</sup>; rimosso che già si era affacciato in precedenza, avvertendone la presenza e oggettivandola nel dettaglio degli occhi del figlio di Ellida, morto prematuramente.

<sup>11</sup> FILIPPO ERMINI, *L'etica sociale nei drammi di Enrico Ibsen*, «Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie», XI, 1896, p. 43.

<sup>12</sup> Sarà Ballested, personaggio al quale è affidato una sorta di controcanto, che ricorda i commenti affidati al coro nella tragedia greca, a introdurre quest'immagine: «La sirena è venuta via dal mare, è rimasta impigliata tra gli scogli, non sa più uscirne e nell'acqua bassa morirà» (HEINRIK IBSEN, *La donna del mare*, trad. it. di L. Chiavarelli, in *I capolavori*, Roma, Newton Compton, 2016, p. 318; cfr. UTA TREDER, *La perturbante: «Das Unheimliche» nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi, 2003, p. 8).

<sup>13</sup> Sembra appropriata la definizione che viene fornita del perturbante da Uta Treder, come quell'elemento di sottofondo, di disturbo che «Si nasconde sotto le familiari apparenze del reale per venirne fuori sotto forma di fantasmi, di spettrali comparse, di inquietanti rumori e voci che sconvolgono la vita di chi vi si imbatte» (U. TREDER, *La perturbante: «Das Unheimliche» nella scrittura delle donne*, cit., p. 9).

<sup>14</sup> Il ritorno del rimosso è l'artefice principale del sentimento del perturbante: il rimosso generalmente si configura come un insieme di credenze infantili, di paure irrazionali superate dalla mente adulta che ritornano improvvisamente. Di qui il perturbante come sensazione di smarrimento e dubbio intellettuale.

Infatti la donna confesserà al marito, a proposito del loro primogenito, che «Quegli occhi cambiavano colore insieme col mare! Se il fiordo era tranquillo e scintillava al sole anche gli occhi del mio bimbo splendevano. E lo stesso accadeva quando infuriava la tempesta. Tu queste cose non le hai notate, ma io sì!»<sup>15</sup>. In qualche scambio di battute precedente Ellida aveva confessato di averne percepito anche la presenza fisica, ossessiva, attraverso la fissità dello sguardo: «[...] di colpo me lo sono visto davanti, come se fosse qui[...]» e, proseguendo, più avanti: «Posso perfino dirti che ha ancora la sua solita perla azzurrina... che ricorda l'occhio di un pesce morto. Non ha mai smesso di fissarmi»<sup>16</sup>. L'insistenza sulla dimensione dello sguardo e la sua oggettivazione feticistica<sup>17</sup> nella “perla azzurrina” è il veicolo principale attraverso cui si concretizza la presenza punitrice dello straniero, come ossessione onnipresente. È chiaramente uno dei tratti più inquietanti che caratterizza il “ritorno” del personaggio ed è anche quello che maggiormente esprime le sue relazioni con il perturbante<sup>18</sup>. La natura irrazionale dell'angoscia di Ellida, che attinge ad un pensiero magico e primitivo, la escluderanno dalla comprensione delle persone che la circondano, le quali diventano improvvisamente estranee alla protagonista. In realtà l'estraneità della protagonista al contesto in cui vive è congenita e questo è espresso già dal suo nome di battesimo che, come verrà detto nel III atto, è di origine “pagana” perché «suo padre, secondo lui, l'aveva voluta battezzare per forza col nome di una nave anziché con quello d'una santa cristiana [...]»<sup>19</sup>. Ellida è, in un certo senso, marchiata da un'impronta di diversità sin dalla nascita e l'accezione di paganismi la rende ancora più simile allo straniero. Questi durante tutta la narrazione non viene mai identificato con il nome proprio di persona, l'unica informazione che lo denota è quella di pagano, in riferimento alla sua provenienza geografica e alla sua diversità valoriale e sociale. Infatti in seguito alla domanda di Wangel sulla provenienza dello straniero, Ellida rivela che questi era «Del Finmarken [...] Era nato in Finlandia ed era venuto in Norvegia da bambino, insieme a suo padre», allorché segue l'esclamazione di Wangel «Un “kvaen”, insomma: un mezzo pagano!»<sup>20</sup>. L'attribuzione di una natura intimamente “pagana” allo straniero non si spiega solo con un pregiudizio

<sup>15</sup> H. IBSEN, *La donna del mare*, in *I capolavori*, cit., p. 472.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. M. FUSILLO, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2011.

