



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

***André Gide e Albert Camus:
la libertà al di là del bene e del male***

Relatrice:

Prof.ssa Marika Piva

Laureanda:

Mara Dessì

Matricola n° 1134780

Anno Accademico 2018/2019

INDICE

Introduzione	pag. 7
André Gide e la <i>sotie</i> moderna	pag. 9
La concezione di atto gratuito nelle <i>soties</i> di Gide	pag. 13
➤ <i>Paludes</i>	pag. 13
➤ <i>Le Prométhée mal enchaîné</i>	pag. 17
➤ <i>Les Caves du Vatican</i>	pag. 20
Albert Camus e l'assurdo	pag. 29
➤ <i>L'Étranger</i>	pag. 30
Lafcadio e Meursault	pag. 35
➤ Azioni gratuite a confronto	pag. 40
➤ Vita nuova o eterno ritorno? – I due finali possibili	pag. 46
Sisifo felice	pag. 51
➤ Felici senza Dio?	pag. 56
Oltre il nichilismo – <i>Je me révolte, donc nous sommes</i>	pag. 65
➤ Libertà : condanna o dovere morale?	pag. 74
➤ Libertà: azione gratuita o rivolta costruttiva?	pag. 79
Conclusione	pag. 81
Bibliografia	pag. 87
Ringraziamenti	pag. 91

L'angoscia è la vertigine della libertà

(Søren Kierkegaard)

Quando guardi a lungo nell'abisso, l'abisso ti guarda dentro

(Friedrich Wilhelm Nietzsche)

INTRODUZIONE

All'interno della storia del pensiero e della cultura europei, il tema della libertà è sempre stato centrale. L'intento di questo studio è l'analisi dell'evoluzione di tale concetto nel mondo letterario di André Gide e Albert Camus, le cui opere sono pietre miliari nella storia della letteratura francese contemporanea. Sulla base di un'ampia lettura di opere e saggi, ci si intende focalizzare primariamente sul problema della libertà e sulla configurazione che essa ha assunto nelle opere dei due scrittori: l'ampio contesto del dibattito culturale della loro epoca è stato volutamente tenuto sullo sfondo affinché il percorso non risultasse eccessivamente dispersivo. In particolare, si è cercato di capire come Gide e Camus siano riusciti a descrivere nelle loro opere letterarie una libertà assoluta, che va al di là delle categorie di "bene" e di "male", intese nella loro accezione morale tradizionale.

Si è indagato sulla possibile realizzazione di un'azione completamente gratuita e sulle sue conseguenze, analizzando e mettendo a confronto nella prima parte le azioni gratuite messe in scena nei romanzi *Les Caves du Vatican* e *L'Étranger*, e nella seconda parte lo sviluppo del pensiero filosofico di Camus. Entrambi gli autori nei loro romanzi esplorano il dramma esistenziale dell'essere umano che si muove ormai in un mondo privo di punti di riferimento.

Come si evince già dal titolo, in questo percorso è imprescindibile l'influenza di Nietzsche, che con la sua filosofia ha rivoluzionato il pensiero contemporaneo: si vedrà come, per i due scrittori presi in esame, egli sia stato una fonte di ispirazione primaria. Come è ben noto il nichilismo non rimane un'idea astratta relegata al mondo filosofico e letterario, ma è alla base di una crisi senza precedenti nella storia dell'umanità, il cui problema più grande sembra consistere proprio nell'assenza di ogni valore morale che guidi le azioni degli uomini. Se si medita sui disastri umani provocati dai totalitarismi e dalle due Guerre mondiali, sorge spontaneo domandarsi se nel Secolo del Nichilismo sia accettabile, e soprattutto auspicabile, una libertà illimitata. Camus, proprio alla luce di questa riflessione, cercherà di elaborare un pensiero che possa superare la filosofia nietzschiana.

La ricerca che si propone è stata condotta mettendo in costante dialogo filosofia e letteratura poiché tanto per Gide tanto per Camus, la forma migliore per veicolare un messaggio è quella della narrazione; il romanzo per questi autori si fa portavoce di

concetti filosofici mettendo in scena personaggi che si muovono in situazioni concrete ma che incarnano idee e valori di ampia portata.

ANDRÉ GIDE E LA *SOTIE* MODERNA

Le opere di André Gide si discostano dal panorama letterario dell'Ottocento e apportano numerose innovazioni alla letteratura del XX secolo. Nella vasta produzione dello scrittore, verranno presi in esame i tre romanzi che Gide classifica come *soties*: *Paludes* (1895), *Le Prométhée mal enchaîné* (1899) e *Les Caves du Vatican* (1914).

Le *soties* sono dei testi drammatici tardo-medioevali, dal contenuto fortemente satirico e critico che mirano a mostrare gli aspetti più ridicoli e paradossali della società. *Sotie* prende il nome dai suoi personaggi, i *sots*; in antico francese “sot”, significa “pazzo”, “folle”. Lo studioso e critico letterario Gustave Lanson nella sua *Histoire de la littérature française* (1894), definisce i *Sots* come coloro che celebravano la Festa dei Folli, il cui principio cardine era l'idea di un mondo capovolto che esprimeva, esacerbandola, la follia del mondo reale.¹ Dunque, come suggerisce la stessa etimologia, questi componimenti hanno il loro fondamento sull'idea che il mondo è il regno della follia. È interessante ai fini di questa ricerca, cercare di comprendere le ragioni per cui Gide ha definito *soties* le tre opere sopra citate. Inoltre, caratteristica fondamentale che accomuna queste tre opere è la presenza di un personaggio che compie (o che cerca di compiere) un'azione gratuita, ovvero totalmente libera e disinteressata. Di conseguenza sorge spontaneo domandarsi se vi sia un legame tra lo status di *sotie* e il tema della gratuità.

Attribuendo l'etichetta di *sotie* ad alcune delle sue opere narrative, Gide ha fornito al lettore un'importante chiave di interpretazione. Come ha rilevato il critico letterario Stefano Agosti nella sua prefazione alle *Opere* di André Gide, lo scrittore *intendeva sottolineare lo specifico artificio messo in atto in ognuna delle proprie operazioni*.²

È di notevole interesse il fatto che la *sotie* è un genere drammatico e anche Gide, nei suoi romanzi, si serve di tecniche proprie del teatro. In primo luogo, sono numerosi gli interventi diretti del narratore e le precise indicazioni che descrivono i movimenti e gli atteggiamenti dei personaggi. Soprattutto ne *Les Caves du Vatican*, si trovano numerose informazioni che si possono avvicinare a vere e proprie indicazioni sceniche tra parentesi, e ciò evidenzia il carattere fortemente teatrale dell'opera. Ad esempio, nel lungo dialogo tra il finto canonico di Virmontal – in realtà si tratta di Protos – e la

¹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1963, pag. 213.

² André Gide, *Opere*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Bompiani, 1974, pag. XXXI.

contessa di Saint-Prix, si trovano tra parentesi numerose descrizioni dei gesti che compie l'uomo mentre parla:

« Il y a là plus que de la tiédeur (et il faisait avec la langue de petits claquements propres à manifester son dégoût) et presque de la duplicité.» [...] « Vous connaissez, je le sais, l'abbé Boudin, avec qui je déjeune ce matin même (il tira sa montre) [...] »³

In secondo luogo, occorre evidenziare la grande frequenza dei dialoghi e dei monologhi: raramente Gide, per dare voce ai suoi personaggi, fa uso del discorso indiretto.

Infine è indispensabile mettere in luce lo statuto dei personaggi che, nelle *soties* di Gide come in quelle medievali, sono come delle marionette che il narratore muove a suo piacimento in un vero e proprio gioco. Alain Goulet ha rilevato come, con la *sotie*, il narratore abbandona il tono appassionato e coinvolto col quale trasmetteva l'*illusion pathétique* del racconto, e si fa il contemplatore ironico e sereno di un gioco di relazioni umane.⁴ Spesso il personaggio corrisponde a un tipo umano ed è il rappresentante di un determinato gruppo di individui o di una classe sociale. Così si possono identificare in ciascun romanzo il borghese, il letterato, il filosofo, l'ecclesiastico, l'arrampicatore sociale ... Inoltre nei testi di Gide si trovano frequentemente coppie antinomiche di personaggi, come l'ateo e il religioso, l'emancipato e il sottomesso, l'intellettuale e il frivolo, il truffatore e l'ingenuo. In particolare, il complotto e la truffa ai danni di uno o più personaggi onesti e completamente ignari delle svariate macchinazioni – la cui semplicità rasenta spesso la stupidità – è spesso uno dei perni centrali attorno al quale agiscono i personaggi delle opere di Gide. A tal proposito, si pensi a *Les Caves du Vatican* e al finto rapimento del papa allo scopo di estorcere denaro alle famiglie della ricca borghesia, oppure a *Les Faux-Monnayeurs* in cui un gruppo di adolescenti mette in circolo numerose monete false. Ciò che qui è fondamentale è l'effetto grottesco prodotto dall'accostamento di personalità opposte: anche in questo caso il narratore utilizza un sistema tipico del teatro. Nel considerare ciascun personaggio l'emblema di una categoria umana, il narratore rifiuta decisamente l'approccio realista e adotta una concezione prossima a quella teatrale.

³ André Gide, *Les Caves du Vatican*, in *Romans – Récits et soties, œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1958, pag. 756

⁴ Alain Goulet, *L'écriture de l'acte gratuit*, in *La revue des lettres modernes* n° 6, Parigi, 1979

Un'altra peculiarità che merita di essere segnalata poiché accosta i testi di Gide alle *soties* è il tono della voce narrante. A tal proposito Elena M. Paños ha scritto:

L'auteur mêle tons agressifs, ironie, humour, absurde, saugrenu qui ruinent tout autant que la sottie médiévale le sérieux des idées. La disproportion entre la gravité de certaines situations et le ton adopté est telle que cela devient risible.⁵

Operando in questo modo l'autore, come un burattinaio, fa muovere i suoi personaggi in situazioni irreali di genere comico o grottesco. Inoltre, soprattutto per quanto riguarda *Les Caves du Vatican* – considerato il romanzo-*sotie* più riuscito tra i tre – Gide non si accontenta di trasformare i suoi personaggi in “maschere” e di farli agire in situazioni fittizie, ma organizza la narrazione in capitoli dove ognuno prende il nome di un personaggio e i fatti vengono raccontati dal suo punto di vista. Spetta al lettore il compito di comprendere e di ricostruire la vicenda nella sua interezza. Questo processo di decostruzione della trama è tipico del romanzo contemporaneo, ma come sostiene Stefano Agosti, in Gide c'è una differenza sostanziale rispetto ad altri scrittori che hanno utilizzato la stessa tecnica narrativa:

Le plurispettazioni dell'oggetto corrispondono qui non tanto a volontà di disarticolazione del reale per successiva restituzione plenaria dello stesso al di là della progressione temporale lineare e univoca (come accade in celebri testi del Novecento, da Virginia Woolf a Faulkner), quanto invece a necessità di rilanciare l'intreccio da una situazione collaterale, che diventa, a sua volta, centrale e così via. Praticamente le plurispettazioni corrispondono al progetto di esaurire intenzionalmente il maggior numero di possibilità relativamente agli elementi presenti in una data situazione.⁶

In un testo così strutturato i personaggi che agiscono nel racconto sono sempre gli stessi, ma l'autore crea situazioni nuove e inaspettate facendoli incontrare accidentalmente in diversi punti della narrazione, per poi farli separare di nuovo e così via, in un gioco di incontri fortuiti e di addii. Combinando in questo modo le vite e le vicende dei personaggi, gli eventi evolvono in modo imprevedibile. A tal proposito, occorre sottolineare che per Gide la contingenza è caratteristica fondamentale della vita umana e questa sua idea costituisce uno dei principali punti di rottura con la letteratura naturalista. L'epoca in cui opera lo scrittore è segnata da una forte crisi del positivismo che si riflette in tutti gli ambiti della cultura; in letteratura, nello specifico, si assiste

⁵ Elena Meseguer Paños, *Les caves du Vatican ou la sotie de l'acte gratuit*, in *Cédille - Revista de estudios franceses* n°5, aprile 2009.

⁶ Stefano Agosti, *Prefazione*, in André Gide, *Opere*, Op. Cit.

essenzialmente alla messa in discussione del romanzo zoliano e del Naturalismo. *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* di Bergson, in cui il filosofo francese riflette sulla diversità tra il tempo misurato dalla scienza e il tempo vissuto dalla coscienza, segnò profondamente la letteratura francese contemporanea – si pensi ad esempio *À la recherche du temps perdu* di Proust.

Un altro aspetto innovativo dei romanzi di Gide è quello che Bertrand Fillaudeau nel suo saggio *L'univers ludique d'André Gide : les soties* ha definito *ouverture polysémique*, ovvero la conclusione aperta della narrazione, che non giunge a un punto finale ma resta in sospeso, e spetta al lettore dare una soluzione alla vicenda e ricavare il senso dell'opera. Secondo Fillaudeau, questa apertura polisemica è la principale caratteristica che segna la rottura con la forma del romanzo del XIX secolo: la letteratura diviene una combinazione di forme aleatorie e anticipa così i grandi giochi del XX secolo.⁷

Perciò Gide, nonostante tratti dei temi tipici delle *soties* e applichi tecniche narrative affini a quelle teatrali, finisce per sperimentare un nuovo tipo di scrittura. Aprendosi ad un genere scomparso dalla letteratura, lo rinnova profondamente, diventando così il fondatore di un nuovo tipo di romanzo.

⁷ Bertrand Fillaudeau, *L'univers ludique d'André Gide : les soties*, Librairie José Corti, Paris 1985, pag. 53

LA CONCEZIONE DI ATTO GRATUITO NELLE *SOTIES* DI GIDE

Al fine di comprendere al meglio ciò che intendeva Gide con atto gratuito, è opportuno esaminare i tre romanzi-*soties* in cui questa idea si è sviluppata. In particolare, verrà preso in analisi in modo più approfondito *Les Caves du Vatican*, l'opera più riuscita delle tre, che ha delineato in modo più preciso e dettagliato questo concetto.

