

VALERIA TURRA

IL SACRIFICIO E IL TEMPO DELLA FELICITÀ:  
*LA MORT HEUREUSE E L'ÉTRANGER*  
DI ALBERT CAMUS

ABSTRACT - A research into the connection between sacrifice and happiness, and between happiness and time, in *La Mort heureuse* and *L'Étranger* by Albert Camus.

KEY WORDS - Albert Camus, Friedrich Nietzsche, Dionysus, Sacrifice, Time.

RIASSUNTO - Uno studio sul rapporto fra sacrificio e felicità, e fra felicità e tempo, ne *La Mort heureuse* e ne *L'Étranger* di Albert Camus.

PAROLE CHIAVE - Albert Camus, Friedrich Nietzsche, Dioniso, Sacrificio, Tempo.

*Noi non dobbiamo volere un solo  
stato, bensì dobbiamo voler diventare  
esseri periodici: diventare cioè uguali  
all'esistenza.*

(Friedrich Nietzsche) <sup>(1)</sup>

## 1. SU CAMUS E NIETZSCHE

Morire con fierezza, se non è più possibile vivere con fierezza. La morte scelta di propria volontà, la morte attuata al momento giusto, in chiarezza

---

<sup>(1)</sup> F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi*, I [70], luglio-agosto 1882.

e letizia, in mezzo a figli e testimoni: cosicché sia ancora possibile un reale congedo, quando colui che si accomiata è *ancora presente*, come pure una reale valutazione di quel che si è raggiunto e voluto, una *somma* della vita – tutto ciò in antitesi alla miseranda e orribile commedia che il cristianesimo ha fatto dell'ora finale. [...] A questo punto, a onta di tutte le vigliaccherie del pregiudizio, importa soprattutto ristabilire il giusto, cioè fisiologico apprezzamento della cosiddetta morte *naturale*: la quale poi, in fondo, è soltanto una morte «innaturale», un suicidio. Non si perisce mai per opera di altri, ma soltanto di se stessi. Solo la morte nelle condizioni più spregevoli è una morte non libera, una morte *non a tempo giusto*, una morte da codardo. Si dovrebbe, per amore alla *vita* –, volere una morte diversa, libera, cosciente, senza casualità, senza sorpresa...<sup>(2)</sup>.

Queste riflessioni tratte dalla sezione *Scorribande di un inattuale* del *Crepuscolo degli idoli* di Friedrich Nietzsche<sup>(3)</sup> contengono in sé il titolo della prima (*Mort naturelle*, ovvero *Morte naturale*) e della seconda parte (*La mort consciente*, *La morte cosciente*) del primo romanzo di Albert Camus, uscito solo postumo (nel 1971 presso Gallimard) e da poco ripubblicato anche in Italia: *La morte felice*<sup>(4)</sup>.

La morte naturale della prima parte sarà dunque quella di Roland Zagreus, un invalido, amputato delle gambe, che il protagonista del romanzo, Patrice Mersault, uccide una mattina d'aprile con il suo consen-

<sup>(2)</sup> F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, nota introduttiva di M. Montinari, traduzione di F. Masini, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 2007<sup>10</sup>, p. 108.

<sup>(3)</sup> Sono riflessioni con cui Nietzsche riprende variandolo il cap. 185 de *Il viandante e la sua ombra* (che costituisce la seconda parte del II libro di *Umano, troppo umano*). La variazione che più ci interessa è quella legata al concetto di 'morte naturale', poiché, mentre nel *Crepuscolo* si distingue implicitamente una naturalità buona, consonante con la volontà profonda del morente di morire presente a se stesso, da una naturalità fittizia, legata a pregiudizi sociali e religiosi (per cui la morte considerata da Nietzsche naturale, cioè il suicidio, in seconda istanza viene detta 'innaturale', in cui la virgolettatura indica la *vox populi* in conflitto con il suo pensiero), in *Umano, troppo umano* a 'naturale' viene dato il significato consueto: «La morte naturale è la morte indipendente da ogni ragione, la vera morte *irrazionale* [...]. Al di fuori del modo di pensare religioso, la morte naturale non merita nessuna glorificazione.» (Cfr. F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano, volume secondo*, nota introduttiva di M. Montinari, versione di S. Giametta, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 2006<sup>9</sup>, p. 210).

<sup>(4)</sup> Nella tormentata gestazione del romanzo, di cui rendono conto le pp. 1443-1463 (dedicate alle relative *Notice, notes et variantes*, a cura di A. ABBOU) del vol. I di A. CAMUS, *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de J. LÉVI-VALENSI, Gallimard, 2006, i mesi dell'estate 1938 assumono un ruolo nevralgico. Proprio a quel periodo risale una nota dei *Taccuini*, nei quali Camus rimanda al *Crepuscolo degli idoli* per il concetto di 'morte cosciente' (cfr. A. CAMUS, *Taccuini I (Maggio 1935-Febbraio 1942)*, prefazione di R. Grenier, traduzione di E. Capriolo, Milano, I edizione «Tascabili Bompiani» 1992, p. 91).

so, simulandone il suicidio e sottraendone quasi tutto il denaro.

La morte cosciente, invece, quella dello stesso Mersault che dopo l'omicidio, liberato da ogni obbligo lavorativo grazie al denaro di Zagreus, dedica al raggiungimento della felicità dell'esistenza («l'unico dovere dell'uomo»<sup>(5)</sup>) ogni istante del suo tempo, che non sarà molto; e morirà felice («E pietra tra le pietre, ritornò nella gioia del suo cuore alla verità dei mondi immobili»<sup>(6)</sup>).

Nell'articolarsi della riflessione nietzschiana non è assente un motivo di contraddizione, o per lo meno di problematicità, rispetto a un'altra affermazione contenuta nel *Crepuscolo*: nella sezione intitolata *Il problema di Socrate*, di contro alle numerose svalutazioni della vita storicamente succedutesi nella tradizione filosofica, Nietzsche sostiene che «il valore della vita non può essere fatto oggetto di apprezzamento»<sup>(7)</sup> né a favore né a sfavore della vita stessa. Se noi applicassimo questa considerazione alla prima, ci renderemmo conto che, connotando ogni singola esistenza come realtà non concettualizzabile – quindi anche non valutabile rispetto a una sua piena o insufficiente 'dignità' – essa è in grado di svuotare dall'interno le argomentazioni di chi volesse fare di quella una sorta di 'manifesto dell'eutanasia'<sup>(8)</sup>.

Come se tale problematicità, a partire dalla scelta dei due titoli, finisse per riverberarsi anche sul romanzo nel suo complesso, accade che proprio riflettendo sul problema del valore di esistenze amputate dall'infermità, come è quella di Zagreus nella parte iniziale, e come sarà quella di Mersault nel prosieguo del romanzo, diventi possibile identificare insieme la principale ragione di debolezza strutturale de *La morte felice* – un rapporto fra carnefice e vittima difficile da costruire e rappresentare – come il motivo della sua forza – l'espressione intensa di una volontà strenua di felicità nonostante la morte –.

---

<sup>(5)</sup> A. CAMUS, *La morte felice*, a cura di J. SAROCCHI, introduzione e traduzione di G. Bogliolo, Milano, RCS Libri, (1971 Rizzoli), 1997 Prima ediz. BUR, 2008 Prima ediz. i grandi romanzi BUR, p. 134.

<sup>(6)</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>(7)</sup> F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, cit., p. 33.

<sup>(8)</sup> Questa forma di contraddizione è inscrivibile nella voluta assenza di sistematicità enunciata dalla ventiseiesima delle *Sentenze e frecce*: «Diffido di tutti i sistematici e li evito. La volontà di sistema è una mancanza di onestà» (*ibidem*, p. 28). Scrive del resto G. Colli (cfr. F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 2007<sup>22</sup>, pp. XI-XII della *Nota introduttiva*): «E se Nietzsche raccontasse soltanto se stesso, dietro il pretesto di paradossali scorribande del pensiero? Forse lui, quando discute di qualcosa, non mira a stabilire che cos'è questo oggetto, e neppure come va giudicato, ma vuole semplicemente raccontare che cosa sente di fronte a questo oggetto».

## 2. UN PENSIERO GNOTICO

Occorre premettere che una stessa idea di fondo accomuna *La Mort heureuse* a *L'Étranger* – di cui spesso è stato considerato una prima stesura fallita –, ovvero il tentativo di rappresentare una vita che sia al contempo felice e assolutamente gratuita (cioè priva di fondamenti metafisici atti a garantirle senso) e un suo finire che non comporti la vanificazione del suo essere (stata) felice. Sarà dunque necessario provare a delineare subito la costellazione concettuale all'interno della quale questo tentativo si struttura.

Camus delinea i percorsi esistenziali di Mersault e Meursault <sup>(9)</sup> come processi della progressiva acquisizione di una sapienza; per questo si è talvolta ricondotto il pensiero camusiano all'ambito della gnosi <sup>(10)</sup>: una gnosi che, come quella heideggeriana di *Essere e tempo* secondo É. Bréhier <sup>(11)</sup>, veda l'umanità in tutta la sua finitezza senza ricercarne una redenzione al di fuori del mondo in cui essa vive la propria 'caduta'.

Quel che io cercherò di dimostrare nel corso di questo studio è che l'oggetto privilegiato della gnosi di entrambi questi personaggi camusiani è il tempo, mentre quel che accende il processo della gnosi, o che perlomeno gli conferisce una significativa accelerazione, è il sacrificio.

Il motivo del ruolo centrale del tempo nella riflessione camusiana è evidente: se la vita umana viene spogliata del suo abituale riferimento trascendente, il tempo diventa non solo l'unico terreno su cui essa si gioca, ma anche l'unica sostanza di cui si costituisca la felicità che essa può esperire. Ma su questo torneremo con ampiezza nel seguito.

Più singolare è la funzione catalizzatrice del sacrificio nel processo di acquisizione della gnosi del tempo; e tuttavia cercherò di dimostrare come tale funzione non solo sia presente, ma, dal punto di vista concettuale, costituisca il principale motivo di diversità fra i due romanzi. Accade così che, mentre ne *La morte felice* la rappresentazione della possibilità umana della felicità si attua per il tramite di una interazione costante fra il protagonista e la sua vittima, fra Mersault e Zagreus, ne *Lo straniero* Meursault giunga sostanzialmente solo alla sua gnosi, che si compirà all'approssimarsi dell'esecuzione della condanna a morte: una

---

<sup>(9)</sup> Come è noto, Meursault è il protagonista de *L'Étranger*: la quasi identità del nome non deve tuttavia ingannare sui motivi di contiguità fra i protagonisti dei due romanzi, poiché certo essi sussistono, convivendo tuttavia con significativi iati, come vedremo.

<sup>(10)</sup> F. VOLPI, *Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 1996 (cfr. in particolare pp. 83-84).

<sup>(11)</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.

condanna che è soprattutto il momento in cui il consorzio umano, dopo aver riscontrato – nella persona del Pubblico Ministero che di Meursault deve giudicare il delitto – che «il vuoto dell'animo quale si ritrova in quest'uomo diventa un abisso dove la società può perire»<sup>(12)</sup>, espelle da sé l'indesiderato, il pericolo, il capro espiatorio su cui ogni male sembra spontaneamente convergere.

### 3. SUL PERSONAGGIO DI ZAGREUS

È l'incontro con Zagreus che porta Meursault -fino a quel momento abituato «con tutta la sua forza e la sua cautela a spegnere il fuoco di vita che gli bruciava dentro»<sup>(13)</sup>, a vivere una vita «staccata da lui e dal suo interesse, estranea al suo cuore e alla sua verità»<sup>(14)</sup> – a cercare fattivamente un rimedio all'alienazione. È Zagreus a suggerirgli che il suo unico dovere è la felicità; è Zagreus a dimostrargli la connessione inscindibile fra la felicità e il tempo, e quindi fra la felicità e il denaro – perché solo il denaro permette di comprare il tempo; sempre che si abbia *un corpo* su cui poter contare... –<sup>(15)</sup>.

Ma chi è Zagreus? Camus non ha scelto per lui un nome qualunque, né l'ha inventato: Ζαγρεύς è innanzitutto e principalmente un epiteto del dio Dioniso.

Secondo Karl Kerényi, che su questa parola si sofferma in un fondamentale saggio sull'universo religioso di Dioniso<sup>(16)</sup>, il nome designa il «cacciatore che cattura animali vivi»<sup>(17)</sup> allo scopo di sbrantarli e divorarne le carni crude<sup>(18)</sup>, ma è anche epiteto di una divinità sotterranea, infera, che a Creta viene a coincidere con Dioniso, in quanto figlio di Zeus e Persefone<sup>(19)</sup>. Ma non è tutto. Nel prosieguito del suo ragionamento, Kerényi sostiene che a un certo punto

nell'animale catturato vivo e divorato crudo – e cioè nel toro, secondo il rito cretese a noi testimoniato – venne riconosciuto il dio stesso, che con il

---

<sup>(12)</sup> A. CAMUS, *Lo straniero*, in ID., *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, a cura di R. GRENIER, Milano, Bompiani, 2003<sup>3</sup>, p. 177.

<sup>(13)</sup> A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 21.

<sup>(14)</sup> *Ivi*.

<sup>(15)</sup> *Ibidem*, pp. 42-46.

<sup>(16)</sup> Cfr. K. KERÉNYI, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, a cura di M. KERÉNYI, traduzione di L. Del Corno, Milano, Adelphi, 1992.

<sup>(17)</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>(18)</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>(19)</sup> *Ibidem*, p. 97.

suo esempio spingeva gli uomini a «prendere animali vivi». Nel dio-toro, che in Grecia era venerato come Dioniso, ma a Creta anche come Zeus, venne riconosciuto il dio cacciatore: Zagreus <sup>(20)</sup>.

Fino a questo momento, le somiglianze fra il tipo di divinità che l'epiteto di Zagreus vuole designare e il personaggio camusiano sembrano inesistenti. Eppure il passo di avvicinamento è breve. Secondo una tradizione orfica che si dipana fino a Nonno di Panopoli, Dioniso fanciullo sarebbe stato smembrato dai Titani:

Sul destino del dio smembrato esistevano due tradizioni. Secondo la prima, che divenne una dottrina orfica largamente diffusa, i Titani inghiottirono tutti i pezzi all'infuori di uno. Per i non iniziati questo pezzo era il cuore. Secondo l'altra tradizione [...] fu Apollo a raccogliere i pezzi del fratello. I Titani li avevano gettati in una pentola, sorretta da un tripode, in cui li stavano cuocendo. Apollo seppellì i pezzi sul Parnaso <sup>(21)</sup>.

Ritrovare una fonte da cui Camus potesse trarre una suggestione tanto intensa da indurlo a battezzare così il suo personaggio non è difficile: si tratta, ancora una volta, di Nietzsche.

#### 4. ANCORA SU CAMUS E NIETZSCHE

È tradizione incontestabile che la tragedia greca, nella sua forma più antica, aveva per oggetto solo i dolori di Dioniso, e che per molto tempo l'unico eroe presente in scena fu appunto Dioniso. Con la stessa sicurezza peraltro si può affermare che fino a Euripide Dioniso non cessò mai di essere l'eroe tragico, e che tutte le figure famose della scena greca, Prometeo, Edipo, eccetera, sono soltanto maschere di quell'eroe originario. [...] sulle figure tragiche della scena ellenica si potrebbe all'incirca parlare così: l'unico Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure, nella maschera di un eroe in lotta, ed è per così dire preso nella rete della volontà individuale. [...] Ma in verità quell'eroe è il Dioniso sofferente dei misteri, quel dio che sperimenta in sé i dolori dell'individuazione, e di cui mirabili miti narrano come da fanciullo fosse fatto a pezzi dai Titani e come poi in questo stato venisse venerato come Zagreus. Con ciò si significa che questo sbranamento, la vera e propria *sofferenza* dionisiaca, è come una trasformazione in aria, acqua, terra e fuoco, e che quindi dobbiamo considerare lo stato di individuazione come la fonte e la causa prima di ogni sofferenza, come qualcosa in sé detestabile <sup>(22)</sup>.

<sup>(20)</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>(21)</sup> *Ibidem*, p. 219 (ma vedi anche pp. 225-244).

<sup>(22)</sup> F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, versione di

La mutilazione di Zagreus richiama dunque lo smembramento del dio; come il Dioniso-Zagreus di Nietzsche è un dio *che patisce*, lo Zagreus de *La Mort heureuse* è un uomo la cui menomazione è grave e frustrante:

«Non mi piace parlare seriamente. Perché, altrimenti, c'è solo una cosa di cui si possa parlare: la giustificazione che si dà alla propria vita. Io non riesco a vedere come potrei giustificare ai miei occhi le mie gambe mutilate. [...] Ascolti [...] e mi guardi. Mi aiutano a fare i miei bisogni. E dopo mi lavano e mi asciugano. C'è di più, pago una persona per questo» (23).

Si capisce dunque perché Camus, fra tutte le malattie cui sarebbe stato possibile ricorrere per creare il personaggio di un invalido, abbia scelto l'*amputazione* delle gambe; amputazione che conferisce al personaggio un'esteriorità grottesca, di cui Camus sottolinea più volte il contrasto rispetto all'interiorità ricca e ardente:

Quel che colpiva nell'infermo era che prima di parlare rifletteva. Per il resto, la passione contenuta, la vita ardente che animava quel ridicolo tronco bastavano a trattenere Mersault e a far nascere in lui qualcosa che, con un po' più d'abbandono, avrebbe potuto prendere per amicizia (24).

Camus descrive con apparente cinismo quel che di umiliante può leggersi nella condizione di Zagreus – in quel che il suo corpo è diventato –: la sua mutilazione azzerava l'abituale gelosia retroattiva di Mersault nei confronti dell'amica Marthe (in passato legata a Zagreus) visto che gli sarebbe impossibile essere geloso di «un grosso verme» (25); per non dover ricorrere troppo di frequente all'aiuto dell'infermiera, Zagreus beve pochissimo, così da non dover urinare più di una volta al giorno (26); ogni suo movimento è ridicolo, e suscita in chi lo veda un senso di disagio (27); da morto, ci vorranno «molti cuscini per sistemare il suo tronco nella bara» (28).

---

S. Giametta, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 1990<sup>12</sup>, pp. 71-72. Secondo Roger Grenier, «durante tutto questo periodo della sua giovinezza» (cioè durante il periodo della stesura de *La Mort heureuse*, databile *grosso modo* al 1936-1938 e intrecciatasi già fin dal 1937 con le prime annotazioni per *L'Étranger*) *La nascita della tragedia* «non ha cessato di ossessionare» Camus (cfr. A. CAMUS, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, cit., p. XIX dell'*Introduzione*).

(23) A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 41.

(24) *Ibidem*, p. 38.

(25) *Ivi*.

(26) *Ibidem*, p. 43.

(27) *Ibidem*, p. 40.

(28) *Ibidem*, p. 56.

Queste notazioni di dettagli squallidi e penosi hanno grande importanza perché acuiscono il senso di quanto Zagreus confessa a Mersault, nel prosieguo del dialogo riportato sopra:

Eppure non farò mai un gesto per abbreviare una vita in cui credo tanto. Accetterei anche di peggio, essere cieco, muto, tutto quello che vuole, purché mi senta ancora nella pancia questa fiamma oscura e ardente che è il mio io, il mio io vivo. Penserò soltanto a ringraziare la vita per avermi permesso di bruciare ancora <sup>(29)</sup>.