<sup>18</sup> Nel saggio *Il Perturbante*, Freud prenderà in esame come esempio emblematico il racconto di Hoffmann *L'uomo della sabbia*, in cui ritorna il dettaglio degli occhi e di ciò che è connesso alla vista. Seppur diversi i contesti e le ambientazioni delle due opere, l'aspetto connesso allo sguardo sembra assumere una particolare funzione perturbante. A tal proposito Massimo Fusillo così osserva: «gli occhiali e il cannocchiali regalati dal demoniaco Coppelius hanno sia una funzione pragmatica, sia un rilievo autonomo: sono infatti attori principali del plot che scatenano la follia autodistruttiva del protagonista [...]» (ivi, p. 62).

<sup>19</sup> H. IBSEN, *La donna del mare*, in *I capolavori*, cit., p. 452.

<sup>20</sup> Ivi, p. 468.

di stampo razziale<sup>21</sup> ma con un orrore autentico verso una diversità sfuggente, non confinabile negli schemi noti e rassicuranti delle norme borghesi. Un esempio della “paganità” dello straniero viene riportato in un episodio riguardante il passato: l'uomo infatti si è reso colpevole di omicidio e da quel momento sembra essere sparito nel nulla. Secondo l'interpretazione di Wangel è probabile che l'assassino si sia suicidato per l'onta del crimine commesso ma nell'ultimo atto, in cui si assiste al ritorno dello Straniero, comprendiamo che la prospettiva di questi non coincide con quella del medico. Egli infatti dichiara che preferirebbe la morte solo alla prigione, perché la libertà gli è più cara della vita («voglio vivere e morire da uomo libero»<sup>22</sup>, sostiene). Il finale è volutamente ambiguo e falsamente consolatorio<sup>23</sup>. In esso si compirà la scelta di Ellida di rimanere accanto al marito; questa determinerà la fine del conflitto e, in sostanza, la vittoria del raziocinio borghese e identitario. Lo straniero scomparirà nuovamente, alla stregua di un detrito portato dal mare e ritornato nelle profondità, questa volta, forse, per sempre.

## 2. *L'IMMORALISTA*

Ne *L'immoralista* (1902) di André Gide la ricerca dell'alterità è il proseguimento di un percorso interiore di liberazione e di rinascita. Analogamente al testo di Ibsen anche qui l'incontro/scontro si svolge nei luoghi interiori e psichici del protagonista e l'estraneità è percepita come una via di fuga da un contesto fortemente strutturato che opprime l'individualità. Ma, a differenza dell'opera precedente, lo straniero non è identificabile con un individuo fisico; questi è soprattutto un luogo, l'altrove, che rende possibile il processo di catarsi e liberazione. Inoltre, ciò che mette in moto il movimento di ricerca è anche il conflitto interno alla propria evoluzione di individuo, che porterà al fallimento della maturazione, ossia al mancato approdo verso un passaggio successivo della vita<sup>24</sup>. Il viaggio che

<sup>21</sup> Il flusso migratorio degli “kvaen” verso la Norvegia sembra provenire dall'est, dall'area del Golfo di Botnia. Il nome “kvaen” deriva dalla definizione del territorio Kvinneland, traducibile come “Terra delle donne” (cfr. *Historia Norwegie*, ed. by I. Ekrem and L.B. Mortensen, transl. by P. Fischer, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2003). La terra dello straniero assume, in questa prospettiva, anche un'altra sfumatura che arricchisce l'opposizione originaria, nativo/straniero, di maschile/femminile. Se la logica maschile è quella borghese e normativa di Wangel, quella femminile dello Straniero è anomica e associativa.

<sup>22</sup> H. IBSEN, *La donna del mare*, in *I capolavori*, cit., p. 510.