PALUDES

La prima edizione di *Paludes* viene pubblicata nel 1895 dalla casa editrice *Librairie de l'art indépendant*. Questa prima edizione viene alla luce col sottotitolo *Traité de la contingence*, scomparso poi dalle edizioni successive.

Da una prima analisi dell'opera emergono due aspetti di grande interesse: il rovesciamento delle tematiche e dei processi stilistici tipici del romanzo naturalista e il rifiuto di fissare un senso romanzesco e un filo narrativo lineare e ben definito.

La volontà di una decisiva presa di distanza dal Naturalismo emerge già dal sottotitolo. Mentre la poetica naturalista poggiava le sue fondamenta su una concezione deterministica della vita umana, Gide in *Paludes* rifiuta la logica del determinismo, per concentrarsi invece sugli aspetti contingenti, aleatori, della vita dell'uomo. Il protagonista di *Paludes* rappresenta questo rifiuto in numerosi passi dell'opera: si pensi ad esempio alla funzione paradossale della sua agenda che egli utilizza sostanzialmente per *créer des surprises*, per creare imprevisti da lui definiti *necessari* per il suo modo di vivere:

Dans mon agenda [...] j'écris huit jours à l'avance, pour avoir le temps d'oublier et pour me créer des surprises, indispensables dans ma manière de vivre; chaque soir ainsi je m'endors devant un lendemain inconnu et pourtant déjà décidé par moi-même.

Dans mon agenda il y a deux parties : sur une feuille j'écris ce que je ferai, et sur la feuille d'en face, chaque soir, j'écris ce que j'ai fait. Ensuite je compare ; je soustrais, et ce que je n'ai pas fait, le déficit, devient ce que j'aurais dû faire. [...] Ainsi ce matin, en face de l'indication : tâcher de se lever à 6 heures, j'écrivis : levé à sept - puis entre parenthèses : imprévu négatif.⁸

Successivamente il protagonista ribadisce in più punti quanto gli sia intollerabile la prevedibilità della sua esistenza: emblematica di questa sua insofferenza la conversazione con l'amico Roland, al quale confida la sua volontà di fare un viaggio senza stabilirne la meta:

⁸ André Gide, *Paludes*, Op. Cit., pag. 96

« Quelle existence intolérable ! La supportez-vous cher ami ? »
 « Assez bien » me dit-il « mais intolérable pourquoi ? »
 « Il suffit qu'elle puisse être différente et qu'elle ne le soit pas. Tous nos actes sont si connus qu'un suppléant pourrait les faire et, répétant nos mots d'hier, former nos phrases de demain [...] je n'y pouvais plus tenir : je pars - je pars en voyage. »
 « Vous, dit Roland. Bah ! Où, et quand ? »
 « Après-demain. Où ? Je ne sais pas... mais, cher ami, vous comprenez que si je savais où je vais, et pour qu'y faire, je ne sortirais pas de ma peine. Je pars simplement pour partir ; la surprise même est mon but - l'imprévu [...] »⁹

Uno dei dialoghi più significativi del racconto avviene nel capitolo del banchetto, durante il quale il protagonista si trova ad un ricevimento organizzato dall'amica Angèle – la sua principale interlocutrice nel corso della narrazione – in cui sono presenti numerosi intellettuali. Tra questi c'è Alexandre, un filosofo che qui rappresenta il pensiero deterministico e che cerca di dissuadere il protagonista nella sua ricerca della contingenza:

« Il me semble, monsieur, que ce que vous appelez acte libre, ce serait, d'après vous, un acte ne dépendant de rien ; suivez-moi : détachable – remarquez ma progression : supprimable, – et ma conclusion : sans valeur. Rattachez-vous à tout, monsieur, et ne demandez pas la contingence ; d'abord vous ne l'obtiendriez pas – et puis: à quoi ça vous servirait-il ? »¹⁰

In questo passo si parla esplicitamente per la prima volta di un atto libero da ogni condizionamento. In *Paludes* viene abbozzata una prima idea di atto libero, inteso come atto indipendente da qualsiasi interesse o condizionamento, o meglio libero da qualsiasi *determinazione*. Si noti come per il filosofo Alexandre ciò che non dipende da niente sia considerato insignificante. Inoltre, nella parte finale del dialogo il filosofo chiede al protagonista a che cosa gli servirebbe la contingenza nel caso in cui riuscisse ad ottenerla, palesando così una concezione nettamente utilitaristica dei valori della vita. Nonostante in quest'opera non compaia ancora il termine *gratuità*, è già ben delineata l'idea di libertà che poi sarà sviluppata ne *Les caves du Vatican*.

Il distacco dal determinismo si manifesta anche nell'esplicito rifiuto di dare un senso specifico all'opera. Il narratore, in un breve passo che precede l'inizio del racconto, delega al lettore il compito di attribuire senso al racconto e di rivelarglielo:

Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous

⁹ André Gide, *Op. cit.*, pag. 109

¹⁰ André Gide, *Op. cit.*, pag. 115

voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m’y intéresse, c’est ce que j’y ai mis sans le savoir, – cette part d’inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. – Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l’accueil de Dieu sera grand. – Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres.¹¹

Con una premessa di questo tipo, Gide prende le distanze non solo dal modello del romanzo naturalista, ma anche dalla forma canonica del romanzo nel suo statuto balzachiano. Come ha scritto Jean-Pierre Bertrand, si tratta di un *roman sans romanesque*¹². Nel suo studio su *Paludes*, Bertrand individua i procedimenti di decostruzione del romanzo applicati dall’autore, che si individuano essenzialmente nello statuto del personaggio, nell’impiego del tempo e nell’ambientazione spaziale.

Per quanto riguarda il protagonista, ciò che salta nell’occhio primariamente è che si tratta di un personaggio anonimo: durante il corso della narrazione, egli non viene mai chiamato per nome. Inoltre, come rilevato da Bertrand, il personaggio principale di *Paludes* presenta delle caratteristiche tipiche del modello dell’eroe decadente, come il suo status di celibe:

Le célibat est sa condition, sa raison d’être et sa raison d’en finir : pas de famille, pas d’ascendance ou alors dégénérée, pas de descendance surtout. Célibataire, malade, voire impuissant, le décadent forligné. Ce statut d’exception vaut surtout pour son absence de statut, le vide de personnalité qu’il consacre, condition pour que l’aléatoire prenne corps.¹³

Egli si identifica con il protagonista del romanzo che sta scrivendo, Titiro. Quest’ultimo è un personaggio che compare in un episodio delle *Bucoliche* e che rappresenta, sia in Virgilio che in Gide, la passività e la contemplazione. In *Paludes* Titiro annulla la nozione stessa di personaggio: egli non ha un’origine né uno scopo, chiuso nel suo campo non si sforza di uscirne e si accontenta della precarietà della sua esistenza. Titiro rappresenta la condizione umana di monotonia e passività e prelude l’antieroe di tanti romanzi del Novecento.

La contingenza si manifesta nel testo di Gide anche nel rapporto del protagonista col tempo e con lo spazio. L’autore sviluppa il principio della contingenza dando una direzione circolare alla narrazione: si tratta di una caratteristica peculiare di molti dei romanzi di Gide e che affonda le sue radici nella concezione nietzschiana del tempo

¹¹ André Gide, *Op. cit.*, pag. 89

¹² Jean-Pierre Bertrand, *Paludes : traité de la contingence* in *Études françaises* vol.32 n°3, 1996, pagg. 129-142.

¹³ Jean-Pierre Bertrand, *Art. cit.*, pag. 133.

ciclico e dell'eterno ritorno dell'uguale. In *Paludes* i punti di riferimento cronologici sono affidati all'agenda del protagonista, il quale se da un lato cerca di evadere dall'insopportabile routine, dall'altro ne rimane inevitabilmente intrappolato. Egli infatti nell'agenda annota sempre gli stessi impegni che si sente in dovere di rispettare: alzarsi dal letto, scrivere a qualche amico, andare al Jardin de Plantes, passare la serata da Angèle ... Inoltre, nel caso in cui si prospetti un impegno imprevisto (come ad esempio l'invito di Angèle a fare un viaggio), il protagonista corre a consultare l'agenda per annotare l'evento inaspettato, così da poter constatare la differenza tra quello che aveva programmato di fare e l'*imprevisto negativo*.

Per ciò che concerne la spazialità della narrazione, gli ambienti sono sempre circoscritti e delimitati, quindi senza via d'uscita. Lo spazio è metafora dello stato d'animo del protagonista, che si sente intrappolato in una situazione irrisolvibile. Dunque sia il tempo che lo spazio sono ridotti alla misura dell'*io* narrante.

Il tentativo del protagonista di evadere dai programmi quotidiani e dall'ambiente in cui vive, alla fine si rivelerà fallimentare. Durante il viaggio programmato con Angèle scoppia un temporale e i due amici non riescono nemmeno a uscire dalla città.

Nella parte finale del romanzo, il protagonista afferma:

« Ne pourrons-nous jamais poser rien hors du temps – que nous ne soyons pas obligés de refaire – quelque œuvre enfin qui n'ait plus besoin de nous pour durer. – Mais de tout ce que nous faisons, rien ne dure sitôt que nous ne l'entretiens plus. Et pourtant tous nos actes subsistent horriblement et pèsent. Ce qui pèse sur nous, c'est la nécessité de les refaire ; »¹⁴

In conclusione, il protagonista di fronte alla contingenza ha un duplice atteggiamento: se da una parte si lamenta della sua condizione, dall'altra manifesta una grande paura ad uscirne. Bertrand ha definito questa situazione contraddittoria *aporie de la contingence*: nel momento in cui il protagonista prova la libertà tanto desiderata, questa gli risulta intollerabile.

Dunque il romanzo termina con l'impossibilità del soggetto al raggiungimento della libertà e al compimento dell'azione gratuita. In seguito si vedrà come si configura questa possibilità in *Le Prométhée mal enchaîné*.

¹⁴ André Gide, *Paludes*, *Op. cit.*, pag. 140.

LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ

La prima edizione di *Le Prométhée mal enchaîné* viene pubblicata nel 1899 dalla casa editrice Mercure de France.

Mentre in *Paludes* Gide ha mostrato come per l'uomo sia impossibile compiere un'azione gratuita, in *Le Prométhée mal enchaîné* l'atto gratuito è possibile solo per un Dio che gioca con gli uomini. In questa *sotie* i personaggi mitologici assumono caratteristiche tipicamente umane.

Ai fini di questa ricerca è interessante analizzare in primo luogo il ruolo di Zeus, che viene rappresentato dall'autore come un banchiere milionario che fa degli uomini le pedine del suo gioco:

« Moi seul, celui-là seul dont la fortune est infinie peut agir avec un désintéressement absolu; l'homme pas. De là vient mon amour du jeu; non pas du gain, comprenez-moi – du jeu; que pourrais-je gagner que je n'aie pas d'avance? Le temps même ... Savez-vous quel âge j'ai?»¹⁵

Dunque Zeus, grazie alla sua immensa fortuna, è colui che tiene le redini del gioco. Il suo è un gioco fine a sé stesso che ha il solo scopo di divertirlo, poiché non ha niente da perdere e niente da guadagnare. Il suo gioco consiste nell'assegnare in maniera del tutto arbitraria una sofferenza a una persona e un guadagno ad un'altra. Nello specifico, mentre cammina per strada Zeus finge che gli cada un fazzoletto dalla tasca e alla persona che glielo raccoglie chiede di scrivere su una busta il recapito di un'altra persona, dopodiché gli tira un forte schiaffo e se ne va. In seguito Zeus farà recapitare alla persona indicata sulla busta una banconota da cinquecento franchi. Il tutto per il puro piacere di contemplare le reazioni dell'uno e dell'altro individuo, che hanno ricevuto *gratuitamente* una sberla o del denaro.

Attraverso un dio capriccioso e sadico che assegna agli uomini punizioni e ricompense in modo del tutto casuale, l'autore compone una feroce satira dei dogmi religiosi.

Meritano una particolare attenzione anche i personaggi di Prometeo e dell'aquila. Così come Zeus, anche Prometeo qui perde il suo valore mitico per assumere sembianze umane. Nella prima parte del racconto, Prometeo è rappresentato da Gide come un uomo schivo e taciturno. Fin da subito viene evidenziato il suo legame quasi simbiotico con

¹⁵ André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, Op. cit., pag. 329

l'aquila, rappresentata come un animale domestico che vola fedelmente dal suo padrone quando viene chiamata. Inoltre Prometeo le offre da mangiare volontariamente il suo fegato, che dà all'animale energia e vigore. La volontà ludica e demistificatoria dell'autore si manifesta nelle profonde modifiche che apporta al mito, e in particolar modo in questo legame tra Prometeo e l'aquila.

In un secondo momento del racconto, Prometeo tiene un lungo discorso in pubblico e racconta la sua storia:

« Messieurs, j'ai beaucoup fait pour les hommes. Messieurs, j'ai passionnément, éperdument et déplorablement aimé les hommes. – Et j'ai tant fait pour eux qu'autant dire que je les ai faits eux-mêmes, car auparavant qu'étaient-ils ? – Ils étaient, mais n'avaient pas conscience d'être. – Comme un feu pour les éclairer, cette conscience, Messieurs, de tout mon amour pour eux je la fis. – La première conscience qu'ils eurent, ce fut celle de leur beauté [...]. Je leur donnai le feu, la flamme, et tous les arts dont une flamme est l'aliment. Échauffant leurs esprits, en eux je fis éclore la dévorante croyance au progrès. Et je me réjouissais étrangement que la santé de l'homme s'usât à le produire. – Non plus croyance au bien, mais malade espérance du mieux. La croyance au progrès, Messieurs, c'était leur aigle. Notre aigle est notre raison d'être, Messieurs. »¹⁶

Inoltre Prometeo spiega la *necessità* per gli uomini di avere un'aquila:

« Quand je déclare: il faut avoir un aigle, vous pourriez tous vous écrier: Pourquoi ? – Or, que voulez-vous que je réponde, qui ne puisse se ramener à cette formule où s'affirme mon tempérament: Je n'aime pas les homme; j'aime ce qui les dévore.[...] Or qui dévore l'homme ? – Son aigle. Donc, Messieurs, il faut avoir un aigle. »¹⁷

Dunque qui è possibile interpretare l'aquila come la metafora delle passioni umane e della fede nel progresso.

