

Emma Bond

Università di Oxford

**« VERDE DI MIGRAZIONE » :
L'ESTETICA PERTURBANTE DELLO STRANIAMENTO
NE *LA MANO CHE NON MORDI* DI ORNELA VORPSI**

Una delle immagini più singolari, ed a mio avviso più riuscite, ne *La mano che non mordi*, romanzo scritto da Ornella Vorpsi, uscito nel 2007, è la descrizione della manifestazione fisiologica dell'effetto di alienazione provocato dall'esperienza di sradicamento nei migranti di ritorno. Nel libro, tale alienazione si manifesta nella colorazione dei volti dei personaggi che popolano il testo, che ora si ritrovano tinti visibilmente di verde, un colore che tradisce una nostalgia mal rimossa per un "io" passato più integro, scomposto poi a causa della sovrapposizione successiva dovuta al passaggio di paesi e lingue differenti sull'identità individuale. Questo lavoro cercherà di rappresentare tale colorazione come chiave di lettura dell'intero romanzo. Infatti, la scrittrice stessa ha scelto di intitolare la versione francese del libro *Vert venin*, veleno verde, e la presenza del colore nel testo è stata descritta da O. Vorpsi come, « la coulée du mal être, de la maladie. Une sorte de *leitmotiv* incessant dans le livre »¹. Nel libro, questo sintomo fisico viene collegato per la prima volta ad un senti-

¹ Intervista con l'autrice Ornella Vorpsi, URL : http://www.zone-litteraire.com/entretiens.php?art_id=1218, consultato il 20 febbraio 2009.

mento di alienazione psicologica quando un tassista bosniaco, migrante di ritorno a Sarajevo, racconta alla narratrice come la vita nell'Occidente lo abbia reso letteralmente verde :

Il capitalismo l'aveva schiacciato, lo aveva reso verde malaticcio, gli aveva preso il fiato, non era mica per lui, era diventato verde per i bruciori di stomaco.

– Avevo la faccia verde, – ripeteva con rabbia.

– Anch'io, – gli ho confessato, – sono verde, guardami bene ! Ho messo un po' di rosso sulle guance per nascondere, ma è puro inganno, mento, maschero, – insisteva. – Guarda bene.²

Cercherò dunque di analizzare la rappresentazione degli effetti d'alienazione provocati dalla migrazione, tramite il legame che essa crea tra la frammentazione dell'io e l'incontro con l'estetica, che porta alla “destrutturazione” sia della soggettività che della realtà esterna, e che rende il migrante di ritorno uno straniero nel proprio paese d'origine, e persino nella sua stessa pelle.

La mano che non mordi è il secondo libro pubblicato da Ornella Vorpsi, una scrittrice albanese nata a Tirana nel 1968 e trasferitasi a Milano all'età di ventidue anni per studiare Belle Arti all'Accademia di Brera. Dal 1997 vive a Parigi, dove lavora principalmente come fotografa, pittrice e video-artista. Già dalla sua biografia, quindi, si comprende l'importanza dell'estetica per la sua opera, e per questo cercheremo di analizzare il significato di tale presenza tramite il suo legame con l'esperienza migratoria.

La mano che non mordi è il racconto autobiografico del viaggio che la scrittrice intraprende per far visita ad un amico malato a Sarajevo, anche lui un migrante di ritorno. In tal modo, il viaggio funge da “quasi” ritorno anche per la Vorpsi-narratrice visto che si tratta dell'area dei Balcani, e non del suo paese d'origine, l'Albania. Ciò significa che le emozioni ed i ricordi che il viaggio le provoca sono filtrati attraverso una doppia prospettiva di “straniamento”, non solo

² O. Vorpsi, *La mano che non mordi*, Torino, Einaudi, 2007, p. 48.

l'alienazione di essere anche lei in qualche modo una migrante di ritorno (una balcanica che vive nell'Occidente, e quindi naturalmente anche invidiata ed oggetto di diffidenza da parte di quelli rimasti a casa), ma che si trova in un paese che fortemente ricorda, ma non è, il suo :

Qui è tutto straniero, solo gli odori e le visioni sono di casa mia. Mi stupisce persino che parlino un'altra lingua. Sembra che recitino una farsa : tra un po' qualcuno di quei vecchietti di polvere uscito dalle tele di Bruegel farà un sorriso furbo e comincerà a parlarmi nel dialetto di Tirana.³

