

Caterina Piccione

«Sarà giorno fatto dentro i miei occhi».
Porta chiusa e il teatro dell'altro

TITLE: «*Always broad daylight in my eyes*». *No Exit and the theatre of the other*

ABSTRACT: How is the relation between subjectivity and otherness outlined in Sartre's theatre? This essay intends, first of all, to find an originally theatrical dynamic in the Sartrean constitution of the self. If consciousness is perceived as an object only in relation to otherness, through the exchange of looks that characterizes the being-for-others, then theatre can be considered a mirror of the experience of the world as a space of encounters. Secondly, the essay intends to find this theatrical device in paradigmatic operation within the infernal room of *No Exit*. Each character of the play mirrors the other, in a triangulation that indefinitely multiplies the concrete relationships with others described in *Being and Nothingness*. The suspended time of the closed room does not need divine judgments or punishments: the absolute nakedness in front of the eyes of others is enough for itself, implying a mutual recognition and a constitutive alienation of consciousness. The infernal situation brings with it an endless conflict, but also a sense of existence that takes place at the crossroads between ex-stasis, emptiness and metamorphosis, which may suggest an unprecedented interpretation of the statement "hell is other people".

KEYWORDS: Sartre; Theatre; Consciousness; Otherness; Subjectivity; Being-for-others; Phenomenological ontology

1. *Il gioco del teatro*

«Il suo sguardo non era quello di un altro: era il mio che incontravo in uno specchio, inavvertitamente e nella solitudine e nell'oblio di me»¹. Queste parole di Jean Genet descrivono la vertigine dell'incrocio di sguardi che sta alla base della costituzione della soggettività, in una dinamica originariamente teatrale. Sulla stessa vertigine gioca, ad esempio, l'opera

¹J. GENET, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes*, in «Tel Quel», 29, 1967 (tr. it. *Che cosa è rimasto di un Rembrandt strappato in pezzi tutti uguali, e buttato nel cesso*, in *Il funambolo*, Adelphi, Milano 1997, p. 29).

*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*², che Giulio Paolini realizza nel 1967. Si tratta della ripresa fotografica di un quadro, il ritratto di un giovane, dipinto da Lorenzo Lotto, restituito in bianco e nero. Al di là di qualsiasi valutazione estetica sui procedimenti diffusi nell'arte contemporanea come la tautologia, la cover, la copia e la ripetizione, entro i quali quest'opera può essere iscritta, è possibile concentrare l'attenzione soltanto sul fatto che Paolini intende mettere in scena letteralmente un teatro della visione: «L'idea del quadro non è l'immagine che ci mostra, ma il fatto stesso che noi siamo lì ad osservarlo. Il quadro non si esaurisce insomma nel piano orizzontale della sua superficie, ma è il teatro dell'asse ottico che lo attraversa»³. Non vi è altro che un incrocio di sguardi: quello del pittore sul modello, quello del giovane sull'artista e quello di Paolini che scompare dietro la macchina fotografica, chiedendo a noi di guardare. L'opera è la «ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro»⁴. Lo sguardo del giovane, dipinto e poi fotografato, ci attraversa e ci supera, poiché guarda sempre il pittore, come suggerisce il titolo. Così, anche noi siamo portati a voltarci e a cercare l'artista alle nostre spalle, superandoci. Ma non troviamo nulla, tranne la solitudine e l'oblio di noi stessi.

Il teatro di Sartre, così come la sua filosofia, rilancia questo gioco di sguardi in una molteplicità di sensi e situazioni. Sono emblematiche, in proposito, le pagine di *Porta chiusa*. Ma, prima di addentrarci nelle pieghe di quest'opera, occorre comprendere in che modo la grammatica simbolica dell'incrocio di sguardi che segna la genesi della soggettività abbia una natura fondamentale teatrale. Il dispositivo del teatro sorge in relazione al fenomeno dello sguardo: il termine greco θέατρον infatti rinvia al verbo vedere, θεάομαι. Il teatro è innanzitutto un luogo orientato dalle direzioni dello sguardo. La prima occorrenza del termine θέατρον si ritrova nelle *Storie*, quando Erodoto scrive: «Frinico compose e mise in scena una tragedia sulla presa di Mileto e tutto il teatro scoppiò in lacrime»⁵. Il teatro, prima di indicare un edificio, designa una collettività di persone disposte intorno all'evento di una visione. Qualcosa è ex-posto, al centro,

² G. PAOLINI, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967. Fotografia su tela emulsionata 30x24 cm, FER Collection.

³ Conversazione di G. Paolini con M. Disch, dicembre 2005, raccolta in M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano 2008, vol. 2, pp. 902-905, cat. n. 140.

⁴ G. Paolini in *G. Paolini. 2121969*, catalogo della mostra, Galleria De Nieubourg, Milano 1969.

⁵ ERODOTO, *Storie*, 6, 21.

disponibile alla contemplazione di tutti. Inoltre, la radice di θέατρον rimanda al greco τέμνω, che significa tagliare, dividere, separare. Al pari del tempio, il teatro si istituisce come un luogo separato dal resto della polis, dove vige una logica altra. Si vedrà come Sartre applichi alla lettera questo principio in *Porta chiusa*.

Lo spazio teatrale esiste a partire da una figura che si rende visibile, nel corpo disponibile alla contemplazione altrui. L'attestazione e la localizzazione della presenza sono le fondamenta a partire da cui si costruisce la scena. In questo senso, l'esperienza del teatro è lo specchio dell'esperienza del mondo come spazio dell'incontro. Le soggettività si costituiscono attraverso la dinamica guardato-guardante, riflesso-riflettente: tale è la struttura dell'esistenza messa in luce da Sartre. «Ho bisogno che qualcuno mi guardi»⁶: quest'affermazione tratta da *Porta chiusa* descrive la situazione della coscienza preriflessiva nel suo rapporto concreto e quotidiano con gli altri, in cui «l'“esser-visto-da-altri” è la verità del “vedere-altri”»⁷. L'esperienza del mondo si contrappone al teatro inteso come spettacolo cui si può assistere da un punto di vista unilaterale. Cade la separazione fra platea e palcoscenico nel momento in cui siamo tutti attori nel teatro del mondo. Non di fronte, ma tutta intorno a noi si dispiega la realtà, come tensione fra le coscienze, mischia e scontro, relazione dinamica in continuo divenire. Non vi è mai un io anteriore, puntiforme e già posizionato, per cui il mondo è disponibile. La costituzione della soggettività avviene tramite lo sguardo dell'altro, che ci rimanda ad un esserci, fra altri corpi, nel mondo come spazio della presenza. Come scrive Jean-Luc Nancy, il teatro «è la condizione del corpo che è esso stesso la condizione del mondo: lo spazio della comparizione dei corpi, della loro attrazione e repulsione»⁸. Non si può guardare senza esser guardati, non si può agire senza essere agiti. Questa dinamica viene portata alle sue estreme conseguenze in *Porta chiusa*.

Se la struttura dell'esistenza è un gioco di sguardi, per “giocarlo” non se ne può ignorare la portata teatrale. L'elemento ludico alla base del teatro, più ancora che nel termine *gioco* italiano, è evidente nel *jeu* francese, nel *play* inglese e nello *Spiel* tedesco. Il gioco del teatro è fatto di processi di

⁶ J.-P. SARTRE, *Huis clos*, Gallimard, Parigi 1943 (tr. it. *Porta chiusa*, Bompiani, Milano 1988, pp. 156-157; prima ed., 1947). Le citazioni sono tratte dall'edizione italiana del 1988, tr. it. di M. Bontempelli, pref. di P.A. Rovatti.

