USCENDO DAL CINEMA

In lotta per la fine

Lo straniero di François Ozon.

di *Chiara Scarlato* — 3 Settembre 2025

Esiste una narrazione per la quale la Francia avrebbe saputo "spalancare le porte" ad Algeri, inaugurando così una "nuova frontiera della libertà" che avrebbe condotto gli stessi cittadini algerini a volersi dichiarare francesi. Questa controversa narrazione emerge in maniera netta nel filmato d'archivio che François Ozon inserisce all'inizio del suo adattamento cinematografico del romanzo di Albert Camus, *L'étranger* (1942), quasi a rimarcare la necessità di contestualizzare la vicenda particolare entro un campo di riferimento più ampio e, inevitabilmente, più problematico. Detto altrimenti, i fatti legati al personaggio di Meursault (che rappresenta in senso esemplare la componente francofona di Algeri) attraversano un segmento di storia recente le cui conseguenze insistono ancora oggi su diversi territori geografici dove l'identità culturale resta una questione in sospeso. La pratica coloniale documentata dal filmato non è che la manifestazione evidente del tentativo di un Paese dominatore di intervenire su un territorio, dominato in senso indebito, con il solo scopo di modificarlo in maniera radicale – i viali alberati, l'utilizzo di cartelli in lingua non araba, la promozione di uno stile di vita diverso sono soltanto alcune delle pratiche di un processo su cui qui è complesso riflettere in modo adeguato senza incorrere nel rischio di una troppo facile semplificazione.

"Tout passe, sauf le passé": la frase appena trascritta campeggia all'ingresso del Musée royal de l'Afrique centrale di Tervuren e può aiutare a segnare una linea di partenza per affrontare il modo in cui il colonialismo si intreccia con l'operazione di Ozon sul romanzo di Camus che, come ha dichiarato lo stesso regista, rappresenta una possibilità di riconciliazione con la sua storia familiare e, in particolare, con la figura del nonno materno, per un periodo giudice a Bône. Dunque, **se il passato storico è qualcosa che non "passa", esiste nondimeno la possibilità di confrontarsi con un'altra forma di passato, evocato nel film attraverso le prime immagini di repertorio – e ben presente nell'idea generale di letteratura –, che sembra passare proprio dal corpo di Meursault** (Benjamin Voisin). Nella sua prima apparizione, l'uomo, la cui figura è oscurata da un'ombra lunga che lo rende massa anonima, attraversa i cancelli di una prigione e raggiunge una sala comune in cui un altro detenuto, non francofono, gli chiede il motivo per il quale si trova lì. "Ho ammazzato un arabo", risponde lui, e su questa battuta la storia si riavvolge su se stessa e riparte dal momento in cui l'uomo riceve un telegramma con la notizia della morte di sua madre, ricoverata da alcuni anni in un ospizio fuori da Algeri.

La giustapposizione in sequenza delle due scene che costituiscono rispettivamente i momenti apicali della seconda e della prima parte del romanzo è una spia fondamentale per comprendere il modo in cui Ozon ha riletto il testo di Camus mettendo in stretta correlazione la morte naturale della madre di Meursault a quella morte di cui Meursault è causa agente. Ad esempio, quando l'uomo raggiunge la stanza in cui è stato collocato il feretro della madre e rifiuta l'invito a vederne il corpo morto, la scena si concentra su una prospettiva grandangolare del suo corpo seduto e sovrastato da una luce simile a quella usata comunemente nel setting di un interrogatorio. Per certi aspetti, **si potrebbe dire che Meursault inizia il suo processo – di natura giuridica e di trasformazione esistenziale – in questo stesso momento**.

In questione, del resto, non è tanto il fatto che Meursault abbia ucciso un uomo arabo, quanto piuttosto la sua attitudine passiva alla vita, vale a dire, il fatto che adotti una condotta e una postura che risultano entrambe inadeguate al cospetto di un mondo che sembra sempre pretendere una reazione emotiva a quanto accade. **Tutto nella vita dello "straniero" lambisce il suo corpo come se fosse acqua: la morte della madre, la prospettiva di un trasferimento a Parigi per questioni di lavoro, la proposta di matrimonio ricevuta da Marie (Rebecca Marder), l'assassinio del ragazzo per sua mano, il processo, la difesa, la sua stessa condanna a morte**. Le scene in cui Meursault si muove nell'acqua, difatti, sembrano essere le uniche in cui si sente a suo agio, finalmente pacificato in una dimensione in cui la dimensione interna del sentire corrisponde all'effettivo ambiente esterno. Ma, contrariamente da quanto potrebbe

sembrare, si tratta di un divenire attivo da cui scaturisce anche l'innesco di una rivolta possibile poiché – come scrive Camus in un saggio del 1951 – «il primo progresso di uno spirito intimamente straniato sta nel riconoscere che questo suo sentirsi straniero, lo condivide con tutti gli uomini» in quanto «la realtà umana, nella sua totalità, soffre di questa distanza rispetto a se stessa e al mondo».