Questa alternanza tra realtà e simulazione, come anche gli effetti fisici visibili dovuti allo sradicamento, sono entrambi esempi della percezione da parte della scrittrice del senso di straniamento che colpisce i migranti che ritornano alla loro terra d'origine dopo essere stati all'estero. Utilizzo la parola straniamento per un motivo preciso. I momenti ne *La mano che non morde* in cui un senso di alienazione viene percepito si manifestano attraverso un filtro estetico, attraverso un incontro con il visivo, o tramite un legame con l'immagine, che destabilizzano la percezione del soggetto della "realtà", come nell'esempio dell'evocazione del quadro di Bruegel⁴. La parola straniamento, dunque, traduzione italiana del termine usato da Victor Shklovsky, *ostranenie*,⁵ viene qui utilizzata per indicare la capacità dell'arte di fungere da strumento per attaccare le abitudini inconse

³ *Ibidem*, p. 44.

⁴ Quest'alternanza tra realtà e simulazione riaccade in un altro episodio nel libro, in cui la narratrice racconta una scena di violenza domestica vista a Tirana da bambina : « Il padre di Aurel se l'è presa con sua moglie [...] L'uomo tiene una forbice aperta e la punta alla gola della donna. La scena sospesa ; un dipinto di composizione perfetta. Se uno dei personaggi si muove, la pittura ridiventa vita e la forbice taglia la gola ». *Idem*, p. 37.

⁵ Cfr. V. Shklovskij, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, trad. M. Olsoufieva, Milano, Garzanti, 1974.

diventate automatiche, meccaniche, e per rivitalizzare la percezione umana :

Per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra, esiste ciò che noi chiamiamo arte. Il fine dell'arte è di darci una sensazione della cosa, una sensazione che deve essere visione e non solo agnizione. Per ottenere questo risultato l'arte si serve di due artifici : lo straniamento delle cose e la complicazione della forma, con la quale tende a rendere più difficile la percezione e prolungarne la durata.⁶

Così, questo processo di straniamento che si manifesta attraverso un incontro con l'estetica porta fondamentalmente ad un autoriconoscimento più profondo, dato che l'arte contribuisce alla conoscenza di sé attraverso il processo di *Erfahrung* (trasformazione) – per usare i termini di Hans-Georg Gadamer – invece che di *Erlebnis* (mero trattenimento, intermezzo)⁷. Come dice H.-G. Gadamer, l'arte è dove « l'umanità incontra se stessa », e la sua domanda di partecipazione attiva nella costruzione dell'immagine conduce ad un incremento nell'«essere»⁸. In questo senso, l'immagine non riflette sem-

⁶ *Ibidem*, p. 16. Questo concetto dello straniamento ricorda fortemente l'osservazione di Julia Kristeva, che è proprio la *peculiarità* della faccia dello straniero che lo distingue. « D'abord, sa singularité saisit : ces yeux, ces lèvres, ces pommettes, cette peau pas comme les autres le distinguent et rappellent qu'il y a là *quelqu'un*. La différence de ce visage révèle en paroxysme ce que tout visage devrait dévoiler au regard attentif : l'inexistence de la banalité chez les humains ». J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 12.

⁷ Cf. H.-G. Gadamer, *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, (trad. R. Dottori e L. Bottani), Genova, Marietti, 1986.

⁸ *Ibidem*, p. 38. « Nell'opera d'arte non si rimanda semplicemente a qualcosa, quanto piuttosto che in essa vi è propriamente ciò a cui si rimanda. In altre parole : l'opera d'arte significa un accrescimento dell'essere ». Questo ricorda di nuovo J. Kristeva, la quale fa notare che : « ce visage si

plicemente la realtà esterna così com'è, ma piuttosto coinvolge e riflette il soggetto-spettatore, creando in tal modo un supplemento, una duplicazione dell'originale, ogni volta che viene guardata⁹. Questo concetto della creazione di un Altro, una sorta di sosia in negativo, attraverso l'incontro con l'immagine costituisce la base dell'episodio chiave ne *La mano che non morde*, ed è, come vedremo, intimamente collegato ai sentimenti di alienazione che colpiscono il migrante che torna al proprio paese di origine dopo aver vissuto all'estero.