⁷ J.-P. SARTRE, *L'être et le néant*, Gallimard, Parigi 1943 (tr. it. *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2014, p. 310; prima ediz., 1965). Le citazioni sono tratte dall'edizione italiana del 2014.

⁸ J.-L. NANCY, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 36.

soggettivazione: la teatralità si delinea come un operatore di possibilità, di molteplicità e di alterità. Il teatro appartiene al regime della possibilità dal momento che ci mostra ciò che non siamo e potremmo essere; in termini sartriani, esso è vicino a quel potere liberamente nientificante che ha la coscienza di trascendersi. Il teatro è poi un operatore di molteplicità poiché apre la soggettività ad una pluralità di sguardi e di voci. Contro il monologo monolitico dell'*ego cogito*, Dioniso emerge come divinità doppia e perturbante, freudianamente *Un-heimliche*, capace di abitare tutte le contraddizioni: «la camaleontica mimetica del teatro di Dioniso scambiosola e mette in crisi l'identità dei ruoli sociali. Ma non solo. Identificando saldamente teatro e vita, essa impedisce la strategia dell'immagine, ovvero l'allontanamento e la pacificazione della passione del dramma nella contemplazione del teatro»⁹. Infine, e soprattutto, il teatro ci mette di fronte al fenomeno dell'alterità «come la struttura originaria e costitutiva della coscienza umana. Guardare significa scoprire che l'Altro non è l'opposto di me, bensì l'espressione concreta della mia contraddizione»¹⁰. L'incontro con altri non consiste nell'acquisizione di un sapere oggettivo, ma in un processo di soggettivazione in cui la conoscenza sorge come per rifrazione. È la scoperta fondamentale di Rimbaud, che, come vedremo, si può leggere in tanti modi: *Je est un Autre*¹¹. L'altro è la sola chiave attraverso cui ciascuno ha accesso a se stesso. Con questa chiave, proviamo ad aprire *Porta chiusa*.

2. *Non sono nient'altro che l'occhio che ti vede*

Atto unico scritto nel 1943, *Porta chiusa* è un'opera paradigmatica del teatro di situazione. Prendendo le distanze sia dal dramma borghese, sia dall'epica brechtiana, Sartre tratteggia una scena fissa, un'azione semplificata, una stanza chiusa dove il rimbalzo di sguardi e parole è il solo motore della scena e della caratterizzazione dei personaggi. È particolarmente significativa la scelta sartriana di un teatro di parola in un secolo in cui le sperimentazioni sul corpo e sulla voce si vanno affermando in qualità di "significanti", spesso a discapito del significato del testo. La relazione fra parola e mondo è invece cruciale in *Porta chiusa*: la scena è un mondo che

⁹ A. TAGLIAPIETRA, *Il velo di Alceste, la filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 70.

¹⁰ G. FARINA, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, Bulzoni Editore, Roma 1998, p. 47.

¹¹ A. RIMBAUD, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Parigi 1972, p. 249.

si dischiude attraverso il linguaggio. Si tratta, beninteso, di una lingua particolare, discorsiva ma non retorica, tagliente, visionaria e a tratti assurda. Sartre parla la lingua della sua epoca. Egli non rinuncia a significare, pur nell'impossibilità strutturale di raggiungere un significato pieno e compiuto. D'altronde, la condizione di *Porta chiusa* è al limite del paradosso.

Innanzitutto, il titolo inganna: la porta della stanza in cui si svolge l'intero spettacolo è davvero chiusa? Nel corso della pièce, si scopre che la chiusura della situazione non ha bisogno di chiavistelli o sbarre reali. La stanza è aperta, ciascuno può andarsene, eppure tutti restano inchiodati al suo interno, come fossero in trappola. La stanza coincide con la scena: lo spazio di comparizione dei corpi è il teatro del loro incontro in questa situazione paradossale. In accordo con l'etimologia che indica il teatro come un luogo separato dal resto del mondo (dal greco τέμνω), vi è un'essenziale chiusura della situazione¹², che rimanda continuamente a se stessa da vari punti di vista. Ecco la prima indicazione che ci viene data sulla caratterizzazione della stanza: «Niente specchi, si intende, niente finestre. Niente da rompere»¹³, nota subito Garcin, il primo personaggio a entrare in scena. L'impossibilità di veder se stessi e la necessità di cercarsi negli occhi degli altri sono il basso continuo dell'intera opera. Si ricordi che il titolo con cui viene originariamente pubblicata è *Les autres*: lo sguardo e l'alterità sono temi che ricorrono pressoché in ogni battuta. «Quando non mi vedo ho un bel tastarmi, mi domando se ci sono ancora»¹⁴, l'esistenza di ciascuno dipende dallo sguardo degli altri. I personaggi hanno bisogno che qualcuno li guardi perché possano esistere. Questo gioco di sguardi è la struttura fondamentale del teatro, oltre che dell'esistenza; perciò, con *Porta chiusa*, assistiamo ad una forma di "teatro sul teatro", ossia ad un'opera che si fa specchio, al contempo, del mondo del teatro e del teatro come mondo.

Questa stanza fatta di sguardi senza specchi si delinea ben presto come un luogo infernale. Tuttavia, si tratta di un inferno *sui generis*, che non ha bisogno di Dio come principio o giustificazione. Non vi è giudice e non vi è boia. Apparentemente, manca l'elemento essenziale dell'inferno, ossia la punizione divina. Tutto è risolto nell'orizzontalità e nella reciprocità degli sguardi che legano le esistenze morte fra loro. In questo senso, risuona

¹² Si tenga presente che il concetto di situazione è da intendersi come scontro fra l'*in-sé* del mondo e i liberi progetti del *per-sé*. La situazione di *Porta chiusa* somiglia, in questo senso, ad un campo di battaglia.

¹³ SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 114.

¹⁴ Ivi, p. 133.

l'eco delle parole che Goetz pronuncia nella scena quinta del decimo quadro de *Il diavolo e il buon dio*. Quando la commedia del Bene finisce con l'assassinio di Heinrich, egli si rivolge a Hilda stringendola fra le braccia: «Non abbiamo più testimoni. Sono il solo, a vedere i tuoi capelli e la tua fronte. Come sei vera, da quando egli non è più! Guardami, non smettere un solo istante di guardarmi: il mondo è diventato cieco; se tu voltassi la testa, avrei paura di cadere nel nulla!»¹⁵. Se Dio è morto, come afferma Goetz, allora non resta altro che la relazione fra gli esseri umani, i quali divengono l'uno il testimone dell'altro. Nella medesima cornice si colloca l'inferno di *Porta chiusa*.