È una distanza che Ozon esprime attraverso le inquadrature strette sulla nuca di Meursault – che ricordano gli uomini di spalle di Magritte –, ma anche dalla scena in cui l'uomo e Maria sono al cinema a guardare Fernandel, in *Le Schpountz* di Pagnol (1938), mentre l'attore ripete una frase che si rivelerà una profezia, ovvero: "Tout condamné à mort aura la tête tranchée". Tagliare la testa, tagliare via i pensieri per arrivare a capire che vivere equivale soltanto a ricordare al punto che, come dice Meursault, **si possono trascorrere cento giorni in prigione avendo vissuto un giorno fuori. Basta imparare a prestare attenzione al particolare e non all'intero, risalire così la natura delle cose fino alla più piccola particella che le compone, non fermarsi alla superficie dell'acqua ma scendere giù in profondità**, senza avere la necessità di portare tutto in evidenza attraverso una qualsiasi forma di linguaggio bensì imparare a non parlare inutilmente, a prendersi la libertà di tacere, di dire persino che è inutile vedere una persona morta in una bara (e questo lo porterà a essere accusato, durante il processo, di aver seppellito la madre con un "cuore criminale"). **È questo il momento chiave della narrazione cinematografica poiché, rifiutando la visione del corpo materno, Mersault mantiene un legame con la madre il cui volto appare in tre occasioni**: nella foto presente nei documenti conservati presso l'ospizio, in un'altra foto che è incastrata nella cornice di uno specchio a casa dell'uomo e in uno dei suoi ultimi sogni in cui la donna pare quasi rassicurarlo su quello che sarà l'ultimo momento della sua vita. Il volto della madre funge da superficie riflettente, restituendo a Meursault l'immagine di una vita distorta in cui egli è *straniero* al suo stesso sguardo, come quando cerca di specchiarsi sulla superficie concava di un piatto di alluminio e vede solo un riflesso confuso di se stesso.

L'attenzione alla madre dello "straniero" è un altro degli elementi innovativi inseriti da Ozon rispetto al romanzo, anzi, si tratta più in generale di una rinnovata attenzione alle figure femminili del racconto come è per il personaggio di Djemila (la sorella dell'uomo assassinato) che, incontrando Marie al processo, con una battuta azzera la possibilità di provare una qualsiasi forma di empatia nei confronti di colui che ha sparato, riportando così in piena evidenza anche l'importanza della questione coloniale. Meursault si difenderà dall'accusa dicendo che è stata colpa del sole se ha sparato.

> Non sentivo più altro che il risuonar del sole sulla mia fronte e,

> indistintamente, la sciabola sfolgorante sprizzata dal coltello che mi era sempre di fronte. Quella spada ardente mi corrodeva le ciglia e frugava nei miei occhi doloranti. È allora che tutto ha vacillato. Dal mare è rimontato un soffio denso e bruciante. Mi è parso che il cielo si aprisse in tutta la sua larghezza per lasciar piovere fuoco. Tutta la mia persona si è tesa e ho contratto la mano sulla rivoltella.

Nel passaggio dall'acqua ("quando pensavo al rumore delle prime onde sotto la pianta dei piedi, al mio corpo che entrava nell'acqua e al sollievo che ne provavo, di colpo sentivo quanto erano stretti i muri della prigione") al fuoco, Meursault perde il suo centro e spara. Si sbilancia. **Ma in fondo lo fa perché tutte le azioni conducono a quel gesto**. Di questo gesto necessario, Benjamin Voisin (già in *Été 85* del 2020) restituisce con potenza l'essenza, senza mai eccedere in una prova manierista (che la scelta del bianco e nero avrebbe potuto comportare), né superficiale. Al contrario, rinnovando l'immagine del corpo di Meursault – dopo la prova attoriale di Marcello Mastroianni nell'adattamento di Luchino Visconti (1967) – Voisin si conferma ancora una volta perfetto interprete della tradizione letteraria francese, mostrando una versatilità di cui aveva già dato prova nel film di Xavier Giannoli del 2021, tratto dal romanzodi Honoré de Balzac. Leggendo in dialogo i due film, si può osservare una forma di continuità che dalle "illusioni perdute" conduce fino alle visioni dello "straniero". In questa mappa letteraria, l'essere umano non smette di essere in lotta con un mondo di cui sa che non potrà mai percorrere la superficie, dovendo scegliere se galleggiare a pelo d'acqua o immergersi nella speranza di un rinnovamento che non sia una fine.

Riferimenti bibliografici

A. Camus, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 1947.
Id., *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002.

Lo straniero. Regia: François Ozon; sceneggiatura: François Ozon; fotografia: Manu Dacosse; montaggio: Clément Selitzki; musiche: Fatima Al Qadiri; interpreti: Benjamin Voisin, Rebecca Marder, Pierre Lottin, Denis Lavant, Swann Arlaud; produzione: FOZ, Gaumont, France 2 Cinéma, Macassar Productions, Scope Pictures; origine: Francia; durata: 120'; anno: 2025.