Come detto, il viaggio che la scrittrice intraprende a Sarajevo ha come scopo la visita ad un amico malato, che per gli ultimi cinque mesi ha vissuto in un isolamento totale e volontario, che gli permette di evitare ogni contatto col mondo esterno : non fa entrare la luce del sole nell'appartamento e si rifiuta di mangiare. Tale episodio di paranoia nevrotica, dipinto come un viaggio lento e autodistruttivo che fa presentire un possibile suicidio, si rivela essere stato provocato dalla lettura da parte del personaggio del *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde. Il romanzo di O. Wilde, uscito nel 1891, contiene episodi molteplici dello « straripamento » catastrofico dell'immagine nella realtà¹⁰, dove l'incontro con l'estetica provoca una percezione

autre porte la marque d'un seuil franchi », e che, « l'expression de l'étranger signale qu'il est "en outré" », *op. cit.*, p. 3.

⁹ H. G. Gadamer prende da Heidegger l'idea che l'opera porta con sé il proprio mondo, in modo che nel nostro incontro con esso succede ciò che lui chiama « una fusione di orizzonti ». Cf. Introduzione a H. G. Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, (trad. N. Walker, ed. e introduzione di R. Bernasconi), Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Questo ricorda anche l'uso che fa Michel Foucault del termine medico *heterotopia* per indicare quegli spazi dove l'identità dissolve e viene ricostituita in un'altra forma, per esempio in forma d'ibrido. Cf. M. Foucault, *Of other places (Des espaces autres)* trad. J. Miskowiec, « Diacritics », n. 16/1, 1986, pp. 22-27.

¹⁰ Ciò di conseguenza richiama alla mente anche la concezione di Heidegger dell'arte come *Überfluss* dirompente. Cf. *L'origine dell'opera d'arte*, (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935).

destabilizzante della natura dissociata e doppia della soggettività. In primo luogo, l'apparizione (e l'aspetto) del bellissimo Gray destabilizza Basil Hallward, l'artista al quale è stato affidato il compito di dipingere il suo ritratto, quando si trova faccia a faccia con il proprio ideale estetico, che così si esprime :

Quando i nostri occhi si incontrarono mi accorsi che impallidivo ; mi aggredì una strana sensazione di terrore. Ed ebbi la certezza di trovarmi di fronte ad un uomo il cui semplice aspetto era così affascinante da potermi rapire, se mi fossi abbandonato, il mio intero essere, la mia anima, la mia stessa arte [...] Sono sempre stato padrone di me stesso, o per lo meno lo ero finché non ho incontrato Dorian Gray. Allora... ma non so come spiegarti : qualcosa pareva dirmi che ero sulla soglia di una terribile svolta, avevo la strana sensazione che il destino avesse in serbo per me squisite gioie e squisiti dolori.¹¹

Questa dichiarazione è una chiara prefigurazione dell'incontro chiave tra la realtà e l'ideale estetico che avrà luogo nello sdoppiamento di Gray nel proprio ritratto, e successivamente nel patto che vede il ritratto assumere la funzione della sua anima, diventando in questo modo « simbolo visibile della sua coscienza »¹². Questo episodio, a sua volta, viene rispecchiato nell'incontro di Gray con una specie di doppio romanzesco di se stesso, che ritrova in un libro prestatogli da Lord Henry Wotton, la persona che lo aveva inizialmente incoraggiato ad abbandonare la propria coscienza per una vita di dissolutezza e di peccato. La trama di questo libro ad un tempo prefigura e fa eco alla storia di Gray – infatti, il critico Joyce Carol Oates ha descritto Gray come un uomo che è stato « avvelenato da un libro »¹³ – e a sua volta diventa un'esatta eco intertestuale di ciò che succede all'amico di Vorpsi, Mirsad, quando legge *Il ritratto di Dorian Gray* ne *La mano che non morde* : l'estetica interrompe la realtà,

¹¹ O. Wilde, *op. cit.*, p. 17.

¹² *Ibidem*, p. 114.

¹³ Cf. J. C. Oates, 'The Picture of Dorian Gray' : Wilde's Parable of the Fall, « Critical Inquiry », n. 7/2, 1980, pp. 419-428, cit. p. 419.

introducendo un supplemento alternativo che destabilizza e aliena il soggetto da se stesso.