L'amore per la vita manifestato in queste righe -un amore assoluto e incondizionato, che saprebbe resistere anche in presenza di un'infermità ancora più grave, in una volontà strenua dell'individuo di conservarsi e permanere nonostante il male, di bastare a se stesso anche se ridotto 'al grado zero' della propria condizione umana - impedisce di leggere l'uccisione di Zagreus *semplicemente* come una forma di eutanasia. Camus sembra inscenare una dinamica differente, e tuttavia in maniera forse non del tutto compiuta - per cui restano margini di ambiguità, di sospensione fra il dato simbolico e quello psicologico - visto che, d'altra parte, ci sottopone almeno due elementi che, indicando all'interpretazione della morte di Zagreus per mano di Mersault una via maestra, sfuochino l'immagine dell'omicidio a vantaggio di qualcosa di diverso, che per ora chiameremo 'suicidio assistito': il titolo *Mort naturelle* della prima sezione del romanzo, con il suo rinviare a quel passo già visto del *Crepuscolo degli idoli* in cui Nietzsche professava l'importanza di «ristabilire il giusto, cioè fisiologico apprezzamento della cosiddetta morte *naturale*: la quale poi, in fondo, è soltanto una morte 'innaturale', un suicidio»; l'intreccio della trama - è Zagreus ad aver mostrato a Mersault il contenuto di una piccola cassapanca sul caminetto: sopra un forziere pieno di denaro, una lettera non datata in cui Zagreus annuncia il proprio suicidio, e sopra la lettera una pistola carica. È usando quella pistola che Mersault ucciderà Zagreus, è lasciando in vista quella lettera che farà tutti persuasi trattarsi di suicidio, è prendendo quel denaro che Mersault potrà iniziare l'esercizio metodico della felicità dell'esistenza. Né Zagreus al momento della morte proverà ad opporsi al disegno di Mersault, che pure subito comprende; egli si lascia uccidere senza una parola -:

Ora Zagreus guardava la finestra. [...] sempre immobile, sembrava contemplasse tutta la disumana bellezza di quel mattino d'aprile. Quando senti

---

<sup>(29)</sup> *Ibidem*, p. 41.



la canna della pistola sulla tempia destra non distolse lo sguardo. Ma Patri-ce che lo guardava vide i suoi occhi riempirsi di lacrime. A chiudere gli occhi fu lui. Fece un passo indietro e sparò <sup>(30)</sup>.

Eppure, Zagreus da solo non si sarebbe suicidato. A dimostrarlo, non ci sono soltanto le parole d'amore struggente e passionale per la vita che abbiamo citate più sopra, ma anche la descrizione che Camus ci dà di quel che Zagreus fa, nei momenti di sconforto, con lettera e pistola:

Nei giorni in cui sentiva troppo intensamente la tragedia che lo aveva privato della vita, si metteva davanti quella lettera, che aveva lasciato senza data e che faceva parte del suo desiderio di morire. Poi posava l'arma sulla tavola, si avvicinava alla pistola e vi poggiava la fronte, vi faceva scorrere sopra le tempie, placava sul ferro freddo la febbre delle sue guance. Allora restava a lungo così, lasciando correre le dita lungo il grilletto, maneggiando la sicura, fino a quando attorno a lui il mondo taceva e, già insonnolito, tutto il suo essere si rannicchiava nella sensazione di un ferro freddo e salato da cui poteva uscire la morte. Sentendo in questo modo che gli sarebbe bastato mettere la data nella lettera e sparare, sperimentando l'assurda facilità della morte, la sua fantasia piuttosto vivace sapeva mettergli di fronte l'orrore di quel che significava per lui la negazione della vita e lui portava con sé nel dormiveglia il suo desiderio di continuare a bruciare nella dignità e nel silenzio. Poi, svegliandosi, con la bocca piena di una saliva già amara, leccava la canna dell'arma, vi introduceva la lingua e rantolava infine un'impossibile felicità <sup>(31)</sup>.

È per rigettare con più forza da sé l'idea di suicidarsi che Zagreus mima il proprio suicidio, non per tentarlo senza averne il coraggio o la capacità – come invece un'interpretazione della sua morte nel senso di un 'suicidio assistito' dovrebbe implicare –. Abbandoniamo dunque quella definizione parziale se non scorretta per tentarne un'altra ancora, quella di *sacrificio*.

La morte di Zagreus – di «un mezzo uomo», come egli stesso si definisce nella lettera <sup>(32)</sup> – consente a quello che gli pare «un corpo da semidio» <sup>(33)</sup> – a Mersault – di applicarsi all'unico dovere che a un corpo sano compete, quello della felicità <sup>(34)</sup>.

In altre parole, Zagreus acconsente alla propria morte; e lo fa, a beneficio esclusivo del proprio assassino, per fornirgli i mezzi materiali

---

<sup>(30)</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>(31)</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>(32)</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>(33)</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>(34)</sup> *Ivi*.

di cui il suo ideale di felicità ha bisogno: ideale di cui è lo stesso Zagreus ad aver precisato in lui i contorni e le condizioni.

Qualora ci si arresti a una lettura del dato di fatto, per come è raccontato, il tipo di relazione che Camus instaura fra Zagreus e Mersault nell'estremizzazione delle sue implicazioni rischia di essere accusato di inverosimiglianza: chi si farebbe uccidere per poter dare il proprio denaro al proprio assassino e permettergli così di vivere felice?

E tuttavia, pur non rinunciando *a priori* alla congruenza psicologica dei caratteri -per cui la mancata opposizione di Zagreus alla propria uccisione può essere interpretata *anche* come cedimento depressivo a una volontà prevaricante, mentre il manifestarsi in Mersault, dopo l'omicidio, di un forte malessere fisico (che si rivelerà, ma solo nel seguito, come malattia polmonare dagli effetti esiziali) può confondersi nella mente del lettore con una sorta di senso di colpa del personaggio per l'atto commesso-, Camus finisce per privilegiare il piano simbolico: alla cui espressione il nome di Zagreus preziosamente concorre, per la connotazione sacrificale che al dio Dioniso inscindibilmente compete.

## 5. UNA PRECISAZIONE

A questo punto, una precisazione viene d'obbligo. La lettura dei testi di René Girard <sup>(35)</sup> ci ha abituati a considerare il sacrificio come quel meccanismo che le società arcaiche mettono in opera per «consolidare o, se necessario, [...] restaurare l'ordine e la pace all'interno del gruppo» <sup>(36)</sup> tramite il trasferimento «in direzione di una vittima relativamente indifferente, una vittima 'sacrificabile', una violenza che rischia di colpire i suoi stessi membri, coloro che intende proteggere a tutti i costi» <sup>(37)</sup>:

Volgendosi stabilmente verso la vittima sacrificale, la violenza perde di vista l'oggetto da essa originariamente preso di mira. La sostituzione sacrificale implica un certo misconoscimento. Fintanto che rimane vivo, il sacrificio non può rendere manifesto lo spostamento sul quale è fondato <sup>(38)</sup>.

---

<sup>(35)</sup> Mi riferisco in particolare a *La Violence e le sacré*, del 1972, ma anche al più recente *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, del 1999.

<sup>(36)</sup> R. GIRARD, *Vedo Satana cadere come la folgore*, a cura di G. FORNARI, Milano, Adelphi, 2001, p. 112.

<sup>(37)</sup> R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, traduzione di O. Fatica e E. Czerkl, Milano, Adelphi, 2005<sup>7</sup>, p. 17.

<sup>(38)</sup> *Ibidem*, p. 19.

Secondo la teoria girardiana, Dioniso è «il dio del linciaggio riuscito»<sup>(39)</sup>, nel senso di una divinità che «non ha essenza propria al di fuori della violenza»<sup>(40)</sup>:

Non c'è uno solo dei suoi attributi che non si ricollegli direttamente ad essa. Se, al pari dell'Apollo di Delfi e del mito di Edipo, Dioniso è anch'egli associato all'ispirazione profetica, ciò avviene perché l'ispirazione profetica rientra nel campo della crisi sacrificale. Se egli appare come la divinità della vite e del vino è certo per un attenuarsi del senso originale che faceva di lui il dio di una ebbrezza più temibile, la furia omicida<sup>(41)</sup>.

Come la persuasività di questa tesi non facilita il mestiere agli studiosi che cerchino di rendere conto di questioni specifiche inerenti la tragedia greca, visto che svelare il 'nocciolo' della violenza sacrificale dionisiaca attorno a cui essa fiorisce non significa *ipso facto* comprendere e spiegare ogni singolo dramma, nelle sue parti e nel disegno generale che gli è sotteso, allo stesso modo la teoria girardiana non potrà soccorrere chi voglia studiare il valore assunto da Dioniso col trascorrere dei secoli, nel suo manifestarsi in società che, pur conservando in varie forme meccanismi sacrificali analoghi nella sostanza al «linciaggio riuscito» di Dioniso<sup>(42)</sup>, attribuivano ormai a quella divinità pagana significati diversi. Questa difficoltà permarrà infine – e, forse, a maggior ragione – per qualsiasi tentativo di districare il grumo di senso che in Dioniso si condensa nel pensiero moderno e contemporaneo: non a caso, Massimo Fusillo, nel rintracciare nel Dioniso novecentesco (e in particolare in quello veicolato dalle riprese delle *Baccanti* euripidee) «un modello di identità molteplice, che mantiene le proprie caratteristiche pur mutando di continuo a contatto con l'altro, e pur contenendo sempre elementi di dissonanza e di conflitto»<sup>(43)</sup>, deve precisare che il proprio obiettivo

<sup>(39)</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>(40)</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>(41)</sup> *Ivi*.

<sup>(42)</sup> Girard adduce l'esempio della caccia alle streghe, ma anche degli attacchi di panico collettivo «scatenati da calamità come la peste nera, i cui capri espiatori erano gli Ebrei, gli stranieri, i lebbrosi, i minorati e gli esclusi di ogni tipo»: persone «in possesso» degli «stereotipi della selezione vittimaria», come lo era «quella categoria di esseri umani che Atene e le grandi città greche mantenevano a loro spese per farne, quand'era il momento, dei *pharmakoí*, insomma per assassinarli collettivamente [...] in occasione delle Targelie e di altre festività dionisiache»: cfr. R. GIRARD, *Vedo Satana cadere...*, cit., pp. 103-116. Camus fa cenno alle persecuzioni degli Ebrei durante le pestilenze in una nota dell'ottobre 1941 (Quaderno n. 3): cfr. A. CAMUS, *Taccuini I*, cit., p. 187.

<sup>(43)</sup> M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 13.

non è «ricostruire cosa significasse Dioniso per gli antichi»<sup>(44)</sup>, visto che «il mito si è configurato sempre più nel corso dei secoli come una forma aperta, che poteva riempirsi di contenuti sempre nuovi e adattarsi a nuovi contesti: un fascio di costanti che si attualizzano di volta in volta in modo diverso»<sup>(45)</sup>.

Possiamo così ritornare ad Albert Camus e alla struttura articolata della sua ripresa dionisiaca.

## 6. IL VALORE DEL SACRIFICIO

Il sacrificio dello Zagreus camusiano va iscritto in una serie di suggestioni, che concorrono a formare un quadro complesso di cui proveremo a evidenziare le componenti.

L'interesse nutrito da Camus per l'antichità, greca e latina, si manifesta in una ripresa costante di figure e temi di ascendenza 'classica' nella sua opera, nel corso degli anni: dal Sisifo de *Le Mythe de Sisyphé* al Caligola dei drammi omonimi al Prometeo e all'Elena de *L'Été*, dal mito di Oreste ne *Le Malentendu* a quello di Orfeo ed Euridice ne *La Peste*, per non ricordarne che alcuni.

Sono riprese che, partendo di solito dalla lettura diretta delle fonti, si distanziano poi da esse in varie direzioni; talvolta è la contaminazione di più figure, di ascendenza diversa, a concorrere alla creazione di un personaggio ormai del tutto nuovo (come è il caso di Sisifo, che nasce dalla sovrapposizione fra l'originale omerico, l'Edipo dell'*Edipo a Colono* sofocleo e il Kirillov dei *Demoni* di Fëdor Dostoevskij<sup>(46)</sup>): veniamo così a toccare un altro aspetto cruciale nella creazione delle figure camusiane e nelle problematiche che esse esprimono, che è il frequente riferirsi a qualche personaggio dostoevskiano, talvolta menzionato apertamente, talvolta lasciato nella filigrana del testo a condurre con la 'creatura' nuova una sorta di dialogo silenzioso sui temi che appassionano entrambi, come vedremo nel prosieguo).

È su questo presupposto culturale – di una cultura che si fa sensibilità e gusto – che andrà iscritto il caso pur particolare de *La Mort heureuse*, in cui la ricezione dell'antico è filtrata e condizionata grandemen-

<sup>(44)</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>(45)</sup> *Ivi*.

<sup>(46)</sup> Sull'argomento, mi permetto di rinviare al mio «*Il faut imaginer Sisyphe heureux*»: note a margine di una variazione mitica, in AA.VV., *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, a cura di G. SANDRINI, Verona, Edizioni Fiorini, 2008, pp. 431-446.

te dall'edificio del pensiero nietzschiano <sup>(47)</sup>, e nella fattispecie dal significato che in esso riveste la figura di Dioniso.

Se quello che Mersault compie è un cammino di conoscenza il cui obiettivo è la felicità, il suo è un percorso che, prescindendo radicalmente dalle soluzioni adottate dai più, può essere nietzschianamente inteso come il tentativo di condurre, sul piano dell'esistenza, una trasvalutazione di tutti i valori; per spiegare il disegno che si intuisce al di sotto dell'architettura romanzesca, diventa quindi prezioso rimeditare le parole conclusive del *Crepuscolo degli idoli* – opera che, come già visto, mi sembra permeare di sé la riflessione camusiana nel '38 –:

Il dire sì alla vita persino nei suoi problemi più oscuri e più gravi, la volontà di vivere che, nel sacrificio dei suoi tipi più elevati, si allietta della propria inesauribilità – questo io chiamai dionisiaco, questo io divinai come il ponte verso la psicologia del poeta tragico. Non per affrancarsi dal terrore e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante un veemente scaricarsi della medesima – come pensava Aristotele: bensì per essere noi stessi, al di là del terrore e della compassione, l'eterno piacere del divenire – quel piacere che comprende in sé anche il piacere dell'annientamento. E così io torno a toccare il punto da cui una volta presi le mosse – la *Nascita della tragedia* è stata la mia prima trasvalutazione di

---

<sup>(47)</sup> Che nel romanzo una ricezione dell'antico ci sia anche a prescindere dall'influsso nietzschiano testimonia ad esempio l'epiteto di 'parvenza' (*apparence* nell'originale: cfr. A. CAMUS, *Oeuvres complètes*, cit., I, pp. 1119, 1122 e 1175) attribuito a Marthe sia da Mersault che da Zagreus: epiteto che va considerato un rimando al mito dell'*eidolon* di Elena (ovvero, di quel fantasma in tutto somigliante a Elena che avrebbe compiuto tutti i misfatti a lei attribuiti, mentre l'Elena vera era, innocente, in Egitto e non a Troia), a segnalare una riflessione più generale sulla bellezza, che nel romanzo viene condotta. La bellezza umana – nella fattispecie femminile, ma non solo – è agli occhi di Mersault una condizione che egli percepisce prossima sia allo stato animale che all'imperturbabilità delle divinità antiche; essa dischiude il mondo all'uomo che *sa volere* la felicità (cfr. A. CAMUS, *La morte felice*, cit., pp. 32, 33, 36 e 108; da vedere anche le pp. 91-93, dedicate alla bellezza di Lucienne, la donna che Mersault sposerà, e le pp. 131-136, che descrivono l'agonia di Mersault assistito da Lucienne). Diversamente dall'*eidolon* di Elena dei poeti antichi (Esiodo, Stesicoro, Euripide), l'*apparence* di Camus non è dunque un inganno per chi la contempi, ma semplicemente quella realtà fenomenica che unica è possibile desiderare e cogliere. La riflessione sulla bellezza diventerà centrale in uno dei saggi che costituiscono *L'Été*, ovvero *L'esilio di Elena* (del 1948), complessa riflessione sul significato di bellezza e di limite per i Greci; per Camus, la «fedeltà ai propri limiti» costituisce la «fierezza dell'uomo», in quanto «amore chiaroveggente della propria condizione» (cfr. A. CAMUS, *L'estate* in *Id.*, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, cit., p. 995). A determinare il concetto di limite (umano) concorrono sia la bellezza che la natura: entrambe trascendono la storia (p. 993). Personificazione della bellezza, Elena, rievocata, «anima serena come la calma dei mari» (p. 995), tramite il verso 740 dell'*Agamemnone* di Eschilo: φρόνημα μὲν νηπέμου γαλόναος (*Âme sereine comme le calme des mers*: cfr. A. CAMUS, *Oeuvres complètes*, cit., II, p. 1083: Cahier V); non a caso, un verso in cui la bellezza appare – inscindibilmente insieme – umana e naturale.

tutti i valori: così torno a collocarmi ancora una volta sul terreno da cui cresce il mio volere, il mio *potere* – io, l'ultimo discepolo del filosofo Dioniso – io, il maestro dell'eterno ritorno...<sup>(48)</sup>.

Si tratta di un brano di importanza capitale per capire senza troppe approssimazioni cosa Camus volesse esprimere nella figura di Zagreus.

Zagreus consente alla propria morte perché il proprio sacrificio renderà possibile la felicità nell'esistenza – breve – di Mersault, in una accettazione coraggiosa dell'inesauribile vitalità del divenire; la scelta per il personaggio di un nome legato alla sfera dionisiaca riprende l'attitudine nietzschiana, frequentemente manifestatasi, di attribuire a Dioniso – dal momento che Nietzsche considera se stesso «discepolo del filosofo Dioniso»<sup>(49)</sup> – la trasvalutazione valoriale operata dalla propria filosofia: non a caso, ne *La Mort heureuse* compare un brano che dichiara senza possibilità di equivoco la dipendenza di Mersault, per la propria scelta della felicità, da un dio in cui sarà da riconoscere Dioniso:

Aveva giocato a voler essere felice. Non lo aveva mai voluto con una volontà cosciente e deliberata. Mai fino al giorno... E da quel momento, a causa di un unico gesto calcolato in completa lucidità [*scil.* l'uccisione di Zagreus], la sua vita era cambiata, e la felicità gli sembrava possibile. Certo, lo aveva partorito nel dolore, questo essere nuovo. Ma cos'era questo di fronte alla degradante commedia che recitava prima? Vedeva, per esempio, che a Marthe l'aveva legato più la vanità che l'amore. [...] Adesso sapeva di non essere fatto per questo amore, ma per l'amore innocente<sup>(50)</sup> e terribile<sup>(51)</sup> del nero iddio di cui ormai era schiavo. [...] Adesso sapeva che la sua volontà di essere felice doveva prendere il sopravvento. Ma capiva che per far questo bisognava affidarsi al tempo, che aver tempo era la più magnifica e insieme la più pericolosa delle esperienze. [...] Allora Mersault si accorse che dopo Vienna non aveva più pensato neppure una volta a Zagreus come all'uomo che aveva ucciso con le sue mani. Si scoprì la

<sup>(48)</sup> F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, cit., pp. 137-138.

<sup>(49)</sup> Nel cap. 295 di *Al di là del bene e del male*, Nietzsche si era definito «l'ultimo discepolo e iniziato del dio Dionysos», «l'ultimo, mi sembra, ad avergli offerto un sacrificio» (F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, cit., pp. 203-205). Come ricorda Mazzino Montinari, Nietzsche progettava addirittura un libro «da dedicare alla filosofia di Dioniso («Dionysos philosophos»)»: cfr. F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, cit., p. 20 della *Nota introduttiva*.

<sup>(50)</sup> Camus si sofferma in una pagina dei *Taccuini* risalente al periodo di elaborazione del romanzo (essa è datata al 15 ottobre 1937) sul significato dell'aggettivo 'innocente': «Giraudoux (per una volta): «L'innocenza di un essere è il suo adattamento assoluto all'universo in cui vive.» Es.: l'innocenza del lupo. L'innocente è colui che non spiega.» (cfr. A. CAMUS, *Taccuini I*, cit., p. 68).

<sup>(51)</sup> 'Terribile' esprime il senso di paura (anche di fronte al numinoso) contenuto nel greco δεινός.

facoltà di oblio che hanno solo i bambini, i geni e gli innocenti. Innocente, sconvolto dalla gioia, capì finalmente di essere fatto per la felicità <sup>(52)</sup>.

La pericope che più ci interessa al momento – la riflessione sul tempo la vedremo nel seguito – è ovviamente «Adesso sapeva di non essere fatto per questo amore, ma per l'amore innocente e terribile del nero iddio di cui ormai era schiavo» (*Maintenant, il savait qu'il n'était pas fait pour cet amour, mais pour l'amour innocent et terrible du dieu noir qu'il servait désormais* nell'originale <sup>(53)</sup>). È un brano cui Camus doveva attribuire una importanza notevole, visto che lo ritroviamo, leggermente modificato e in un altro tratto del romanzo, nella redazione cosiddetta Ms. 2 <sup>(54)</sup>: evidentemente è un brano che andava conservato nonostante le moltissime modifiche cui il romanzo fu sottoposto lungo la sua laboriosa gestazione.