Ma nella parte finale del racconto Prometeo si accorge con sgomento che è Zeus che ha dato agli uomini le aquile: egli si rende conto così che il potere di Dio è illusorio e che la sua libertà dipende solo da sé stesso. Prometeo incarna così il rifiuto dell'obbedienza a una divinità amorale e assurda che si prende gioco dell'uomo senza occuparsi realmente di lui; alla fine solo l'uomo è responsabile di sé stesso e del suo destino. Così nella parte conclusiva del racconto, Prometeo mangia l'aquila in segno di rivolta verso Dio, questo gesto estremo simboleggia l'emancipazione dell'uomo dalla divinità e il raggiungimento di una libertà nuova. Josiane Rolland spiega così il gesto finale di Prometeo:

Consommer joyeusement l'oiseau tortionnaire qui a puisé son embonpoint et la beauté de son plumage au flanc même de sa victime représente pour Gide la mise à mal de la terrible

¹⁶ André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, Op. cit., pagg. 323-324

¹⁷ *Ibid.*

culpabilité protestante qui étriquait ses gestes, limitait ses pensées, annihilait sa créativité. Cet aigle était nourri non seulement de son foie, siège des passions et des désirs, mais aussi de ses remords et de ses sacrifices. Le tuer le libère des contraintes morales [...] ¹⁸

Dunque qui la libertà è intesa come uno svincolamento da ogni legame morale e religioso.

Resta da capire, in tutto questo, cosa resta all'uomo: poiché se l'aquila, dono della divinità, costituiva anche la fiamma necessaria a tenere accese le passioni degli uomini, sorge spontaneo domandarsi: "Alla fine all'uomo cosa rimane?". Nelle battute finali del racconto, quando Coclide chiede se l'aquila è infine servita a qualcosa, Prometeo risponde:

« Sa chair nous a nourris. Quand je l'interrogeais, il ne répondait rien ... Mais je le mange sans rancune: s'il m'eut fait moins souffrir il eut été moins gras; moins gras il eut été moins délectable. »

« De sa beauté d'hier que reste-t-il? »

« J'en ai gardé toutes les plumes »

*C'est avec l'une d'elles que j'écris ce petit livre; puissiez-vous, rare ami, ne pas le trouver trop mauvais.*¹⁹

In conclusione dunque Prometeo conserva le piume in ricordo della bellezza dell'uccello ed è proprio con una di esse che viene scritto il racconto. In questo finale si può leggere un accostamento alla filosofia Nietzscheana, secondo cui al nichilismo resistono la bellezza e l'arte.

In questa *sotie* si trova per la prima volta un personaggio che agisce in modo completamente disinteressato. L'autore, come in un esperimento, dimostra la possibilità di compimento di un'azione gratuita e ne testa le conseguenze sui personaggi del racconto.

Tuttavia il romanzo che apporta l'innovazione più importante al concetto di libertà contemplato finora è *Les caves du Vatican*.

¹⁸ Rolland Josiane, *Métamorphoses d'un mythe* in *Libres cahiers pour la psychanalyse*, In Press, 2010/2 (n°22), pag. 37

¹⁹ André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, *Op. cit.*, pag. 332

LES CAVES DU VATICAN

Les Caves du Vatican viene pubblicato nel 1914 dalla *Nouvelle Revue Française* – diretta in quel periodo dallo stesso Gide. In questo romanzo l'autore sviluppa pienamente le sue idee di azione gratuita e di libertà. Gide per portare avanti la sua riflessione su queste tematiche si serve essenzialmente di due personaggi: Julius de Baraglioul, che teorizza l'atto gratuito e il suo fratellastro Lafcadio, che lo compie.

Lafcadio è senza dubbio il personaggio più ambiguo delle *soties*, perché sfugge ad ogni tentativo di classificazione. In primo luogo è importante ricordare che Lafcadio è un figlio illegittimo. Egli cresce con la madre e con i suoi amanti, uomini dell'alta società borghese, da lui chiamati “zii”. Per tutta la sua infanzia Lafcadio non conosce il suo vero padre, che gli si avvicina solo quando è ormai prossimo alla morte. Se normalmente lo status di figlio “bastardo”, è visto come una condizione svantaggiata, qui occorre considerarlo, al contrario, una condizione determinante della libertà del personaggio che proprio perché privo di radici è pronto a tutto, è svincolato da ogni obbligo familiare e sociale. Egli non ha alcun tipo di legame affettivo o materiale e ignora qualsiasi principio morale. Inoltre è giovane, curioso e fortemente attratto dal gioco e dall'imprevisto, come si può leggere in questo passo in cui dialoga col fratellastro, Julius de Baraglioul:

Julius se redressa: - Je n'écris pas pour m'amuser, dit-il noblement. Les joies que je goûte en écrivant sont supérieures à celles que je pourrais trouver à vivre. Du reste l'un n'empêche pas l'autre...

- Cela se dit - Puis, élevant brusquement le ton qu'il avait laissé retomber comme par négligence:

- Savez-vous ce qui me gêne l'écriture? Ce sont les corrections, les ratures, les maquillages qu'on y fait.

- Croyez- vous donc qu'on ne se corrige pas dans la vie? Demanda Julius allumé.

- Vous ne m'entendez pas: Dans la vie, on se corrige, à ce qu'on dit, on s'améliore; on ne peut corriger ce qu'on a fait. C'est ce droit de retouche qui fait de l'écriture une chose si grise et si ... (il n'acheva pas). Oui; c'est là ce qui me paraît si beau dans la vie; c'est qu'il faut peindre dans le frais. La rature y est défendue.²⁰

In questo dialogo Lafcadio fa un vero e proprio panegirico della spontaneità. Egli ostenta un tale disprezzo per l'indecisione, al punto da preferire mettersi nelle mani della sorte piuttosto che ponderare le conseguenze di ogni sua azione. Inoltre in questo passo emerge la profonda differenza tra i due fratellastri: per Julius, che è un romanziere, solo nella scrittura si può sperimentare la vera libertà perché poi, qualsiasi cosa venga scritta,

²⁰ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pagg. 735-736

c'è sempre la possibilità di correggersi; viceversa Lafcadio trova estremamente esaltante l'irreversibilità delle varie azioni e vicissitudini della vita.

Julius de Baraglioul è il personaggio utilizzato da Gide per fare la parodia della morale provvisoria di Cartesio. Questa è la condotta da adottare finché non si raggiunge una morale certa, definitiva (quella rivelata da Dio). Per esempio, seguire le leggi, gli usi e i costumi del proprio Paese sono regole finché non si stabilisce una morale definitiva. Cartesio aveva costruito il suo metodo sull'uso esclusivo della ragione, seguendo il modello matematico, così Julius vive seguendo dei rigidi precetti, ma si tratta perlopiù di etichette che regolano le abitudini di una società borghese banale e superficiale. Lo scrittore mette in luce la banalità del personaggio ironizzando sulla condotta che egli si impone:

Julius de Baraglioul vivait sous le régime prolongé d'une morale provisoire, cette même morale à laquelle se soumettait Descartes en attendant d'avoir bien établi les règles d'après lesquelles vivre et dépenser désormais. Mais ni le tempérament de Julius ne parlait avec une telle intransigeance, ni sa pensée avec une telle autorité qu'il eut été jusqu'à présent beaucoup gêné pour se régler aux convenances. Il n'exigeait pas, tout compte fait, que du confort, dont se succès d'homme de lettres faisaient partie.²¹

Seguendo questi principi e adottando un atteggiamento sempre in linea con le convenzioni della società, Julius da un lato può vivere comodamente negli agi della vita borghese, ma dall'altro vive immobilizzato e limitato da questo suo conformismo. Il suo ultimo libro, in cui ha narrato la storia della sua importante famiglia ma che non ha avuto il successo sperato, ne è un esempio. La sua personalità dunque è solo una costruzione, una maschera che inizia a cedere quando incontra Lafcadio, personaggio simbolo del rifiuto della razionalità e dei dettami inculcati dalla società. Alla rigidità e al perbenismo dell'uno si oppongono l'istintività e la naturalezza dell'altro.

Nella seconda parte del romanzo, Julius per un momento mette in dubbio i suoi principi e abbozza un nuovo romanzo, completamente diverso dai precedenti, il cui protagonista compie un'azione completamente disinteressata:

Rien n'est plus éloigné de mes anciens romans que celui que je projette aujourd'hui. La logique, la conséquence, que j'exigeais de mes personnages, pour la mieux assurer je l'exigeais d'abord de moi-même; et cela n'était pas naturel. Nous vivons contrefaits, plutôt que de ne pas ressembler au portrait que nous avons tracé de nous d'abord: c'est absurde; ce faisant, nous risquons de fausser le meilleur. [...] Donc, voici ce que j'imagine [...] Il s'agit d'un jeune homme, dont je veux faire un criminel. [...] Je ne veux pas de motif au crime; il

²¹ André Gide, *Les Caves du Vatican*, *Op. Cit.*, pagg. 731-732

me suffit de motiver le criminel. Oui; je prétends l'amener à commettre gratuitement le crime; à désirer commettre un crime parfaitement immotivé.²²

Nonostante Julius sia capace di concepire l'atto gratuito, questa idea rimane il contenuto di un romanzo, è pura immaginazione che lo esalta ma non lo smuove al punto da modificare radicalmente la sua personalità. Infatti, appena viene a conoscenza che un'azione come quella da lui teorizzata è accaduta sul serio, egli rifiuta di credere che non sia stata dettata da alcuno scopo e torna a vivere nella sua mediocrità, contraffatto e protetto al tempo stesso dalla sua "maschera". Di fatto, le parole di Julius servono all'autore per dare una spiegazione teorica all'atto gratuito vero e proprio, compiuto da Lafcadio.

Occorre precisare che, nel corso di tutto il romanzo, un insieme di azioni isolate e indipendenti tra loro contribuisce a creare un'atmosfera di gratuità. Si pensi per esempio al salvataggio dei due bambini che stavano per essere bruciati nell'incendio di una casa: arrivato per caso nel luogo dell'incendio, Lafcadio li salva dalle fiamme, davanti a una folla impressionata dalla sua abilità e dal suo coraggio e rifiuta il denaro offertogli come ricompensa per il suo gesto.

Un secondo atto gratuito non ha luogo, ma resta sul piano puramente ideale in quanto il narratore descrive il flusso di pensieri del protagonista. Lafcadio, durante un viaggio in treno, immagina di compiere "per capriccio" la traversata degli Appennini da Bologna a Firenze, quando incontra una vecchia che sta trasportando un grosso sacco: Lafcadio le prende il sacco e se lo carica sulle spalle dopodiché, arrivato in cima alla salita, la bacia:

Cette vieille dont j'ai chargé le sac sur mes épaules [...] et que j'ai embrassé au haut de la cote ... ça faisait partie de ce que le curé de Covigliajo appelait : les bonnes actions ... je l'aurais tout aussi bien serrée à la gorge – d'une main qui ne tremble pas – quand j'ai senti cette sale peau ridée sous mes doigts [...]

Mais la curiosité, c'est de savoir ce que la vieille aurait dit si j'avais commencé de serrer ... On imagine ce qui arriverait si, mais il reste toujours un petit laps par où l'imprévu se fait jour. Rien ne se passe jamais tout à fait comme on aurait cru ... C'est là ce qui me porte à agir [...]²³

Qui Lafcadio arriva a suggerire che ciò che lo porterebbe a compiere un gesto così sconsiderato non sono altro che una grande curiosità e un forte desiderio di farsi sorprendere dagli imprevisti.

²² André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pagg. 836-837

²³ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pagg.822-823

A questa dettagliata descrizione dei pensieri del protagonista, segue il reale atto gratuito. Questa volta l'azione verrà portata a compimento. Sempre durante il viaggio in treno, si avvicina a Lafcadio un altro dei personaggi del racconto, Amédée Fleurissoire. Quest'ultimo, incuriosito dall'aspetto del giovane, si siede di fronte a lui e lo osserva a lungo. Lafcadio, che finge di dormire, sta continuando la sua riflessione. Egli si chiede divertito che effetto avrebbe un crimine immotivato sia nella società, che nella sua vita. Prova piacere nell'immaginare l'imbarazzo che provocherebbe nella polizia, che non riuscirebbe a dare un movente all'omicidio e che dunque non saprebbe come muoversi nelle indagini. Dopodiché decide di agire: mentre il treno sta attraversando un ponte, Lafcadio apre lo sportello e spinge giù Fleurissoire.

Fondamentale esaminare lo scenario nel quale si compie questa azione. Mentre tutti gli altri episodi del libro sono ambientati in luoghi e contesti ben definiti e determinati, qui la scena si svolge in un orario imprecisato della notte, su un treno in corsa. Dunque l'atto gratuito si svolge in un *non luogo*, in assenza di specifiche coordinate spazio-temporali: azione e luogo sono entrambi privi di determinazione. Lo stato di isolamento spaziale in cui si trova il protagonista è metafora della sua distanza dalle leggi morali e sociali.

L'atto gratuito è un atto profondamente sovversivo, sia perché consiste in un rovesciamento radicale dei valori della società, sia perché mette in luce una forma d'irrazionalità dell'*io*. Dunque si può affermare che l'azione gratuita è doppiamente sovversiva, perché mina le fondamenta del macrocosmo e del microcosmo dell'individuo.