Poi a un tratto mi sono sentito morire. [...] D'improvviso non ho sentito più il mio corpo : come posso spiegarti, era come se fossi diventato schiuma. Mi sono pizzicato e niente, niente mi faceva male come fa male di solito. Intorno a me, la gente, gli oggetti si sono allontanati d'improvviso anche se allo stesso tempo erano dove si trovavano prima. Mi sono sentito impotente e ho detto a Mirko che stavo morendo.¹⁴

Spaventato dalla propria reazione alla narrativa, Mirsad butta il libro fuori dal finestrino di un treno quando gli restano da leggere ancora sei pagine. In questo gesto di abbandonare il libro prima della sua fine, nella quale Gray accoltella il suo ritratto preso da un delirio omicida, in un tentativo disperato di liberarsi finalmente dal suo doppio estetico, Mirsad non legge, e così non realizza, questo atto di suicidio simbolico che ricompone la soggettività nel suo complesso, benché in senso negativo, e in tale modo rimane in uno stato di paranoia implacabile, convinto solo della propria vulnerabilità e potenziale esposizione alla altrui persecuzione :

Adesso sono un individuo che va avanti con il corpo messo a nudo, intendo senza pelle, mica nudo così ! Nudo così è niente ! I miei organi sono a vista d'occhio, fuori, come esposti a una mostra, tutti li possono toccare, curiosare, osservare, spostare, pizzicare. Tutti possono spappolarmi il fegato. E lo fanno. Non ho più nessuna difesa. Te ne rendi conto, n-e-s-s-u-n-a !¹⁵

¹⁴ O. Vorpsi, *op. cit.*, p. 51. Si veda anche la descrizione di J. Kristeva degli effetti psicologici provocati dall'incontro con l'altro : « Face à l'étranger que je refuse et auquel je m'identifie à la fois, je perds mes limites, je n'ai plus de contenant, les souvenirs des expériences où l'on m'avait laissée tomber me submergent, je perds contenance. Je me sens "perdue", "vague", "brumeuse" ». J. Kristeva, *op. cit.*, p. 276.

¹⁵ O. Vorpsi, *op. cit.*, p. 51.

Riflettendovi, Mirsad conclude che questa sua malattia nevrotica ebbe inizio quando egli si stabilì in Italia, e così si esprime : « Il male è cominciato quando sono andato a vivere a Milano. Senza capire che la città grigia mi stava scuoiando »¹⁶. Questo uso della parola “scuoiare” è straordinariamente potente, e introduce un altro elemento di riflessione. L’immagine dello scorticare la pelle per rivelare l’essere interiore ricorda fortemente le prime discussioni in campo psicoanalitico sul tema del doppio come manifestazione dell’inconscio, in particolare da parte di Sigmund Freud e di Otto Rank, che metteremo in relazione con scritti più recenti di Julia Kristeva, legati specificamente al fenomeno della migrazione. Infatti, la Kristeva utilizza la stessa immagine dello scorticamento che abbiamo visto ne *La mano che non morde* quando parla dell’esperienza di essere stranieri :

L’exil, la possibilité ou la nécessité d’être étranger et de vivre à l’étranger, préfigurant ainsi l’art de vivre d’une ère moderne, le cosmopolitisme des écorchés.¹⁷

La divisione della mente in componenti diversi costituisce la base del famoso modello metapsicologico di S. Freud, ma l’aspetto della sua formulazione, che ci interessa in modo particolare, è quello presentato in un suo scritto del 1914, *Introduzione al narcisismo*. In questo saggio, S. Freud osserva che il narcisismo è una fase del tutto normale nello sviluppo del bambino, ma che in rari, perversi casi secondari del narcisismo presso gli adulti, il soggetto sviluppa una proiezione di un ideale « doppio » io, scatenato dall’intervento castigatore del super-ego morale. La libido è successivamente ritirata dagli oggetti esterni, e canalizzata verso questo nuovo ego-libido. In *Der Doppelgänger*, scritto nello stesso anno del saggio di S. Freud discusso sopra, ma uscito solo nel 1925, O. Rank sviluppa le sue idee psicoanalitiche sul tema del doppio usando una serie di esempi letterari, incluso lo stesso *Ritratto di Dorian Gray*, collegando il concetto

¹⁶ *Ibidem*, p. 51.