<sup>23</sup> A tal proposito è sempre l'acuto Ballested a fornirci un commento quanto mai ironico e amaro su quello che è accaduto: «Lo stesso è successo alla mia sirena! Con una differenza però! La sirena può morire mentre gli uomini fanno accl... accl... acclimatarsi, signora Wangel!» (ivi, p. 512).

<sup>24</sup> «Subconsciously, Michel sees no gains in renouncing adolescence for adulthood. Childhood, when healthy and non-conformist, seems to him a period of limitless potentiality. He clings to it by associating with boys whom he rejects when they begin to mature» (LAURENCE

conduce Michel, il protagonista, dalla Francia settentrionale all'Algeria assume le sembianze di una discesa iniziatica. I confini geografici, infatti, sono tappe spartiacque tra il prima e il dopo, improntate di un'irreversibilità temporale e psicologica. Michel, studioso dotto ed erudito, possiede un'ampia cultura e conoscenza dei luoghi del sud che toccherà nel suo viaggio ma attraverso il viaggio scopre la dimensione della carnalità che prima era stata interamente assorbita dal lavoro intellettuale. L'altrove è il luogo in cui l'uomo si scopre nella sua nudità, dove per la prima volta sperimenta la visceralità delle passioni e dell'esistenza<sup>25</sup>. È importante sottolineare che l'altrove che seduce e, in ultimo, rovina, non è troppo distante dalla terra d'origine: l'Algeria infatti è una colonia della Francia; ciò significa che mantiene simbolicamente dei legami di similitudine con il Sé identitario<sup>26</sup>. Si potrebbe individuare in questa terra la proiezione di una regressione primitiva, il cui contatto favorisce quell'automatismo dell'espressione che la cultura e le sue sovrastrutture hanno da sempre inibito. Infatti il protagonista in un momento di massima presa di coscienza, riversa su di sé il disgusto per tutto ciò che egli stesso è: «Disprezzai da quel momento l'essere secondario, artificiale, che l'istruzione vi aveva disegnato sopra»<sup>27</sup>. Ritorna quindi il *topos* dell'esotico come luogo fascinatore e magnetico, ma in Gide questo è legato con un doppio filo al suo rovescio: l'approdo finale all'agognata libertà non porta alla redenzione ma ad una solitudine più cupa e disperata. E infatti le ultime parole del protagonista contengono una supplica, una richiesta di aiuto impossibile da soddisfare: «Strappatemi di qui subito e datemi una ragione di essere. Io non so più trovarne alcuna. Mi sono liberato, forse; ma che importa? Soffro di questa libertà senza scopo»<sup>28</sup>. Il punto di arrivo di questo viaggio è l'arena del non-ritorno, come risultato di una metamorfosi compiutasi a metà, dove è impossibile per il protagonista riconoscersi in quello che era prima, ma allo stesso tempo non trova "ragione d'essere" nella nuova condizione. Tutto questo è preceduto da un percorso di trasformazione e di emersione di un Io più profondo e latente che inizia con il primo viaggio in Algeria. La prima conseguenza dell'immersione nell'Altrove è la malattia che segna la prima tappa del viaggio iniziatico ed è essa stessa elemento di eterogeneità, rispetto alla salute, assumendo forti connotazioni metaforiche. La malattia è infatti la trasposizione a livello del fisico di un disagio psicologico, di un

M. PORTER, *The Generativity Crisis of Gide's «Immoraliste»*, «French Forum», II, 1, 1977, p. 62).

<sup>25</sup> ANITA LICARI e ROBERTA MACCAGNANI, *Letteratura, esotismo, colonialismo*, Bologna, Cappelli, 1978. Nello studio che viene fatto nella scrittura di Gide del suo immaginario esotico, emerge infatti che la colonia è «sentita come *etrangeté* assoluta rispetto alla realtà europea. In altri termini è l'immagine che realizza e condensa tutta la ricerca di Gide» (ivi, p. 44).

<sup>26</sup> Cfr. G. SIMMEL, *Lo straniero*, cit., p. 9. Ritorna il concetto di "reciprocità" di Simmel come caratteristica fondante della relazione tra nativo e straniero.