Come ha sottolineato Alain Goulet, nella parte iniziale del *Prométhée mal enchaîné* il cameriere riassume le caratteristiche dell'atto gratuito in tre aggettivi: *désintéressé*, *réversible* e *démoralisant*. *Disinteressato*, in quanto demolisce la ricerca del profitto e contesta così il principio fondamentale delle attività economiche e sociali. *Reversibile*, poiché mette in discussione il principio di successione irreversibile dei fatti nel tempo, cioè il nostro modo di pensare razionale fondato sul concatenarsi di causa – effetto. *Demoralizzante*, poiché contesta il fondamento della morale, del dovere, del merito.

Dunque tale gesto abbatte tre pilastri dell'ordine sociale borghese: il profitto, la logica formale e la meritocrazia.²⁴

L'atto gratuito gidiano mette in discussione il concetto stesso di gratuità contemplato in una società cristiana, come l'autore spiega bene in questo dialogo tra Julius de Baraglioul e Fleurissoire. Quest'ultimo è il rappresentante delle idee cattoliche:

- [...] Par désintéressé, j'entends: gratuit. Et que le mal, ce que l'on appelle: le mal, peut être aussi gratuit que le bien.

- Mais, dans ce cas, pourquoi le faire?

- Précisément! par luxe, par besoin de dépense, par jeu. Car je prétends que les âmes les plus désintéressées ne sont pas nécessairement les meilleures - au sens catholique du mot; au contraire, à ce point de vue catholique, l'âme la mieux dressée est celle qui tient le mieux ses comptes.²⁵

Infatti per il cristiano il sacrificio personale e la carità verso il prossimo sono un *mezzo* per *guadagnare* la salvezza in paradiso. Inoltre, nella sua accezione cattolica, il termine ha sempre una valenza positiva e chi compie azioni gratuite è considerato una persona virtuosa. Viceversa qui un'azione gratuita può produrre effetti negativi o positivi.

Un atto così concepito non solo capovolge i capisaldi della società e della religione, ma mette in luce l'irrazionalità dell'individuo. Si ricordi che *Les Caves du Vatican* è stato scritto negli anni dell'avvento della psicoanalisi e l'*io* non è più considerabile come unitario, bensì è un'entità divisa e contraddittoria. In sintesi, la psicoanalisi afferma che le ragioni del comportamento umano risiedono solo in minima parte nella coscienza, mentre sono molto più forti le spinte *inconscie*. Freud descrive l'inconscio come la sede degli istinti elementari, tra cui dominano le pulsioni sessuali e aggressive. L'azione gratuita è, in quest'ottica, una manifestazione delle pulsioni aggressive provenienti dall'inconscio. Queste ultime, per come le intende Freud, se lasciate a se stesse non possono che sfociare nella gratuità degli atti. Non essendoci una motivazione precisa per una certa azione, questa si realizza senza l'intervento della parte razionante e perciò gratuitamente.

André Gide in Francia è stato tra i primi intellettuali a introdurre e sviluppare nella letteratura alcune di quelle tematiche che diventeranno centrali nell'esistenzialismo francese del Novecento, tra cui quella della libertà. Nel suo intento di demolizione della

²⁴ Alain Goulet, *L'écriture de l'acte gratuit*, André Gide, La Revue des Lettres Modernes, n°6, 1979, pag. 187

²⁵ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pag. 816

morale tradizionale, nell'esaltazione dell'istintività dell'individuo e nel richiamo al sovraumano, *Les caves du Vatican* manifesta il forte ascendente della filosofia nietzschiana. Sul piano filosofico l'influenza di Nietzsche conduce lo scrittore a una messa in discussione dell'ordine prestabilito, a un'estenuante ricerca di una nuova dimensione per l'uomo insoddisfatto del mondo, costretto a sopportare una realtà arbitraria e decadente, ma spacciata come l'unica possibile e giusta.

Per Nietzsche la morale è costituita da un insieme di valori decadenti, degenerati e opprimenti al punto da schiavizzare gli uomini. Questi valori sono destinati a crollare, non tanto per via di forze opposte alla morale, a causa della morale stessa quando essa si svela nella sua falsità. La negazione del sistema di valori della società occidentale e di ogni fede metafisica è definita nichilismo. La religione e la metafisica vengono appoggiate solo da una massa di individui inconsistenti, stanchi e privi di energie. Il filosofo tedesco decanta valori primordiali come l'abbandono alla natura selvaggia e agli istinti ancestrali, la libertà, la gioia, l'azione e il trionfo degli esseri potenti e belli; egli proclama, contro i virtuosi e i conformisti, la grandezza di una vita ricca, intensa e gloriosa; il dinamismo e l'energia creatrice dell'uomo, il rispetto del corpo e dei sensi; il culto dell'io; un'esistenza difficile e coraggiosa che esige un enorme dispendio di energie. Vivere è una conquista difficile nel corso della quale l'uomo deve arrivare a superarsi, a ri-crearsi da solo attraverso la volontà di potenza e a ricongiungersi con la natura: solo così il nichilismo può essere superato.

Tra questa concezione del sovraumano di Nietzsche e l'atto gratuito di Gide vi sono numerosi tratti in comune: entrambi infatti designano un gesto di rivolta contro il "troppo umano", una tensione verso un obiettivo indeterminato e lontano dalla realtà. Entrambi rappresentano un rigetto della logica tradizionale e di tutte le leggi morali e sociali. Lafcadio è, in quest'ottica, l'incarnazione del superuomo nietzschiano che prende le distanze dalla tradizione per ricongiungersi alla natura e che attraverso la volontà di potenza abbandona le ipocrisie, nega i valori prestabiliti per arrivare alla realizzazione di un'esistenza autentica e divenire finalmente se stesso.

Gide fu tra i primi in Francia a portare la filosofia di Nietzsche nel mondo letterario. Nella *Lettre à Angèle* del 10 dicembre 1893 egli esprime esplicitamente il suo entusiasmo per il pensiero del filosofo tedesco:

Oui, Nietzsche démolit; il sape, mais ce n'est point en découragé, c'est en féroce; c'est noblement, glorieusement, surhumainement, comme un conquérant neuf violente des choses vieilles. La ferveur qu'il y met, il la redonne à d'autres pour construire. L'horreur du repos, du confort, de tout ce qui propose à la vie une diminution, un engourdissement, un sommeil, c'est là ce qui lui fait crever murailles et voûtes: *On ne produit qu'à condition d'être riche en antagonismes, dit-il; on ne reste jeune qu'à condition que l'âme ne se détende pas, n'aspire pas au repos.* Il sape les œuvres fatiguées et n'en forme pas de nouvelles, lui - mais il fait plus: il forme des ouvriers. Il démolit pour exiger plus d'eux; les accule.

L'admirable, c'est qu'il les gonfle en même temps de vie joyeuse, c'est qu'avec eux il rit au milieu des décombres, c'est qu'il y sème à tour de bras. Il n'est jamais plus rouge de vie que quand c'est pour ruiner les choses mortelles ou tristes. Chaque page est alors saturée d'une énergie créatrice; d'indistinctes nouveautés s'y agitent; il prévoit, il pressent, il appelle - et il rit.- Œuvre admirable? Non - mais préface d'œuvres admirables. Démolir, Nietzsche? Allons donc! Il construit, - il construit, vous dis-je! il construit à bras raccourcis.²⁶

Secondo Gide l'influenza di Nietzsche è più importante della sua stessa opera. Egli sostiene che il pensiero del filosofo tedesco costituisce un fondamentale apporto innovativo alle opere successive, tanto che lo definisce come una *prefazione* alla letteratura futura: per questo motivo, nel passo sopracitato, egli dichiara che Nietzsche *costruisce*, e non demolisce come può apparire da una prima e superficiale lettura.

Nel romanzo *Le Caves du Vatican*, Gide mostra le possibili conseguenze della “morte di Dio”, ma senza darne piena coscienza ai personaggi che, come in un certo tipo di teatro, sono creati in funzione della loro parte. Julius è il tipico personaggio della *sotie*: in lui non c'è alcuna evoluzione e, nel momento in cui la sua forma mentis sembra mutare, fa un passo indietro, si pente, rimette la “maschera” e torna lo stesso personaggio banale e conformista che era stato presentato all'inizio del racconto.

Lafcadio è senza dubbio un personaggio più dinamico e più innovativo. Egli è uno dei primi antieroi della letteratura del Novecento: estremamente stravagante e atipico, sgretola la concezione classica dell'unità e della coerenza del personaggio. Tuttavia, anche se le sue idee nel corso del romanzo subiscono una certa evoluzione, in più punti del racconto il lettore ha l'impressione che egli non sia pienamente consapevole delle sue azioni. Quando Julius gli chiede spiegazioni del suo gesto egli, confuso e angosciato, risponde:

- Je ne sais pas Il n'avait pas l'air heureux ... Comment voulez vous que je vous explique ce que je ne puis m'expliquer à moi même?²⁷

²⁶ André Gide, *Prétextes - Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Mercure de France, Paris 1919, pag. 169.

²⁷ André Gide, *Les Caves du Vatican, Op. Cit.*, pag. 867

Se a un certo punto Lafcadio appare quasi pentito del suo gesto, poi nella parte finale del romanzo torna cinico ed esaltato, restando così “legato” al suo ruolo nella vicenda.

L'autore non parla mai dell'atto gratuito come tale se non attraverso i suoi personaggi. Egli si limita a descrivere i fatti e a riportare i dialoghi senza dare giudizi di valore e così inevitabilmente l'interpretazione resta aperta.

Al fine di approfondire la questione dell'atto gratuito, si analizzerà nel capitolo successivo l'altro grande romanzo del Novecento legato indissolubilmente a questa problematica, che verrà pubblicato quasi trent'anni più tardi: *L'Étranger* di Albert Camus.

ALBERT CAMUS E L'ASSURDO

In Camus la concezione di atto gratuito è indissolubile dalla sua riflessione sull'assurdo. In seguito si vedrà come lo scrittore ha sviluppato queste idee all'interno del suo romanzo più noto, *L'Étranger* e dei suoi saggi filosofici, *Le mythe de Sisyphe* e *La révolte*. I contenuti di queste opere possono essere letti come diversi tentativi di risposta a un unico quesito: "Qual è il senso della vita dell'uomo sulla terra?".

Occorre precisare che Camus dichiarò in più occasioni di non considerarsi affatto un filosofo:

Je ne suis pas un philosophe. Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire. Et plus précisément comment on peut se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison.²⁸

Per Camus l'assurdo è un sentimento che nasce da un bisogno umano di ordine e di coerenza in un mondo privo di qualsiasi punto di riferimento, razionale o metafisico. Di conseguenza l'uomo non riesce più a dare un senso alla sua esistenza davanti alla disarmante irrazionalità del mondo, sordo al suo grido d'aiuto. Così tra l'uomo e il mondo si crea un'inevitabile divergenza: l'assurdo per Camus consiste essenzialmente in questo *divorzio*:

Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité.²⁹

Anche qui come in Gide è evidente l'influenza della filosofia nietzschiana. Tuttavia si vedrà da un'analisi delle opere sopracitate come Camus, a differenza di Gide, fa del nichilismo e della constatazione dell'assurdità dell'esistenza un punto di partenza per lo sviluppo di una sua riflessione filosofica e non una conclusione definitiva.

Nel paragrafo successivo si andrà ad analizzare *L'Etranger* in quanto il protagonista, autore dell'atto gratuito, rappresenta precisamente questo divorzio tra l'essere umano e la sua esistenza.

²⁸ Albert Camus, *Interview pour Servir*, décembre 1945

²⁹ Albert Camus, *Essais*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris 1965, pag. 101

L'ÉTRANGER

L'Étranger viene pubblicato nel 1942 dalla casa editrice Gallimard. Il romanzo è stato tradotto in sessantotto lingue, ed è collocato al primo posto della classifica francese dei migliori cento libri del XX secolo.³⁰

Il protagonista, Meursault, è un impiegato di origini francesi che vive ad Algeri. Il romanzo si apre quando egli apprende della morte della madre. Meursault non appare affatto provato dalla notizia: giunto all'ospizio in cui si trova la salma, rifiuta di vederla e fuma davanti alla bara. Il giorno successivo al funerale, inizia una relazione con Marie, una sua ex collega di ufficio che non vedeva da diversi anni. Quest'ultima si innamora di lui e arriva a chiedergli di sposarla, ma Meursault pare indifferente. Un giorno Meursault sente i rumori di una lite violenta tra il suo vicino di casa, Raymond Synthès e la sua amante: lui l'ha picchiata perché sostiene che lei abbia un'altra relazione. In seguito Meursault farà da testimone in tribunale per difendere il vicino, confermando l'infedeltà di lei. I due diventano amici e Raymond invita Meursault e Marie a passare una giornata al mare. È lì che Meursault si ritroverà, praticamente per caso, a uccidere un arabo disteso sulla spiaggia: questi era il fratello dell'amante di Raymond che desiderava vendicarsi per l'oltraggio subito dalla sorella; tuttavia Meursault non agisce per legittima difesa e, dopo averlo ucciso, inveisce sparando altri quattro colpi sul suo corpo inerte. Meursault viene arrestato. Durante il processo viene discusso, più che l'assurdo omicidio, il fatto che egli sembri non provare alcun tipo di rimorso: il procuratore si concentra sul suo atteggiamento – palesemente indifferente sia per ciò che ha fatto, che per il suo avvenire – sulla sua personalità, sulla sua vita contraria alle norme sociali – egli ha iniziato una relazione il giorno successivo al funerale della madre – sul suo ateismo e sul suo carattere asociale. Nonostante i tentativi dell'avvocato difensore, alla fine Meursault viene condannato a morte e, ormai prossimo all'esecuzione, il protagonista rifiuta anche il confronto con il cappellano che avrebbe voluto redimerlo. Il romanzo si conclude con Meursault che, riconciliato con l'indifferenza del mondo, contempla l'alba e sente il suono di una sirena in lontananza.