¹⁷ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 25.

con l'*Introduzione al narcisismo* di S. Freud tramite i temi menzionati sopra : il narcisismo, la colpa, e l'ego-ideale¹⁸. Nelle sue discussioni sul rapporto tra sé e sé, come anche sulle immagini speculari, l'animismo e la presenza dell'anima umana, ci sono delle considerazioni specifiche che vorremmo applicare a *La mano che non mordi*.

O. Rank suggerisce che la proiezione di un « doppio » io estraneo simbolizza l'isolamento di una parte del contenuto dell'inconscio rimosso dal soggetto in un'entità a parte, la costruzione e poi separazione di un io malvagio, che merita di venir punito : « In un vivente la cui anima sia integra, abita un ospite estraneo, un doppio più debole, il suo altro io che è la sua psiche »¹⁹. Benché questo « doppio » fosse originalmente una personificazione dell'auto-stima narcisistica, può successivamente diventare un rivale minaccioso di per sé. Infatti, O. Rank premette che il doppio è, psicologicamente, prima concepito come una difesa contro la morte, un'assicurazione contro la distruzione dell'ego nella prima fase del narcisismo. Quando questa fase si è conclusa, l'idea del doppio evolve per poi divenire una difesa contro le critiche altrui, una personificazione distaccata di istinti e desideri che il soggetto percepisce come socialmente inaccettabili. Nella sfera del doppio, invece, questi istinti possono essere soddisfatti senza responsabilità. Questo secondo doppio è molto simile al concetto del sosia che ritroviamo in *Das Unheimliche* di S. Freud :

Nell'idea del sosia, accanto a questo contenuto che la critica dell'io reputa sconveniente, possono essere incorporate ogni sorta di possibilità non realizzate che il destino potrebbe tenere in serbo e alle quali la fantasia vuole ancora aggrapparsi, e inoltre tutte le aspirazioni dell'io che per sfavorevoli circostanze esterne

¹⁸ Dice O. Rank : « Il doppio risulta essere l'espressione funzionale di uno stato psicologico, per cui l'individuo non riesce a liberarsi da una particolare fase di sviluppo del suo io che ama in modo narcisistico ». O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, trad. I. Bellingacci, Milano, SE, 2001, pp. 75-76.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 99-100.

non hanno potuto realizzarsi, oltre a tutte le decisioni della volontà che sono state represses e che hanno prodotto illusione del libero arbitrario.²⁰

Nel saggio freudiano, il perturbante è descritto come « quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare »²¹, e come « tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato »²². Qui, come nel *Doppio* di O. Rank, l'altro si trova « direttamente nell'inconscio del soggetto ». Questo concetto, a sua volta, può essere collegato ai sentimenti di straniamento che affliggono i migranti di ritorno nell'opera di O. Vorpsi. Il loro ritorno ad una vita passata ricorda la descrizione di O. Rank di una « interpretazione allegorica del doppio come parte inalienabile del passato »²³.

Il concetto del perturbante salda in questo modo i legami sollevati da O. Rank e da S. Freud stesso tra le nozioni dell'ansia, il doppio, la ripetizione e l'inconscio che sono al centro della nostra analisi. Come ci spiega J. Kristeva : « Freud note que le moi archaïque, narcissique, non encore délimité par le monde extérieur, projetée hors de lui ce qu'il éprouve en lui-même comme dangereux ou déplaisant en soi, pour en faire un "double" étranger, inquiétant, démoniaque »²⁴. In questo modo, quindi, la proiezione di un doppio fa parte, in termini psicoanalitici, di una strategia di protezione messa in atto dall'ego stesso, secondo la quale l'individuo viene diviso in io diversi, uno benevolo e l'altro cattivo. Il perturbante, quindi, è il risultato della « destrutturazione dell'io »²⁵.

²⁰ S. Freud, *Il perturbante*, trad. S. Daniele, a cura di C. L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 44.

²¹ *Ibidem*, p. 16.

²² *Ibidem*, p. 24.

²³ O. Rank, *op. cit.*, p. 80.

²⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 271.

²⁵ *Ibidem*, p. 287.