In quella redazione provvisoria, la pericope «Ma era quello che gli dettava il nero dio senz'occhi che ormai lui serviva» segue immediatamente un altro tratto piuttosto significativo:

Djémila come una foresta di ossa, senza speranza e senza disperazione, non la disperazione e la speranza di amare, col ricordo di una vita di aceto e di fiori <sup>(55)</sup>.

Il riferimento a Djémila riconduce proficuamente a uno dei saggi che costituiscono un altro testo giovanile (risalente agli anni 1936-1937) di Albert Camus, *Noces* (*Nozze*); mi riferisco a *Le Vent à Djémila* (*Il vento a Djémila*), racconto di un'escursione alle rovine romane di Djémila, città morta situata a più di trecento chilometri est da Algeri.

Più che il breve resoconto di un viaggio, si tratta di una serie di riflessioni sulla caducità, che almeno in tre dei temi in cui si declinano ci riportano alle considerazioni condotte sinora su *La Mort heureuse*.

Il primo tema che vorrei affrontare è quello dell'innocenza: 'innocente' è l'amore che lega Mersault al suo dio; 'innocente' è quel che egli si sente rispetto alla vita – e, nella fattispecie, riguardo all'uccisione di Zagreus –; nei *Taccuini*, l'innocenza di ogni essere è individuata in quella forma di adattamento al mondo, che gli consente di non doversi giustificare di nulla; in *Le Vent à Djémila* innocente è lo «sguardo degli

<sup>(52)</sup> A. CAMUS, *La morte felice*, cit., pp. 78-80.

<sup>(53)</sup> A. CAMUS, *Oeuvres complètes*, cit., I, p. 1153.

<sup>(54)</sup> Per il cap. IV della seconda parte, si tratta delle «varianti rilevate sui fogli manoscritti separati» (A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 168 dell'*Appendice*. Per la costituzione del testo, da vedere pp. 149-150).

<sup>(55)</sup> *Ibidem*, p. 169.

uomini antichi di fronte al loro destino»<sup>(56)</sup>, cioè la capacità di accogliere la morte senza alcuna illusione di trascendenza. Riflettendo su queste declinazioni, possiamo scorgerne la sostanziale compattezza di significato nei testi camusiani di questo periodo<sup>(57)</sup>: una sorta di nudo abbandonarsi al flusso esistenziale in una trasparenza completa di se stessi al mondo<sup>(58)</sup> (anche se sulla mancanza di rimorso in Mersault sarà il caso di tornare).

Il secondo tema si lega strettamente al primo ed è quello che si sviluppa intorno al concetto di «morte cosciente»: definizione che riassume e rappresenta nel romanzo la morte di Mersault e che, come abbiamo visto, riprende un tratto del *Crepuscolo degli idoli*; in *Le Vent à Djémila* Camus scrive:

sento bene allora che il vero, il solo progresso della civiltà, quello al quale di quando in quando un uomo si consacra, è la creazione di morti coscienti. [...] tutto il mio orrore di morire dipende dalla mia gelosia di vivere. Sono geloso di coloro che vivranno [...] Sono invidioso, perché amo troppo la vita per non essere egoista. Che m'importa dell'eternità? [...] Djémila dice il vero questa sera, e con quale triste e insistente bellezza! Quanto a me, davanti a questo mondo, non voglio mentire né che mi si menta. Voglio portare la mia lucidità sino in fondo e guardare la fine profondendo

<sup>(56)</sup> A. CAMUS, *Nozze*, in ID., *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, cit., p. 69.

<sup>(57)</sup> Come è noto, ne *La Chute. Récit* (pubblicata nel 1956: opera quindi di molto successiva a quelle che stiamo esaminando) Camus condurrà una analisi profondamente disincantata del concetto di innocenza, tanto da far dire al protagonista e voce unica del monologo, Jean-Baptiste Clamence, «non possiamo affermare l'innocenza di nessuno mentre possiamo affermare con sicurezza che tutti sono colpevoli» (A. CAMUS, *La caduta*, in ID., *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, cit., p. 1083). Poiché la pubblica ammissione della propria colpevolezza consente di poter giudicare a propria volta tutti gli altri, è senza dolore e anzi con una voluttà duplicata che si può poi riprendere tranquillamente a praticare i propri vizi: «L'essenziale è potersi permettere tutto, salvo di tanto in tanto professare clamorosamente la propria indegnità. [...] la confessione delle mie colpe mi permette di ricominciare con maggior leggerezza e di godere due volte, prima della mia natura e poi d'un delizioso pentimento» (*ibidem*, p. 1101); riflessione geniale e attanagliante, che richiama le riserve del vescovo Tichon di fronte alla confessione (addirittura stampata in vista di una pubblicazione) di Stavrogin nei *Demoni* dostoevskiani: «Quest'idea [*scil.*, di rendere pubblica la confessione] è una grande idea, e l'idea cristiana non potrebbe manifestarsi con più pienezza. Più in là di una simile meravigliosa impresa, da voi pensata, il pentimento non potrebbe andare, se...» «Se?» «Se si trattasse davvero di pentimento [...]. Ma si ha l'impressione che voi odiate già in anticipo tutti coloro che leggeranno il fatto qui descritto, e che li sfidiate a battaglia». (FÉDOR DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, introduzione di P. Citati, traduzione di G. Buttafava, Milano, Rizzoli [BUR], 2001<sup>9</sup>, pp. 768-769).

<sup>(58)</sup> Quella che Camus, nel I quaderno dei suoi *Taccuini*, chiama «Consentir au monde et au jour – mais seulement dans le dénuement» (cfr. A. CAMUS, *Oeuvres complètes*, cit., II, p. 833).



tutta la mia gelosia e il mio orrore. Ho paura della morte nella misura in cui mi separo dal mondo, nella misura in cui mi affeziono alla sorte degli uomini che vivono, invece di contemplare il cielo che dura. Creare delle morti coscienti significa diminuire la distanza che ci separa dal mondo, ed entrare senza gioia nel compimento, coscienti delle immagini che esaltano un mondo perduto per sempre <sup>(59)</sup>.

La morte cosciente è quella che per sé desidera lo stesso Camus, che racconta in prima persona l'escursione a Djémila; è una morte che, come quella degli antichi nell'ottica camusiana, rifiuta di essere edulcorata da illusioni di trascendenza – visto che a chi ami la vita l'eternità ultraterrena non interessa – e comporta un'adesione completa alle ragioni del mondo – cioè del flusso diveniente della natura – più che a quelle degli individui; è una morte, tuttavia, «senza gioia»: e in ciò non somiglia alla morte cosciente di Mersault (e di Meursault), come vedremo.

Poche righe di seguito, Camus raffigura, in una descrizione sintetica che rappresenta la conclusione del saggio, quello che può considerarsi il simbolo della concezione della vita sin qui espressa (e che costituisce per il nostro discorso il terzo tema portante):

Il mondo finisce sempre per vincere la storia. Conosco bene la poesia di questo ampio grido di pietra che Djémila getta fra le montagne, il cielo e il silenzio: lucidità, indifferenza, i veri segni della disperazione o della bellezza. Si stringe il cuore davanti a questa grandezza che lasciamo già. Djémila resta alle nostre spalle con l'acqua triste del suo cielo, un canto d'uccello che viene dall'altra parte dell'altopiano, improvvisi e brevi ondeggiare di capre sui fianchi delle colline e, nel crepuscolo disteso e sonoro, il volto vivente d'un dio cornuto sul frontone di un'ara <sup>(60)</sup>.

L'interesse preponderante di Camus in queste righe non è la notazione archeologica, bensì, in certo senso, la sua negazione, visto che egli vuol dimostrare come il mondo, per mano della natura, abbia infine la meglio sulle speranze di eternità degli umani, anche su quelle legate al permanere nel tempo delle loro edificazioni; e tuttavia l'immagine del «volto vivente d'un dio cornuto» (*le visage vivant d'un dieu à cornes* nell'originale <sup>(61)</sup>) richiama a qualsiasi lettore quella del dio Dioniso. Ricorderò solo due brani delle *Baccanti* euripidee: i vv. 616-622, in cui Dioniso – nelle vesti di un suo fedele – racconta alle Baccanti d'Asia il vano tentativo del re di Tebe, Penteo, di imprigionarlo:

<sup>(59)</sup> A. CAMUS, *Nozze*, cit., pp. 69-71.

<sup>(60)</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>(61)</sup> A. CAMUS, *Oeuvres complètes*, cit., I, p. 116.

[...], credendo di incatenarmi,  
 non mi toccò né legò, e si nutriva di speranze.  
 E trovando un toro presso la mangiatoia, dove, conducendomi,  
 mi aveva rinchiuso,  
 ad esso avvolgeva i lacci intorno alle ginocchia e agli zoccoli,  
 spirando rabbia, stillando sudore dal corpo, 620  
 mordendosi le labbra; ed io, standogli vicino,  
 sedevo tranquillo a guardare. [...] <sup>(62)</sup>

e i vv. 918-922, in cui Penteo, progressivamente irretito dalla follia dionisiaca, inizia a delirare – e nel delirio riconosce nel fedele di Dioniso il dio in persona, nella sua forma taurina –:

PENTEIO  
 E davvero mi sembra di vedere due soli,  
 e due città di Tebe: la città dalle sette porte;  
 e come toro mi sembri precedermi e guidarmi, 920  
 e mi sembra che sul tuo capo sian cresciute le corna.  
 Ma forse anche prima eri una fiera? Certamente sei diventato un toro.

Sicuramente alle *Baccanti* euripidee rinviano alcuni appunti per un dramma incompiuto di Camus, che doveva intitolarsi *La baccante* (o addirittura *Le baccanti*) e che possiamo leggere nei *Taccuini* (nel quaderno n. 7, comprendente gli appunti presi fra il marzo 1951 e il luglio 1954: siamo quindi a parecchi anni di distanza da *La Mort heureuse* <sup>(63)</sup>). Il dramma progettato sembra focalizzarsi su Penteo, tipico personaggio camusiano nella bruciante adesione alla vita e nell'intelligenza in rivolta contro una divinità che è iniqua perché non partecipa della condizione umana; il suo rifiuto del dio non è una rimozione del desiderio fino alla sua accettazione catastrofica perché del tutto depersonalizzante, come si può dire forse per il Penteo euripideo, bensì un rifiuto della serialità e della massificazione cui si piega il desiderio degli adepti del culto dionisiaco, paragonati a dei cani nella loro possessione. Dice infatti a Dioniso il Penteo camusiano:

<sup>(62)</sup> La traduzione di questo brano, come del successivo, è condotta da me sul testo oxiense di J. Diggle (1994).

<sup>(63)</sup> A. CAMUS, *Taccuini III (Marzo 1951-Dicembre 1959)*, traduzione di E. Capriolo, Milano, I edizione «Tascabili Bompiani» 1992, in particolare pp. 42; 45-47. Troviamo tracce di un interesse per le *Baccanti* anche nel successivo quaderno n. 8, dove esse vengono menzionate due volte: il curatore dell'edizione francese (ed. Gallimard, 1989) propone l'ipotesi che Camus volesse condurre un adattamento del dramma euripideo (A. CAMUS, *Taccuini III*, cit., p. 129). Gli appunti del quaderno n. 7 suggeriscono tuttavia l'abbozzo di un progetto di dramma originale, che si modella su quello euripideo con l'intenzione però di attualizzarlo (per cui, in un elenco di personaggi, compaiono un filosofo, un poeta, un prete, un commerciante, dei nichilisti: p. 46).

Un uomo come me, schiavo, se tu avessi almeno un'idea di che cosa vuol dire. Sono abbastanza in collera per colpire al viso gli dèi [...]. Ma mi disgustano questi cani che corrono gli uni appresso agli altri, e ciascuno domanda al desiderio dell'altro l'incarico di dare il cambio al suo proprio desiderio. Io virtuoso! (scoppia a ridere) a dire il vero mi piacerebbe esserlo, ma il mio sangue è in fiamme e la mia intelligenza, avendo tutte le forze, può tutto concepire <sup>(64)</sup>.

In questi appunti, Camus porta a una vera e propria scissione lo sdoppiamento costante che caratterizza il Dioniso euripideo; mentre nella tragedia di Euripide il dio si manifesta direttamente nel prologo e nell'esodo, comparando nelle vesti di un proprio adepto – l'abbiamo già visto – nel resto del dramma, nel progetto dei *Taccuini* Camus mostra di scorgere una sostanziale separazione fra queste due manifestazioni del dio, tanto da farne due diversi Dioniso:

Due Dionisi: 1) Dio della terra, Dio nero, Dio virile. Iacco: un grido incarnato. 2) L'asiatico decadente: vino e voluttà; chiacchiere. È lui che Penteo rifiuta <sup>(65)</sup>.

È il primo Dioniso a marcare la propria diversità (e superiorità) rispetto al secondo, rivolgendosi a Penteo:

«Ecco il tuo dio, rallegrati, ma è degno di adorarmi solo colui che ha dimostrato che non cederà mai alla dissolutezza dell'anima e del corpo, al falso dio da cui mi faccio sempre precedere. Ora ti si apre la saggezza.

– Ah! Ardo dalla voglia di conoscerla.

– Eccola: hai ora conquistato il diritto alla follia...» <sup>(66)</sup>.

La scissione cui Camus ricorre vuol forse tentare di spiegare la sconvolgente diversità che nella tragedia di Euripide la possessione dionisiaca assume fra le baccanti asiatiche, che il culto del dio rende propugnatrici di una religione della moderazione, e le baccanti tebane, preda di una furia omicida. Sarà presumibilmente da inscrivere in questo tentativo di soluzione anche la scissione in due tipologie della follia dionisiaca, visto che, dopo la morte di Penteo per dilaniamento, il primo Dioniso impone il silenzio al secondo e alle Baccanti qualificandosi come «Colui che conosce la pazzia e la tiene sottomessa» <sup>(67)</sup>. Tuttavia la brevità degli appunti non ci consente di formulare ipotesi più articolate.

<sup>(64)</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>(65)</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>(66)</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>(67)</sup> *Ibidem*, p. 47.

Quel che più ci interessa è che, pur dopo diversi anni dalla composizione de *La Mort heureuse*, ritroviamo nella lista degli attributi del primo Dioniso l'aggettivo 'nero': lo stesso aggettivo che in entrambe le versioni che abbiamo riportato caratterizza il dio di cui Mersault è schiavo. La tenebrosità contraddistingue anche il Dioniso di Nietzsche: «Come è noto, Dioniso è anche il dio delle tenebre», egli scrive in *Ecce homo*, nelle pagine dedicate a *Genealogia della morale* <sup>(68)</sup>.

Di una 'possessione dionisiaca' si tratterà dunque, nel caso di Mersault: la possessione di un 'Dioniso nietzschiano', latore di una trasvalutazione valoriale cui si lega l'idea della dinamica sacrificale come di una condizione indispensabile al conservarsi della vita innocente e indistruttibile del divenire; un Dioniso che agli occhi del giovane Camus si offre anche in un contatto più diretto, come il simbolo che subito svela una sapienza di vivere che si confonde quasi con il rigoglio di una vita naturale che domina ogni realtà umana. Un Dioniso, infine, che, partendo questa volta in maniera marcata dalla 'codificazione' euripidea, offrirà nuovi motivi di riflessione al Camus della maturità: una riflessione incentrata quasi interamente sullo sdoppiamento e non sulla metateatralità – come è del resto comprensibile vista la centralità assoluta del tema del doppio nella letteratura novecentesca –, nonostante sia proprio la metateatralità a improntare di sé il dramma euripideo, riflettendo sull'essenza del tragico attraverso l'esplicitazione del rapporto originario che fra il teatro e il culto di Dioniso intercorreva <sup>(69)</sup>.

## 7. INNOCENZA, RIMORSO, COLPEVOLEZZA

Abbiamo scritto in precedenza che è il sacrificio a svolgere una funzione catalizzatrice nell'acquisizione della gnosi del tempo per i personaggi camusiani – riferendoci al Mersault de *La Mort heureuse* e al Meursault de *L'Étranger* – e abbiamo dunque esaminato che tipo di sacrificio fosse quello di Zagreus, giungendo alla conclusione che esso andasse letto, simbolicamente, alla luce dello smembramento di un 'Dioniso nietzschiano' all'insegna del quale condurre una trasvalutazione dei valori in vista della felicità. Prima di occuparci del contenuto della gnosi camu-

<sup>(68)</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura e con un saggio di R. CALASSO, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 1991<sup>11</sup>, p. 113.

<sup>(69)</sup> Sulla metateatralità delle Baccanti, cfr. A. BIERL, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen, Narr, 1991, pp. 177-218; M. FUSILLO, *Il dio ibrido...*, cit., in particolare pp. 30-35 (da vedere anche per il tema del doppio).

siana, vorrei soffermarmi su Meursault, per illustrare in che modo riconoscere la presenza della tematica sacrificale ne *L'Étranger* aiuti a lumeggiare taluni chiaroscuri di significato che il testo racchiude in sé.

Credo si possa dire che la creazione di un personaggio compiutamente 'assurdo' quale è Meursault – e quale sarà Sisifo – presupponesse per Camus lo sforzo di una sorta di 'purificazione' delle dinamiche messe in campo: che la conquista progressiva di una disperata felicità <sup>(70)</sup> costasse il prezzo del sacrificio altrui, con tutti i problemi che ciò pone a livello di verosimiglianza ma anche di dialettica fra innocenza e rimorso <sup>(71)</sup>, ostacolava la chiarezza del percorso da compiere, come la nettezza del ritratto.

Accade così che mentre il legame fra Meursault e Zerkow permane irrisolto anche dopo la morte di questi, tanto che Meursault, a sua volta prossimo a morire, riflette su lui di continuo

Lo prendeva un amore violento e fraterno per quell'uomo che aveva sentito così lontano e capiva che, uccidendolo, aveva consumato con lui un matrimonio che li legava per l'eternità <sup>(72)</sup>,

---

<sup>(70)</sup> La *iunctura*, ossimorica, è solo all'apparenza contraddittoria; in un altro dei saggi contenuti in *Nozze, L'estate ad Algeri*, Camus rievoca il mito di Pandora, scrivendo: «Dal vaso di Pandora, in cui brulicavano i mali dell'umanità, i Greci fecero uscire dopo tutti gli altri, come il più terribile di tutti, la speranza. Non conosco simbolo più appassionato. Perché la speranza, al contrario di quel che si crede, equivale alla rassegnazione. E vivere non è rassegnarsi» (A. CAMUS, *Nozze*, cit., p. 82). La lettura camusiana del mito esiodeo (Ἐργα, 94-99) è libera (secondo Esiodo, Ἐλπίς, la Speranza, non esce dall'orcio dei mali, restandovi chiusa) e tuttavia vicina al cuore delle problematiche che la riflessione filologica si pone riguardo al passo: Graziano Arrighetti (ESIODO, *Opere*, testi introdotti, tradotti e commentati da G. A., Milano, Mondadori (I Classici Collezione), 2007, pp. 413-414) si chiede se Ἐλπίς debba o no essere considerata un male come tutti quelli contenuti nell'orcio e dispersi da Pandora e, discutendo una bibliografia piuttosto estesa, conclude che il permanere della sola Ἐλπίς nella giara significa che solo di essa l'umanità può disporre. «Questo pensiero della disponibilità di Ἐλπίς da parte dell'uomo [...] assume valore predominante, fino ad annullare lo statuto negativo nel quale, a rigor di logica, per il fatto di stare con i mali dovrebbe essere coinvolta anche Ἐλπίς. [...] Ἐλπίς, che può assumere una connotazione buona o cattiva, a seconda delle motivazioni sulle quali l'uomo la fonda, di per sé non è, nel pensiero di Esiodo, né un bene né un male». Per Camus, invece, solo l'assenza di speranza consente di giungere nella felicità alla propria morte, come scrive in una pagina dei *Taccuini* risalente a un entusiasmante viaggio in Toscana – a cui è dedicato, in *Nozze*, lo stupendo saggio *Il deserto* –: «La morte! Se continuassi così, finirei certo per morire felice. Avrei divorato tutta la mia speranza» (cfr. A. CAMUS, *Taccuini* I, cit., p. 52).

<sup>(71)</sup> Dialettica che ne *La Mort heureuse* rimane a un livello di non piena espressione, tendendo, forse surrettiziamente, ad evolversi nelle medesime forme della gnosi del tempo, come vedremo.