Un legame fondamentale corre fra vita, sguardo e identità: «ti guarderò senza posa, senza batter ciglio. Vivrai dentro il mio sguardo»¹⁶. A questa situazione infernale, i tre personaggi reagiscono ognuno a modo suo. Garcin cerca di dimenticare la presenza degli altri, si chiude nel silenzio e cerca di riordinare quel che è stata la sua vita. Ines, che entra in scena dopo di lui, non riesce a far lo stesso: non può fare a meno di sentire la presenza degli altri, fin dentro le ossa. La donna vede il suo stesso cuore senza bisogno di specchi e lo descrive come una torcia che brucia ogni cosa, brucia dentro i cuori degli altri e li fa soffrire per tenersi in vita. Come vedremo in seguito, Sartre sembra qui accennare all'atteggiamento sadico, che è uno dei modi in cui il *per-sé* tenta di assimilare la libertà altrui. Quando entra in scena il terzo personaggio, Estella, Ines si propone di farle da specchio: «non sono nient'altro che l'occhio che ti vede»¹⁷, promette. Estella dapprima tenta di guardarsi negli occhi di Ines, ma si vede piccola, si vede male. Fa appena in tempo a sistemarsi il rossetto, sperando che nessuno ne abbia visto la sbavatura, ma subito intravede un rischio in questo specchiarsi: «non voglio infangarmi nei tuoi occhi»¹⁸. Da viva, Estella si vedeva come gli altri la vedevano, era abituata alla sua immagine addomesticata, ben nota dentro gli specchi, che la rassicurava e la rallegrava. Ora, per trovare una via d'uscita, tenta di negare la sua libertà facendosi oggetto negli occhi di Garcin e incarnando così l'atteggiamento masochista.

È possibile esistere negli occhi degli altri quali ci si desidera? Sguardo e desiderio sono i due poli essenziali dello svolgimento drammatico di *Porta chiusa*. Ines desidera Estella, ma Estella vuole esser desiderata da Garcin e

¹⁵ J.-P. SARTRE, *Le diable et le bon Dieu*, Gallimard, Parigi 1957 (tr. it. *Il diavolo e il buon Dio*, Mondadori, Milano 1984, p. 165).

¹⁶ SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 151.

¹⁷ Ivi, p. 163.

¹⁸ Ivi, p. 160.

Garcin vuole qualcuno che lo ami per come egli avrebbe voluto essere e non è stato. Si instaura così una dinamica triangolare che moltiplica indefinitamente il desiderio, senza alcuna sintesi possibile. Non si dà dialettica o conciliazione, ma solo continui rimbalzi. Quale amore è possibile in tre? Prima di analizzare i tre diversi atteggiamenti dei personaggi, è bene tener presente che la loro triangolazione è un elemento essenziale della situazione. Il tre è il numero del teatro: io vedo te e tu vedi me, ma, lateralmente, c'è sempre un terzo che vede lo sguardo di noi due e lo cattura, alla maniera della macchina fotografica di Paolini che ruba lo sguardo del giovane ritratto da Lorenzo Lotto, così che i suoi occhi sfuggono sempre allo spettatore, rilanciati all'infinito verso lo sguardo assente dell'artista.

3. *Gli abissi dell'identità*

Non v'è traccia di fuoco e fiamme nell'inferno di *Porta chiusa*, anzi, l'atmosfera è piuttosto abissale. La fluidità dell'acqua è un'immagine che ben riflette gli scambi dialettici dei personaggi, che si perdono in spirali sempre più profonde. Le parole sbattono da una sponda all'altra della scena senza trovare soluzioni, formando gorgi di senso. Non vi è alcuna linearità narrativa, ma piuttosto la sensazione di continui circoli e cortocircuiti drammatici. Ad esempio, non si capisce perché siano condannati a stare dentro la stessa stanza proprio questi tre personaggi insieme. "Per caso", suggerisce Garcin, che però viene subito contraddetto da Ines, la quale lo rimprovera di esser troppo sicuro del caso. In effetti, la punizione non è il solo dispositivo infernale messo fuori gioco: anche il destino fatica ad imporsi in questa stanza. Non è chiara la necessità della loro condizione. In questo senso, *Porta chiusa* è una tragedia assolutamente contemporanea. Se nella tragedia antica l'eroe è sospinto dalla Τύχη e dall'azione prestabilita dell'intrigo (μύθος) e della sua carica procedurale, il dramma moderno comincia paradigmaticamente nel momento in cui il tempo è andato "fuori dai cardini" e tocca ad Amleto rimmetterlo in sesto. Novelli Amleti, i tre personaggi di *Porta chiusa* sono stretti fra necessità e libertà, essere e non-essere. Recalcitranti a qualsiasi eterodirezione, queste esistenze morte non sopportano che ci si aspetti qualcosa da loro, ma nemmeno si sentono capaci di una scelta libera e responsabile. Perciò, l'azione è sospesa. Falliscono i tentativi di Garcin di trovare un senso alla propria vita, riordinandola in silenzio. Le parole e gli sguardi non si interrompono mai, in un tempo ex-centrico, che sta alla fine della speranza e alle soglie della sofferenza: «Non c'è più speranza ma siamo sempre a *prima*. Ancora

non abbiamo cominciato a soffrire»¹⁹. I personaggi faticano a considerarsi morti, ritenendo questo termine troppo crudo: preferiscono definirsi assenti. Estella vuole che il suo innamorato ancora la pensi perché, se così fosse, lei avrebbe lasciato la vita solo per metà. Tutti e tre si aggrappano ad una sorta di controcampo invisibile, fatto di voci che solo ciascuno di loro riesce a sentire; parlano come se avessero sotto gli occhi quello che descrivono e sentono che ciò che accade fra i vivi ancora li riguarda: «Tutto è rimasto sospeso per sempre»²⁰. Questa sensazione di assenza ricorda il giorno senza fine in cui Estragone e Valdimiro aspettano Godot: «ESTRAGONE: Siamo venuti troppo presto. / VLADIMIRO: È sempre al cader della notte. / E: Ma la notte non cade. / V: Cadrà tutto a un tratto, come ieri. / E: E poi sarà notte. / V: E noi potremo andarcene»²¹. La sensazione di star dentro ad una soglia che non sfocia mai nella notte, ossia nel buio che è riposo e compimento, accomuna la più celebre opera di Beckett alle pagine di *Porta chiusa*. Eppure, la stanza di Sartre non è una sala d'aspetto. Il tempo dell'azione è sospeso, ma, al contempo, ineluttabile. Ines intuisce che «forse è tutto finito, tutto, tra me e la terra. Niente più alibi. (*rabbrividisce*) Mi sento vuota. Ora sì, sono morta del tutto. Sono tutta qui»²². Vi è un'inesorabilità tutta terrena che avvolge i personaggi e li tiene chiusi insieme.

La ricerca di un senso in questa situazione abissale conduce ad un estremo sospetto: siccome non ci sono dubbi che si trovano all'inferno, ma non trovano punizioni o giudici "esterni", non possono che essere l'uno carnefice dell'altro. Pur senza volersi male e senza aver l'intenzione di infliggersi sofferenze, la pena cui sono condannati è la loro stessa presenza reciproca: «l'inferno, sono gli Altri»²³ come recita il passaggio più celebre e frainteso di quest'opera. La forma di punizione di *Porta chiusa* è lo sguardo altrui onnipresente e onnipervasivo. Ricorre infatti l'immagine della nudità (nudi come vermi, nudi fino all'osso²⁴) di fronte a occhi fissi che si divora-

¹⁹ Ivi, p. 122.

²⁰ Ivi, p. 156.

²¹ S. BECKETT, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Parigi 1952 (tr. it. *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino 1956, p. 84).

²² SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 146.

²³ Ivi, p. 165.