Così, il fatto che Mirsad descriva il suo soggiorno all'estero come uno "scuoicare" violento, quando collegato alla sua vulnerabilità suscitata dal racconto della frammentazione della personalità di Dorian Gray, potrebbe condurci a considerare che anche lui sia stato ridotto ad una sorta di "sosia debole" del suo io precedente, pre-migrazione. Perché come dice S. Freud: « spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile »²⁶. Nello stesso modo, lo straniamento di Mirsad, provocato com'è dal suo incontro con il doppio estetico nel *Ritratto di Dorian Gray*, è dovuto al potere dell'immagine estetica, la quale, sembrerebbe, ha destabilizzato la "realtà" per Mirsad fino al punto di trovarsi costretto a ritirarsene completamente. Come dice S. Freud a proposito di episodi simili di occorrenze perturbanti, come quelli trovati in processi simbolici come la magia e le convinzioni animistiche, che possiedono una logica sconcertata e che provocano incertezze intellettuali, il fattore in comune è « un affaiblissement de la valeur des signes en tant que tels et de leur logique propre »²⁷. Il simbolo smette di essere un simbolo e « assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato »²⁸.

En d'autres termes, le signe n'est pas vécu comme arbitraire, mais prend une importance réelle. En conséquence, la réalité matérielle que le signe devait couramment indiquer s'effrite au profit de l'imagination, qui n'est que "l'accentuation excessive de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle".²⁹

L'atto di tornare al paese d'origine, quindi, significa che il *heimlich*, rappresentato dall'antica patria (*Heimat*), e dalla madrelingua, è rimosso dalla sua precedente rimozione per diventare *unheimlich*³⁰. Tornando in Bosnia, quindi, Mirsad ha perso « son masque :

²⁶ S. Freud, *op. cit.*, p. 61.

²⁷ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 275.

²⁸ S. Freud, *op. cit.*, p. 62.

²⁹ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 275.

³⁰ Infatti, il prefisso 'un' è il contrassegno della rimozione stessa.

seconde personalità impassibile, peau anesthésiée »³¹ nella quale si era una volta avvolto, e « multipliant les masques et les “faux-selves” » che si era costruito per proteggersi « des attaques et des rejets » che caratterizzano l'esperienza del migrante e che sono crollate per poi svelare il centro ormai vuoto del suo inconscio. Come dice J. Kristeva, Mirsad si ritrova « avec la vulnérabilité d'une méduse », perché solitamente, una volta persa la sua armatura, lo straniero « saigne corps et âme »³². D'ora in poi anche se il suo carattere sarà dislocato e frammentato, essendo riuscito a diventare senza radici, anche i suoi ricordi sono andati persi³³, e persino la madre patria che ha riconquistato ora gli appare come straniera :

C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas “moi” – “moi” est ailleurs, “moi” n'appartient à personne, “moi” n'appartient pas à “moi”, ... “moi” existe-t-il ?³⁴

Di questo sentimento si sente l'eco ne *La mano che non morde*, come detto da Mirsad stesso :

³¹ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 16.

³² *Ibidem*, pp. 16-18.

³³ Questo sacrificio del passato e dei ricordi associati ad esso, conseguenza del farsi relativi attraverso la migrazione, è evocato da O. Vorpsi nella sua descrizione del contenuto dei cassetti di casa : « Ho notato che la cosa che non si riempie mai come si deve in un paese straniero sono i cassetti. [...] Quando apro i cassetti di oggi, malgrado la roba accumulata, il legno sul fondo si nota più velocemente di quello dei cassetti abitati a lungo, poi si percepisce la sua fresca nudità. Rimane come nuovo. Se invecchia, lo fa senza convincere. I cassetti dell'infanzia, loro, erano senza fondo. Come si suol dire dalle nostre parti per un luogo da favola : trovi tutto tranne madre e padre. Ma nei cassetti di mia zia, io ho trovato persino quelli ». O. Vorpsi, *op. cit.*, pp. 64-65.

³⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 19.

Non mi sono reso conto di niente. Il colpo l'ho avuto dopo, dopo essere rientrato, riposato, riscaldato di nuovo dal sole di Sarajevo. Non mi ero reso conto che stavo morendo. Per questo che ti dico che sei verde. Non ti scalda Parigi, eh ?³⁵