<sup>(72)</sup> A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 134.

il rapporto fra Meursault e la sua vittima, un arabo che egli uccide, senza premeditazione, per una concomitanza di eventi fortuiti – primo fra tutti: il riverbero insopportabile del sole meridiano su una spiaggia presso Algeri –, rimanga tutto sommato sempre sfuocato. Non *quella* morte, infatti, fa principiare in Meursault il percorso che lo condurrà ad aprirsi alla «dolce indifferenza del mondo»<sup>(73)</sup> – tanto più che egli non ne prova rimorso particolare –, bensì la prospettiva della *propria* morte incombente: una morte, questa sì, che conserva qualche tratto del sacrificio.

Come è noto, Meursault non viene condannato a morte solo a causa del proprio reato: la sua assoluta impermeabilità ai valori considerati fondanti per la società (la religione cristiana *in primis* ma anche il contegno convenzionalmente ritenuto indispensabile in certe circostanze, come vegliare senza addormentarsi il corpo morto della propria madre, versare lacrime copiose al suo funerale e non iniziare una relazione sessuale proprio il giorno successivo) è quel che persuade i giudici a trascurare le circostanze attenuanti (l'arabo che Meursault uccide era a sua volta armato di coltello, e l'aveva estratto) e a ricostruire invece un premeditato disegno criminale, che il lettore sa peraltro inesistente.

Ciò risulta evidente nel dialogo che si tiene fra Meursault e il giudice istruttore: un dialogo in cui il magistrato non tiene distinto il piano della vita privata di Meursault da quello della modalità del suo delitto

Senza interrompersi mi ha chiesto se volevo bene alla mamma. Ho detto: «Sì, come tutti» e il cancelliere, che fino allora aveva battuto a macchina regolarmente, deve aver sbagliato tasto perché si è confuso e ha dovuto tornare indietro. Sempre senza logica apparente, il giudice mi ha chiesto allora se avevo tirato quattro colpi di rivoltella uno dopo l'altro<sup>(74)</sup>

e in cui alla religione viene assegnato ruolo di prima attrice nella colpevolizzazione di Meursault:

È tornato [*scil.* il giudice istruttore] verso di me [*scil.* Meursault] brandendo un crocefisso d'argento. [...] Allora mi ha detto in modo molto rapido e concitato che lui credeva in Dio; era convinto che nessun uomo fosse tanto colpevole che Dio non lo perdonasse, ma occorreva per questo che l'uomo, attraverso il pentimento, diventasse come un bambino la cui anima è vuota e pronta a tutto accogliere. [...] Agitava il suo crocefisso quasi sopra di me [...] e mi ha chiesto se credevo in Dio. Io gli ho risposto di no. Si è seduto indignato. Mi ha detto che era impossibile, che tutti gli uomini credevano in Dio, anche quelli che se ne allontanavano. Era convinto di

<sup>(73)</sup> A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 194.

<sup>(74)</sup> *Ibidem*, p. 150.

questo, e se mai avesse dovuto dubitarne, la sua vita non avrebbe avuto più alcun senso. «Vuole,» ha esclamato, «che la mia vita non abbia senso?» A me questo non riguardava, e gliel'ho detto. Ma attraverso la scrivania lui spingeva già in avanti il Cristo fin sotto i miei occhi, e gridava come un ossesso: «Io sono un cristiano, io. E domando perdono a Lui delle tue colpe. Come puoi non vedere che ha sofferto per te?» [...] Aveva l'aria molto stanca. [...] Ha cominciato: «Io non ho mai visto un'anima incallita come la sua. I criminali che sono venuti dinanzi a me hanno sempre pianto di fronte a questo simbolo del dolore.» Stavo per rispondere che era precisamente perché si trattava di criminali. Ma poi ho pensato che anch'io ero come loro. Questa era un'idea alla quale non potevo adattarmi. Poi il giudice si è alzato in piedi come per informarmi che l'interrogatorio era terminato. Mi ha chiesto soltanto, sempre con quell'aria un po' strana, se mi dispiaceva quel che avevo fatto. Ho riflettuto un po' e ho detto che piuttosto che dispiacere provavo una certa noia <sup>(75)</sup>.

In seguito, durante il prosieguo dell'istruttoria, l'asprezza abbandona quasi del tutto i toni dei colloqui fra il giudice e Meursault, che infatti conclude:

Tutto era così naturale, funzionava così bene, ed era recitato così sobriamente, che avevo l'impressione buffa di «essere in famiglia» <sup>(76)</sup>.

La rilassatezza del clima instauratosi non inganni però il lettore: la pacatezza deriva solo dal fatto che il giudizio su Meursault è tutto sommato già formulato ed è di totale rifiuto, come rivela il soprannome di «signor Anticristo» – pronunciato peraltro senz'ombra di collera – usato dal giudice per accomiarsi da lui.

Il lettore che sia stato attento a questi particolari non proverà dunque meraviglia quando, al processo, il P. M. arriverà a dire che Meursault *non ha un'anima*:

Diceva [*scil.* il P. M. ] che si era chinato su di essa [*scil.* l'anima di Meursault] e non vi aveva trovato nulla, signori giurati. Diceva che in verità io non ne avevo affatto, di anima, e che nulla di umano mi era accessibile, nessuno dei principi morali che presiedono al cuore degli uomini <sup>(77)</sup>.

E poiché «il vuoto dell'animo quale si ritrova in quest'uomo diventa un abisso dove la società può perire» <sup>(78)</sup>, il Pubblico Ministero chiede la testa di Meursault, convinto di potergli attribuire moralmente anche

<sup>(75)</sup> *Ibidem*, pp. 151-152.

<sup>(76)</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>(77)</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>(78)</sup> *Ivi*.

delitti che non ha commesso, come il parricidio che la medesima Corte che sta esaminando Meursault dovrà giudicare il giorno successivo:

«Io sono persuaso, signori giurati, [...] che non giudicherete troppo audace il mio pensare se dico che l'uomo che è seduto a quel banco [*scil.* Meursault] è colpevole anche dell'assassinio che questa Corte dovrà giudicare domani. Ed è in conseguenza che deve essere punito» <sup>(79)</sup>.

Caricato della responsabilità di qualunque delitto, Meursault è dunque appieno una vittima sacrificale. È un ruolo il cui peso egli porta su di sé senza sentimentalismi e cedimenti -tant'è che rifiuterà le consolazioni offertegli dal cappellano del carcere: affidarsi a Dio, confidare nelle sue preghiere- fino alla fine della storia, quando Meursault scriverà:

Perché tutto sia consumato, perché io sia meno solo, mi resta da augurarmi che ci siano molti spettatori il giorno della mia esecuzione e che mi accolgano con grida di odio <sup>(80)</sup>.

Queste parole sono tutto sommato enigmatiche. Trattandosi delle ultime del romanzo, difficilmente avranno un valore puramente esornativo; cosa significheranno allora? Per quale motivo possedere, come Meursault la possiede, la forza di accettare la propria sorte di condannato dovrebbe implicare anche la volontà di augurarsi l'odio del pubblico presente all'esecuzione? È una volontà tanto più enigmatica, in quanto risulta antifrastica rispetto al ricordo che la madre di Meursault gli aveva trasmesso di suo padre – da lui mai conosciuto –: era andato, pur di mala voglia, ad assistere a un'esecuzione, e al ritorno a casa «aveva vomitato a lungo» <sup>(81)</sup>; reazione, questa, che certo non manifesta alcun sentimento di aggressività nei confronti del giustiziato.

L'immagine evocata nel finale da Meursault allude secondo me al «linciaggio riuscito», per usare l'espressione di Girard, al sacrificio di una vittima che, dopo essere stata caricata dell'odio di tutta la comunità, viene uccisa; entrando più nello specifico, possiamo ipotizzare senza temere di azzardare troppo che questa immagine di scatenamento dell'odio collettivo contro una vittima ricordi anche l'immagine del martirio di Gesù Cristo.

È lo stesso Camus a confermare questa ipotesi, seppur senza menzionare questo luogo e usando un tono leggero e autoironico, nella *Préface*

<sup>(79)</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>(80)</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>(81)</sup> *Ibidem*, p. 184.



à l'édition universitaire américaine de *L'Étranger* (scritta in una data imprecisata compresa nel periodo fra il 1953 e il 1955):

On ne se tromperait [...] pas beaucoup en lisant dans *L'Étranger* l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité. Il m'est arrivé de dire aussi, et toujours paradoxalement, que j'avais essayé de figurer dans mon personnage le seul christ que nous méritions. On comprendra [...] que je l'aie dit sans aucune intention de blasphème et seulement avec l'affection un peu ironique qu'un artiste a le droit d'éprouver à l'égard des personnages de sa création <sup>(82)</sup>.

Meursault, che «accetta di morire per la verità», perché vuole vivere fino alla fine senza fingere pensieri che non pensa e sentimenti che non prova, è dunque per Camus, in un certo senso, «il solo cristo che ci meritiamo».

#### 8. MEURSAULT COME CRISTO?

A suffragare l'ipotesi di una vicinanza della figura di Meursault a quella di Cristo si possono citare alcune pagine di almeno altri due testi, che ci descrivono con una certa ampiezza quale concetto di Cristo avesse Camus: uno, *La Chute*, pubblicato nel 1956 e quindi cronologicamente limitrofo alla *Préface*; l'altro, *Le Mythe de Sisyphe*, limitrofo invece a *L'Étranger* (fu scritto infatti fra il 1940 e il 1942).

Iniziamo dal testo più recente.

Di solito si pone una cesura netta fra il protagonista de *Lo straniero* e quello de *La caduta*: come ricorda Roger Grenier, citando a sua volta Jean Paulhan, Meursault è «un uomo che si giudica perfettamente innocente», Clamence invece «un uomo che si giudica perfettamente colpevole» <sup>(83)</sup>.

Non so se sia corretto affermare che Meursault si giudica del tutto innocente; credo piuttosto si possa dire che tale questione non lo interessa, allo stesso modo dell'esistenza di Dio, sulla quale non ha tempo di riflettere <sup>(84)</sup>.

Poiché quel che proveremo ad analizzare ora non sarà il rapporto fra Meursault e Clamence, bensì il modo in cui la figura di Gesù Cristo

---

<sup>(82)</sup> A. CAMUS, *Oeuvres complètes*, cit., I, p. 216 (per un commento, da vedere pp. 1268-1269).

<sup>(83)</sup> Cfr. A. CAMUS, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, cit., p. 1344 (*Note ai testi*).

<sup>(84)</sup> A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 192.

viene rappresentata ne *La caduta*, bisogna ricordare che nel suo monologo sull'universale – e forse auspicata – colpevolezza dell'umanità Clamence verrà a toccare la figura di Cristo come emblema tanto assoluto quanto sfatabile di innocenza.

Due sono gli elementi salienti del giudizio di Clamence; il primo: la colpevolezza di Cristo concerne la responsabilità, oggettiva quanto involontaria, nella strage degli innocenti; il secondo: Cristo, trovando intollerabile il peso della propria responsabilità, finì col preferire la morte:

Per esempio, sa perché l'hanno crocifisso, quello a cui forse sta pensando? [...] La vera ragione è che lui sapeva di non essere completamente innocente. [...] I bambini di Giudea massacrati mentre i suoi genitori lo portavano al sicuro, perché erano morti, se non per causa sua? Non l'aveva voluto lui, certo. [...] Ma egli non era uomo da poterli dimenticare, ne sono sicuro. [...] Sapendo quel che sapeva, conoscendo ogni cosa dell'uomo – ah! chi avrebbe creduto che il delitto non consiste tanto nel far morire altri quanto nel non morire noi stessi! – giorno e notte di fronte al suo delitto innocente, diventava per lui troppo difficile vivere e andare avanti. Meglio finirla, non difendersi, morire, per non essere più solo e per andare altrove, là dove, forse, qualcuno l'avrebbe sostenuto. Non fu sostenuto, se ne lamentò e, per compir l'opera, l'hanno censurato. Sì, fu il terzo evangelista, mi pare, che cominciò a sopprimere il suo lamento «Perché mi hai abbandonato?» [...] Ciò non toglie che lui, il censurato, non abbia avuto la forza di continuare. [...] in certi casi, continuare, nient'altro che continuare, è uno sforzo sovrumano. E lui non era sovrumano, può credermi. Ha gridato la propria agonia, e perciò l'amo, questo amico, morto senza sapere <sup>(85)</sup>.

La morte di Cristo è stata dunque, secondo Clamence, una sorta di suicidio – la «morte naturale», per usare l'espressione nietzschiana già vista –; e se lo pensa, è perché il processo di umanizzazione cui ha sottoposto la sua figura è stato così radicale da spingersi fino alla sua colpevolizzazione.

In un mondo che Clamence vede popolato di persone che vogliono giudicare il loro prossimo – quindi, già solo per questo fatto, se altri non ce ne fossero, di persone colpevoli – tutti sono dei crocifissi:

essendo tutti giudici, siamo tutti colpevoli, gli uni per gli altri, tutti cristi, a nostro brutto modo, crocifissi a uno a uno, e sempre senza sapere <sup>(86)</sup>.

Se non faremo l'errore di sovrapporre la figura di Albert Camus a quella del suo eroe negativo Clamence – sospeso fra una capacità iper-

<sup>(85)</sup> A. CAMUS, *La caduta*, cit., pp. 1084-1085.

<sup>(86)</sup> *Ibidem*, p. 1087.

trofica di sentire la propria colpa e il desiderio specularlo che tutti siano colpevoli – riducendo le questioni sollevate dal romanzo a problemi di ordine autobiografico <sup>(87)</sup>, queste righe ci segnalano qualcosa di importante, cioè la via di una interpretazione di Cristo che, proprio perché non crede nella sua componente divina, lo sente straordinariamente vicino a quel che di più autentico c'è nella condizione umana, ovvero all'esperienza dell'assurdo.

È una via che prosegue nella direzione intrapresa già ne *Le Mythe de Sisyphe*, in una riflessione che a sua volta ripercorreva in parte variandola quella del Kirillov di Fëdor Dostoevskij: arriviamo così al secondo dei testi da esaminare.

Nel capitolo intitolato *Kirillov* Camus si sofferma con ampiezza sull'articolarsi delle motivazioni della scelta suicidiaria del personaggio dostoevskiano (quella logica <sup>(88)</sup>; quella pedagogica <sup>(89)</sup>; la volontà di diventare dio <sup>(90)</sup>), e di conseguenza anche sulle considerazioni svolte da Kirillov sulla figura di Gesù.

<sup>(87)</sup> Alcune punte di ironia polemica presenti ne *La Chute* contro «gli atei da caffè» (*ibidem*, p. 1073) avevano indotto taluni lettori a pensare a un avvicinamento di Camus «allo spirito, se non al dogma, della chiesa»; Camus risponde in modo assai chiaro: « [Clamence] non dice affatto di essere cristiano. Come lui, provo molta amicizia per il primo di loro [*scil.* Gesù Cristo]. Ammiro la maniera in cui è vissuto ed è morto. La mia mancanza di fantasia mi vieta di seguirlo più in là. Ecco, tra parentesi, il mio solo punto in comune con questo Jean-Baptiste Clamence con cui ci si ostinava a volermi identificare». (Si tratta di una parte del testo di un'intervista rilasciata da Camus a «Le Monde» e datata 31 agosto 1956: cfr. *ibidem*, pp. 1344-1345 – *Note ai testi* –).

<sup>(88)</sup> Kirillov ritiene che l'esistenza di Dio sia insieme necessaria e impossibile, e che, fino a che permanga questa inconciliabilità irrisolvibile, non sia possibile continuare a vivere (cfr. Fëdor DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 671). Nel *Diario di uno scrittore*, Dostoevskij definisce 'logico' il suicidio che derivi da un ragionamento di questo tipo (nella fattispecie, dalla convinzione che l'anima non sia immortale: cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *Diario di uno scrittore*, a cura di E. LO GATTO, Firenze, Sansoni, 1981, p. 692 segg., ma anche pp. 607-609).

<sup>(89)</sup> Suicidandosi perché Dio non esiste, Kirillov vorrebbe fornire l'esempio di cosa significhi assumersi la totale libertà che pertiene al genere umano quando sia venuto meno il limite costituito dall'illusione dell'esistenza di Dio. Una volta che avrà appreso la propria libertà illimitata, l'umanità non dovrà più uccidersi ma viverne con fierezza (cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 674).

<sup>(90)</sup> «Chi ha il coraggio di uccidersi, è Dio»: cfr. Fëdor DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 162 (ma vedi anche p. 674). L'affermazione rimane paradossale anche se Kirillov più volte la spiega. Il significato fondamentale è che l'esistenza di Dio implica che ogni cosa si assoggetti alla sua volontà, mentre la sua non esistenza conferisce agli esseri umani la volontà piena e assoluta, cioè il libero arbitrio, la cui massima manifestazione per Kirillov è il suicidio. Secondo Camus, diventare Dio significa semplicemente «esser libero su questa terra e non servire un essere immortale e, soprattutto, [...] trarre tutte le conseguenze di questa dolorosa indipendenza» (A. CAMUS, *Il mito di Sisifo*, in *Id.*, *Ope-*

Gesù è per Kirillov l'uomo più perfetto che mai venne al mondo, l'uomo la cui incrollabile fede in Dio, mantenuta fin sulla croce, non avrebbe trovato, dopo la morte, che il nulla:

c'era un certo giorno sulla terra, e in mezzo alla terra stavano tre croci. Un uomo sulla croce credeva a tal punto che disse a un altro: «Oggi sarai con me in paradiso». Il giorno finì, entrambi morirono, se ne andarono e non trovarono né paradiso, né resurrezione. Non si avverò quel ch'era stato detto. Ascolta bene: quell'uomo era il più grande che mai fu al mondo, diede al mondo una ragione di vita. Tutto il pianeta, con tutto quello che c'è sopra, senza quell'uomo, è pura follia. [...] se le leggi della natura non hanno risparmiato neanche *Lui*, non hanno risparmiato neanche il proprio miracolo, costringendolo a vivere nella menzogna e a morire per una menzogna, ne deriva che tutto il pianeta è menzogna [...]. Perché allora vivere, [...] se sei un uomo? <sup>(91)</sup>.

Camus riprende l'immagine kirilloviana di Gesù che muore sulla croce e non trova il paradiso, adattandola alla propria concezione dell'assurdo:

Kirillov [...] a un certo momento immagina che Gesù, morendo, *non si sia ritrovato in paradiso* ed abbia capito, allora, che la sua tortura era stata inutile. «Le leggi della natura» dice Kirillov «hanno fatto vivere il Cristo fra la menzogna e lo hanno fatto morire per una menzogna». Soltanto in questo senso, Gesù incarna bene tutto il dramma umano. Egli è l'uomo-

---

*re. Romanzi, racconti, saggi*, cit., p. 302): la necessità suicidiaria che Kirillov vi vede connessa costituirebbe per Camus il suicidio pedagogico (pp. 302-303), in una confluenza delle due motivazioni (suicidio come necessità di fornire l'esempio della libertà assoluta in assenza di Dio; suicidio come massima manifestazione del libero arbitrio *tout court*) che in Dostoevskij erano distinte.

<sup>(91)</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., pp. 673-674. Anche se credo che occorra concordare con Camus, e ritenere che la divinità che pertiene all'uomo secondo Kirillov sia tutta terrena e consista nella sua libertà assoluta, si ha l'impressione che Gesù conservi agli occhi di Kirillov qualcosa della propria sacralità. Lo rivela la lampada votiva che Kirillov tiene sempre accesa davanti a una sua icona (*ibidem*, p. 285 e p. 673), notazione con cui Dostoevskij volle forse suggerire una corrispondenza con le parole che il vescovo Tichon dice al 'tiepido' Stavrogin: «L'ateo assoluto [...] è pur sempre sul penultimo scalino in alto prima della perfettissima fede (può passare allo scalino superiore e può non passare)» (*ibidem*, p. 746). Come non vedere, poi, che il sacrificio altruistico implicato dall'intenzione del suicidio 'pedagogico' tende naturalmente, nella sua valenza universalmente salvifica, a iscriversi nella suggestione cristologica della crocifissione? La volontà di diventare Dio con la scelta della morte potrebbe quindi significare (*anche* e, nel caso, solo a un livello non del tutto conscio nella psiche del personaggio) un tentativo di rendersi somigliante alla *divinità* di Gesù Cristo: come dimostrerebbe anche la speranza kirilloviana di produrre, con la propria morte, una rigenerazione fisica nella generazione successiva alla propria, che potrà così fare a meno «del Dio di prima» (p. 674).

perfetto, in quanto è quello che ha realizzato la più assurda condizione. Non è il Dio – uomo, ma l'uomo – dio. E, come lui, ciascuno di noi può essere crocifisso e ingannato – anzi lo è, in una certa misura <sup>(92)</sup>.