²⁴ A proposito della nudità, scrive Sergio Moravia: «Il pudore è il rifiuto di farsi vedere dallo sguardo altrui in uno stato, la nudità, che mi riduce ad un'oggettività senza difesa. Dunque l'impulso a vestirsi esprime un'esigenza di difesa, di dissimulare la propria *objectivité*, di reclamare il diritto di vedere senza esser visto, cioè di essere puro soggetto» (S. MORAVIA, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 62).

no l'un l'altro. Lo sguardo di questo inferno è assoluto e ininterrotto. Non si può non guardare: «è la vita senza tagli» dice Garcin «Noi le battiamo, le palpebre. Non si diceva “Un batter d'occhio”? Un piccolo lampo nero, una cortina che cade e si rialza: il taglio è fatto. L'occhio si fa umido, il mondo non c'è più»²⁵. Invece, in questa stanza, non si danno occhi umidi. Il tempo scorre a occhi aperti, è sempre giorno fatto dentro allo sguardo che posano gli uni sugli altri. Tale sguardo è una forma radicale dell'alterità in quanto elemento costitutivo della coscienza: «Quando quello sguardo, destinato a rendere visibile la coscienza a se stessa, all'improvviso appare, non è più possibile sfuggirgli, salvo che vivere in malafede, rinunciando cioè ad essere ciò che realmente si è; tanto meno è possibile abbassare le palpebre e rinunciare a vedere, perché quello sguardo è un occhio *sui generis*, la cui funzione è di rimanere inesorabilmente spalancato per rendere visibile ciò che nessun organo visivo potrà mai rivelare»²⁶.

Questo guardare senza posa è lo stesso che sperimenta Daniele, uno dei protagonisti de *L'età della ragione*, mentre ha in mano la paura indistinta di un panierino pieno di gatti che deve abbandonare: «l'accecamiento ricominciava, un accecamiento lucido e sudaticcio: gli occhi pizzicavano, pareva di vedere soltanto fuoco e poi, ad un tratto, ci si accorgeva che si stavano, già da un poco, vedendo delle case, delle case a cento passi dinnanzi a sé, chiare e leggere, come fumi: in fondo alla via c'era un gran muro azzurro. «È terribile veder chiaro», pensò Daniele. Così egli immaginava l'inferno: uno sguardo che avrebbe penetrato tutto, si sarebbe visto fino in capo al mondo, fino al fondo di se stessi»²⁷. In *Porta chiusa* questo sguardo prende un senso ancora più decisivo, dal momento che non è rivolto all'azzurro allucinato di un muro, ma, in linea di principio, è già da sempre preso negli occhi degli altri.

Anche fra le pagine de *Le mosche* si ritrova l'idea di uno sguardo onnipervasivo, in questo caso legato alla confessione come tecnica di governo²⁸. Quando Oreste entra ad Argo, trova una città pervasa dal rimorso,

²⁵ Ivi, p. 116.

²⁶ FARINA, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, cit., p. 15.

²⁷ J.-P. SARTRE, *L'âge de la raison*, Gallimard, Parigi 1945 (tr. it. *L'età della ragione*, Bompiani, Milano 1983, pp. 119-120).

²⁸ Per quanto riguarda la confessione come tecnica disciplinare si rimanda ai lavori di Michel Foucault, e in particolare a M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 1978; ID., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976; ID., *Mal faire, dire vrai. Fonctions de l'aveu*, inedito, consultabile presso l'IMEC, Fonds Michel Foucault, D 201. Inoltre, si osservi il modo in cui viene articolata la relazione fra veridicità e identità in ID., *Il coraggio della verità, Il governo di sé e degli*

ripiegata su se stessa, in cui le finestre si aprono su cortili chiusi. Devoti a Giove, dio della morte e delle mosche che infestano la città attirate dal suo odore di carogna, i cittadini di Argo esercitano su di sé una forma di disciplina senza repressione o costrizione. Non c'è bisogno di Panopticon, nemmeno di aver davvero commesso un crimine, ciascuno si sceglie una colpa e ne chiede il perdono volontariamente. La penitenza ha la forma di una festa sociale e al gioco delle confessioni pubbliche tutti desiderano partecipare. In termini nietzschiani, si potrebbe definire Argo una città del risentimento, epigono di un cristianesimo in cui il senso di colpa ha preso il posto di qualsiasi altro valore. Carnefici di se stessi, gli abitanti di Argo amano il loro male e gridano ognuno in faccia all'altro i propri peccati. Ciononostante, Clitennestra precisa «chiunque può sputarmi in faccia, chiamandomi criminale e prostituta. Ma nessuno ha il diritto di giudicare i miei rimorsi»²⁹. È un inferno meno sincero della stanza di *Porta chiusa*: solo delle colpe che ciascuno confessa è lecito parlare. Nessuno accetta davvero di mettere in discussione la propria identità, nessuno è ex-posto, nudo davanti agli occhi degli altri. Ciò significa che ognuno si tiene stretta l'immagine che si è costruito di sé, fissa e stabile, lungi da qualsiasi sensibilità ex-statica, metamorfica o teatrale. Ecco perché la danza bianca di Elettra de-stabilizza e fa paura; ecco perché non fa paura Egisto, che commette un delitto insopportabile senza rivendicarlo, quasi fosse un accidente; ecco perché viene condannato Oreste, che ha il coraggio dei suoi atti, preme fortemente la terra con i piedi, senza rimorsi, e si condanna alla solitudine e all'esilio. All'inizio dell'opera Oreste si domanda «chi sono io? Esisto appena»³⁰. Senza odio e senza amore, straniero agli altri e a se stesso, egli desidera essere un uomo di qualche parte. Vuole un posto tra gli altri, vuole poter dire che qualcosa è "suo". Questa forma di appartenenza si declina in senso radicalmente diverso rispetto a quello dominante nella società borghese in cui cresce, ad esempio, il ladro Genet. Tale società plasma la sua concezione del Bene in termini di lavoro, famiglia, patria, possesso, e definisce l'essere attraverso l'avere: «Tutto ci viene dagli altri, persino l'innocenza. [...] Essere è appartenere a qualcuno»³¹. Si tratta invece, per Oreste, di un'appartenenza che non è proprietà, ma desiderio di far parte del gioco di sguardi di una città, di entrare nella dimensione del fare, non dell'avere.

altri II, Feltrinelli, Milano 2011.

²⁹ J.-P. SARTRE, *Les Mouches*, Gallimard, Parigi 1943 (tr. it. *Le Mosche*, Bompiani, Milano 1988, p. 32).

³⁰ Ivi, p. 55.

³¹ J.-P. SARTRE, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Parigi 1952 (tr. it. *Santo Genet, commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 1972, p. 7).

È nel compiere l'atto, nell'assumersi la responsabilità di un delitto che non piace a Giove perché non si piega alla morale del pentimento, che Oreste trova la sua strada. Egli ne è pienamente responsabile di fronte agli uomini. Non ha bisogno di una divinità per giustificarsi se stesso, né ricade nel relativismo dei valori (facile alternativa all'idealismo e al realismo). La sua trascendenza si gioca nel legame orizzontale e trasversale con gli altri. La giustizia è una questione di uomini. Senza scuse, Oreste si carica sulle spalle «il doloroso segreto degli Dei e dei re: è che gli uomini sono liberi, sono liberi [...] e non lo sanno»³².