Come abbiamo visto ne *La mano che non morde* la scoperta del doppio debole dell'inconscio nostalgico e rimosso è provocato da un incontro con un'estetica destabilizzante. Perché come ci si può fidare della solidità della soggettività quando questo sdoppiamento della prospettiva mette in dubbio la realtà stessa? Come ha dimostrato Jean Baudrillard nel suo *Simulacres et Simulation*; da quando l'era delle icone religiose inaugurò « una scommessa della rappresentazione »³⁶, si è verificata la sostituzione del simbolo con il suo significato originale, cosa che ha portato all'attuale scissione totale tra realtà e rappresentazione. Quindi, nella società di oggi, l'incontro con l'immagine estetica porta ad una consapevolezza che l'immagine ha ormai sostituito la "realtà" come fonte primaria di riferimento, e che, effettivamente, noi nel mondo moderno ormai facciamo parte di un ordine "iperreale" di simulazione: « Non si tratta più di una rappresentazione falsa della realtà, si tratta di nascondere che il reale non è più reale »³⁷. Questo è un chiaro parallelo di quanto realizzato da Mirsad ne *La mano che non morde*: la sostituzione della sua precedente "realtà" soggettiva per un'esperienza migratoria "simulata" vuol dire che al ritorno al paese d'origine, i vecchi significati del passato sopravvivono solo come un ritorno del rimosso spaventosamente perturbante.

La névrose obsessionnelle, mais aussi et différemment les psychoses, ont cette particularité de "réifier" les signes [...] Une telle particularité témoigne aussi d'une fragilité du refoulement et,

³⁵ O. Vorpsi, *op. cit.*, p. 52.

³⁶ J. Baudrillard, *Simulacri e impostura: bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, trad. P. Lalli, Bologna, Cappelli, 1980, p. 51.

³⁷ *Ibidem*, p. 60.

sans réellement l'expliquer, laisse s'inscrire en elle le retour du refoulé sous la forme de l'affect d'inquiétante étrangeté.³⁸

Perciò, come abbiamo visto, il danno alla realtà psichica dell'individuo provocato dall'esperienza migratoria ha l'effetto di allontanare il soggetto dalla realtà materiale ; infatti, già a Milano, le immagini della vita quotidiana e gli abitanti della città sembravano a Mirsad artificiali e stranianti :

Quello che ho visto nel lussuoso capitalismo l'ho trovato straziante. Le macchine attraversano la strada a una velocità disumana, mi hanno fatto credere che dentro non c'era un mortale, alla guida, sembravano fatto interamente di metallo, di forza cieca. [...]

Hai visto i draghi di legno che vegliano sugli anelli delle porte mantenendo la serratura chiusa ? Tu stai fuori, tu sei fuori.³⁹

Ma questa è una consapevolezza che il personaggio raggiunge solo dopo, attraverso un incontro con – e un'identificazione con – un'estetica intertestuale, capace di riprodurre lo stesso effetto di allontanare il soggetto dalla realtà materiale. Anche nel *Ritratto di Dorian Gray*, che abbiamo individuato come la radice della crisi psicologica di Mirsad, Dorian stesso è ridotto nella fantasia estetica di Hallward ad essere « le curve di certe linee » : già prima del suo patto fatale, Dorian non possiede un'anima, né un valore in se stesso, ma “testualmente” funziona solo come musa dell'artista, il suo merito “esteticamente” consiste in niente più della sua stimolazione inconscia dell'energia dell'artista. Infatti, come avverte O. Wilde nell'*incipit* al testo : « Lo spettatore e non la vita viene rispecchiato dall'arte ». L'arte, nella stessa maniera della soggettività dissociata dalla migrazione, consiste nella creazione di un mondo fittizio, e la rimozione di una realtà personale, qualcosa che, come abbiamo visto,

³⁸ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 275.

³⁹ O. Vorpsi, *op. cit.*, pp. 52-53.

può rivelarsi fatalmente distruttivo della stabilità psicologica dell'individuo.

In tale modo, possiamo concludere che l'aspetto "visivo" dello straniamento subito dai migranti di ritorno ne *La mano che non morde* è messo in risalto precisamente attraverso l'uso di immagini e colori che diventano simboli per l'interruzione estetica della realtà, e la scoperta di un io interiore che ha perso le barriere difensive erette in passato, in un "altrove" straniero. Come Mirsad avverte la Vorpsi-narratrice del racconto, prima che lui sparisca nel nulla e lei ritorni a Parigi con un profondo respiro di sollievo :

- Tu, dice inatteso e alzando la voce, cercando di avere un tono più convinto, - tu sei diventata verde. Fai attenzione !
- Verde come ?
- Verde di migrazione, povera mia.⁴⁰

⁴⁰ *Ibidem*, p. 51.