<sup>27</sup> ANDRÉ GIDE, *L'immoralista*, trad. it. di O. Del Buono, Milano, Rizzoli, 2003, p. 44.

<sup>28</sup> Ivi, p. 129.

turbamento del sottosuolo interiore<sup>29</sup>, e nel caso di Michel, di un fermento che lo condurrà all'acquisizione di una nuova coscienza di sé e che lo spingerà a ritornare una seconda volta. Il viaggio verso l'altrove si articola in due momenti: un primo di scoperta e un secondo di ritorno. Alla vigilia della partenza, durante il primo viaggio, egli è colto da un'improvvisa eccitazione, dal riconoscimento della vita che fino ad allora gli si era negata:

Mi sentivo bruciare da una specie di febbre gioiosa, che altri non era se non la vita [...] Mi presi la mano, ricordo, la mano sinistra nella destra, volli portarla al capo e lo feci. Perché? Per affermare a me stesso che vivevo e che trovavo questo mirabile<sup>30</sup>.

Sarà proprio il richiamo alla vita, esperita per la prima volta, a rendere insopportabile il ritorno alla quotidianità in patria, una realtà in cui non si riconosce più:

Eppure non avrei saputo dire né ciò che intendevo per vivere né [...] il segreto semplicissimo della mia insoddisfazione; quel segreto mi sembrava assai più misterioso: un segreto di resuscitato, pensavo, poiché restavo uno straniero tra gli altri, come chi ritorni dai trapassati<sup>31</sup>.

Il sentimento di cui soffre il protagonista è la nostalgia, inteso letteralmente come «dolore del ritorno»<sup>32</sup>, questo è il primo sentore dell'allentamento del legame con i suoi simili (definiti come “trapassati”) e l'acquisizione di una nuova identità. Ma nel viaggio non sarà mai solo, lo accompagnerà infatti la giovane e fragile sposa Marceline, che subirà suo malgrado l'evoluzione interiore del marito e il contatto, distruttivo, con l'Altrove. Gide mostra, attraverso le figure di Michel e Marceline, le due facce dell'identità e i due esiti opposti che dall'alterità discendono: inglobamento e oppressione. Infatti mentre Michel verrà irretito dalle suggestioni dell'altrove e dopo la tubercolosi rinascerà a sé stesso, Marceline verrà sopraffatta e la malattia avrà la meglio sul suo corpo. L'“immoralità” del protagonista è una conseguenza dell'estraneità acquisita: l'ansia del ritorno nei luoghi dell'Altrove infatti lo spingeranno al disinteresse egotistico nei confronti di quanto lo circonda, compresa Marceline che, seppur compromessa nella salute,

<sup>29</sup> Che la malattia fisica sia l'emersione di un forte conflitto interiore, interpretato come repressione delle proprie inclinazioni omosessuali, è testimoniata dalla lettura in termini di “isteria maschile” (cfr. KATHLEEN A. COMFORT, *André Gide's «L'Immoraliste»: Portrait of a Male Hysteric*, «Romance Notes», XLI, 1, pp. 87-96).

<sup>30</sup> A. GIDE, *L'immoralista*, cit., p. 68.

<sup>31</sup> Ivi, p. 80.

<sup>32</sup> Cfr. MAURIZIO BETTINI, introduzione a ID. (a cura di), *Lo straniero*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 3-7. Nel testo l'autore fa riferimento all'etimologia della parola, composta da *nostos* (“ritorno”) e *algòs* (“dolore”).

lo seguirà nell'ultimo viaggio, dove troverà la morte. La dolorosa condizione della perdita non basta per riportare indietro Michel, in una nuova e disincantata presa di coscienza, ma lo getta in uno stato di sospensione e di inedia interiore. Il richiamo della terra straniera diviene presto prigionia e condanna nella misura in cui è impossibile recidere il legame di dipendenza; a renderlo impossibile è soprattutto l'equivalenza tra bellezza e desiderio che alimenta la nuova vita («Nulla scoraggia il pensiero quanto questa persistenza dell'azzurro [...]. Circondato di splendore e di morte, sento la felicità troppo presente e l'abbandono ad essa troppo uniforme»<sup>33</sup>). A differenza del testo di Ibsen in cui la protagonista non cede al richiamo dello straniero, respingendolo negli abissi, per Gide è il Noi a soccombere: la lacerazione insanabile tra i due mondi non permette il raggiungimento di un equilibrio, ma l'alterità trova come unico esito l'esclusione o l'assorbimento.