4. *Io e altri*

In *Porta chiusa* la trascendenza si dispiega orizzontalmente, nel legame teatrale con l'alterità. In proposito, non è indifferente la scelta sartriana dell'espressione "altri" per riferirsi al polo relazionale attraverso il quale l'io fa la sua comparsa. Altri non è numerato, si differenzia dall'altro come due, con cui è possibile immaginare una sintesi, e parimenti sfugge alla moltitudine indistinta o al grande Altro divino³³. L'esistenza d'altri viene colta innanzitutto attraverso la categoria pre-riflessiva dello sguardo (la coscienza irriflessa può contare infatti su una priorità logica rispetto alla coscienza riflessiva). Nello sguardo d'altri, la coscienza sperimenta di esistere senza essere il principio di se stessa. «Ho bisogno di altri, per cogliere a pieno tutte le strutture del mio essere, il per-sé rimanda al per-altri»³⁴: ciò significa che, come abbiamo affermato riguardo alla grammatica simbolica del teatro, non si dà alcuna soggettività pre-esistente all'incontro. Il solipsismo, sostenendo un'unità egologica sostanziale, si rivela illusorio. D'altronde, è una resistenza incrollabile che «il buon senso ha sempre opposto all'argomentazione solipsistica. La resistenza si fonda, in realtà,

³² SARTRE, *Le Mosche*, cit., p. 72.

³³ Si tenga conto del fatto che l'"altro" in Sartre non è una nozione univoca. Infatti, come scrive Gabriella Farina, «nel complesso delle opere sartriane l'Alterità viene contrassegnata ora come Alterità della contingenza (*La nausea*); ora come Alterità degli Altri, di altre coscienze (*L'essere e il nulla*); ora come Alterità del passato, della storicità e della temporalità (*Critica della ragion dialettica* e *L'ultimo turista*); ora come Alterità del vissuto (*L'idiot de famille*)» (FARINA, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, cit., p. 54). Nel presente studio, si privilegerà il senso dell'alterità contenuto ne *L'essere e il nulla*, che peraltro viene pubblicato dall'autore nello stesso anno di *Porta chiusa*. Anche per questo, si ritiene di poter riscontrare una forte consonanza fra le due opere.

³⁴ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 273.

sul fatto che altri mi si impone come una presenza concreta ed evidente che non posso trarre da me e che non può in nessun modo essere messa in dubbio né costituire l'oggetto di una riduzione fenomenologica o di qualsiasi altra ἐποχή³⁵. Laddove in Cartesio l'io è pensato come punto di partenza, in Sartre esso è un risultato. L'ego si trova da sempre in una dimensione intersoggettiva e inter-cosciente che la metafora teatrale riflette perfettamente. Messe in discussione le categorie di soggetto e oggetto, l'io si coglie come tale in rapporto all'alterità, nel reciproco riconoscimento e nella costitutiva alienazione delle coscienze³⁶.

Sartre descrive il momento in cui mi accorgo di essere guardato e si affaccia in me la vergogna: «Altri è il mediatore tra me e me stesso: ho vergogna di me stesso *quale appaio* ad altri»³⁷. Reazione originaria, la vergogna è il riconoscimento di essere come altri mi vede, ad esempio, quando vengo sorpreso in un atteggiamento colpevole o ridicolo. Tale è la struttura originaria della vulnerabilità di fronte allo sguardo altrui messa in scena in *Porta chiusa*, struttura che mi rimanda da me a me stesso: «Non *avevo* dunque un corpo, non *ero* questo corpo: lo *esistev*o. Ma ecco che vengo a sapere che *ero* anche questo corpo, perché è l'essere del mio corpo nel mondo che ha permesso all'Altro di vedermi»³⁸. Sul piano di una coscienza non-tetica non vi è nulla che possa riportare a me i miei atti, essi sono orientati soltanto da un fine da raggiungere, senza riflessione. In seguito allo sguardo dell'altro, i gesti diventano miei: «la coscienza irriflessa non coglie la *persona* direttamente e come *suo* oggetto; la persona è presente alla coscienza *in quanto è oggetto per altri*»³⁹. Ciò significa che il mio essere-per-altri implica una condizione insostenibile per la coscienza: altri che mi guarda è un soggetto, una libertà, e a causa sua appare tutta una relazione nuova fra gli oggetti del mio universo, che improvvisamente mi sfuggono in blocco, alla maniera di un'emorragia, perché non sono più io il loro centro. Non sono padrone della situazione: «non si tratta di una fuga del mondo verso il nulla o fuori da sé. Sembra piuttosto che il mondo

³⁵ Ivi, p. 325.

³⁶ È bene sottolineare che la presenza d'altri non è un rapporto di esteriorità, ma, al contrario, essa viene colta in legame d'interiorità. Sartre sfugge così alle trappole dell'idealismo hegeliano (che considera l'altro sempre come oggetto di pensiero, in vista di una sintesi all'interno di una totalità) e della fenomenologia husserliana (per cui l'esistenza dell'alterità è funzionale al rapporto inter-soggettivo, ma non all'esistenza della soggettività stessa).

³⁷ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 272.

³⁸ C. AUDRY, *Sartre*, Accademia Sansoni editore, Milano 1970, p. 75.

³⁹ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 313.

abbia come un foro di scarico»⁴⁰. Io mi sorprendo ad esser guardato in un mondo anch'esso interamente guardato. Altri è, al contempo, l'essere per mezzo del quale io ottengo la mia oggettività e l'alienazione di tutte le mie possibilità, che espropria il mio corpo-in-situazione. Vi è una cifra di violenza in questo processo, perché lo sguardo dell'altro mi rende schiavo e dipendente da lui nel mio essere, oltre che oggetto di proprietà e valori che non ho scelto. Altri mi fa essere, fa in modo che vi sia un essere che è il mio essere, e insieme mi possiede. Scopro così la mia mancanza e la mia eteronomicità: l'altro mi svela ciò che altrimenti sarebbe per me inattinabile, possiede il mio segreto. È allora che la coscienza diviene progetto di ripresa del suo essere, tentando di liberarsi dell'influenza d'altri e assumendo vari atteggiamenti attraverso i quali tenta di assimilare la libertà altrui. Tali atteggiamenti, corrispondono, in parte, alle caratterizzazioni dei personaggi di *Porta chiusa*.

Per liberarsi dal suo essere-per-altri, la coscienza può tentare di assimilare l'altro non come oggetto, ma come soggettività che guarda. Questo progetto corrisponde all'ideale dell'amore: impadronirsi della libertà altrui in quanto libertà. L'amante non desidera possedere un corpo⁴¹, né intende asservire l'amato, né si accontenta della fedeltà ad un impegno preso, piuttosto egli «vuole essere l'oggetto nel quale la libertà dell'altro accetta di perdersi, l'oggetto nel quale l'altro accetta di trovare la sua seconda fatticità, il suo essere e la sua ragion d'esser»⁴². L'amante non vuole affermarsi come soggettività a discapito dell'altro, anzi, la sua libertà si aliena di fronte alla soggettività altrui che fonda la sua oggettività. Si potrebbe descrivere in questi termini la condizione sognata da Garcin: egli desidera che qualcuno lo ami in un modo che gli permetta di esistere come fine e valore assoluto, oggetto-trascendenza insuperabile, per sfuggire così all'utensilità e alla finitezza del mondo. Se la realtà si rivela in funzione della sua presenza, allora l'io ha a disposizione tutti i possibili, benché essi restino possibilità-trascese, possibilità morte. Questo amore deve poter scegliere liberamente l'oggetto amato e all'improvviso «questa esistenza è ripresa e voluta nei minimi particolari da una libertà assoluta che essa condiziona nello stesso tempo e che proprio noi vogliamo con la nostra libertà. È questo il fondo della gioia d'amore, quando c'è: sentirci giusti-

⁴⁰ Ivi, p. 308.