Occorre notare che la definizione di «Uomo-Dio», che per Camus si attaglia a Gesù Cristo, Kirillov la applicava, preda della suggestione derivatagli da quegli attimi di estasi <sup>(93)</sup> in cui gli pareva che il tempo venisse a cessare di scorrere, non al Cristo, bensì all'uomo che «insegnerà che tutti sono buoni» e che, così facendo, «terminerà il mondo» <sup>(94)</sup>.

Ad ogni modo, tale definizione sintetizza appieno il pensiero di Camus: Cristo non ha nulla di divino, ma è invece «l'uomo-perfetto»; la sua perfezione gli deriverebbe dall'essersi spinto più avanti di chiunque altro nell'esperienza dell'assurdo, su quella croce oltre la quale non c'era nulla.

Ebbene, ne *L'Étranger* ritroviamo attribuite a Meursault entrambe queste caratterizzazioni di Cristo: quando vi si mostra come, durante il processo, Celeste, un oste amico di Meursault, di lui sappia dire soltanto che «è un uomo»

Gli è stato chiesto [*scil.* a Celeste] se ero suo cliente e ha detto: «Sì, ma era anche un amico»; che cosa pensava di me, e ha risposto che ero un uomo; che cosa intendesse dire con questo e ha dichiarato che tutti sanno che cosa vuol dire <sup>(95)</sup>,

si suggerisce anche che Meursault rappresenti in un certo senso ogni essere umano, colto nella sua essenzialità, nella sua nudità di fronte al reale, senza le svariate qualificazioni che il vivere sociale vorrebbe fargli indossare – diaframmi a separarlo dalla coscienza di quello che è il destino comune a tutti, una morte il cui soffio oscuro uguaglia ogni scelta –.

E d'altra parte il rifiuto di mentire sulle proprie convinzioni fino alla condanna capitale, anche se qualche compiacenza al sentire comune avrebbe alleggerito la sua posizione, isola Meursault in una solitudine che lo rende l'emblema di una condizione assurda vissuta fino alle sue conseguenze più estreme: una solitudine che l'appaia a Cristo. Per-

<sup>(92)</sup> A. CAMUS, *Il mito di Sisifo*, cit., pp. 301-302.

<sup>(93)</sup> L'estasi di Kirillov, che viene interpretata da Šatov come il segnale di una forma latente di epilessia (F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 646), gli dona attimi di una felicità assoluta e insostenibile, persuadendolo che al mondo «tutto è bene» (pp. 283-285).

<sup>(94)</sup> *Ibidem*, p. 285. Questa figura – che in parte si sovrappone allo stesso Kirillov, visto che è lui a pensare che «tutto» sia «bene» (*vsě chorošo* nell'originale) – si iscrive nell'esperienza kirilloviana del venir meno del tempo: l'armonia provata da Kirillov nei momenti di estasi è talmente perfetta da fargli provare la sensazione che il fine del mondo sia stato raggiunto, e che quindi all'umanità sia diventato inutile continuare a generare figli (p. 646).

<sup>(95)</sup> A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., pp. 169-170.

ché non credere a nessuna verità assoluta e morire per la verità è un po' come essere crocifissi per un dio inesistente.

9. «L'IDIOTA SULLA CROCE» <sup>(96)</sup>

La vicinanza di Meursault alla figura di Cristo viene suggerita per via indiretta anche da una celeberrima interpretazione del romanzo, quella di Jean-Paul Sartre, che instaurava una parentela fra Meursault e il principe Myškin, protagonista de *L'idiota*:

l'uomo assurdo, gettato in questo mondo, ribelle, irresponsabile, non ha «nulla da giustificare». È *innocente*. [...] Innocente come il principe Myškin che «vive in un perpetuo presente, sfumato di sorrisi e d'indifferenza». Un innocente in tutti i sensi del termine, un «Idiota» anche, se preferite. E questa volta si capisce fino in fondo il titolo del romanzo di Camus. Lo straniero che vuole descrivere è proprio uno di quei terribili innocenti che sono lo scandalo di una società perché non accettano le sue regole del gioco. Vive tra gli stranieri, ma anche per loro è uno straniero <sup>(97)</sup>.

Questa interpretazione ha avuto una larghissima fortuna, e la troviamo frequentemente rielaborata dalla critica camusiana: per esempio, Giovanni Bogliolo, nell'*Introduzione a La morte felice*, pur ritenendo il paragone insufficiente a spiegare l'evoluzione camusiana da quel primo romanzo a *Lo straniero*, parla di un passaggio «da Raskol'nikov al principe Myškin, dal febbrile ribelle allo 'straniero' scandalosamente puro» <sup>(98)</sup>.

Vorrei esaminare ora su quali basi tale interpretazione si fondi, cercando di percorrere seppur in estrema sintesi almeno tre vie distinte ma complementari, soprattutto utili al nostro discorso: i rapporti fra Meursault e Myškin; i rapporti fra Myškin e la figura di Cristo, con una deviazione sul Cristo di Nietzsche; i rapporti fra *Lo straniero* e *L'idiota* preso nel suo complesso.

Innanzitutto, *Il mito di Sisifo* attesta che un interesse di Camus per *L'idiota* c'era, in un'osservazione parzialmente riportata anche da Sartre:

Quest'ultimo (*scil.* Myškin), malato, vive in un perpetuo presente, sfuma-

<sup>(96)</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Opere complete*, a cura di G. COLLI & M. MONTINARI, vol. VIII, tomo III, *Frammenti postumi 1888-1889*, versione di S. Giannetta, Adelphi, Milano, 1974, 25 [14], p. 414.

<sup>(97)</sup> JEAN-PAUL SARTRE, *Spiegazione dell'«Étranger» di Camus*, in ID., *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 210.

<sup>(98)</sup> A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. XIII dell'*Introduzione*.

to di sorrisi e di indifferenza, e questo stato beato potrebbe essere la vita eterna, di cui parla il principe <sup>(99)</sup>.

Camus fa cenno in queste righe, senza tuttavia specificarlo, al tema della trasfigurazione del tempo – esperienza legata alla malattia epilettrica: ne abbiamo già accennato riguardo a Kirillov –. Il ragionamento si sviluppa in questo tratto come una contrapposizione fra Kirillov, Stavrogin e Ivan Karamazov da un lato – gli eroi dostoevskiani dell'assurdo –, il principe ed Alëša Karamazov dall'altro. Per Camus Myškin non è quindi senz'altro un personaggio assurdo, pur non pronunciando professioni adamantine di fede nell'immortalità come invece Alëša -motivo per cui Camus riscontra una certa ambiguità nella sua figura-.

Se ci arrestassimo al piano ideologico del personaggio, si dovrebbe dunque escludere un'influenza myškiniana su Meursault, eroe assurdo per eccellenza; farlo sarebbe tuttavia semplificadorio. A legare i due personaggi è una caratteristica, che emerge di continuo e costituisce uno dei caratteri dominanti in entrambi, che è la capacità di non trattare se stessi diversamente dagli altri: questo fa sì che essi non attribuiscano importanza maggiore al *proprio* stare nel mondo – cioè, in quel mondo più ristretto che è la società, a tutti i comportamenti connessi per ciascuno al ruolo che occupa, nonché alla quasi universalmente sentita necessità della propria autoconservazione – che a quello altrui, non valutino se stessi più favorevolmente, ma neppure cerchino, uniformandosi magari solo in apparenza alle aspettative generali, di apparire migliori di quel che sono – o per lo meno diversi –. Possiamo definirla un'attitudine ad aprirsi totalmente al mondo, a quel che di bello e di meno bello esso incessantemente porta fino a noi; ma aprire di tali varchi nel consorzio umano – costruito sulla rigidità del *ruolo*, non su quell'entità fluida che è la *persona* – provoca conseguenze non controllabili e finisce per capovolgersi nel suo contrario – l'isolamento buio dell'idiozia completa, nel caso di Myškin –, o per realizzarsi in una catena di eventi che provocano il male del delitto e dell'espiazione – fino all'attesa, tuttavia *felice*, del patibolo: è il caso di Meursault –.

È caratterizzando il principe con questa *permeabilità agli altri* – una trasparenza che sa diventare anche desiderio di oblazione totale di sé-, che Dostoevskij cercava di rappresentare una «persona totalmente bella» (*prekrasnyj čelovek*), quello che negli appunti preparatori del romanzo chiamava «principe Cristo» <sup>(100)</sup>.

<sup>(99)</sup> A. CAMUS, *Il mito di Sisifo*, cit., p. 304.

<sup>(100)</sup> Cfr. V. STRADA, *Il «santo idiota» e il «savio peccatore»*, in ID., *Le veglie della*

Al fatto che fosse la figura di Cristo ad aver ispirato quella di Myškin diede un seguito imprevedibile il Nietzsche de *L'Anticristo*, con la sua riduzione della figura di Gesù a quella di un «idiota» – malato <sup>(101)</sup> di una «morbo irritabilità del senso tattile» inibentegli qualsiasi contatto fisico –, che un «odio istintivo di ogni realtà» portava a dimorare in un «mondo meramente 'interiore', un mondo 'vero', un mondo 'eterno'... 'Il regno di Dio è in voi'», e che la necessità di escludere ogni conflitto – a causa della medesima irritabilità e sofferenza nervosa – persuadeva a sentire «l'amore come unica, come *ultima* possibilità di vita» <sup>(102)</sup>.

È lo stesso Nietzsche a notare che il mondo «malato» di cui narrano i Vangeli «sembra uscito da un romanzo russo, in cui i rifiuti della società, le malattie nervose e un'«infantile» idiozia paiono essersi dati convegno» <sup>(103)</sup>, e a «rammaricarsi che non sia vissuto un Dostoevskij nelle vicinanze» di Gesù, qualcuno, cioè, «che sapesse [...] avvertire il trascendente fascino di una siffatta mescolanza di sublimità, malattia e infantilismo» <sup>(104)</sup>.

Il Cristo di Nietzsche non somiglia al Cristianesimo, né alla Chiesa: la sua buona novella è che il peccato non c'è e non c'è distanza fra Dio e l'uomo; già la pratica della vita evangelica – cioè, in sostanza, la non resistenza al male –, senza dogmi, senza bisogno di preghiere, costituisce, di per se stessa, la beatitudine. E come era stata la vita di Cristo, per Nietzsche fu anche la sua morte:

Questo «lieto messaggero» morì come visse, come *aveva insegnato -non per «redimere gli uomini», ma per indicare come si deve vivere. La pratica della vita è ciò che egli ha lasciato in eredità agli uomini: il suo contegno dinanzi ai giudici, agli sgherri, agli accusatori e a ogni specie di calunnia e di scherno -il suo contegno sulla croce. Egli non resiste, non difende il suo diritto, non fa un passo per allontanare da sé il punto estremo, fa anzi qualcosa di più, lo provoca...* <sup>(105)</sup>.

Come salta agli occhi di ogni lettore de *L'Étranger*, le ultime righe di questo brano potrebbero descrivere in parte anche il contegno di Meur-

---

*ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 39-64 (il saggio funge da introduzione a F. DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, trad. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 1981 e successive ristampe).

<sup>(101)</sup> Come è noto, anche in Dostoevskij il termine – *idiot* – indica una patologia: l'epilessia di Myškin, che lo ha reso, per certi periodi della sua vita, appunto un *idiota*.

<sup>(102)</sup> F. NIETZSCHE, *L'Anticristo. Maledizione del Cristianesimo*, introduzione di G. Colli, versione di F. Masini, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 2006<sup>22</sup>, pp. 38-39.

<sup>(103)</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>(104)</sup> *Ivi*.

<sup>(105)</sup> *Ibidem*, p. 46.



sault nei confronti della necessità di difendersi, visto che nulla di utile egli fa per allontanare da sé la prospettiva della condanna capitale.

Ma proseguiamo pur brevemente la riflessione su Nietzsche, per ritornare poi a *L'idiota*. Come è noto, *L'Anticristo* pronuncia non tanto una condanna di Cristo, quanto del Cristianesimo – frutto della manipolazione paolina di quella che era stata la figura reale di Gesù<sup>(106)</sup> – per una serie di ragioni, riassumibili forse tutte nella fede nell'aldilà:

Se si trasferisce il centro di gravità della vita *non* nella vita, ma nell'«al di là» – *nel nulla* – si è tolto il centro di gravità alla vita in generale<sup>(107)</sup>.

La trasvalutazione di tutti i valori per Nietzsche si attua dunque anche come presa di distanza totale dai valori cristiani -di più: come il tentativo della loro demolizione- compiendosi alla luce di una diversa concezione del tempo – che è quella dell'eterno ritorno dell'identico –, e si riassume icasticamente nella contrapposizione fra Dioniso e Cristo, come è possibile leggere in varie formulazioni, di cui la più celebre è probabilmente quella che conclude *Ecce homo*:

– Sono stato capito? – *Dioniso contro il Crocifisso...*<sup>(108)</sup>.

Di maggiore ampiezza e articolazione un brano risalente alla primavera 1888 – pochi mesi prima di *Ecce Homo*, dunque –, di cui riporto alcune parti:

I due tipi: *Dioniso* e il *crocifisso*.

Stabilire: il tipico uomo *religioso* – è una forma di decadenza? I grandi innovatori sono tutti quanti malati ed epilettici; ma non lasciamo qui fuori un tipo d'uomo religioso, quello *pagano*? Non è il culto pagano una forma di ringraziamento e di affermazione della vita? Non dovrebbe essere il suo più alto rappresentante un'apologia e divinizzazione della vita? [...]

– Qui faccio intervenire il *Dioniso* dei Greci; l'affermazione religiosa della vita, della vita intera, non della vita rinnegata e dimezzata; [...]

*Dioniso* contro il «crocifisso»: eccovi l'antitesi. *Non* è una differenza in base al martirio – solo esso ha un altro senso. La vita stessa, la sua eterna fecondità e il suo eterno ritorno determinano la sofferenza, la distruzione, il bisogno di annientamento...

Nell'altro caso il dolore, il «crocifisso in quanto innocente»<sup>(109)</sup> valgono come obiezione contro questa vita, come formula della sua condanna.

---

<sup>(106)</sup> *Ibidem*, pp. 55-56.

<sup>(107)</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>(108)</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, cit., p. 137.

<sup>(109)</sup> Riguardo al tema dell'innocenza di Gesù, Nietzsche vi si sofferma con maggiore ampiezza ne *L'Anticristo*, in un brano in cui ne interpreta la predicazione come una

Si indovina che il problema è quello del senso del dolore: del senso cristiano o del senso tragico... Nel primo caso sarebbe la via che porta a un essere beato, nel secondo *l'essere* è considerato *abbastanza beato* da giustificare anche un'immensità di dolore.

L'uomo tragico afferma anche il dolore più aspro: è abbastanza forte, ricco e divinizzatore per ciò.

Il cristiano nega anche il destino più felice in terra: è tanto debole, povero e diseredato da soffrire di ogni forma di vita...

«Il Dio in croce» è una maledizione della vita, un'esortazione a liberarsene.

Il Dioniso fatto a pezzi è una *promessa* alla vita: essa rinascerà e rifiorirà eternamente dalla distruzione <sup>(110)</sup>.

La contrapposizione fra Dioniso e il Crocifisso ci interessa ora *in quanto* può fornire elementi utili alla comprensione dell'evoluzione del pensiero camusiano da *La Mort heureuse* a *L'Étranger*, dal sacrificio dionisiaco di Zagreus all'accettazione felice della morte del 'cristo assurdo' Meursault.

René Girard, nel corso delle sue ricerche sul funzionamento delle dinamiche sacrificali, si sofferma anche su Nietzsche, leggendone la contrapposizione Dioniso / Cristo alla luce del rispetto e dell'aiuto che si deve alle vittime e criticando quindi la posizione nietzschiana, come quella di colui che, pur avendo colto la presenza della medesima violenza collettiva operante in entrambe le *passioni* – quella di Dioniso e quella di Gesù –, sceglie di non parteggiare per la vittima <sup>(111)</sup>.

---

rivolta dell'istinto sacerdotale, per Nietzsche tipicamente ebraico, in certo modo contro se stesso, e più precisamente contro la classe sacerdotale – cioè contro quella che Nietzsche chiama la «Chiesa ebraica» –, in nome dell' «invenzione di una forma d'esistenza ancora *più astratta*, di una visione del mondo ancora *più irreal* di quanto sia condizionata dall'organizzazione di una chiesa» (F. NIETZSCHE, *L'Anticristo*, cit., p. 35); fu il suo contraddire «l'ordine dominante» che lo portò sulla croce. Cristo, quindi, «morì per *sua colpa*» (*ibidem*, p. 36) e non innocente.

<sup>(110)</sup> F. NIETZSCHE, *Opere complete*, a cura di G. COLLI & M. MONTINARI, vol. VIII, tomo III, *Frammenti postumi 1888-1889*, cit., 14 [89], pp. 56-57.

<sup>(111)</sup> Scrive Girard, a proposito del *frammento postumo* ora visto: «Mentre Dioniso approva e organizza il linciaggio della vittima unica, Gesù e i Vangeli lo disapprovano. È proprio quello che ripeto continuamente: i miti si fondano su una persecuzione unanime. Il giudaismo e il cristianesimo distruggono questa unanimità per difendere le vittime ingiustamente condannate, per condannare i carnefici ingiustamente legittimati. Questa constatazione semplice ma fondamentale, per incredibile che possa apparire, nessuno l'ha fatta prima di Nietzsche, nemmeno un cristiano! Bisogna quindi rendere a Nietzsche, su questo punto preciso, l'omaggio che merita. Purtroppo, al di là di questo, il filosofo non fa che delirare. Invece di riconoscere nell'inversione dello schema mitico una *verità* incontestabile che solo la tradizione giudaico-cristiana afferma, Nietzsche fa di tutto per screditare la presa di posizione in favore delle vittime» (cfr. R. GIRARD, *Vedo Satana cadere...*, cit., pp. 225-226).

Questo tipo di riflessione ci porta a leggere con maggiore consapevolezza l'evoluzione da *La Mort heureuse* a *L'Étranger* come il percorso di una demitizzazione profonda di dinamiche sacrificali all'interno delle quali l'assassinio di Zagreus obbligatoriamente si collocava – abbiamo già visto che solo all'interno di una logica sacrificale il rapporto fra Zagreus e Mersault trova un senso: altrimenti la struttura romanzesca crollerebbe – ma nelle quali il percorso intellettuale di Mersault rischiava di restare pericolosamente invischiato, perdendo, per così dire, in onestà: visto che il cammino verso la morte cosciente e felice ha da essere *per ciascuna creatura* in quanto condannata all'assurdo, non solo per chi trovi la disponibilità di una vittima sulla propria strada. Da qui, il *farsi vittima* di Meursault: sempre senza uscire – e però senza mitizzazioni che acconsentano alla girardiana *sostituzione* sacrificale, di modo che ora sarà la vittima, e non il carnefice, ad approdare alla propria gnosi – da una logica sacrificale che, per Girard ma direi anche per il Camus di quegli anni giovanili, sembra davvero reggere, declinata in varie forme, i rapporti fra gli esseri umani <sup>(112)</sup>.

Possiamo così ritornare a *L'idiota* e, nella fattispecie, all'influsso che il romanzo nel suo complesso esercitò sul Camus de *L'Étranger*.