A una prima analisi narratologica, si può affermare che si tratta di un racconto a focalizzazione interna, con narratore auto diegetico: il romanzo è in prima persona e la voce narrante è quella del protagonista, dunque è interna alla vicenda; tuttavia si tratta di

³⁰ Statistica organizzata dal quotidiano francese *Le Monde* nel 1999

un testo molto ambiguo poiché il protagonista descrive ciò che fa, ma senza esporre il suo pensiero, la sua opinione sui fatti narrati.

Secondo Genette, Meursault è un particolare tipo di narratore intradiegetico: egli narra la sua storia in prima persona, ma con una sorta di focalizzazione esterna. Il personaggio, in quanto narratore, diviene enigmatico e indecifrabile. Le sue azioni non forniscono al lettore alcun indizio utile a comprendere il suo pensiero.³¹

Dunque lo statuto narrativo de *Lo Straniero* è estremamente ambiguo, perché il racconto consiste in una descrizione apparentemente oggettiva scritta in prima persona.³² Ciò che sorprende maggiormente il lettore è il fatto che il protagonista riporta fatti inerenti a sé stesso, ma senza alcun coinvolgimento emotivo: questo produce un forte effetto di straniamento. A più domande che gli vengono poste, nonostante riguardino scelte di vita importanti e decisive (come il matrimonio, o un'offerta di promozione e trasferimento a Parigi) Meursault risponde sempre allo stesso modo: *cela m'est égal*. Il protagonista sembra rispondere come se queste possibilità non riguardassero se stesso, ma un'altra persona, per questo nel corso del romanzo si ha la sensazione che Meursault sia straniero innanzitutto a sé stesso e la sua lontananza e il suo distacco dal mondo circostante siano originati primariamente da questa sua condizione interiore.

Il tono oggettivo e impassibile adottato dall'*io* narrante produce un effetto di disorientamento poiché anche se il racconto è in prima persona, è come se il narratore fosse estraneo alla vicenda, dunque assume delle caratteristiche proprie di un narratore esterno, eterodiegetico. Riguardo questa confusione che si instaura tra narratore e protagonista, è di notevole interesse il punto di vista di Cvetanka Conkinska, che sostiene che la voce del narratore de *L'Etranger* non sia unitaria, ma “polifonica”:

En tant que récit à la première personne, [...] si l'on prend en considération l'opinion de Todorov pour qui le récit à la première personne « n'explicite pas l'image de son narrateur, mais au contraire la rend plus implicite encore », nous aurons une difficulté supplémentaire pour déchiffrer les Voix masquées derrière le « je » de Meursault. A première vue, ce « je » est responsable de tout ce qui se passe dans le texte narratif de *L'Etranger* : action ou plutôt non-action ; narrateur initial et narrataire final ; narrateur dont les personnages deviennent des sujets-objets pour ses multiples micro-récits ; un je/personnage principal /narrateur à vision pourtant bien limitée, tel un observateur clinique ; un « je » qui narre en employant tout discours possible (discours direct, discours indirect, discours indirect libre,

³¹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 83

³² Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, Paris 1991, pag. 86

discours indirect narrativisé) tel un reporter des discours des autres [...] A certains moments, Meursault se dédouble à la fois en tant que narrateur visible et invisible.³³

La voce del narratore-protagonista si confonde talvolta con quella di un narratore esterno al testo e talvolta con le voci di altri individui: in tutti i dialoghi del romanzo è sempre Meursault che trasmette le parole degli altri personaggi, prestando loro la propria voce. Per esempio, nella seconda parte del libro, durante il processo, tutti i dialoghi del giudice, del procuratore, dell'avvocato e dei testimoni vengono riferiti dall'io narrante, senza l'intervento del discorso diretto:

Il a déclaré que je n'avais rien à faire avec la société dont je méconnaissais les règles les plus essentielles.³⁴

Anche qui è di primaria importanza il fatto che il protagonista riporti i dialoghi come se la vicenda non lo riguardasse, senza mai dare un'opinione riguardo ciò che viene detto su di lui. Egli stesso è consapevole del fatto che tutto il processo si sta svolgendo senza coinvolgerlo, ma non sembra minimamente turbato, né tenta di dire la sua e di essere ascoltato:

En quelque sort, on avait l'air de traiter cette affaire en de hors de moi. Tout se déroulait sans mon intervention. Mon sort se réglait sans qu'on prenne mon avis.³⁵

Meursault non compie mai alcun tentativo di avvicinamento agli altri, sembra totalmente disinteressato al riconoscimento altrui.

Il protagonista vive in una duplice condizione di straniero, poiché è tale sia nei confronti degli altri uomini che di sé stesso. Questa sua condizione si palesa progressivamente nel corso del racconto ed emerge soprattutto nella seconda parte. Occorre infatti precisare che il romanzo è suddiviso in due parti: nella prima parte i personaggi sono tutti chiamati con un nome proprio, mentre nella seconda parte – quando Meursault si trova in carcere – vengono identificati dallo status sociale o del mestiere che ricoprono (avvocato, giudice, procuratore, accusato, ecc ...). Inoltre nella seconda parte del racconto, il protagonista perde la cognizione del tempo e il lettore la perde con lui in quanto mancano quasi completamente i punti di riferimento temporali. Nella parte finale del romanzo l'unico riferimento spazio temporale è dato dall'apertura della cella dalla

³³ Cvetanka Conkinska, *Le je polyphonique du monologue intérieur dans L'Étranger de Camus*, Cahiers de Narratologie, novembre 2014, pag. 288

³⁴ Albert Camus, *L'Étranger*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris 1962, pag. 1196

³⁵ Albert Camus, *L'Étranger*, *Op. Cit.*, pag. 1193

quale Meursault osserva l'alternarsi del giorno e della notte. La contemplazione del cielo si fonde con la riflessione del protagonista, che realizza quanto sia indifferente il mondo rispetto alla vita umana.

Si proseguirà con un confronto de *L'Étranger* con *Les Caves du Vatican*. In particolare, si andranno a confrontare la struttura dei testi, i personaggi principali e l'idea di azione gratuita dei due autori.

L AFCADIO E MEURSAULT

I protagonisti dei due romanzi sono accomunati da una condizione essenziale: entrambi sono orfani, privi di radici. Lafcadio viene presentato da Gide come un *bastardo* e, come si è già scritto nel capitolo precedente, questa sua condizione è senza dubbio determinante per la sua libertà. Quando conosce suo padre, che è ormai in punto di morte, Lafcadio si inginocchia e piange disperatamente, ma il narratore lascia intendere che si tratta di una farsa il cui unico scopo è quello di ottenere una parte dell'eredità.

Anche con la madre, Lafcadio non sembra avere un legame profondo, né manifesta il minimo cenno di affetto nei suoi confronti. Nel passo in cui racconta la sua infanzia al fratellastro Julius, egli ne parla facendo riferimento esclusivamente ai numerosi amanti che ha avuto e che gli hanno fatto da tutori, dandogli un'istruzione e insegnandogli le norme della buona società. Lafcadio si sofferma a lungo nella descrizione di questi *zii* ed elenca dettagliatamente gli insegnamenti che gli hanno trasmesso e non nomina quasi mai la madre se non in relazione a loro. Il giovane si lega in particolar modo al marchese De Gesvres, che per un periodo lo porta a vivere con sé a Parigi. Qui, dopo qualche tempo, apprende della morte della madre:

« J'en étais là quand je perdis ma mère. Un télégramme me rappela brusquement à Bucharest; je ne la pus revoir que morte: j'appris là-bas que, depuis le départ du marquis, elle avait beaucoup de dettes que sa fortune suffisait tout juste à payer, de sorte que je n'avais à espérer pas un copeck, pas un pfennig, pas un groschen. Aussitôt après la cérémonie funèbre, je regagnai Paris où je pensais retrouver l'oncle De Gesvres; mais il était parti brusquement pour la Russie, sans laisser d'adresse.»³⁶

Lafcadio non lascia trapelare alcuna emozione se non il rammarico di non aver ereditato nulla in quanto la madre è morta piena di debiti. Fino alla fine del romanzo questa non verrà più nominata.

Anche Meursault è un orfano: il padre non viene mai nominato, mentre la madre muore all'inizio del racconto. Di fronte alla notizia della sua morte, Meursault mostra un'indifferenza e un'apatia sconcertanti: non ricorda la data precisa in cui è deceduta – e non gli importa ricordarla; non piange quando viene a sapere della sua morte, né davanti alla bara, né al funerale; durante la veglia funebre beve caffè, fuma e infine si addormenta; l'unico sentimento che esprime è la gioia di tornare a casa per riposare

³⁶ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit. pag. 743

quando il funerale è finito.³⁷ È degno di nota anche il fatto che Meursault non finga nemmeno di provare un po' di dispiacere di fronte agli altri partecipanti alla veglia e al funerale: egli non solo non prova dolore, ma non si preoccupa nemmeno di cosa pensino gli altri di questa sua apatia palesata dei suoi atteggiamenti, è indifferente a tutti i giudizi altrui.

Il racconto è scritto con uno stile asciutto, le frasi sono corte e le descrizioni si soffermano più sulle sensazioni di Meursault che sulle sue riflessioni. La morte della madre in apertura al romanzo non lascia presagire alcun senso di speranza, di avvenire. Nella prefazione all'edizione americana del 1955 Camus afferma:

J'ai résumé *L'Étranger*, il y a longtemps, par une phrase dont je reconnais qu'elle est très paradoxale : 'Dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort.' Je voulais dire seulement que le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. En ce sens, il est étranger à la société ou il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle. Et c'est pourquoi des lecteurs ont été tenté de le considérer comme une épave. Meursault ne joue pas le jeu. La réponse est simple : il refuse de mentir.³⁸

Dunque Meursault si sottrae a ogni gioco, rifiuta di mentire e di fingere di essere una persona che non è.

Viceversa in Lafcadio il gioco e la finzione sono caratteristiche fondamentali. Sin dalla parte iniziale del romanzo è evidente che egli ama l'avventura e il divertimento. Si pensi, per esempio, al momento in cui prima di recarsi dal padre naturale stampa dei biglietti da visita con impresso il suo nome accanto al cognome *De Baraglioul*:

en un instant sa résolution fut prise. Oubliant le livre, il s'élança vers une papeterie de la rue Médicis où il se souvenait d'avoir vu, à la devanture, promettre des *cartes de visite à la minute, à 3 francs le cent*. Il souriait en marchant; la hardiesse de son projet subit l'amusait, car il était en mal d'aventure.

— Combien de temps pour me livrer un cent de cartes? demanda-t-il au marchand.

— Vous les aurez avant la nuit.

— Je paie double si vous les livrez dès 2 heures.

Le marchand feignit de consulter son livre de commandes.

— Pour vous obliger... oui, vous pourrez passer les prendre à 2 heures. A quel nom?

Alors, sur la feuille que lui tendit l'homme, sans trembler, sans rougir, mais le cœur un peu sursautant, il signa

LAFCADIO DE BARAGLIOUL

— Ce faquin ne me prend pas au sérieux, se dit-il en partant, piqué de ne recevoir pas un salut plus profond du fournisseur. Puis, comme il passait devant la glace d'une devanture:

³⁷ Albert Camus, *L'Étranger*, *Op. Cit.*, pagg. 1129-1130

³⁸ Albert Camus, *Préface à l'édition américaine de L'Étranger*, in *Essais*, *Op. Cit.*, pag. 1920

— Il faut reconnaître que je n'ai guère l'air Baraglioul! Nous tâcherons d'ici tantôt de nous faire plus ressemblant.³⁹

Da questo momento in poi Lafcadio farà tutto il possibile per entrare nelle vesti di un nobile gentiluomo, malgrado il padre gli abbia raccomandato di tenere nascoste le sue origini in cambio di una generosa rendita. Quindi nonostante egli sia privo di vincoli, mostra in più punti del racconto di necessitare di un certo riconoscimento sociale.

Al contrario Meursault è del tutto indifferente al riconoscimento degli altri, indipendentemente dal ruolo che ricoprono nella società o nella sua vita. Si pensi ad esempio all'indifferenza che mostra verso la proposta di matrimonio di Marie, la sua fidanzata. La stessa indifferenza viene mostrata di fronte all'offerta di trasferimento a Parigi del suo capo e di fronte ai funzionari del tribunale che lo giudicano. Così Meursault risulta un personaggio disumanizzato: freddo e impassibile in tutte le circostanze, mostra totale indifferenza davanti ai fatti più terribili come agli eventi più felici della vita.

Dei due protagonisti dei romanzi presi in esame, l'uno mostra comunque un forte interesse per il proprio tornaconto e ha la capacità di approfittare pienamente di tutte le vicissitudini fortunate della vita, l'altro appare indifferente davanti a ogni possibilità che gli si presenta – caratteristica, questa, che lo rende decisamente poco “umano”. Tuttavia entrambi, oltre la mancanza di una famiglia d'origine hanno in comune un'astensione ostinata da qualunque tipo di legame affettivo. Entrambi, vi si sottraggono senza remore mostrandosi incapaci di qualsiasi forma di empatia e di amore per il prossimo: questo è sicuramente uno degli aspetti peculiari del loro carattere che li rende capaci di compiere azioni disinibite senza provare alcun rimorso. In entrambi i romanzi i protagonisti si muovono in una fitta rete di personaggi, all'interno di una società, ma nonostante ciò danno l'impressione di essere sempre soli, rimangono costantemente isolati nella loro individualità. Un esempio tra tutti è il legame esclusivamente fisico che instaurano con le loro compagne – Carola per Lafcadio e Marie per Meursault – sinceramente affezionate a loro, ma non ricambiate come desidererebbero.