⁴¹ Nemmeno il desiderio sessuale si configura come semplice possesso fisico, rivolgendosi ad un corpo vivente come totalità organica in situazione. Io voglio possedere il corpo dell'altro nella misura in cui la coscienza dell'altro vi si identifica: il desiderio è l'ideale impossibile di possedere l'altro come trascendenza e insieme come corpo.

⁴² SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 428.

ficati di esistere»⁴³ – la necessità di una giustificazione per la sua esistenza e la sua azione costituisce il dramma proprio di Garcin. Beninteso, questa relazione d'amore è un gioco di riflessi e di rimandi infinito: io voglio che l'altro mi ami, ma, se questo accade, il tentativo di fondare il mio essere nella pura soggettività dell'altro sprofonda, perché l'altro mi vede a sua volta come soggetto e diventa oggetto di fronte a me. Oltretutto, la situazione di *Porta chiusa* implica un ulteriore sprofondamento: «basta che gli amanti siano guardati da un terzo, perché ciascuno di essi senta l'oggettivazione, non solo di sé, ma dell'altro»⁴⁴. Ecco che cosa significa il numero tre: se gli amanti sono guardati, l'altro non è più trascendenza assoluta, ma già trascesa da un terzo; la relazione d'amore si cristallizza in possibilità morta. Garcin ed Estella non possono amarsi davanti agli occhi di Ines.

D'altro canto, Estella cerca di mettere in atto nella sua relazione con Garcin un tentativo diverso di realizzare l'assimilazione dell'altro, che si pone sotto il segno del masochismo: «invece di progettare di assorbire l'altro conservandolo nella sua alterità, io progetterò di farmi assorbire dall'altro e di perdermi nella sua soggettività per sbarazzarmi della mia»⁴⁵. Affascinata dal suo essere oggetto-per-altri, Estella progetta di risolvere se stessa in un *in-sé*. Tuttavia, se vi è un affascinarsi e se vi è un progetto, deve esserci anche una soggettività trascendente che sia il polo di riferimento di tali desideri e scelte. Perciò, l'atteggiamento masochista è contraddittorio e votato alla sconfitta. Speculare è la sconfitta del sadismo di Ines, che tortura Estella obbligandola a rievocare la sua vita, cercando prove del suo asservimento. Di nuovo, non si tratta di annullare la libertà dell'altro, ma di impadronirsene in quanto pura trascendenza incarnata: «il sadico rifiuta la sua carne mentre dispone degli strumenti per rivelare con la forza la carne dell'altro»⁴⁶. Costringendo l'altro all'osceno e allo sgraziato, il sadico vuole appropriarsi di una libertà che scelga liberamente di farsi sommergere dalla carne. Ma la libertà della vittima è fuori portata: Estella si ribella a Ines e rifiuta di farsi specchio nel suo sguardo, ricercando piuttosto quello di Garcin... e così via, ricomincia il circolo degli atteggiamenti originari. Siamo infinitamente rimbalzati dall'altro-oggetto all'altro-soggetto, la corsa non si arresta mai.

⁴³ Ivi, p. 432.

⁴⁴ Ivi, p. 437. Gli amanti cercano la solitudine, ma l'intimità è irrealizzabile nella situazione infernale di *Porta chiusa*.

⁴⁵ Ivi, p. 438.

⁴⁶ Ivi, p. 462.

5. *Dietro lo specchio*

Nel teatro degli sguardi, altri non si limita ad oggettivarmi, poiché è grazie a lui che io sono e posso conoscermi. La coscienza si coglie allora come trascendenza trascesa: essa è sempre altra da quello che è, si nega come oggetto, in un superamento che non mira alla conciliazione ma all'espressione di possibilità contraddittorie e libere. Tale è la struttura dell'ex-istenza, per cui la soggettività è sempre fuori di sé, ex-statica nella scena del mondo: «la particella *ex* indica il moto da luogo e *stasis* la collocazione, lo stare. Stiamo a partire da altro, siamo fuori di noi, in una dimensione estatica per origine e per condizione esistenziale»⁴⁷. È come se fra l'io e altri vi fosse sempre uno "scarto", nella maniera in cui questa nozione viene tratteggiata da François Jullien: «Lo scarto non si sbarazza dell'Altro, lo tiene in vista, tiene lo sguardo sull'Altro. Lo scarto è intensivo, è apertura a un Altro possibile che mette in tensione. Pensiamo alla vicinanza etimologica tra il francese *regard* e *égard*, sguardo e riguardo. Lo scarto non è separazione, divisione, gap. Anzi, è il contrario, è la distanza che si apre tra due elementi, i quali rimangono alla portata dello sguardo, l'uno riguardo all'altro»⁴⁸. Quello che Jullien chiama "*tra*" (*entre*) è una dimensione che sfugge all'Essere (*être*). In greco *tra* si dice *μεταξύ* e indica lo spazio vuoto che lega due poli, l'architrave che mette in tensione due colonne, l'intra-ttenimento infinito (per utilizzare l'espressione di Maurice Blanchot⁴⁹) che ben descrive l'atmosfera di *Porta chiusa*. Il vuoto si rivela una risorsa cruciale.

Sullo sfondo dello sguardo d'altri sta infatti il nulla ontologico, che garantisce il divenire dell'essere e la sua libertà. Vi è una domanda che aleggia nella stanza di *Porta chiusa*: chi sono io? Il problema fondamentale sta nel fatto che io non posso essere oggetto a me stesso. Io sono quello che non sono, ciò che mi manca. Nel mondo del teatro e nel teatro del mondo, questa condizione è molto chiara: «io da sola sono tutta una folla»⁵⁰, dice Ines, affermando una soggettività fatta di possibilità, molteplicità e alterità. Il nulla coincide con il potere liberamente nientificante di trascendersi della coscienza. Pertanto, la sua direzione non è il nichilismo, bensì la metamorfosi. La domanda sull'identità racchiude il desiderio di

⁴⁷ A. CISLAGHI, *Essere fuori di sé. Saggio sulla soggettività estatica*, Mimesis, Milano 2012, p. 10.

⁴⁸ F. JULLIEN, *Alterità*, Mimesis, Milano 2018, p. 26.

⁴⁹ Cfr. M. BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, Parigi 1969 (tr. it. *L'infinito intrattenimento: scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino 1977).

⁵⁰ SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 165.

inseguire un'immagine di sé che è però irrimediabilmente inafferrabile. Non si può dire all'attimo "fermati, sei bello!", come insegna Faust, occorre invece ricercare un altro senso dell'identità, inseparabile dal tempo e dalla storia che ciascuno di noi porta con sé.