---

<sup>(112)</sup> Per concludere la riflessione sull'interpretazione girardiana di Nietzsche, credo sia d'obbligo ricordare che Roberto Calasso (*Monologo fatale*, in F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, cit., pp. 151-204) legge in maniera diversa da Girard – che egli non menziona – il problema della vittima nel Nietzsche degli ultimi scritti, quelli di poco precedenti la cosiddetta «follia torinese», mettendo in relazione il brano del *Crepuscolo degli idoli* sulla «morte cosciente» con un passo di *Ecce homo* in cui Nietzsche scrive: «Un dio che venisse sulla terra non potrebbe fare altro che torti – prendere su di sé la colpa, non la pena, questo solo sarebbe veramente divino» (F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, cit., pp. 25-26). Per Calasso, il meccanismo per cui *ci si fa* vittima trasgredendo al destino e incorrendo «necessariamente» nella rovina mette in discussione il rapporto colpa-pena, poiché «quella colpa stessa è una maniera di morire» (R. CALASSO, *Monologo fatale*, cit., p. 185). In questa ottica, quella che nella visione girardiana è la colpevolizzazione della vittima, messa in atto dai carnefici per avere legittimazione a massacrarla, diventa invece la modalità in cui l'individuo, *coscientemente*, sceglie di morire. Mi chiedo a questo punto, proprio sulla base di queste riflessioni, se sia dunque possibile ipotizzare che la confluenza fra Dioniso e il Crocifisso che si decifra nei cosiddetti «biglietti della follia» (scritti fra il 3 e il 6 gennaio 1889), nei quali Nietzsche si firma ora con l'uno ora con l'altro dei due nomi (cfr. F. NIETZSCHE, *Lettere da Torino*, a cura di G. CAMPIONI, traduzione di V. Vivarelli, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 2008, in particolare pp. 193-202), non derivi proprio da una lettura di Cristo non come crocifisso innocente, ma come crocifisso che ha voluto per sé quella morte in quanto 'colpevole' in prima persona del proprio destino (vedi ad es. uno dei biglietti indirizzati a Cosima Wagner («Arianna») il 3 gennaio: «[...] Ma questa volta vengo come Dioniso vittorioso, che renderà la terra un giorno di festa... Non che io abbia molto tempo... I cieli gioiscono per il fatto che sono qui... Sono stato anche appeso alla croce...», p. 194).

## 10. IL TEMPO DILATATO DEL CONDANNATO A MORTE

La confluenza di Myškin e Meursault in un importante aspetto caratteriale – quell'apertura al mondo che li rende entrambi disponibili a tutti i rapporti umani che si offrono loro: particolarmente discutibili nel caso di Meursault, tendono continuamente a inghiottire nelle loro spire anche il principe – non può far dimenticare quello cui prima abbiamo fatto cenno, ovvero che Camus, più che a Myškin, è interessato ai personaggi 'assurdi' di Dostoevskij, a Kirillov – la cui affermazione del «tutto è bene»<sup>(113)</sup> viene assunta da Sisifo a significare la possibilità della felicità umana nonostante l'assurdo –, a Stavrogin – la cui indifferenza come sentimento dominante, che nei *Demoni* si realizza soprattutto come attitudine a praticare indifferentemente il bene o il male, Camus interpreterà<sup>(114)</sup> come reazione all'assurdità dell'esistere, e quindi indifferenza verso le realtà ultime, in uno scolorirsi marcato del piano morale a beneficio di quello metafisico<sup>(115)</sup> –, a Ivan Karamazov, alla cui rivolta contro Dio in nome della giustizia Camus dedicherà pagine concentratissime ne *L'Homme révolté*<sup>(116)</sup>.

Per quel che riguarda Meursault, non certo il candore di Myškin, bensì l'indifferenza di Stavrogin ricorderà una frase che lo riassume assai bene, e che egli vorrebbe pronunciare in aula durante la requisitoria, per far comprendere al P. M. il motivo della propria mancanza di rimorsi nei confronti dell'arabo:

Avrei voluto cercare di spiegargli (*scil.* al Pubblico Ministero) con simpatia, quasi affettuosamente, che mai ero riuscito a provare un vero dispiacere per qualcosa. Ero sempre stato tutto preso da ciò che doveva succedere, dall'oggi o dall'indomani<sup>(117)</sup>.

E tuttavia, per un tema di grande spessore *L'idiota* può essere stato per Camus la fonte di una forte suggestione: è il tema del condannato a morte, e, nella fattispecie, del modo in cui il condannato a morte vive il

---

<sup>(113)</sup> Pur estrapolata dalla radice da cui Dostoevskij l'aveva fatta nascere, ovvero l'estasi epilettica (l'abbiamo visto in precedenza).

<sup>(114)</sup> Nel suo adattamento teatrale del romanzo di Dostoevskij, andato in scena la prima volta il 30 gennaio 1959 al Théâtre Antoine di Parigi.

<sup>(115)</sup> Sul tema mi permetto di rinviare al mio *Da Stavrogin a Meursault, e ritorno: una lettura comparativa dei «Démon»*, in «Il Ponte. Rivista di politica economia e cultura fondata da Piero Calamandrei», Anno LXIII, n. 10 (ottobre 2007), pp. 145-154.

<sup>(116)</sup> A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, in ID, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, cit., pp. 681-688.

<sup>(117)</sup> A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 177.

proprio tempo ultimo. E da qui possiamo dare inizio alla riflessione che concluderà il presente saggio, che è quella sulla gnosi camusiana del tempo.

Se la comprensione di cosa sia il tempo rispetto alla vita degli esseri umani è il centro assoluto della riflessione di Mersault e di Meursault, e l'oggetto principe della loro graduale conquista, dal punto di vista più propriamente speculativo credo di poter dire che il pensiero di Camus su questo punto cardine si sia chiarito progressivamente articolandosi *anche* grazie a letture diverse, di cui *L'idiota* è una delle principali. Questo accade perché il tempo è forse il vero protagonista di un romanzo pur ricchissimo di personaggi come è *L'idiota*, dispiegandosi in una compresenza di declinazioni anche molto diverse: dal tempo di Myškin, che è trasfigurato dall'epilessia – per cui, al sopraggiungere di ogni attacco, il principe sperimenta il *venir meno del tempo* cui alluderebbe, secondo Dostoevskij <sup>(118)</sup>, l'*Apocalisse* di Giovanni (10, 6) con la frase χρόνος ο κέτι ἔσται (*vremeni bol'se ne budet* nel russo; letteralmente, *tempo non più ci sarà*) –, al tempo dei condannati a morte, che sono almeno tre: di due racconta il principe all'inizio del romanzo, nella casa degli Epančín, e si tratta di condannati a morte dalla 'giustizia' umana; il terzo è uno dei personaggi chiave del romanzo, il giovane Ippolit, e a condannarlo non è la giustizia ma la natura, che l'ha reso un malato di tisi in fase terminale.

Ci soffermeremo solo sui primi due condannati a morte, perché è su questi che io credo Camus abbia incentrato le proprie riflessioni. Di uno, Myškin racconta l'esecuzione, cui egli ha assistito di persona, a un cameriere degli Epančín <sup>(119)</sup>, nell'attesa di essere ricevuto dal generale. Secondo il principe, morire per un'esecuzione è la modalità di morte più dolorosa e terribile, a causa della *certezza* che il condannato ha di morire di lì a pochi istanti, a causa, cioè, del *venir meno* della speranza di poter avere salva la vita – giacché un essere umano continua a nutrire la speranza di poter sopravvivere anche in situazioni assai critiche, anche mentre sta *in effetti* morendo, ma evidentemente non nel caso di un'esecuzione capitale, in cui la morte è inderogabilmente stabilita –. Di questo medesimo condannato, Myškin parlerà poco dopo anche alla generalelza Elizaveta Prokof'evna e alle sue tre figlie Aleksandra, Adelaida e Aglaja <sup>(120)</sup>, nel proseguire una riflessione che con loro aveva

---

<sup>(118)</sup> Del significato di questa lettura e delle sue differenze rispetto alle interpretazioni correnti del passo apocalittico ho trattato seppur sinteticamente in «*Il faut imaginer Sisyphe heureux*»: *note a margine di una variazione mitica*, cit.

<sup>(119)</sup> F. ДОСТОЕВСКИЙ, *L'idiota*, cit., pp. 22-24.

<sup>(120)</sup> *Ibidem*, pp. 64-68.

iniziato su un altro condannato a morte, uno che però all'ultimo momento prima di essere ucciso era stato graziato; egli aveva così potuto *raccontare* cosa si prova ad aver la certezza di morire di lì a pochi minuti. Myškin ricorda che l'uomo diceva di aver provato una sensazione di immensa dilatazione del tempo, per cui, quando credeva non gli rimanesse da vivere più di cinque minuti, aveva avuto l'impressione che il tempo contenuto in quella manciata di istanti fosse un tempo lunghissimo di cui egli ancora poteva pienamente disporre:

Diceva che quei cinque minuti gli erano sembrati un tempo infinito, una immensa ricchezza; gli pareva di dover vivere in quei cinque minuti tante vite, che per il momento non era il caso di pensare all'ultimo istante, di modo che prese ancora varie disposizioni: calcolò il tempo necessario per dire addio ai compagni, e vi destinò un paio di minuti, poi destinò altri due minuti a pensare per l'ultima volta a se stesso, e poi a guardarsi intorno per l'ultima volta <sup>(121)</sup>.

Eppure la sensazione di saper dominare il tempo non dura che lo spazio di due minuti: dopo aver salutato i compagni, e iniziando a pensare a se stesso, il condannato fu assalito dalla tremenda rabbia di non aver saputo vivere tutta la propria vita ritenendo prezioso ogni singolo istante e facendo «di ogni minuto tutt'un secolo», e a quel punto avrebbe voluto essere fucilato immediatamente <sup>(122)</sup>.

Ebbene, noi ritroveremo nell'esperienza carceraria di Meursault le medesime riflessioni condotte da Myškin sui due condannati a morte, e tuttavia variate -perché le riprese camusiane non sono mai una ripetizione, bensì una dialettica variazione sul tema e quasi l'instaurarsi di un dialogo -.

## 11. LA GNOSI DEL TEMPO

Se è - come io credo - possibile interpretare le vite di Mersault e di Meursault come i percorsi progressivi di una gnosi che si compie con l'acquisizione della felicità terrena - percorsi non facili, che hanno il sacrificio (altrui o di sé) come catalizzatore -, occorre chiarire fin da ora che essi non partono tuttavia da un nulla di sapienza, bensì da una *disposizione particolare* alla vita che Camus descrive in un brano che ricorre pressoché identico nei due romanzi e che vuol simboleggiare il

<sup>(121)</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>(122)</sup> *Ibidem*, pp. 62-63.

periodo per così dire iniziale del cammino; mi riferisco alla descrizione del trascorrere della domenica.

Rispetto all'economia compositiva di romanzi estremamente concisi, quale è soprattutto *L'Étranger*, è anche l'ampiezza della descrizione a farcene capire l'importanza. Non potendo riportarla per ragioni di spazio, tenterò di riassumerne i tratti salienti.

È la domenica successiva al funerale della madre di Meursault, ed egli è solo – la sua amica Maria, con cui ha iniziato il giorno precedente una relazione, se ne è andata –. Meursault rimane a letto a fumare fino a mezzogiorno, poi, non avendo voglia di andare come il solito a mangiare nella trattoria di Celeste per non dover rispondere a domande sul funerale, si cucina delle uova al burro che mangia direttamente nel tegame; gironzola per casa; legge un vecchio giornale e ritaglia una *réclame* dei sali Kruschen per incollarla su un quaderno dove conserva «le cose divertenti» che trova sui giornali; si lava le mani e si mette al balcone.

La descrizione di quel che Meursault vede dalla sua postazione è molto accurata: all'inizio, nonostante il tempo sia bello, il lastricato è umido e scarsi i passanti: si tratta di famiglie che vanno a passeggio. Un po' più tardi, è la volta dei gruppi di ragazzi vestiti alla moda, che escono presto a prendere il tram per andare nei cinema del centro di Algeri. Poi la strada di nuovo si svuota quasi del tutto, non restano che i commercianti nei loro negozi e i gatti. A questo punto, imitando il tabaccaio che, sul marciapiede di fronte, si è messo a cavalcioni di una sedia, Meursault gira la propria sedia appoggiando le mani allo schienale; fuma due sigarette; entra in camera a prendere un pezzo di cioccolata e va a mangiarla sul balcone. Osserva a lungo il variare del cielo. Alle cinque vede i tram che riportano dallo stadio i tifosi; poi, i tram che riportano a casa i giocatori, che urlano e cantano – alcuni lo salutano coinvolgendolo un attimo nei loro festeggiamenti, ed egli fa un cenno di assenso –; poi, le auto, numerose. Il cielo si fa rosso, le famiglie ritornano dalla passeggiata. Ritornano i ragazzi dai cinema rionali; un po' più tardi, quelli dai cinema del centro. Essi si fermano in strada per vedere le ragazze – parecchie di loro salutano Meursault con la mano –. Poi si accendono i lampioni, facendo impallidire le prime stelle. La strada è piena di gente e di tram. Poi i tram si diradano, la strada torna deserta, esce un gatto. Meursault va a comprare il necessario per cenare, e mangia in piedi; fuma un'altra sigaretta alla finestra, ma sente freddo e chiude i vetri. Conclude:

Ho pensato che era sempre un'altra domenica passata, che adesso la mamma era seppellita, che avrei ripreso il lavoro; e tutto sommato non era cambiato nulla <sup>(123)</sup>.

Ne *La Mort heureuse* la descrizione della domenica era praticamente identica a questa <sup>(124)</sup>, anche se non si trattava della domenica successiva al funerale della madre di Mersault, ma, per così dire, di una domenica qualunque. Una domenica che si incastonava, come tutte le altre, in una vita di cui Mersault, dopo la morte della madre e prima di conoscere Zagreus, in certo modo non sapeva che fare:

Si muoveva in un'ombra di appartamento [*scil.* quello che aveva condiviso con la madre] che non gli richiedeva nessuno sforzo. In un'altra camera avrebbe dovuto abituarsi di nuovo, lottare anche là. Egli voleva ridurre la parte esposta al mondo e dormire fino a quando tutto fosse consumato. Questa camera aveva un suo posto in questo progetto <sup>(125)</sup>.

Pur situandosi in una fase iniziale del percorso della loro gnosi – una fase in cui, ad esempio, il tempo vitale di Mersault si ripartisce ancora equamente fra l'alienazione del lavoro e quella del sonno –, il fatto che entrambi trascorrono la domenica contemplando dal balcone le occupazioni degli altri – delle persone che sentono il desiderio di vivere il tempo festivo variamente occupandolo, cioè *dimenticandolo* attraverso le passeggiate, il cinema, lo stadio: i classici *passatempi* – segnala che Mersault e Meursault sono diversi da loro, poiché possiedono la capacità di godere del nudo scorrere del tempo, delle ore, dei minuti – capacità, questa, che non è ancora la volontà ininterrotta di non allontanarsi dalla coscienza felice del tempo di cui è fatta la propria esistenza, ma presto lo diventerà <sup>(126)</sup> –. Anche il soffermarsi sul cielo, sulle sue trasformazioni incessanti quanto in realtà solo apparenti, indica un preciso contraltare rispetto alle occupazioni umane volte all'oblio del tempo,

<sup>(123)</sup> A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 117.

<sup>(124)</sup> Cfr. A. CAMUS, *La morte felice*, cit., pp. 25-27.

<sup>(125)</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>(126)</sup> La mia interpretazione si discosta dunque da quella di Roger Grenier, secondo cui il brano della descrizione della domenica è «puramente anedddotico nella *Morte felice*, si carica di senso nello *Straniero*. Sottolinea l'indifferenza di Meursault, la sua impermeabilità al mondo» (cfr. A. CAMUS, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, cit., pp. 1282-3 delle *Note ai testi*), sia perché ritengo la funzione del brano precisa e voluta in *entrambi* i romanzi, sia perché penso altresì che ne *Lo straniero* tale funzione vada rintracciata nel bisogno di suggerire non solo l'indifferenza di Meursault, ma soprattutto la causa di tale indifferenza, ovvero il suo *modo di vivere* il tempo – che, come vedremo, non consiste affatto in una «impermeabilità al mondo» –.



secondo una riflessione che abbiamo già incontrata in un passo de *Le Vent à Djémila* («Ho paura della morte nella misura in cui mi separo dal mondo, nella misura in cui mi affeziono alla sorte degli uomini che vivo, invece di contemplare il cielo che dura»), e che ritroveremo in vari luoghi, per esempio anche ne *L'esilio di Elena* <sup>(127)</sup>.

Porrei dunque la descrizione del tempo domenicale come il punto iniziale del percorso, quello che si svolge prima dell'esperienza del sacrificio, e passerei a esaminarne partitamente, seppur nella massima sintesi, tutto lo svolgimento, iniziando dal Mersault de *La Mort heureuse*.

Dopo l'uccisione di Zagreus, Mersault inizia una vita del tutto diversa, volta solo al raggiungimento della felicità. Ma quale è la felicità che egli ricerca? In un appunto dei *Taccuini* relativo a *La Mort heureuse*, risalente al 17 novembre 1937, Camus scrive:

«Volontà della felicità».

III parte. Realizzazione della felicità. Parecchi anni. Successione del tempo nelle stagioni e null'altro <sup>(128)</sup>.

In questo appunto Camus pensa a come si realizzi la volontà della felicità, concludendo che essa si risolve nella «succession du temps dans les saisons et rien que cela» <sup>(129)</sup>; e proprio questa è l'idea che egli cerca di mettere in pratica nel suo romanzo, come ora mostrerò. Mi sembra tuttavia evidente che questo appunto aiuti a inscrivere nel suo giusto significato anche la descrizione della domenica, che, lo ribadisco, sarà dunque da intendere non come un aneddoto, ma come un tassello del mosaico sulla felicità che è il romanzo nel suo complesso, tassello il cui stadio di non raggiunta perfezione (ovvero di difetto nella coscienza del protagonista che lo vive) si manifesta nella conclusione: «Un'altra domenica passata» <sup>(130)</sup>, segnale che il tempo non è ancora diventato prezioso per Mersault – prezioso come dovrebbe esserlo l'unico costituente della felicità dell'esistenza –.

Pochi giorni dopo l'assassinio di Zagreus, Mersault parte, ormai licenziatosi dal lavoro. Il suo viaggio non è inizialmente felice. A Praga risiede in una stanza d'albergo squallida, e «attorno a lui ore flaccide e

<sup>(127)</sup> «Secondo Eraclito, la dismisura è un incendio. L'incendio avanza, Nietzsche è superato. L'Europa non filosofeggia più a colpi di martello, ma di cannone. Però la natura è sempre lì. Alla follia degli uomini contrappone i cieli calmi e le proprie ragioni.» (cfr. A. CAMUS, *L'estate*, cit., p. 994).

<sup>(128)</sup> Cfr. A. CAMUS, *Taccuini I*, cit., p. 73.

<sup>(129)</sup> A. CAMUS, *Oeuvres complètes*, cit., vol. II, p. 843.

<sup>(130)</sup> A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 27 (nell'originale, «Encore un dimanche de tiré»: cfr. A. CAMUS, *Oeuvres complètes*, cit., vol. I, p. 1116).

molli sciabordavano come melma»<sup>(131)</sup>; è oppresso dalla febbre e dall'angoscia, e il tempo, che gli si presenta sconfinato, gli fa paura<sup>(132)</sup>, per cui decide di organizzare metodicamente il proprio soggiorno in città, programmando i luoghi da visitare; ma anche questo espediente è inutile, e «ogni giorno [...] era guidato un po' meno dalla sua volontà di felicità»<sup>(133)</sup>. Mersault lascia dunque Praga, e la monotonia del lungo viaggio in treno che lo porterà a Vienna non lo annoia, perché «ci vuol tempo, per vivere», e «come ogni opera d'arte, la vita esige che ci si rifletta»<sup>(134)</sup>. A Vienna la febbre scende completamente, e Mersault, che si sente riposato da una città in cui «la bellezza ha fatto posto alla civiltà»<sup>(135)</sup>, decide di raggiungere ad Algeri tre sue amiche – che abitano insieme, in quella che chiamano la Casa davanti al Mondo –; vi giunge fermandosi prima a Genova, che gli dona una «inumana esaltazione» della quale tuttavia Mersault diffida («Diffidava della volgarità di certe guarigioni. [...] capiva che non bisognava addormentarsi ma vegliare, vegliare contro gli amici, contro il conforto dell'anima e del corpo. Doveva costruirsi la felicità e la sua giustificazione»<sup>(136)</sup>). È il momento della prima svolta importante: Mersault si rende conto di pensare a Zagreus con gratitudine e non più come all'uomo che ha ucciso, e nel contempo

sapeva che la sua volontà di esser felice doveva prendere il sopravvento. Ma capiva che per far questo bisognava affidarsi al tempo, che aver tempo era la più magnifica e insieme la più pericolosa delle esperienze<sup>(137)</sup>.

Dunque: dopo l'omicidio, una prima fase in cui malattia e rimorso si confondono, mescolandosi alla paura del tempo che si è dischiuso immenso e all'incapacità di viverlo, lascia il posto a un placarsi del rimorso che si accompagna alla volontà della felicità e dunque a una diversa percezione del tempo dell'esistenza, in cui esso viene sentito insieme come magnifico – perché esso è la materia sola di cui la felicità possa costituirsi – e pericoloso – perché nel suo dispiegarsi infinito la coscienza può smarrirsi nelle proprie debolezze –.