### 3. *TEOREMA*

Se nelle narrazioni prese in esame finora l'alterità ha avuto un referente geografico o psicologico ben preciso, il testo di Pasolini, *Teorema*, si presenta assai più enigmatico. Lo straniero in questo caso sfugge ad ogni sorta di classificazione ma si apre alla sfera del simbolico per l'impianto volutamente antinaturalistico della narrazione. L'autore infatti specifica che questo «non è un racconto realistico, è una parabola»<sup>34</sup>, immettendo i personaggi su un piano di esistenza diverso, analogo a quello del mito. Infatti nella storia la compresenza di realtà e finzione crea un'ambivalenza<sup>35</sup> di senso, per cui l'elemento reale si sovrappone a quello metaforico (e, in un certo senso, metafisico). Quest'aspetto emerge già dalla contrapposizione tra la descrizione particolareggiata di alcuni dettagli, quelli che condensano il significato della storia, e la voluta evanescenza di altri che riporterebbero il discorso sull'asse cronologico e verosimile del reale. Se, infatti, l'ambiente sociale e antropologico dei personaggi è descritto accuratamente, tutta la storia sfuma nell'incertezza temporale. Il lettore non saprà mai quale episodio precede l'altro, per via di una sorta di contemporaneità che annulla ogni pretesa di sistemazione diegetica, allontanando la narrazione dal registro realistico. Il rimando al mito è ravvisabile quindi nell'atemporalità della collocazione (atemporalità, però, non storica ma cronologica) e nella veridicità dei fatti che non attinge a ciò che viene raccontato «esplicitamente e manifestamente»<sup>36</sup> ma al senso ultimo della storia

<sup>33</sup> A. GIDE, *L'immoralista*, cit., p. 130.

<sup>34</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1976, p. 20.

<sup>35</sup> Sull'ambivalenza della logica del mito cfr. ANTONIO M. BATTEGAZZORE, *Considerazioni su mito, simbolo e razionalità nel pensiero arcaico*, in *Memorie del Seminario di storia della filosofia della Facoltà di magistero*, vol. XXV, Sassari, Istituto di filosofia, 1983.

<sup>36</sup> GUIDO FERRARO, *Il linguaggio del mito: valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*, Milano, Meltemi, 2001, p. 23.

che giace al di fuori delle stratificazioni narrative. Lo straniero in *Teorema* è soprattutto la dolorosa illuminazione della conoscenza tradotta nei termini di coscienza di classe. Protagonista di questa storia è una famiglia dell'alta borghesia che un giorno riceve la visita di un ospite misterioso. Le vite dei membri della famiglia verranno presto sconvolte, grazie ad una forma di improvvisa illuminazione sulla propria natura, così lontana dalla recita di ruolo inscenata nella vita, da rendere insostenibile proseguire la propria esistenza come prima. Lo "strumento" che lo straniero utilizza per impossessarsi della famiglia è quello del sesso, anticipando così una tematica centrale in *Petrolio*<sup>37</sup>: la parabola erotica come metafora del sovvertimento delle strutture di potere e dell'individuo borghese. L'illuminazione sulla propria natura è quindi il fine dello svolgimento narrativo, e avviene attraverso la bellezza dello straniero che fa da contraltare alla mediocrità fisica e morale degli altri personaggi<sup>38</sup>. L'ingresso dello straniero nella vita dei protagonisti è fonte di scandalo: esso nasce dal messaggio di cui è portatore, preceduto dall'aura messianica del suo avvento<sup>39</sup>. Questo è sottolineato dall'episodio in cui viene annunciato, tramite un telegramma, l'arrivo dell'ospite<sup>40</sup>. Lo scandalo passa attraverso lo scardinamento delle certezze, dell'ordine borghese e dall'acquisizione di una consapevolezza nuova di sé e del proprio ruolo nell'ordine sociale. Il rimando alla metafora messianica è ancora più evidente nel ruolo centrale che svolge il corpo del protagonista facendosi dono per gli uomini. Il compito dello straniero è proprio quello di illuminare la coscienza di una classe sociale in cui i meccanismi di rimozione collettiva hanno condotto ad una scissione tra il sé e la verità della propria natura. E sebbene l'ospite non influisca sui personaggi con le azioni né con le parole, il cambiamento prodotto su di essi sarà irreversibile. Questo diviene lampante al momento della sua partenza che sarà vissuta dai personaggi come lacerazione e trauma<sup>41</sup>. Infatti il figlio si spoglierà dei propri abiti borghesi assecondando la sua natura artistica, la madre si donerà agli uomini per compensare la perdita dell'ospite, la serva concluderà il suo percorso ascendendo in cielo. L'estraneità dell'ospite, dunque, è il paradigma di una rivelazione, ossia della falsità della vita borghese, che si esprime attraverso la metafora