Quando Lafcadio ottiene dal padre naturale la promessa di una generosa rendita che gli consentirà una vita agiata, abbandona Carola senza darle spiegazioni e senza farle

³⁹ André Gide, *Les Caves du Vatican*, *Op. Cit.*, pagg. 722-723

avere il suo nuovo indirizzo; parte quando lei è fuori casa e le lascia in dono un gioiello, accompagnato da un biglietto:

– Un bout de papier s'il vous plaît. Et, sur la feuille que le marchand lui tendit, penché vers le comptoir, il écrivit:

À Carola Venitequa

Pour la remercier d'avoir introduit l'inconnu dans ma chambre,

et en la priant de ne plus y remettre les pieds.

Le papier plié, il le glissa dans la boîte où le marchand empaqueta le bijou. [...]

En passant devant la loge il remit au portier de l'hôtel la petite boîte qu'il portait sur lui depuis la veille.

— Vous remettrez ce paquet à Mlle Venitequa, ce soir, quand elle rentrera, dit-il. Et veuillez préparer ma note.

Une heure après, sa malle faite, il envoyait chercher un fiacre. Il partit sans donner d'adresse. Celle de son notaire suffisait.⁴⁰

Ne *L'Étranger* Meursault quando Marie gli propone di sposarlo resta impassibile, confessandole che la considera sostituibile con qualsiasi altra donna:

Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. « Pourquoi m'épouser alors ? » a-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n'avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier. D'ailleurs, c'était elle qui le demandait et moi je me contentais de dire oui. Elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J'ai répondu : « Non. » Elle s'est tue un moment et elle m'a regardé en silence. Puis elle a parlé. Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit : « Naturellement. »⁴¹

Questo è sicuramente uno dei passi che palesano meglio la freddezza, l'apatia e la disumanità del protagonista. Qui l'indifferenza di Meursault è sconcertante. Ciò che stupisce maggiormente è la totale assenza di empatia: senza alcun senso di colpa per la sofferenza che potrebbe provocare in lei la sua risposta, le confessa di non amarla e arriva a dichiarare che per lui sarebbe lo stesso se un'altra donna gli facesse la proposta di sposarlo.

La particolarità di questi personaggi sta nel non palesare nessun bisogno di affetto: isolandosi, non subiscono alcun tipo di impedimento e qualsiasi cosa succeda non hanno nulla da perdere in termini affettivi. Tuttavia in Lafcadio permangono dei tratti umani: ad esempio, nel passo sopracitato, il dono che lascia a Carola si può interpretare come un

⁴⁰ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pagg. 731-745

⁴¹ Albert Camus, *L'Étranger*, Op. Cit., pag. 1153

tentativo di sdebitarsi con lei e nell'abbandonarla in quel modo si può leggere una certa codardia che, per quanto negativa, è comunque una caratteristica umana. Lo stesso non si può dire di Meursault: riesce difficile concepire che un uomo riesca a essere così indifferente nei confronti dell'unica persona che ha vicino e che lo ama davvero. Per questo Meursault in numerosi passi del romanzo risulta al lettore un personaggio poco verosimile. Al tempo stesso il protagonista si rivela particolarmente sensibile alle sensazioni fisiche e immediate date dalla natura, come il fresco del vento e dell'acqua del mare, il calore del sole, il contatto fisico con Marie ... Lo stesso Camus nel passo sopracitato mette in luce il fatto che il suo personaggio rifiuti di mentire e di fingere: Meursault ha il coraggio di essere sempre sincero e spontaneo di fronte a ogni vicissitudine della vita. Questa combinazione di apatia e istintività lo rende indubbiamente uno tra i personaggi più originali della letteratura del Novecento.

Il carattere asociale e la mancanza di radici rendono Lafcadio e Meursault decisamente spregiudicati e l'emancipazione da ogni vincolo è sicuramente uno dei fattori decisivi della loro libertà.

Nel paragrafo successivo si andrà ad analizzare e a mettere a confronto l'azione gratuita commessa dai due protagonisti.

AZIONI GRATUITE A CONFRONTO

Sia ne *L'Étranger* che ne *Les Caves du Vatican* l'azione gratuita commessa dai rispettivi protagonisti costituisce il fulcro centrale della vicenda e dà seguito a una svolta decisiva nella vita dei personaggi. Si andrà a indagare ora sull'atto gratuito in sé e sulle conseguenze che provoca sia nella società, sia nei suoi stessi autori.

Per quanto riguarda *Les Caves du Vatican*, il gesto di Lafcadio viene spiegato in numerosi passi. Il protagonista segue essenzialmente il principio del piacere, e come si è già scritto in precedenza, il suo amore per il rischio e per l'avventura – in una parola, per il *gioco* – è una componente fondamentale del suo carattere.

Occorre ricordare che in tutto il romanzo il *gioco* è un elemento essenziale, sia nella forma che nei contenuti. Nella forma, perché si tratta di una *sotie*: come già scritto nel primo capitolo, il romanzo presenta molteplici tratti in comune con l'opera teatrale. Basti pensare allo stesso filo conduttore del racconto (che poi diviene una vicenda secondaria), ovvero quello di un complotto inesistente che mette in agitazione numerosi personaggi dell'alta borghesia. Il narratore descrive queste situazioni con una tonalità comica, allo scopo palese di ridicolizzare alcuni personaggi e di mettere in luce le loro superstizioni. Lo stesso narratore a più riprese fa irruzione nel romanzo infrangendo così l'illusione romanzesca e dando l'idea che stia giocando con delle marionette in un teatrino. Spesso il narratore rivela anche le sue scelte tematiche, come nei passi seguenti, in cui rivolgendosi a Lafcadio, parla indirettamente al lettore e gli rivela di non volersi occupare di vicende di cronaca:

Lafcadio, mon ami, vous donnez dans un fait divers et ma plume vous abandonne.

N'attendez pas que je rapporte les propos interrompus d'une foule, les cris ...⁴²

... o di questioni amorose:

Lafcadio, mon ami, vous donnez dans le plus banal; si vous devez tomber amoureux, ne comptez pas sur ma plume pour peindre le désarroi de votre cœur ...⁴³

Dunque nel corso di tutto il romanzo l'aspetto ludico è decisamente importante.

Tornando all'azione gratuita commessa da Lafcadio il narratore spiega fin dal principio che egli aveva accuratamente progettato di compiere un gesto per divertimento,

⁴² André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pag. 723

⁴³ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pag. 733

senza alcuno scopo se non il piacere di realizzarlo. Poco prima di commettere l'omicidio, il protagonista riceve la rendita di suo padre e decide di partire in treno e di viaggiare verso il sud Italia per poi prendere un traghetto e dirigersi verso oriente. Non appena riceve la somma, pensa di poter permettersi di compiere quei gesti che prima gli erano impassibili e desidera a tutti i costi provare qualcosa di nuovo:

Parlons sans images: d' aristocratique nature, il n'avait permis à la nécessité de lui imposer aucun geste – qu'il se fût permis à présent, par malice, par jeu, et par l'amusement de préférer à son intérêt son plaisir.⁴⁴

Nel passo sopracitato si trova la spiegazione più esaustiva dell'omicidio di Fleurissore. Il protagonista è spinto dalla curiosità, dalla malizia, e dal piacere del rischio: ha commesso un crimine solamente *per gioco*.

Per quanto riguarda Meursault, trattandosi di un personaggio estremamente complesso e ambiguo, è più difficile comprendere il suo gesto. Egli, a differenza di Lafcadio, non compie alcuna riflessione prima di commettere il reato: il suo atto gratuito è presentato come un'azione dettata esclusivamente dall'istinto. In tutto il romanzo l'unica spiegazione che Meursault dà al suo gesto si trova nel momento in cui viene interrogato dal giudice; quando questi gli chiede cosa l'ha condotto a uccidere un uomo col quale non aveva alcun conflitto personale, egli risponde che è stato a causa del sole, poi fino alla fine del processo non cercherà di dare né alla giuria né al suo avvocato una spiegazione più plausibile dell'omicidio, che agli occhi di tutti gli altri personaggi, nonché del lettore, resta privo di giustificazione.

Come già accennato nel paragrafo precedente, nel comportamento di Meursault troviamo una singolare combinazione di apatia e spontaneità, che lo differenzia dalla società. La sua profonda divergenza si manifesta in una duplice maniera: da una parte il suo rifiuto dei codici sociali, dall'altra il rapporto profondo che egli intrattiene con gli elementi naturali, specialmente con il sole e con il mare. In particolare, il sole nel romanzo ha un significato che è di grande interesse per questa indagine poiché è sempre presente nei passi più decisivi del racconto. Camus si sofferma lungamente nella descrizione del sole già nella parte iniziale, durante il funerale della madre. Meursault non è affranto dal dolore per l'importante perdita, bensì è tormentato dal caldo provocato dal sole battente e, per questo, non vede l'ora che la cerimonia funebre finisca:

⁴⁴ André Gide, *Les Caves du Vatican*, *Op. Cit.*, pag. 821

Aujourd'hui, le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant. [...] La sueur coulait sur mes joues. Comme je n'avais pas de chapeau, je m'éventais avec mon mouchoir. [...] Autour de moi, c'était toujours la même campagne lumineuse gorgée de soleil. L'éclat du ciel était insoutenable.⁴⁵

Questo fastidio provocatogli dal sole è l'unica sensazione espressa da Meursault durante il funerale di sua madre.

Tale sensazione di malessere che il sole provoca nel protagonista diviene insopportabile e decisiva nel momento in cui egli commette l'omicidio sulla spiaggia. In questo passo egli evoca continuamente il fortissimo calore del sole che picchia nelle sue ore di maggiore intensità:

Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant. [...] La chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous la pluie aveuglante qui tombait du ciel [...] Je sentais mon front se gonfler sous le soleil. Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance. [...] La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. [...] Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu ...⁴⁶

Oltre il calore del sole, il protagonista descrive la luce accecante del suo riflesso sulla sabbia chiara e sull'acqua del mare. Questo contribuisce a rendere la situazione ancora più insostenibile:

Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable. [...] Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer. [...] L'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front ...⁴⁷

Così Meursault, tormentato dalla calura e abbagliato dalla luce accecante, spara contro l'arabo. È sicuramente degno di nota il fatto che egli non si accontenta di sparargli una volta, ma dopo averlo ucciso spara altri quattro colpi sul corpo inerte:

C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.⁴⁸

⁴⁵ Albert Camus, *L'Étranger*, *Op. Cit.*, pagg. 1133-1134

⁴⁶ Albert Camus, *L'Étranger*, *Op. Cit.*, pagg. 1161-1166

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Albert Camus, *L'Étranger*, *Op. Cit.*, pag. 1166

In questo passo è evidente l'importanza dell'ambientazione e degli elementi naturali. L'azione gratuita qui è compiuta in una spiaggia. Camus descrive la percezione del paesaggio in maniera talmente accurata e minuziosa, che l'azione appare semplicemente un evento collaterale che mina la quiete e l'equilibrio della natura. La sua secondarietà emerge grazie alla focalizzazione del protagonista, slegato dai propri simili e in dissidio col mondo.

Nel romanzo vi è indubbiamente un profondo legame tra il sole e la morte. Se il giorno del funerale della madre il sole infastidiva notevolmente Meursault rendendolo stanco e irrequieto, nel momento dell'omicidio sembra che lo porti alla follia. Si tratta evidentemente sempre dello stesso sole, come un personaggio antagonista costantemente presente lungo il corso del racconto:

C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau.⁴⁹

Dall'uno all'altro evento il sole aumenta di intensità, diviene via via più scottante e la sua presenza si fa insopportabile: l'effetto globale è quello di un climax ascendente che alla fine culmina nell'omicidio.

Tornando al confronto con *Les Caves du Vatican* e prendendo in esame il luogo in cui si svolge l'azione gratuita, Lafcadio commette l'omicidio di notte su un treno in corsa. Come già indicato precedentemente, si tratta di un *non luogo*, poiché mancano tutte le coordinate spazio temporali: il narratore non specifica dove si trova il treno – si sa solo che Lafcadio e Fleurissore stanno viaggiando nel sud Italia durante la notte. Non c'è alcuna descrizione del paesaggio circostante perché l'oscurità avvolge ogni cosa. Una volta che il treno arriva su un ponte, Lafcadio apre lo sportello, spinge Fleurissore e lo fa precipitare nel buio. Dopo aver commesso il crimine, il protagonista fa tutto il possibile per non farsi scoprire e per non lasciare traccia del reato.

Ne *L'Étranger*, al contrario, l'azione si svolge in un luogo ben definito e in pieno giorno. L'atto gratuito avviene letteralmente alla luce del sole, in un paesaggio naturale descritto in maniera molto particolareggiata. Meursault si fa arrestare senza opporre alcuna resistenza e durante il processo non tenterà in alcun modo di difendersi.

⁴⁹ *Ibid.*

L'ambientazione in cui si svolge l'atto gratuito è sicuramente un fattore essenziale sia per la comprensione di Lafcadio e Meursault, che sono personaggi molto complicati, sia per cogliere il senso generale di tutto il romanzo. Ne *Les Caves du Vatican*, il gesto è una sorta di prova: Lafcadio dimostra a se stesso di avere il coraggio di compiere un gesto libero e spregiudicato, inoltre fa in modo che la polizia comprenda che dietro al reato non c'è alcun movente, lasciando a bordo del treno il cappotto della vittima con all'interno il denaro che il malcapitato portava nella tasca. Nonostante il suo intento iniziale fosse quello di compiere un'azione che gli provocasse puro piacere, senza pensare a soddisfare i propri interessi e le necessità della vita, Lafcadio alla fine cede e, cercando di sottrarsi alla giustizia, non fa altro che perseguire il proprio interesse. Inoltre al lettore sorge spontaneo domandarsi se il suo atto sia davvero completamente gratuito: la sete di divertimento e il desiderio di mettersi alla prova non sono in fin dei conti delle motivazioni del delitto, nonostante siano difficilmente concepibili come tali?

Meursault invece non si nasconde e non si tutela, non cerca di sottrarsi alla sua sorte, nonostante abbia paura per il proprio avvenire. Egli ha il coraggio di accettare fino in fondo le conseguenze del suo gesto.