<sup>(131)</sup> A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 61.

<sup>(132)</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>(133)</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>(134)</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>(135)</sup> *Ibidem*, p. 75. Tale notazione si spiega con il fatto che la bellezza per Camus è essenzialmente tragica (cfr. *L'esilio di Elena*, in A. CAMUS, *L'estate*, cit., p. 991 segg., ma anche *Il deserto*: nello stesso volume, alle pp. 85-95), quindi sicuramente non mai tranquillizzante per chi la contempla.

<sup>(136)</sup> A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 78.

<sup>(137)</sup> *Ibidem*, p. 79.

Il passaggio dalla volontà della felicità alla felicità raggiunta può attuarsi solo quando Mersault decide di lasciare la casa delle tre amiche per andare a vivere da solo: anche se la fase di transito a questa nuova condizione è critica, tanto che Mersault si sorprende a provare ancora rimorso per Zagreus («Lo prendeva l'angoscia quando misurava la sproporzione tra il gesto che l'aveva portato a questa vita e la vita stessa» <sup>(138)</sup>). Camus connette strettamente l'incapacità della felicità con l'incapacità di Mersault di vivere compiutamente il tempo dell'esistere:

Non aveva ancora staccato il suo tempo da una carcassa di abitudini che gli servivano da punto di riferimento. Non aveva niente da fare e perciò il tempo assumeva tutta la sua estensione. Ogni minuto ritrovava il suo valore di miracolo, ma lui non lo riconosceva ancora per tale <sup>(139)</sup>.

Ad ogni modo, alla felicità Mersault riesce ad approdare, adattando se stesso e i suoi desideri alla curva del giorno e non pretendendo mai di fare l'inverso:

Adesso almeno, nelle ore di lucidità, sentiva che il tempo gli apparteneva e che in quel breve istante che va dal mare rosso al mare verde, in ogni attimo prendeva corpo per lui qualcosa di eterno. Non riusciva ad immaginare eternità né felicità sovrumana fuori della curva delle giornate. La felicità era umana e l'eternità quotidiana <sup>(140)</sup>.

Descrivere la felicità di Mersault non è facile e tuttavia essenziale per Camus, che arriva al paradosso di qualificarla insieme come «una vita allo stato puro», in cui egli «ritrovava un paradiso che è concesso soltanto agli animali più privi o più dotati d'intelligenza» <sup>(141)</sup>, e come un dispiegarsi assoluto della volontà, vigile e incessante, della felicità:

L'errore [...] è credere che si debba scegliere, che si debba fare quello che si vuole, che ci siano delle condizioni della felicità. Vedi, quello che conta veramente è la volontà della felicità, una specie di enorme coscienza sempre presente. Il resto, donne, opere d'arte o successo mondano, sono soltanto pretesti <sup>(142)</sup>.

La prova che questa sia la felicità, e che Mersault l'abbia raggiunta, sta in una formula: «Se dovessi ricominciare la mia vita»: ebbene, Mer-

---

<sup>(138)</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>(139)</sup> *Ibidem*, pp. 109-110.

<sup>(140)</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>(141)</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>(142)</sup> *Ibidem*, p. 116.

sault può dire che ricomincerebbe la sua vita tale e quale <sup>(143)</sup>. Poiché questa felicità non è fatta di cose, ma della coscienza del tempo, manca tuttavia ancora un tassello alla dimostrazione che la sua acquisizione è *salda*, non transitoria: dimostrare che essa sussiste anche se il tempo (il tempo di cui essa è costituita, e, insieme, il tempo di cui essa è coscienza) minaccia di essere troncato dalla morte; dimostrare che anche in quel caso essa non si lascerà tramutare in dolore.

Mersault lo dice chiaramente alle sue amiche dopo aver avuto un primo malore, per il momento senza gravi conseguenze: all'invito di una di loro a lasciare l'Algeria, per cambiare clima, egli risponde:

Questa regione non fa per me, Claire, ma sono felice. [...] Non si vive felici più o meno a lungo. Lo si è. Punto e basta. E la morte non conta, in questo caso è un incidente della felicità <sup>(144)</sup>.

La vita felice di Mersault dura un paio d'anni. Poi la malattia lo agguanta; a questo punto, quel che gli preme è che sia la propria vita, e non una vita attenuata e resa esangue dalla malattia, a incontrarsi con la propria morte. Si tratta forse di un'applicazione, svolta sul piano della realizzazione artistica, delle considerazioni svolte da Nietzsche sulla «morte cosciente», ma anche della dimostrazione che ancora mancava, ovvero, ancora una volta, di una riflessione sulla felicità: perché Mersault sente che avere ora paura della morte equivarrebbe ad aver avuto paura della vita. La presenza di Zagreus si fa sentire con forza durante un'agonia che è piena coscienza di quel che la morte rappresenta per chi ha saputo vivere: «il gesto fatale e tenero che cancella e che nega, sorridente alla riconoscenza come alla rivolta» <sup>(145)</sup>:

Anche Zagreus aveva gli occhi aperti, quel giorno [*scil.* il giorno che era stato ucciso], e vi tremavano delle lacrime. Ma era l'ultima debolezza di un uomo che non aveva preso parte alla propria vita. Patrice non temeva questa debolezza. [...] Perché lui aveva fatto la sua parte, aveva compiuto l'unico dovere dell'uomo che è soltanto quello di essere felice. Non per molto tempo, certo. Ma il tempo non conta. [...] La felicità era che fosse stato. [...] Cosciente, e bisognava esserlo senza inganni, senza viltà, solo a solo, a tu per tu col suo corpo, con gli occhi aperti sulla morte. Era una faccenda tra uomini. Nulla, né un amore né una cornice, ma un deserto infinito di solitudine e di felicità in cui Mersault giocava le sue ultime carte. [...] Improvvisamente si accorse di essere seduto sul letto e che il viso di Lucienne era vicinissimo al suo. In lui saliva lentamente, come dal ventre, un sasso

<sup>(143)</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>(144)</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>(145)</sup> *Ibidem*, p. 133.

che si arrampicava fino alla gola. Respirava sempre più in fretta, approfittando dei varchi. Saliva sempre. [...] Guardò le labbra carnose di Lucienne e, dietro di lei, il sorriso della terra. Li guardava con uno stesso sguardo e con lo stesso desiderio. «Tra un minuto, tra un secondo» pensò. La salita si fermò. E pietra tra le pietre, ritornò nella gioia del suo cuore alla verità dei mondi immobili <sup>(146)</sup>.

Vorrei soffermarmi su alcuni aspetti di questo brano.

Intanto, quel che Camus prova a dimostrare con la morte esemplare di Mersault è che la felicità dell'esistenza non viene negata dalla morte; questo implica che il tempo umano, limitato radicalmente dall'assenza di trascendenza, non vada valutato dal punto di vista quantitativo. La peculiarità della riflessione di Camus sul tempo si coglie precisamente tutta in un equilibrio delicatissimo fra l'aspetto quantitativo e quello qualitativo, poiché egli non sfugge alla contabilizzazione del tempo rifugiandosi in un tempo 'eroico' di momenti perfetti capaci di conferire significato agli altri – a quel residuale opaco di esistenza che è poi la somma dei giorni ordinari –, come parzialmente faceva Dostoevskij attraverso l'esperienza del tempo trasfigurato dall'attesa della crisi epilettica; quel che conta per Camus non sono né gli istanti di perfezione e felicità che brillino come gemme in un'esistenza per il resto oscura né per contro l'accumulazione sorda purché sia dei giorni sui giorni. Per Camus quel che conta, quello in cui consiste la felicità, è la coscienza del tempo. Finita la coscienza, finita la felicità, è finita la vita: non resta spazio per il tempo del rimpianto.

L'ostacolo maggiore che si pone a una simile concezione della felicità è ovviamente l'amore: sostanzialmente perché una vita spesa nella coscienza del proprio tempo mette al riparo dal dolore per la propria futura o prossima morte, ma non dal dolore per la morte di chi amiamo. Camus raffigurerà magistralmente cosa sia il lutto nel *Caligola* (mi riferisco soprattutto alla sua seconda versione, quella del 1941 <sup>(147)</sup>); nel suo primo romanzo, invece, cerca di evitare il più possibile questo tema, seguendo fondamentalmente due strade. Innanzitutto, relegato nelle prime pagine il lutto per la morte della madre, Mersault fa accurata-

<sup>(146)</sup> *Ibidem*, pp. 134-136.

<sup>(147)</sup> Cfr. A. CAMUS, *Caligola*, introduzione e traduzione di F. Cuomo, Milano, Bompiani, 1989<sup>9</sup> (da vedere anche il breve saggio di G. Zampieri contenuto nel volumetto, *Tre versioni di Caligola*, in cui l'autore si sofferma fra l'altro sulla primissima versione del dramma – del periodo 1938-39: ritenuta «immatura» dallo stesso Camus –, in cui l'influsso nietzschiano è marcatissimo e il lutto assume la forma della «perdita dell'unione primordiale nella persona di Drusilla»: pp. 65-72).

mente in modo di non provare mai più a vivere l'amore: non si innamora di nessuna delle sue donne, neppure della moglie Lucienne; e se ne va dalla Casa davanti al Mondo anche per questo («rischierei di trovarci dell'amore [...] e questo mi impedirebbe di essere felice»<sup>(148)</sup>).

La seconda strada sta nell'indifferenza nei confronti di Zagreus: il rimorso di Mersault per la sua vittima è oscillante, viene meno con il venire della felicità e si trasforma in una sorta di partecipe comunione nella vicinanza della morte, ma anche in quel momento si arresta prima di compiersi in una profondità autentica di gratitudine e di affetto. Si tocca in questa incompiutezza il punto nevralgico di fragilità del romanzo, che si esprime soprattutto, a mio avviso, nel confronto fra la debolezza di Zagreus, rivelata dalle lacrime<sup>(149)</sup>, e l'assenza di debolezza di Mersault: perché qualora ci si domandi se la ragione del mancato raggiungimento della felicità da parte di Zagreus non possa dimorare *anche* nell'abbreviamento forzato della sua vita ad opera dello stesso Mersault, la solidarietà che proviamo per questi, soffocato dalla pleurite come da una pietra che gli sale per la trachea, viene meno – nonostante il tentativo strenuo di Camus di costruire il loro rapporto tramite la mitizzazione del sacrificio dionisiaco – .

Da questa fragilità, la scelta di non porre più il sacrificio di un altro come cardine della gnosi di Meursault ne *L'Étranger*: credo che a questo punto il progresso risulti definitivamente chiaro, e motivato.

La riflessione sul tempo ne *L'Étranger* è presente sin dall'inizio del romanzo -se di tale riflessione noi poniamo come segmento significativo la descrizione del tempo domenicale, su cui già ci siamo soffermati-. Certamente, tuttavia, essa si fa più stringente dopo il delitto di Meursault. Credo si possa dire che essa consti di varie, distinte fasi. Un primo

<sup>(148)</sup> A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 100.

<sup>(149)</sup> Il tema delle lacrime, variamente declinato, ricorre con frequenza, sia ne *La Mort heureuse* che nei *Taccuini* che nei saggi di *Noce*, seguendo stilemi costanti, e abbinandosi, per esempio, al concetto di 'poesia': ne *Il deserto*, Camus scrive: «Questo mondo mi annulla. Mi porta sino in fondo. Mi nega senza collera. Nella sera che cadeva sulla campagna fiorentina mi sarei avviato verso una saggezza in cui tutto era già conquistato, se non mi fossero venute le lacrime agli occhi e il grosso singhiozzo di poesia che mi empiva non m'avesse fatto dimenticare la verità del mondo» (A. CAMUS, *Nozze*, cit., p. 94). Le lacrime sono la manifestazione della poesia, cioè del sentimento umano della durata – del desiderio di durare, di essere eterni –. È un sentimento che nel suo sottrarsi alle ragioni del mondo sarebbe di ostacolo alla felicità per come la intende Mersault, che infatti, durante l'agonia, sente che «di quel grande slancio sconvolgente che l'aveva trascinato in avanti, della poesia fuggevole e creatrice della vita, non restava più nient'altro che quella verità senza rughe che è il contrario della poesia» (A. CAMUS, *La morte felice*, cit., pp. 132-133).

periodo è quello che segue l'arresto ma precede il processo: sono mesi nei quali il problema centrale di Meursault è quello di «ammazzare il tempo», tormentato come egli è dal desiderio di una donna, e da quello di fumare <sup>(150)</sup>. Egli riesce tuttavia ad adattarsi alla propria situazione, sia perché, come gli diceva sempre sua madre, «si finisce per abituarsi a tutto», e Meursault dal canto suo è convinto che riuscirebbe a vivere anche dentro il tronco di un albero morto, senza altra occupazione che di guardare il cielo -segnale ulteriore della presenza in lui di una grande capacità di godere del puro tempo vuoto dell'esistere-, sia perché egli smette del tutto di annoiarsi dall'istante in cui impara a ricordare:

A volte mi mettevo a pensare alla mia camera e, con l'immaginazione, partivo da un angolo per ritornarvi enumerando mentalmente tutto ciò che trovavo sulla mia strada. In principio era una cosa presto fatta. Ma ogni volta che ricominciavo, era un po' più lungo. Perché mi ricordavo di ogni mobile e, per ciascuno di essi, di ogni oggetto che vi si trovava e, per ogni oggetto, di tutti i particolari [...]. Allo stesso tempo cercavo di non perdere il filo del mio inventario, di fare un'enumerazione completa. Di modo che, dopo qualche settimana, potevo passare ore intere senza far altro che enumerare quel che si trovava nella mia stanza. [...] Allora ho compreso che un uomo che fosse vissuto un giorno solo potrebbe senza difficoltà vivere cento anni in una prigione. Avrebbe abbastanza ricordi per non annoiarsi <sup>(151)</sup>.

<sup>(150)</sup> A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., pp. 158-159.

<sup>(151)</sup> *Ibidem*, p. 159. Il tema della capacità posseduta da un essere umano recluso di costruirsi attraverso il pensiero una sorta di vita alternativa più vera di quella reale in cui dimorare per evitare di impazzire è centrale in uno straordinario racconto di Lev Tolstoj, *Bo•eskoje i čelovečeskoje (Il divino e l'umano)*, scritto fra il 1903 e il 1905 (cfr. L. TOLSTOJ, *Tutti i racconti*, a cura di I. SIBALDI, Milano, Mondadori, 1991, vol. II, pp. 946-991). Il racconto narra la storia di tre uomini che attraversano il carcere e vi muoiono: uno, Svetlogub, condannato (ingiustamente) a morte, riesce a raggiungere la serenità attraverso la lettura del Vangelo («La morte? Be', e allora? me ne andrò. Sì, è bene. Va tutto bene», p. 965); il secondo, un vecchio scismatico, cerca ovunque la verità divina e crede che Svetlogub, che egli ha visto salire sorridendo sul carro che lo portava a morire, l'abbia raggiunta; il terzo, Me•enetskij, capo dello stesso gruppo rivoluzionario di Svetlogub, è quello che più interessa il nostro discorso. È lui che, durante la sua lunga detenzione, attua un procedimento immaginativo simile a quello di Meursault: mentre Meursault si sforza di ricordare la propria stanza in ogni dettaglio, Me•enetskij se ne va «in giro per affari», ricostruendo mentalmente i percorsi che nella realtà avrebbe compiuto per le vie di Pietroburgo, in ogni particolare, e poi i discorsi che avrebbe tenuto con compagni e amici; egli finge anche di incitare il popolo alla rivolta -e sempre il suo sforzo è quello di immaginare «questi avvenimenti non tutto d'un colpo, ma nel loro svolgersi graduale, con tutti i particolari». Se gli capita di arrivare alla fine troppo presto, ricomincia «da capo», e giunge «alla meta per altre vie» (pp. 980-981). Come Meursault, anche Me•enetskij sviluppa a voce alta le proprie fantasie (p. 980; e cfr. A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 161).

Questo brano di stupefacente bellezza, in cui la grandezza che si annida nella coscienza umana dell'esistere, a prescindere da qualsiasi condizionamento voglia umiliarla, commuove per la semplicità con cui viene descritta, richiama forse il brano de *L'idiota* sulla dilatazione del tempo del condannato a morte – in particolare, il proposito di fare «di ogni minuto tutt'un secolo» –: mentre Dostoevskij precisava che questo proposito non era poi stato attuato dal condannato una volta che gli era stata conferita la grazia, Camus, dopo aver raffigurato ne *La Mort heureuse* con Meursault un personaggio che invece raggiungeva una simile densità del tempo («l'eternità quotidiana») nella sua breve vita felice tramite un'adesione totale al tempo quotidiano della natura in cui egli si immergeva, mostra ne *L'Étranger* una maniera singolare di vivere questa possibilità, ovvero il tentarla non nell'esistenza libera ma in quella amputata dalla carcerazione.

Non è certo una felicità raggiunta, questa di Meursault: è ancora la preoccupazione di come trascorrere il tempo nell'attesa del processo, un tempo che ancora gli fa paura e che talvolta gli è insostenibile, come l'ora del farsi sera – l'ora in cui a Meursault accadeva di essere contento, quando era libero, e che proprio per questo nella prigionia diventa l'ora più amara, «l'ora senza nome»<sup>(152)</sup>.

È in questo stato d'animo che Meursault giunge al processo, e alla condanna capitale. Il tempo successivo si svolge in un'altra cella, da cui, quando è disteso, Meursault non vede che il cielo. È un tempo segmentabile in due tratti: cesura, l'indesiderata visita del prete.

Nel primo dei due periodi il tempo di Meursault trascorre in tre pensieri: la riflessione sull'esistenza di una possibilità di fuga alla condanna a morte, l'attesa dell'alba, il pensiero della domanda di grazia.

La prima riflessione richiama quella de *L'idiota* su cui ci siamo soffermati in precedenza, incentrata come essa è sul tema della speranza: come il principe Myškin rintracciava nella completa assenza di speranza per il condannato l'efferatezza peculiare delle esecuzioni capitali, Meursault si chiede se ci siano mai stati casi in cui il condannato fosse riuscito a fuggire al «meccanismo implacabile», rammaricandosi di non aver consultato «libri speciali» dedicati all'argomento quando ancora era libero, poiché gli pare che sapere che anche una volta soltanto un inceppamento nel meccanismo che porta dalla condanna all'esecuzione si era verificato basterebbe a dare speranza al suo cuore; formula anche disegni di legge in cui la pena contempi sempre una possibilità di sal-

---

<sup>(152)</sup> *Ivi*.



vezza per il condannato, immaginando, ad esempio, che si possa somministrargli una soluzione che lo faccia morire 'solo' in nove casi su dieci, ovviamente mettendolo al corrente dell'esistenza di quell'unica ma fondamentale possibilità di sperare <sup>(153)</sup>.

Anche l'attesa dell'alba – l'alba dell'esecuzione – occupa i pensieri di Meursault, inducendolo a vegliare la notte per non farsi eventualmente sorprendere nel sonno dall'arrivo dei secondini – similmente a Mersault, che voleva affrontare in piena coscienza la propria morte. E tuttavia Meursault non è ancora pronto, l'attesa si compie sempre nel terrore, e si conclude all'alba con il sollievo di avere guadagnato altre ventiquattro ore <sup>(154)</sup>.

La terza riflessione che domina Meursault in questa fase è quella sulla domanda di grazia chiesta dal suo avvocato. È una riflessione che si articola fondamentalmente in due rami: Meursault prova a elaborare una serie di antidoti al proprio dolore nel caso in cui la domanda venga respinta; solo dopo aver sviluppato il ragionamento fino a giungere all'accettazione della morte, si concede la «gioia insensata» di immaginare l'accoglimento della domanda. Ma analizziamo partitamente lo svolgersi delle due fasi. Meursault si sforza di accettare la morte riflettendo al fatto che «tutti sanno che la vita non val la pena di essere vissuta», visto che «dal momento che si muore, come e quando non importa»: solo in questo modo egli riesce a imporsi di accettare il rifiuto della sua domanda di grazia, soffocando il senso di «vuoto terribile» che prova al pensiero degli anni che avrebbe ancora potuto vivere se così non fosse stato. È a questo punto che si concede la speranza di essere graziato, sforzandosi di trattenere la gioia inconsulta che egli prova a questo pensiero, e che minaccia di vanificare del tutto la rassegnazione alla morte che prima aveva raggiunto, rendendola implausibile ai suoi stessi occhi <sup>(155)</sup>.