<sup>37</sup> Cfr. FLAVIA FRATINI, *Il mistero di Pasolini. Sessualità e sovversione in «Petrolio»*, «Italian Culture», XXXV, 1, pp. 34-52.

<sup>38</sup> P.P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 24: «La sua diversità, in fondo, consiste soltanto nella sua bellezza».

<sup>39</sup> La figura dell'ospite per la sua alterità è stata associata a quella di Cristo e di Dioniso: entrambi stranieri e fonte di "scandalo" per la comunità. L'analogia con Cristo risulta tanto più evidente per la missione rivelatrice (cfr. M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, Bologna, Il Mulino, 2006).

<sup>40</sup> Cfr. RAFFAELE MANICA e FABIO PIERANGELI, *Pasolini, invettiva e azzurro*, Roma, Nuova Cultura, 1992.

<sup>41</sup> P.P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 118: «L'ospite non solo sembra aver portato via con sé le vite di quelli che l'abitano, ma sembra averli divisi tra loro, lasciando ognuno *solo* col dolore della perdita, e un non meno doloroso senso di attesa».

del sacro. Attraverso questi, i personaggi ritrovano una purezza perduta nella regressione primitiva e a tratti paradossale delle norme che regolano il comportamento umano. L'ospite è salvezza ma anche condanna, perché scava un abisso che i personaggi non riusciranno più a colmare.

Tutti i testi qui analizzati sono accomunati dall'irreversibilità che segue l'irruzione dell'estraneità; quest'aspetto si ripercuote anche sulle strutture narrative, in particolar modo sul finale. Questo rimane aperto, non risolve infatti il disagio iniziale, ma anziché concludere solleva nuovi dubbi e domande: di Ellida non sapremo mai se la partita con lo Straniero è davvero finita o se è solo rimandata; Michel lascia aperta l'ipotesi che dietro l'interesse per l'esotico possa celarsi un'omosessualità non svelata<sup>42</sup> (la quale potrebbe essere il vero *altrove* della ricerca del protagonista); della famiglia borghese non sapremo mai se la missione salvifica dello straniero possa dirsi veramente tale e tutto rimane irrisolto nell'infinito delle potenzialità. L'elemento di omogeneità che emerge da opere così distanti per contesto e ideologia è la comune percezione dell'estraneità, seppur con diverse gradazioni: da minaccia a totalità distruttiva, da spettro a presenza che si esprime attraverso la fisicità.

<sup>42</sup> Nel testo vi sono riferimenti sparsi della possibile inclinazione omoerotica del protagonista, poiché le figure che catalizzano il desiderio e il "risveglio" di Michel sono sempre maschili. Nel finale, in particolar modo, viene accentuata tale ambiguità poiché il protagonista afferma di preferire alla compagnia di una donna quella del fratello: «[...] ma ogni volta che la incontro ride e osserva scherzosamente che le preferisco suo fratello. Sostiene che è soprattutto lui a trattenermi qui. Forse non ha completamente torto...» (A. GIDE, *L'immoralista*, cit., p. 107).