Particolarmente eloquente, in questo senso, è la parabola di *Infanzia di un capo*. Dal costumino da angelo che il protagonista veste all'inizio del racconto, terrorizzato dall'idea che gli altri abbiano deciso di farlo diventare una femminuccia, fino alla pagina finale del racconto, il protagonista rincorre una trasformazione radicale del sé: «La metamorfosi era compiuta: in quel caffè, un'ora prima, era entrato un adolescente grazioso e incerto; un uomo ne usciva, un capo tra i francesi. [...] si guardò nello specchio: avrebbe voluto ritrovare sul suo viso l'aria impermeabile che ammirava su quello di Lemordant. Ma lo specchio non gli rimandò che un grazioso visetto ostinato che ancora non era abbastanza terribile. "Mi lascerò crescere i baffi", decise»⁵¹. Luciano, nel corso del racconto, non fa altro che mettere in dubbio la realtà del mondo e della sua stessa esistenza. Teso fra il gioco pirandelliano in cui fa finta di esser se stesso e l'indifferenza che prova di fronte a qualsiasi cosa, i suoi pensieri scorrono in una nebbia fitta e costante. "Chi sono io?" è una domanda ossessivamente rivolta a se stesso. Nemmeno con l'abitudine di guardare dal buco della serratura (immagine che riveste una notevole importanza simbolica anche ne *L'essere e nulla*⁵²), Luciano riesce a liberarsi dalle sue perplessità circa la realtà delle cose. Sullo sfondo sta il compito di divenire un capo, ma, per compierlo, egli passa attraverso pensieri suicidi, studi psicanalitici, ambigue iniziazioni erotiche, amicizie senza consistenza. Gli sembra di trovar se stesso solo nel momento in cui smette di riflettere e decide di risolversi nell'immagine che gli altri si fanno di lui: «"Là dove mi cercavo, – pensò, – non potevo trovarmi". Aveva fatto, in buona fede, il minuzioso censimento di tutto quello che *era*. "Ma se non dovessi essere che quel che sono non varrei niente di più di quel piccolo giudeo [...] Prima massima: non cercar di vedere dentro di sé; non c'è errore più pericoloso". Il vero Luciano, adesso lo sapeva, bisognava cercarlo negli occhi degli altri»⁵³. Dismettendo la domanda sul senso della sua vita, Luciano sembra trovare finalmente una cifra di convinzione nell'ideologia antisemita la cui violenta esaltazione gli

⁵¹ SARTRE, *L'Enfance d'un chef*, in *Le mur*, Gallimard, Parigi 1939 (tr. it. *Infanzia d'un capo*, in *Il muro*, Einaudi, Torino 1947, p. 209).

⁵² L'immagine viene utilizzata per indicare il passaggio da una presenza non-tetica ad una coscienza riflessiva: nel momento in cui il soggetto viene sorpreso a guardare dalla serratura, egli si vede visto e l'io si fa strada nella coscienza irriflessa.

⁵³ SARTRE, *Infanzia d'un capo*, cit., p. 207.

garantisce la solidità e la rispettabilità di cui ha bisogno. Benché in questo caso l'immagine cercata nell'altro e nello specchio non costituisca semplicemente la genesi ontologica della soggettività, ma risponda a terrificanti aspettative di «sanità morale»⁵⁴, il cammino dall'eccesso di riflessione alla responsabilità dell'azione avviene nella forma di una metamorfosi che si risolve, ancora una volta, negli occhi degli altri. Resta poi da capire se davvero il protagonista si sia sbarazzato della nebbia che avvolgeva tutto il suo essere, precipitandolo nel nulla. D'altronde, ancora gli mancano i baffi per diventare un capo, ancora egli vuol essere ciò che non è.

Estasi, vuoto e metamorfosi, come forme dell'alterità, riflettono il modo in cui il dispositivo teatrale invita a pensare la soggettività. Identità e contraddizione sono poli inscindibili, annodati dalla relazione che intercorre fra le coscienze. Si può tentare allora di mettere in tensione fra loro tre momenti cruciali dell'alterità: "Je est un Autre" è l'altra faccia de "L'inferno sono gli altri", ed entrambe le facce si riflettono in questo passaggio: «Nessuno di noi può salvarsi da solo; dobbiamo o perderci insieme o cavarcela insieme. Scegliete»⁵⁵. Non è possibile fare a meno degli altri: l'impossibile conciliazione fra *per-sé* e *in-sé* conduce ad una concezione non unitaria dell'essere, ma relazionale. *Per-sé* e *in-sé* sono movimenti in continua trasformazione nel gioco di sguardi del teatro del mondo, in cui ciascuno è guardato-guardante, riflesso-riflettente. Vi è senza dubbio una dimensione conflittuale, per cui altri mi deruba del mio mondo⁵⁶, cionondimeno tale conflitto sussiste come legame interno con gli altri, tutti uniti in una stessa rete.

Occorre precisare, a tal proposito, che non è possibile risolvere i poli dell'alterità in un tutto sintetico che assorbe le sue parti alla maniera di una coscienza collettiva⁵⁷. Quando Sartre fa riferimento alle esperienze reali del *Mitsein*, egli parla di un "noi" che è sempre sentito da una coscienza particolare. Nell'esperienza di un "noi"-oggetto, l'io è implicato con altri in una comunità di trascendenze trascese e alienate da un terzo (condizione che conduce alla coscienza di classe⁵⁸). Si tratta quindi di

⁵⁴ Ivi, p. 191.

⁵⁵ SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 145.

⁵⁶ Cfr. G. INVITTO, *Sartre. Dal "gioco dell'Essere" al lavoro ermeneutico*, Franco Angeli, Milano 1988.

⁵⁷ «Con la mia vergogna, io rivendico come mia la libertà di un altro, affermo un'unità profonda delle coscienze, e non quell'armonia delle monadi che si è presa talvolta come garanzia di oggettività, ma un'unità d'essere, perché accetto e voglio che altri mi conferiscano un essere che io riconosco» (SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 315).

⁵⁸ Il riferimento a questa nozione anticipa il superamento della prospettiva prettamente

una forma ulteriore dell'essere-per-altri: "noi"-oggetto siamo per un terzo che guarda. Vi è poi un "noi"-soggetto inteso come pluralità di soggettività che si riconoscono reciprocamente come trascendenze. Di fronte all'esistenza degli oggetti manufatti, ad esempio, accade che ci sentiamo inter-mutabili con i nostri vicini, poiché i nostri fini vanno a coincidere con i fini del "si", alla maniera di un ritmo comune. In questo caso, però, stiamo descrivendo un'esperienza psicologica e non ontologica, che accade nella singolarità della coscienza e dipende comunque dall'esistenza di altri (i produttori dei manufatti, in questo caso). Il mio correre come individuo *qualsiasi* in seno ad una corrente umana *qualsiasi* implica una coscienza, seppur laterale e non posizionale, degli altri che mi circondano: «il *Mitsein* per sé solo sarebbe *impossibile* senza un riconoscimento preliminare di ciò che è altro: io "sono con..." sia; ma con *chi?*»⁵⁹. I rapporti fra le coscienze non si possono pensare, dunque, nei termini heideggeriani di un *Mitsein* originario (sogno di una totalità umana unificata sin dal principio), ma, teatralmente, essi si dispiegano nel conflitto dell'essere-per-altri.