Lo snodarsi di questi ragionamenti è molto interessante, poiché Camus ci mostra l'alternarsi di due approcci al tempo altrettanto dolorosi per chi li concepisca. Svalutare la vita in nome della morte significa sostanzialmente contabilizzare il tempo dell'esistenza proprio mentre si finge di non conferirgli più importanza, per cui il rimpianto del tempo che non si può vivere minaccia di continuo di farsi attanagliante. D'altro canto, il rifugio nella speranza – che in questa fase è costante, e si manifesta tanto nei progetti di pene munite di una via di scampo come nel pensiero della grazia – non permette a Meursault di vivere il tempo

---

<sup>(153)</sup> *Ibidem*, pp. 183-185.

<sup>(154)</sup> *Ibidem*, pp. 186-187.

<sup>(155)</sup> *Ibidem*, pp. 187-188.

che *ora* gli è dato, proiettandolo sempre in un *oltre* che non gli appartiene – e donandogli al massimo «*un'ora* di calma» <sup>(156)</sup> –.

È a questo punto che Camus racconta avvenire la visita del prete, e anzi, in un momento in cui l'esercizio costante alla rassegnazione sembra aver dato qualche frutto – Meursault è calmo anche al pensiero della morte, della propria e di quella di Maria, che da tanto tempo non gli scrive e che potrebbe anche essere morta senza che lui venisse a saperlo –. È una visita che si tramuta dapprima in un confronto stringente, nel quale Meursault esprime la propria visione della vita – non solo la mancanza di fede nell'esistenza di Dio, ma anche la persuasione che si tratti di una questione priva di importanza; la convinzione del tutto rassegnata che nulla aspetti gli esseri umani dopo la morte; l'amore per *questa* vita – senza nulla concedere al proprio interlocutore, e poi in una sorta di combattimento, quando il prete gli assicura che pregherà per lui:

Allora, non so per quale ragione, c'è qualcosa che si è spezzato in me. Mi sono messo a urlare con tutta la mia forza e l'ho insultato e gli ho detto di non pregare. L'avevo preso per la sottana. Riversavo su di lui tutto il fondo del mio cuore con dei sussulti misti di collera e di gioia. Aveva l'aria così sicura, vero? Eppure nessuna delle sue certezze valeva un capello di donna. Non era nemmeno sicuro di essere in vita dato che viveva come un morto. Io, pareva che avessi le mani vuote. Ma ero sicuro di me, sicuro di tutto, più sicuro di lui, sicuro della mia vita e di questa morte che stava per venire <sup>(157)</sup>.

La collera che lo assale di fronte alla promessa della preghiera non è un sentimento chiaro nelle sue motivazioni nemmeno agli occhi dello stesso Meursault; io credo possa trattarsi di un'allusione, seppur velata e non sviluppata ulteriormente, a un atteggiamento di rivolta nei confronti di Dio, ovvero a quell'articolarsi del pensiero cui non basti negare la propria fede nella sua esistenza, volendo affermarne il rifiuto *anche nel caso in cui Dio esistesse*. Le motivazioni del rifiuto possono essere diverse – per Ivan Karamazov, la cui parte Camus recitava a teatro nel 1938, e alla cui rivolta metafisica egli mostrerà di conferire grande valore ancora ne *L'Homme révolté*, si trattava dell'assoluta irredimibilità della sofferenza innocente <sup>(158)</sup> –; nel caso di Meursault, sarà probabil-

<sup>(156)</sup> *Ivi* (corsivo mio).

<sup>(157)</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>(158)</sup> «E se le sofferenze dei bambini fossero destinate a completar quella somma di sofferenza, che era il prezzo necessario per l'acquisto della verità, in tal caso io dichiaro

mente l'adesione così intima a *questa* vita, alla dolcezza delle «gioie più povere e più tenaci» <sup>(159)</sup> che essa ha saputo offrirgli, a rendergli del tutto estranea, ma anche molesta, l'idea di Dio – un Dio a cui, agli occhi del prete, Meursault dovrebbe dedicare il poco tempo che gli rimane, per trovare il vero conforto –. L'esplosione di collera richiama ancora una volta il tema del significato della figura del condannato a morte: nei suoi insulti al sacerdote, Meursault riprende l'idea che egli gli aveva espressa all'inizio del loro colloquio, ovvero che tutti – non solo Meursault – sono condannati a morte <sup>(160)</sup>, capovolgendola di segno, poiché mentre il prete considera quel passaggio inevitabile la motivazione che deve spingere gli esseri umani al pentimento e al rifugio in Dio, per Meursault esso è quanto uguaglia qualsiasi scelta, buona o cattiva, si sia fatta in vita, rendendola parimenti insignificante, parimenti priva di valore <sup>(161)</sup>.

Il prete esce dalla cella piangendo. Scrive Camus:

Partito lui, ho ritrovato la calma. Ero esausto e mi sono gettato sulla branda. Devo aver dormito perché mi sono svegliato con delle stelle sul viso. Rumori di campagna giungevano fino a me. Odori di notte, di terra e di sale rinfrescavano le mie tempie. La pace meravigliosa di quell'estate assopita entrava in me come una marea. In quel momento e al limite della notte, si è udito un sibilo di sirene. Annunciavano partenze per un mondo che mi era ormai indifferente per sempre. Per la prima volta da molto tempo, ho pensato alla mamma. Mi è parso di comprendere perché, alla fine di una vita, si era preso un 'fidanzato', perché aveva giocato a ricominciare. Laggiù, anche laggiù, intorno a quell'ospizio dove vite si stavano spegnendo, la sera era come una tregua melanconica. Così vicina alla morte, la mamma doveva sentirsi liberata e pronta a rivivere tutto. Nessuno, nessuno aveva il diritto di piangere su di lei. E anch'io mi sentivo pronto a rivivere tutto. Come se quella grande ira mi avesse purgato dal male, liberato dalla speranza, davanti a quella notte carica di segni e di stelle, mi aprivo per la prima volta alla dolce indifferenza del mondo. Nel trovarlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito che ero stato felice, e che lo ero ancora. Perché tutto sia consumato, perché io sia meno solo, mi resta da augurarmi che ci siano molti spettatori il giorno della mia esecuzione e che mi accolgano con grida di odio <sup>(162)</sup>.

---

fin d'ora che tutta la verità non vale un tal prezzo. [...] Non è che non accetti Dio [...]: ma semplicemente Gli restituisco, con la massima deferenza, il mio biglietto»: cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, traduzione di A. Villa, saggio introduttivo di Vl. Lakšin, Torino, Einaudi, 1981, vol. I, p. 328.

<sup>(159)</sup> A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 180.

<sup>(160)</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>(161)</sup> *Ibidem*, pp. 192-193.

<sup>(162)</sup> *Ibidem*, pp. 193-194.

Già ci siamo dilungati a proposito del tema sacrificale adombrato dalle ultimissime righe del romanzo. Vorrei ora soffermarmi su altri aspetti di questo brano.

Dopo la grande collera <sup>(163)</sup>, Meursault acquisisce piena coscienza di sé. Come nel caso di Mersault, la padronanza di sé, la lucidità del pensiero coincidono con un'adesione intima e carnale alla vita della natura; è in questo lasciarsi sommergere dal suo flusso incessante che Meursault si scopre «liberato dalla speranza». Come abbiamo visto in precedenza, soffermandoci anche sulla sua lettura del mito esiodeo del vaso di Pandora, per Camus la speranza è un male, anzi, il più terribile dei mali; risulta quindi evidente che la liberazione da essa implichi un progresso nella coscienza di Meursault, un progresso che andrà rintracciato nell'apertura al mondo; e poiché il mondo è, l'abbiamo visto, quello che «annulla» e «nega senza collera» l'individuo, dato che è *l'indifferenza* del suo farsi incessante a muoverlo, ecco che nell'indifferenza che da sempre caratterizza Meursault individuo e mondo si incontrano fraternamente. E poiché si ha paura della morte nella misura in cui ci si separa dal mondo, nella misura in cui ci si affeziona «alla sorte degli uomini che vivono, invece di contemplare il cielo che dura», e poiché «creare delle morti coscienti significa diminuire la distanza che ci separa dal mondo» – secondo le parole che già abbiamo esaminate leggendole in *Le Vent à Djémila* –, in questo legame fraterno con il mondo Meursault sconfigge la propria paura della morte, ma non solo. Come Mersault, anche Meursault si scopre felice. E come ne *La Mort heureuse* Camus aveva provato a descrivere in cosa consistesse la felicità di Mersault, qui, con una concisione più profonda, egli ci mostra che Meursault si scopre felice proprio nel momento in cui *riconosce come propria* l'indifferenza del mondo. Il riconoscimento della propria felicità trova un fondamento e una manifestazione nella coscienza di *essere pronto a rivivere tutto*: coscienza che emergendo spiega allo stesso Meursault l'assenza di lacrime al funerale della madre, consentendogli infine di ricongiungersi appieno a lei e a quella sua vecchiaia pronta a rivivere dentro un ospizio anche l'amore, magari per gioco.

L'affermazione della propria disponibilità a rivivere tutto – presente già ne *La Mort heureuse* – è la prova più grande della volontà della felicità

---

<sup>(163)</sup> È da notare che anche in *Bo•eskoe i čelovečeskoe Me•enetskij* trova l'equilibrio che gli consente quei viaggi mentali fuori dalla prigione, di cui abbiamo parlato prima, solo dopo un grande accesso di collera – nel suo caso, contro il medico del carcere, che lo cura dal collasso dovuto al tentativo di suicidarsi lasciandosi morire di fame (cfr. L. TOLSTOJ, *Tutti i racconti*, cit., pp. 978-979) –.

– e della felicità raggiunta – in una visione nietzschiana del tempo, una visione che non postuli più un fine per il divenire e quindi non consideri più il tempo una via rettilinea verso l'inesistente «mondo vero»<sup>(164)</sup> bensì un cerchio -l'anello dell' «eterno ritorno dell'identico»<sup>(165)</sup>. Fulcro del tentativo di una «ripresa anticristiana dell'antichità all'apice della modernità»<sup>(166)</sup> ma anche esperienza personalmente intuiva nel corso di una passeggiata in montagna, nell'Engadina<sup>(167)</sup>, la dottrina dell'eterno ritorno è il fondamento della filosofia nietzschiana -del Nietzsche «ultimo discepolo del filosofo Dioniso»- e si esprime in molte formulazioni, come del resto è noto.

Ora, anche se non è possibile dire *quale formulazione in particolare* abbia colpito Camus in questi anni giovanili, basta rintracciare *la tipologia di formulazione* che può avergli suggerito di porre come essenza e dimostrazione della felicità di Meursault (e di sua madre prima di lui) la disponibilità a rivivere tutto; si tratterà, io credo, della tipologia che informa comunicazioni pubbliche quali il capitolo 341 (*Il peso più grande*) de *La gaia scienza*, che riporto per la sua esemplarità,

Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: «Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli

---

<sup>(164)</sup> Sul tema del tramonto del concetto di «mondo vero», cfr. F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, cit., pp. 46-47. Per i rapporti fra questo tema e quello dell'eterno ritorno, da vedere F. VOLPI, *Il nichilismo*, cit., pp. 35-54; E. SEVERINO, *L'anello del ritorno*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 67-76.

<sup>(165)</sup> Come lo chiama Nietzsche, *die ewige Wiederkehr des Gleichen*: in cui, secondo Emanuele Severino, «ciò che [...] ritorna come assolutamente identico a sé- a sé in quanto già stato, come esso è stato- è la totalità del *contenuto* che ritorna eternamente. Il contenuto è l'assolutamente identico a sé, nel senso che è stato infinite volte *se stesso* e tornerà infinite volte ad essere *se stesso*. [...] Nell'eterno ritorno il contenuto ritorna eternamente identico a sé, e quindi in esso, come tale, non esiste alcuna accumulazione: il contenuto è quello stesso che esso era nell'infinito passato circolare; ma, come ripetizione delle infinite ripetizioni circolanti passate, il contenuto ritornato accumula e conserva in sé la totalità di queste ripetizioni – e nella prosecuzione del movimento circolare l'accumulazione cresce indefinitamente. La ripetizione che costituisce il ritorno *non lascia cioè dietro di sé alcun residuo* che non si lasci raccogliere, accumulare e conservare nella ripetizione» (*ibidem*, pp. 256-257).

<sup>(166)</sup> Cfr. K. LÖWITH, *Nietzsche e l'eterno ritorno*, a cura di S. VENUTI, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 111 segg.

<sup>(167)</sup> Ricorda Nietzsche in *Ecce homo*: «il pensiero dell'eterno ritorno, la suprema formula dell'affermazione che possa mai essere raggiunta –, è dell'agosto 1881; è annotato su di un foglio, in fondo al quale è scritto: «6000 piedi al di là dell'uomo e del tempo». Camminavo in quel giorno lungo il lago di Silvaplana attraverso i boschi; presso una possente roccia che si levava in figura di piramide, vicino a Surlei, mi arrestai. Ed ecco giunse a me quel pensiero» (cfr. F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, cit., p. 94).

volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni cosa indicibilmente piccola e grande della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione [...]. – Non ti rovesceresti a terra, digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? Oppure hai forse vissuto una volta un attimo immane, in cui questa sarebbe stata la tua risposta: «Tu sei un dio, e mai intesi cosa più divina!»? Se quel pensiero ti prendesse in suo potere, a te, quale sei ora, farebbe subire una metamorfosi, e forse ti stritolerebbe; la domanda che ti porresti ogni volta e in ogni caso: «Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?» graverebbe sul tuo agire come il peso più grande! Oppure, quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non *desiderare* più alcun'altra cosa che quest'ultima eterna sanzione, questo suggello? <sup>(168)</sup>,

o lo *Zarathustra*, che può considerarsi «nel suo insieme l'elaborazione in grande stile e la comunicazione della dottrina dell'eterno ritorno» <sup>(169)</sup> – forse meno probabile il cap. 56 di *Al di là del bene e del male*, la cui formula di chiusura, «*circulus vitiosus deus?*», è definita «un enigma» da Franco Volpi <sup>(170)</sup> –; si tratterà, cioè, delle formulazioni che consentono – e storicamente hanno consentito a più di un interprete <sup>(171)</sup> – una lettura dell'eterno ritorno come imperativo etico, come «postulato pratico» in senso kantiano, e non come condizione indispensabile per pensare fino in fondo il divenire; scarterei dunque le dimostrazioni 'fisiche' della necessarietà dell'eterno ritorno dell'identico, contenute nei frammenti pubblicati postumi <sup>(172)</sup>.

Ad ogni modo, quanto preme al nostro discorso è quel che il finale de *L'Étranger* ci mostra con singolare nitidezza, ovvero, non solo che una formulazione come quella contenuta ne *Il peso più grande*, nono-

<sup>(168)</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, introduzione di G. Colli, versione di F. Masini, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 1993<sup>9</sup>, pp. 248-249.

<sup>(169)</sup> F. VOLPI, *Il nichilismo*, cit., p. 54.

<sup>(170)</sup> *Ivi*. La formula viene interpretata da Emanuele Severino come se il *circulus* significasse «il circolo che sussiste tra il circolo dell'eterno ritorno e la volontà di potenza» (cfr. E. SEVERINO, *L'anello del ritorno*, cit., p. 245) – e si trattasse di un *circulus* niente affatto *vitiosus* per Nietzsche-.

<sup>(171)</sup> *Ibidem*, pp. 373-379.

<sup>(172)</sup> Esse sono incentrate sul principio della finitezza della forza, derivato a sua volta sia dal principio dell'*ex nihilo nihil*, sia da un percorso diverso del ragionare, secondo cui, dato che il tempo passato è infinito, perché il momento attuale sia possibile occorre che l'infinito tempo passato sia concepito come circolare – ma se fosse infinita anche la forza, la circolarità del tempo passato non sarebbe possibile –; è dunque necessario che nell'infinità del tempo (infinità che d'altronde impedisce che «il mondo delle forze» subisca diminuzioni o stasi, altrimenti tali forze sarebbero *già* esaurite, o *già* statiche) ritorni un numero *finito* di connessioni – ovvero, è necessario l'eterno ritorno dell'identico – (cfr. *ibidem*, pp. 305-342).

stante *possa* piegarsi a diventare un imperativo etico di straordinaria rigidità – dato che la prospettiva di rivivere infinite volte le conseguenze di una scelta tende a indurre l'individuo a un'estrema cautela comportamentale –, non *necessariamente* diventerà un imperativo morale – visto che la meursaultiana disponibilità a rivivere tutto implica l'accettazione di ripetere all'infinito anche il proprio delitto –, ma anche che nella condizione umana – di ogni essere umano: perché, contrariamente a quanto dice il P. M., il lettore sa bene che ciascuno potrebbe essere Meursault- la volontà della felicità può costituirsi solo in una adesione così completa all'indifferenza del mondo da consistere nella coscienza della disponibilità piena a rivivere se stessi fino in fondo -anche nell'accettazione di quello che si presume essere il male: perché è la condizione umana a essere assurda, è la morte a pareggiarvi ogni valore –.

È delle implicazioni storiche – cioè collettive – di questa constatazione fondamentale che Camus scriverà ne *L'Homme révolté*, quando vorrà parlare di Nietzsche:

Dall'istante in cui si riconosce che il mondo non persegue alcun fine, Nietzsche propone di ammettere la sua innocenza, di affermare che esso non cade sotto giudizio poiché non si può giudicarlo su alcuna intenzione, e di sostituire quindi a tutti i giudizi di valore un solo sì, un'adesione intera ed esaltata a questo mondo. [...] con Nietzsche [...] il male [...] è accettato come uno dei volti possibili del bene e, più certamente ancora, come una fatalità. Viene dunque assunto per essere superato e, per così dire, come una medicina. Nella mente di Nietzsche, si trattava soltanto del fiero consenso dell'animo davanti a ciò che non può evitare. Conosciamo tuttavia la sua posterità [...]. Dire sì a tutto implica che si dica sì all'omicidio. [...] la rivolta metafisica nel suo primo moto era soltanto protesta contro la menzogna e il delitto dell'esistenza. Il sì nietzschiano, dimentico del no originario, rinnega la rivolta stessa nel momento in cui rinnega la morale che rifiuta il mondo qual è <sup>(173)</sup>.

È ancora il problema dell'innocenza, che emergeva con titubanze ne *La Mort heureuse* a proposito del percorso di Meursault verso la felicità; che investiva Meursault non solo rispetto al suo delitto – così largamente determinato dalla fatalità da non potersi mai connettere strettamente alla coscienza che Meursault ha di se stesso – quanto soprattutto rispetto al delitto che la giustizia commette uccidendolo in nome di valori che nulla può fondare, sì che essa certo non può dirsi più innocente di lui; che spingerà infine Clamence a rintracciare anche in Cristo la colpa primigenia – quella di *esserci* (stato) – allo scopo tuttavia di assol-

<sup>(173)</sup> A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., pp. 700-705.

vere se stesso; ed è ancora l'adesione meursauliana alla «dolce indifferenza del mondo», che ritroviamo in queste righe; e tuttavia Camus prosegue a ragionare impegnandosi nel *distanziarsi*, perché ne *L'Homme révolté*, dopo le devastazioni immani cui la storia gli ha fatto assistere, egli trascorre dal piano individuale – la ricerca dei modi in cui l'individuo, nudo di fronte all'assurdo, può tentare di acquisire la propria felicità – a quello del «Noi siamo» – la ridefinizione dell'individuo in base alla lotta che egli deve compiere per sostenere la «dignità comune»: la sua gioia non sarà la pura, solitaria coscienza del proprio tempo di esistere, ma piuttosto il sentimento di «fiera compassione»<sup>(174)</sup> che gli deriva dallo sforzo di lottare per gli altri –.

Non credo trattarsi di un *rinnegamento* delle riflessioni che avevano dato corpo alle opere giovanili, ed è probabilmente scorretto anche parlare di un loro *superamento* da parte dell'Albert Camus della maturità; si tratterà, piuttosto, del dispiegarsi indefesso e continuo del pensiero, in un artista che di fronte alla complessità contraddittoria del reale non cerca mai (illusorie) vie di fuga.

---

<sup>(174)</sup> *Ibidem*, p. 942.