È molto significativo che entrambi i protagonisti commettano un omicidio: sia ne *Les Caves du Vatican* che ne *L'Etranger*, la libertà portata alle sue estreme conseguenze si realizza in un'azione criminale. Ciò che accomuna i due protagonisti è la mancanza assoluta di qualsiasi punto di riferimento, che sia umano o divino. Infatti nessuno dei due crede in un'entità trascendente ed entrambi compiono un'azione considerata illegale e sovversiva all'interno della società in cui operano. L'ateismo e la marginalizzazione in cui vivono fanno sì che essi siano liberi da tutte le costrizioni, ma allo stesso tempo slegati anche da ogni principio morale che possa regolare la loro condotta.

Da questa condizione di nichilismo estremo in cui si trovano, sorge spontanea una considerazione. I protagonisti, compiendo un omicidio, violano ed eliminano la libertà di altri individui: non è forse un paradosso che la libertà assoluta si realizzi andando a eliminare quella altrui? E soprattutto, è possibile compiere un'azione totalmente libera senza annullare la libertà di qualcun altro?

Come si vedrà nel capitolo successivo, Albert Camus ha proseguito questa riflessione, inserendosi volente o nolente nella corrente dell'esistenzialismo che si stava sviluppando in quegli anni e che vede nella libertà uno dei suoi concetti chiave.

Prima di passare a una disamina del pensiero filosofico di Camus, si andrà però ad analizzare la parte finale dei due romanzi.

VITA NUOVA O ETERNO RITORNO? - I DUE FINALI POSSIBILI

I due romanzi presi in esame hanno un fondamentale punto in comune: entrambi terminano all'alba. Tuttavia, come si vedrà, le conclusioni a cui giungono gli autori sono molto diverse.

L'alba rappresenta la rinascita, è il momento in cui inizia un nuovo giorno. Nelle ultime pagine de *Les Caves du Vatican*, Lafcadio ha confessato il suo delitto al fratellastro ed è profondamente inquieto poiché teme le conseguenze del suo gesto. Inoltre egli è in preda al rimorso e sembra sinceramente ravveduto:

Mais où voulez-vous maintenant que je fuie? Quand bien même j'échapperais à la police, je n'échapperais pas à moi-même ...⁵⁰

Qui il protagonista pare aver compreso che anche riuscendo a scappare dalle autorità, non potrà mai sfuggire da se stesso e dalla propria coscienza. In questo passo egli sta rispondendo a Geneviève, la ragazza della quale egli era invaghito sin dall'inizio del racconto, figlia di Julius – dunque sua cugina – che gli prega di non andare a costituirsi alla polizia. Infatti Geneviève ha ascoltato dietro la porta tutta la confessione che Lafcadio ha fatto a Julius ma, sinceramente innamorata del giovane, ha paura per il suo avvenire e lo esorta a cercare rifugio nella fede chiedendo perdono a Dio.

Dopo aver passato la notte con la ragazza, Lafcadio si sveglia all'alba e il romanzo si conclude:

Ici commence un nouveau livre.

O vérité palpable du désir; tu repousses dans la pénombre les fantômes de mon esprit. Nous quitterons nos deux amants à cette heure du chant du coq où la couleur, la chaleur et la vie vont triompher enfin de la nuit. Lafcadio, au-dessus de Geneviève endormie, se soulève. Pourtant ce n'est pas le beau visage de son amante [...] qu'il contemple – mais, par la fenêtre grande ouverte, l'aube où frissonne un arbre du jardin. Il sera bientôt temps que Geneviève le quitte ; mais il attend encore ; il écoute, penché sur elle, à travers son souffle léger, la vague rumeur de la ville qui déjà secoue sa torpeur. Au loin, dans les casernes, le clairon chante. Quoi ! va-t-il renoncer à vivre ? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer ?⁵¹

Durante le prime ore del mattino, Lafcadio osserva il paesaggio dalla finestra e sente i suoni della città che si risveglia. Nonostante il rimorso, il narratore lascia intendere che egli non andrà a costituirsi: prevarranno la sua vitalità e il suo desiderio di libertà e di avventura. Lafcadio ha ancora tutta la vita davanti: il giorno nascente è metafora della

⁵⁰ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pag. 871

⁵¹ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pag. 873

sua giovinezza. La voce narrante irrompe un'ultima volta dichiarando che da questo punto in poi inizia un nuovo libro. Dunque il romanzo si chiude, ma con un nuovo inizio: questo intervento comunica essenzialmente un'idea di ciclicità. Inoltre se c'è ancora una storia da raccontare, probabilmente il protagonista vivrà ancora altre avventure: anche questo contribuisce a convincere il lettore del fatto che Lafcadio non confesserà il suo reato alle autorità.

Anche il finale de *L'Étranger* si svolge alle prime ore del mattino. In questo caso il protagonista si trova in carcere, è stato condannato a morte e sta attendendo la sua esecuzione. Egli distingue il giorno dalla notte grazie a un'apertura dalla quale vede il cielo. Nel passo conclusivo – così come in tutta la seconda parte del romanzo – la descrizione degli astri, dei suoni e dei profumi si alterna alla riflessione filosofica:

J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. [...] Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.⁵²

In questo passo ciò che è fondamentale e decisivo per cogliere il senso profondo del romanzo è la frase “je me suis senti prêt à tout revivre”. La grandezza del personaggio non sta nell'essere capace di esercitare una libertà assoluta, bensì nel suo ostinato rifiuto a mentire e nell'accettazione della sua condanna a morte. Inoltre è evidente il richiamo a Nietzsche e alla teoria dell'eterno ritorno dell'uguale: secondo il filosofo tedesco, il superuomo deve saper sopportare il peso delle vicende del mondo e della propria vita che si ripetono e ritornano eternamente nella stessa successione. Questa dottrina implica una concezione del tempo ciclica, che si differenzia dalla concezione lineare in particolare per quanto concerne la diversa prospettiva della felicità. Infatti, mentre nella visione rettilinea del tempo il compimento del senso della vita è rimandato al futuro, nell'idea del

⁵² Albert Camus, *L'Étranger*, *Op. Cit.*, pagg. 1209-1210

tempo circolare ogni attimo contiene in sé il proprio valore e il proprio fine. Dunque l'uomo può raggiungere la felicità solo se è in grado di cogliere l'attimo e di apprezzare la vita nella sua pienezza. Questa prospettiva è pienamente in linea col progetto filosofico di Nietzsche, incentrato sul carattere terreno e naturalistico dell'uomo.

Anche Meursault, come il superuomo di Nietzsche, vive la vita giorno per giorno, nella sua immediata manifestazione. Egli non pensa a progetti futuri, ma coglie gli aspetti più semplici, immediati e terreni che la vita gli offre: si pensi al suo profondo rapporto con la natura e all'effetto rasserenante che determina in lui la contemplazione degli elementi naturali.

Una seconda idea fondamentale nel passo sopracitato è l'apertura del protagonista alla "tendre indifférence du monde": Meursault è in grado di accettare la condizione assurda della vita umana e va incontro al suo destino senza rimorsi e senza rimpianti, felice e pronto a rivivere tutto.

Quindi si può constatare l'importanza fondamentale del disegno filosofico delineato da Camus ne *L'Étranger*. Il protagonista è una raffigurazione ideale della condizione dell'essere umano che ha preso piena coscienza dell'assurdo.

All'interno dei passi conclusivi dei due romanzi, si possono mettere in luce numerosi punti comuni, ma anche profonde differenze. È senz'altro degno di nota che ne *Les Caves Du Vatican*, il protagonista resti a piede libero. Lafcadio, contrariamente a quanto si era prefissato, alla fine si dimostra incapace di trascendere completamente la propria necessità e il proprio interesse. Il suo gesto rimane impunito. Se il lettore alla fine del romanzo è portato a credere che egli sia sinceramente pentito e che quindi verrà punito dal suo stesso rimorso, nelle ultime battute del romanzo si comprende che a prevalere è il suo carattere spregiudicato:

Quoi ! va-t-il renoncer à vivre ? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer ? ⁵³

Dunque in lui non si può riscontrare una vera e propria evoluzione dall'inizio alla fine del racconto.

Meursault invece evolve nel corso del racconto, ma si tratta di un mutamento inatteso: ci si aspetterebbe infatti che egli si penta, si difenda o si giustifichi spiegando le sue ragioni, poiché queste sarebbero le reazioni più umane e razionali. Ma la sua evoluzione

⁵³ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Op. Cit., pag. 873

non ha a che vedere col suo atteggiamento nei confronti del mondo circostante, bensì con una profonda meditazione che lo porta a una graduale presa di coscienza della propria condizione. Il mutamento del protagonista si manifesta anche nella scrittura: man mano che il romanzo procede, la riflessione interiore si sviluppa e le frasi si fanno più lunghe e meno telegrafiche rispetto alla parte iniziale.

Una delle differenze più significative tra i due scrittori si riscontra nella funzione assunta dalla filosofia nelle loro rispettive produzioni letterarie. Camus, come si è già detto in precedenza, anche se non si considerava un filosofo scrisse dei trattati filosofici all'interno dei quali elaborò un pensiero autonomo – si può affermare che egli oltre che un letterato fu un pensatore. Gide invece si è limitato ad accogliere impulsi filosofici provenienti dal contesto culturale dell'epoca, i più affini alle sue esigenze spirituali e letterarie. Quindi l'incontro con Nietzsche in Gide si esaurisce nell'opera letteraria, mentre in Camus questa prosegue anche in ambito filosofico.

In Camus il legame tra filosofia e letteratura è così forte, che esse devono necessariamente interconnettersi, quindi un'opera letteraria non può fare a meno di un pensiero profondo che la organizza. A tal proposito, egli ha scritto nei suoi *Carnets*:

On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans.⁵⁴

Dunque, nonostante non si considerasse un filosofo, egli riconosce che le opere letterarie sono necessarie a veicolare idee filosofiche. D'altronde Camus si serve del romanzo *L'Étranger* proprio per spiegare l'assurdo, attorno al quale svilupperà una vera e propria filosofia. Nel prossimo capitolo si andrà ad approfondire questo concetto.

⁵⁴ Albert Camus, *Carnet I, mai 1935-février 1942*, Gallimard, Paris 1962, pag. 23

SISIFO FELICE

L'assurdo è il punto di partenza della riflessione di Camus: come già anticipato precedentemente, questo consiste fondamentalmente nel silenzio del mondo di fronte agli interrogativi esistenziali che l'uomo si pone.

Nel saggio filosofico *Le mythe de Sisyphe*, pubblicato nel 1942, pochi mesi dopo *L'Étranger*, Camus parte dalla constatazione dell'assurdità della vita. L'opera fa riferimento al celebre personaggio della mitologia greca.

Il mito narra che Sisifo, quando sta per morire, per mettere alla prova sua moglie, le chiede di non seppellire il suo corpo. Sceso nel mondo degli inferi, si lamenta della crudeltà della moglie e ottiene dagli dei il permesso di tornare sulla terra per rimproverarla e per farsi dare una sepoltura adeguata, a patto di rientrare entro un giorno. Ma quando vede di nuovo le bellezze del mondo, non vuole più tornare nel regno degli inferi, e rimane tra i vivi ancora molti anni. Così, per non aver tenuto fede al patto sancito con gli dei, viene condannato da Zeus a spingere un masso fino alla vetta di una montagna; arrivato alla cima, il masso rotola ogni volta alla base del monte, così egli è condannato a ripartire da capo e a ripetere questa estenuante fatica per l'eternità.

La condizione di Sisifo qui diviene metafora della condizione assurda della vita umana. Secondo la concezione di Camus il sentimento dell'assurdo nasce essenzialmente da questo: l'intelletto umano cerca di comprendere e di ordinare razionalmente il mondo, ma non riuscendoci si scopre "straniero" a esso. Quindi, non è tanto il mondo in sé ad essere insensato, ma il rapporto che l'uomo vi stabilisce. In altri termini, il legame che unisce l'individuo al mondo è assurdo perché sciolto da ogni verità assoluta, privo di un ordine prestabilito, o di un destino segnato. La consapevolezza di ciò fa sì che crolli ogni certezza, tutti i punti fermi vengono improvvisamente a mancare e l'uomo si trova di fronte a due possibilità: il ritorno incosciente a una vita inconsapevole, fatta di azioni meccaniche dettate dall'abitudine e conformi ai dettami della società, o una presa di coscienza definitiva. Quest'ultima, a sua volta, può dare luogo a due conseguenze: il suicidio o l'accettazione dell'assurdo.

Per Camus il problema filosofico del suicidio è di fondamentale importanza. Domandarsi se la vita valga la pena di essere vissuta e cercare una risposta, corrisponde a

risolvere la questione più importante della filosofia.⁵⁵ Il suicidio comporterebbe la fuoriuscita definitiva dell'uomo dalla situazione di assurdità e, secondo Camus, eliminare l'uomo o il mondo non sarebbe coerente col punto di partenza della riflessione, poiché non risolverebbe il problema del dare un senso alla vita: sarebbe solo una fuga. Inoltre l'evasione risolutoria della morte comporterebbe anche l'annullamento di ulteriori possibilità esperienziali. Occorre invece vivere pienamente l'assurdo.

Il punto, per Camus, è che in assenza di un sistema di valori imposto dall'esterno, all'uomo non resta che affidarsi alla pluralità e molteplicità delle esperienze possibili. Non avendo a sua disposizione un codice rigoroso al quale far riferimento, in assenza di una classificazione di ciò che vale la pena fare, l'uomo assurdo di Camus torna «omerico» facendo della costante ricerca e sperimentazione il suo criterio di comportamento. L'uomo deve puntare a fare quante più esperienze possibili, e per fare questo deve ovviamente avere a cuore la sua vita, *conditio sine qua non* di qualsivoglia esperienza. Ricorrere al suicidio significherebbe infatti, come già detto, eliminare il ventaglio delle possibilità che, per nostra stessa esistenza, ci accompagnano nel corso della vita.