La libertà si affaccia dietro lo specchio dello sguardo infernale di *Porta chiusa*. È il vuoto aperto di possibilità spalancato nel teatro dell'alterità: «Senza quello sguardo, che lo trasforma in trascendenza data e che gli fa vivere la sua libertà come attributo dato dell'essere che è per l'altro, il per-sé si perderebbe fuori di sé, dappertutto, nel mondo»⁶⁰. Io dipendo da altri nella misura in cui altri è la condizione del mio essere: «è sulla base di questa unità d'essere, a cui rinvia il gioco degli sguardi che io ritrovo gli altri accanto alla coscienza, al punto che se tento di eliminarli perdo con loro la mia soggettività e la mia libertà. Altri è la nostra coscienza»⁶¹.

6. Nessuno di noi può salvarsi da solo

Si potrebbe esser tentati di risolvere la questione dell'alterità in *Porta chiusa* nei termini del grande Altro, ossia della morte. Lo sguardo infernale costantemente spalancato ricorda infatti l'immagine pietrificante della Gorgone⁶². Ciò che caratterizza essenzialmente lo sguardo di Medusa è il

ontologica de *L'Essere e il nulla*, in cui Io e Altri entrano in relazione in un tempo e in uno spazio assoluti, sottratti a qualsiasi condizionamento sociale, storico e materiale.

⁵⁹ SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 491.

⁶⁰ FARINA, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, cit., p. 74.

⁶¹ Ivi, p. 80.

⁶² Per un approfondimento del senso dell'alterità della Gorgone, si rimanda a J.-P. VERNANT, *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre dans la Grèce ancienne*, Hachette, Parigi 1985 (tr. it.

destino di oggettività che assegna alle sue vittime. È l'incubo di Antonin Artaud, che si inventa un Corpo Senza Organi per sfuggire al destino del cadavere infinitamente manipolabile, in balia della volontà altrui. Senza entrare nel dettaglio di questa nozione complessa, si ricordi il fatto che essa nasce come reazione al pericolo dell'oggettivazione: «Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit»⁶³. Contraddicendo l'organismo scientificamente determinato, il Corpo senza Organi rifiuta l'articolazione e il funzionamento, costituendosi come atto di creazione e macchina da guerra, figura limite di un corpo-teatro che guarda all'immensità. Tale immensità si contrappone sia alla morte sia all'immortalità. Al contrario, l'oggettività pietrificata della Gorgone è la necessità della presenza ingombrante del corpo che progressivamente degrada e muore, scontrandosi con la trascendenza della coscienza e con le sue possibilità.

Anche se nella stanza di *Porta chiusa* abitano esistenze morte, gli occhi di Medusa sono forse troppo quieti per placare gli abissi delle relazioni che intercorrono fra Garcin, Ines ed Estella. Un altro senso della morte si può scorgere nella chiusura della situazione. La morte non è da intendersi come annullamento radicale, né come possibilità più propria dell'uomo (l'essere-per-la-morte heideggeriano), ma come consapevolezza della finitezza e delle sue conseguenze concrete. Essere finiti significa poter agire solo entro un orizzonte definito, nonostante la sovrabbondanza delle possibilità che ciascuno racchiude. È il dramma di Garcin, che sente di non aver avuto tempo a sufficienza per compiere in vita le azioni che avrebbe voluto, come se fosse morto troppo presto. Si affaccia qui un ultimo tema fondamentale: l'atto e la sua responsabilità⁶⁴. L'essere si configura sempre come fare, sono le azioni a stabilire che cosa si è voluto e si è scelto. L'inferno di *Porta chiusa*, allora, significa che la partita è finita, bisogna

La morte negli occhi (Figure dell'altro nella antica Grecia), il Mulino, Bologna 1987).

⁶³ A. ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in *Ceuvres*, Gallimard, Parigi 2004, p. 1654.

⁶⁴ Si consideri la centralità della relazione fra esistenza e prassi soprattutto negli scritti sartriani successivi, ad esempio ne «L'Idiot de la famille, là dove si afferma non solo un rapporto di evidente integrazione tra "praxis" e "savoir" (evidente poiché la prassi è unità di teoria e pratica), ma un rapporto ontologico-formale di interdipendenza tra "praxis" e "existence". In ogni circostanza specifica, la realtà umana è messa-in-questione-di-sé che si riconduce alla prassi, ed è prassi che si converte in messa-in-questione» (F. FERGNANI, *La cosa umana. Esistenza e dialettica nella filosofia di Sartre*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 61).

fare i conti con ciò che si è stati, l'io non è nient'altro che la vita vissuta. E Garcin si dispera, perché ha sognato un eroismo che non ha saputo portare a termine. Fuggendo di fronte al pericolo, si è dimostrato un vigliacco e non può far niente per rimediare. Egli combatte con questa immagine di sé e non riesce a deporre i suoi sogni di coraggio: vuole esser visto come un eroe, vorrebbe esserlo stato, forse potrebbe ancora esserlo, se solo qualcuno lo vedesse come tale, anche una persona sola al mondo. Questa volontà tragica di trovare nell'altro la propria verità anima la domanda straziata: «è possibile giudicare tutta una vita da un solo atto?»⁶⁵.

In questo appello non possono non risuonare le parole del Padre dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Crediamo in buona fede d'esser tutti, ogni volta, in ogni nostro atto; mentre purtroppo non è così. Ce ne accorgiamo quando, per un caso disgraziatissimo, all'improvviso restiamo agganciati e sospesi a un atto solo tra i tanti che commettiamo; ci accorgiamo bene, voglio dire, di non essere tutti in quell'atto, e che un'atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi a esso, alla gogna, per l'intera esistenza, come se questa fosse tutta assommata in quell'atto solo»⁶⁶. Vi è qui il problema pirandelliano della fissazione della vita in una particolare forma, eterna e definitiva, che non può in nessun modo esaurire il divenire della vita stessa; ma, oltre a ciò, è possibile leggere questo passaggio in parallelo alla situazione di *Porta chiusa*. Vi è, in entrambi i casi, una tensione essenziale fra la trascendenza del "dramma da fare" e la finitezza della situazione. Pirandello realizza, nella capacità umoristica di tenere insieme i contrari (compito e impossibilità del compimento), l'occasione di esibire e sopportare le contraddizioni della vita. I sei personaggi desiderano mettere in scena ciascuno il proprio dramma, che entra in contrasto con gli altri, eppure non può fare a meno di tale contrasto. Infatti, come la porta sartriana non ha bisogno di esser chiusa perché nessuno esca dalla stanza, allo stesso modo, benché il Figlio tenti di lasciare la scena, non riesce ad allontanarsi dagli altri, rimanendo bloccato sulla scaletta «come legato da un potere occulto»⁶⁷. Così, in *Porta chiusa*, l'inferno è la situazione: i tre personaggi, solo loro, per sempre. Entrambe le pièces finiscono con una risata: la Figliastro, che corre in platea ridendo stridula, fa eco alle didascalie "(ride)" che Sartre rimbalza da un personaggio all'altro nelle ultime righe di *Porta chiusa*. La sensazione è, infine,

⁶⁵ SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 163.

⁶⁶ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere nude*, vol. I, Mondadori, Milano 1958, p. 95.

⁶⁷ Ivi, p. 132.

quella del gioco come forma d'esistenza. L'alterità è inattingibile, eppure anche interna a ciascuno di noi, nella trascendenza trascesa che rilancia indefinitamente il gioco delle identità: «noi ci corriam dietro l'un l'altro come i cavalli della giostra, senza mai raggiungerci»⁶⁸.

⁶⁸ SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 147.