Nella parte conclusiva di *Le Mythe de Sisyphe* Camus spiega l'importanza di sentirsi felici anche momenti più tragici della vita; è necessario riconoscere che senza il dolore non ci sarebbe nemmeno la gioia:

Il n'y a qu'un monde. Le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre. Ils sont inséparables. L'erreur serait de dire que le bonheur naît forcément de la découverte absurde. Il arrive aussi bien que le sentiment de l'absurde naisse du bonheur.⁵⁶

Camus termina la sua riflessione affermando che bisogna immaginare Sisifo felice, poiché nel suo mondo anche la lotta per raggiungere la cima della montagna può essere sufficiente a riempire il suo cuore:

Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.⁵⁷

⁵⁵ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *Op. Cit.*, pag. 99

⁵⁶ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *Op. Cit.*, pag. 197

⁵⁷ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *Op. Cit.*, pag. 198

È possibile applicare la stessa chiave di lettura al finale de *L'Étranger*: Meursault, come Sisifo, nonostante comprenda appieno la tragicità della sua situazione, va incontro al suo destino pronto a rivivere tutto. Egli è riuscito a morire felice nonostante la sua vita assurda, per la quale sente un forte e sincero attaccamento. Inoltre egli riesce ancora a trarre godimento dalla vita, attraverso la contemplazione del cielo e la sua profonda unione con la natura.

L'aspetto del godimento corporeo e spirituale che trae l'uomo dalla sua unione con la natura in Camus è fondamentale. Ne *L'Étranger*, così come in tutta l'opera camusiana, il rapporto tra uomo e natura è un aspetto cruciale.

Anche Meursault, come Sisifo, gode finché può dei piaceri "terrestri", provenienti dalla natura. Si pensi, per esempio, al passo che racconta il bagno al mare fatto con Marie. Si tratta di uno dei pochissimi casi in cui il protagonista esprime le sue emozioni e riesce a godere profondamente del proprio presente:

L'eau était froide et j'étais content de nager. Avec Marie, nous nous sommes éloignés et nous nous sentions d'accord dans nos gestes et dans notre contentement.

Au large, nous avons fait la planche et sur mon visage tourné vers le ciel le soleil écartait les derniers voiles d'eau qui me coulaient dans la bouche.⁵⁸

Nel romanzo l'acqua è associata frequentemente al piacere e all'amore. Bagnarsi nell'acqua del mare è come immergersi in un mondo originario. Come ha messo in luce A. Alfieri, l'immersione nella freschezza dell'acqua marina coincide col ritorno nel ventre materno; si tratta di un luogo realmente proprio, nel quale potersi disperdere e fare tutt'uno. Il mare, in questo caso il Mediterraneo con tutto l'immaginario interculturale che esso implica, è junghianamente luogo archetipico per eccellenza.⁵⁹

Inoltre il sole, che come si è visto nel capitolo precedente è un simbolo che evoca la morte, è connotato positivamente solo in relazione all'acqua del mare. Viceversa, l'acqua è un simbolo salvifico perché fonte di sollievo dal caldo fortissimo. Dalla bellezza della natura derivano tutte quelle sensazioni che conducono l'uomo, immerso in quei luoghi, all'appagamento di tutti i desideri fisici e spirituali. Questa simbiosi con la natura è la principale fonte della felicità di Meursault.

⁵⁸ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Op. Cit., pag. 1160

⁵⁹ Alessandro Alfieri, *Il problema del suicidio e dell'assurdo in Sartre e Camus*, *Dialegethai* - Rivista telematica di filosofia, Dicembre 2010

L'uomo descritto da Camus in questa unione diviene un elemento della natura. Il mare, il sole, la roccia, la terra il cielo e tutti gli elementi naturali formano un accordo perfetto e armonioso che prosegue e culmina nell'unione carnale:

Il n'y a qu'un seul amour dans ce monde. Êtreindre un corps de femme c'est aussi retenir contre soi-même cette joie étrange qui descend du ciel vers la terre.⁶⁰

Se osservata da un punto di vista mistico, questa unione aspira al ritorno dell'uomo alle sue origini e richiama evidentemente il ritorno all'Uno di Plotino. Secondo questa concezione filosofica ogni elemento del mondo sensibile, essendo derivante dall'Uno, ovvero da una realtà originaria e trascendente, avrà sempre la tendenza a ritornare alla sua perfezione iniziale.⁶¹ Lo stesso Camus riconosceva l'influenza della dottrina di Plotino nel suo pensiero filosofico:

Oui, c'est là-bas qu'il nous faut retourner. Cette union que souhaitait Plotin, quoi d'étrange de la retrouver sur la terre ? L'unité s'exprime ici en termes de soleil et de mer. Elle est sensible au cœur par un certain goût de chair qui fait son amertume et sa grandeur.⁶²

Quindi, attraverso questa unione, l'uomo ritrova sulla terra tutta la felicità e la pace a lui necessarie. Inoltre l'essere umano sfugge in questo modo all'idea del niente e della morte poiché

c'est dans la mesure où je me sépare du monde que j'ai peur de la mort, dans la mesure où je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure.⁶³

In quest'ottica, l'uomo per realizzarsi non ha bisogno di Dio, ma gli è sufficiente quella fedeltà alla terra di cui parla lo Zarathustra di Nietzsche:

Il superuomo è il senso della terra. [...] Vi scongiuro, fratelli, rimanete fedeli alla terra e non credete a quelli che vi parlano di sovra terrene speranze!⁶⁴

D'altronde, come già introdotto precedentemente, il pensiero filosofico di Camus presenta numerose affinità con la filosofia nietzschiana, che si andranno ad analizzare in modo più approfondito nei capitoli seguenti.

Considerato esclusivamente in questa sua dimensione fisica, l'uomo descritto da Camus si configura come un soggetto isolato, come un essere separato e indipendente dagli altri individui. Sarà solo qualche anno più tardi, nel dopoguerra – e soprattutto con

⁶⁰ Albert Camus, *Noces à Typasa*, Op. Cit., pagg. 57-58

⁶¹ Plotino, *Enneidi*, Bompiani, Il pensiero Occidentale, Milano 2010, pagg. 1329-1330

⁶² Albert Camus, *L'été à Alger*, Op. Cit., pag. 75

⁶³ Albert Camus, *Le vent à Djémila*, Op. Cit., pag. 65

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 2008, pag. 6

la pubblicazione de *L'homme révolté* nel 1951 – che Camus svilupperà un pensiero filosofico in cui compare l'idea di un uomo inserito in una società.

FELICI SENZA DIO?

Nello sviluppo del suo pensiero dell'assurdo, e in particolare nell'idea del silenzio del mondo, Camus dichiara fondamentale l'assenza di qualsiasi punto di riferimento trascendente: sin dall'inizio della sua riflessione è evidente il richiamo a Nietzsche e alla morte di Dio.

È di notevole interesse andare ad analizzare quali sono le conseguenze della morte di Dio e che rapporto ha la sua scomparsa con il modo di agire e di intendere la libertà nel mondo moderno.

Il filosofo tedesco, all'inizio de *La gaia scienza*, scrive:

Il maggiore degli avvenimenti più recenti – che "Dio è morto", che la fede nel Dio cristiano è divenuta inaccettabile – comincia già a gettare le sue prime ombre sull'Europa.⁶⁵

La questione divina è sempre stata centrale nella mente e nella cultura degli uomini. Per esempio, in sintesi, nel Medioevo buona parte della realtà umana ruotava attorno all'idea di Dio – si pensi all'opera di Dante. L'arte era *sacra*: le chiese, le cattedrali, i dipinti, le statue ed altri oggetti artistici rappresentavano il divino in molteplici forme. Pertanto non vi era altra forma di arte accettata e riconosciuta se non quella religiosa. Esisteva (ed esiste tuttora naturalmente) un'istituzione politica e sociale ordinata gerarchicamente, la Chiesa di Roma, che contribuiva a dare forma al mondo umano, legittimando il potere dei sovrani europei e sostenendone alcuni a discapito di altri. La teologia, e non la filosofia, occupava il vertice delle scienze, perché studiava il vertice della realtà, Dio. Insomma, tutta la vita degli uomini si orientava verso valori cristiani, e dunque le abitudini e i costumi assumevano una connotazione religiosa, spirituale. Dio era presente nell'esistenza umana, era quindi, in un certo senso, *vivo*.

Proprio in questo senso allora si deve interpretare l'espressione nietzschiana, ed è senza dubbio un'espressione piena di significato. L'intera organizzazione della vita umana sulla terra, almeno di quella occidentale, aveva come riferimento principale l'esistenza di Dio. Tutto aveva un valore perché era stato voluto e creato da Dio. Cosa accade quindi se si toglie Dio? Le conseguenze si cominciano a sentire a partire dal Seicento ma più in particolare durante il Settecento con la critica della religione da parte dell'illuminismo francese.

⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1977, pag 204

In riferimento alla morte di Dio, Nietzsche spiega che

Siamo forse ancora troppo soggetti alle più immediate conseguenze di questo avvenimento: e queste più immediate conseguenze, le sue conseguenze per noi, contrariamente a quello che ci si potrebbe aspettare, non sono per nulla tristi e rabbuianti, ma piuttosto come un nuovo genere, difficile a descriversi, di luce, di felicità, di rasserenamento, d'aurora. In realtà, noi filosofi e 'spiriti liberi', alla notizia che il vecchio Dio è morto, ci sentiamo come illuminati dai raggi di una nuova aurora; il nostro cuore ne straripa di riconoscenza, di meraviglia, di attesa - finalmente l'orizzonte torna ad apparirci libero -, finalmente possiamo di nuovo sciogliere le vele alle nostre navi, muovere incontro a ogni pericolo; ogni rischio dell'uomo della conoscenza è di nuovo permesso; il mare, il nostro mare, ci sta ancora aperto dinnanzi, forse non vi è ancora mai stato un mare così "aperto".⁶⁶

Nella modernità Dio esce gradualmente dall'orizzonte valoriale degli uomini occidentali, non ricopre più il ruolo essenziale attribuitogli nei secoli precedenti. Così Dio è morto, e come dice Nietzsche, sono proprio gli uomini ad essere gli artefici di questo omicidio: infatti Dio non è semplicemente scomparso, ma è stato ucciso. Complice la diffusione della cultura scientifica, l'aumento del benessere materiale e anche grazie alla critica dei testi sacri, è importante sottolineare che, nel suo discorso sulla morte di Dio, Nietzsche non si limita a una constatazione psicologica: non esiste alcun Dio, l'uomo non crede più in Dio. La sua constatazione ha piuttosto il carattere di un fatto fondamentale, volto all'interpretazione della realtà e della storia umana. La morte di Dio significa il crollo di tutte le certezze e dei valori tradizionali; la creazione di uno spazio vitale senza prospettive. Per l'uomo si tratta di un disorientamento che lo getta nel caos:

Dove ci muoviamo? Non è il nostro un eterno precipitare? Esiste ancora un alto e un basso? Non stiamo forse vagando come attraverso un infinito nulla? Non si è fatto più freddo? Non seguita a venire notte, sempre più notte?⁶⁷

Qui il filosofo tedesco esprime con chiarezza il senso di solitudine e angoscia provato dall'uomo, ormai privato della sua fede in Dio, privato quindi di qualsiasi stella polare, di un riferimento sicuro per la sua vita. L'assurdo e l'angoscia consistono nel fatto che l'uomo si scopre solo e sperduto in un universo vasto e freddo. Se prima Dio era il creatore, padre dell'uomo e di tutte le creature, l'uomo si sentiva amato, mai solo: ora invece non c'è più nessuno in grado di confortarlo, nessun senso superiore che giustifichi la nostra esistenza in questo granello di polvere: è questa fondamentale la radice ultima dello spaesamento provato dall'uomo moderno.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *Op. Cit.*, pag. 205

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Op. Cit.*, pag. 129

Occorre tener presente, ed è forse l'aspetto più importante per questa ricerca, che Dio ha sempre rappresentato il limite ultimo alla libertà umana. Se Dio esiste, allora la libertà umana non può essere assoluta, perché Dio è l'autorità suprema la quale proibisce certe azioni e punisce i trasgressori. Da questo punto di vista, si pensi alla storia di Adamo ed Eva, oppure a come viene giudicata da Dio la costruzione della torre di Babele. Entrambe vengono punite da Dio. Se l'uomo crede in Dio, la sua capacità di autodeterminazione non potrà che essere limitata.

Dunque il significato della morte di Dio non è soltanto la fine della fede in una divinità trascendente e, quindi, della religione: come ha sottolineato Heidegger, il termine Dio designa il mondo soprasensibile in generale, il mondo delle idee e degli ideali.⁶⁸ La comparsa del nichilismo segna dunque la fine di un mondo e l'inizio di una realtà nuova: si tratterà probabilmente di una realtà apocalittica se l'uomo non sarà pronto a far fronte all'inevitabile intensificarsi del nichilismo. Il merito di Nietzsche (che egli percepiva come una sua responsabilità) è stato precisamente di preparare l'uomo a questa prova, insegnandogli ciò che chiamava nichilismo attivo, creatore di nuovi valori, in opposizione al nichilismo passivo, ovvero all'ostinato tentativo di voler comprendere il mondo grazie ai valori morti del passato.

A questo punto sorge un quesito fondamentale: in un contesto come questo, l'uomo può essere ancora felice? Non essendoci più alcuna realtà trascendente in cui la promessa di una felicità futura possa essere mantenuta, né un Dio che possa ricompensare gli uomini giusti e meritevoli e punire i cattivi, diviene complesso comprendere da dove possa derivare la felicità umana.

L'unica soluzione possibile è la trasformazione dell'uomo e del significato stesso di felicità: quest'ultima non deve più essere concepita come una promessa futura. Inoltre l'uomo deve elevarsi a un grado di potenza tale da poter sostenere e dominare il nichilismo. Nasce così il superuomo, ovvero colui che, rifiutando gioiosamente le vecchie interpretazioni del mondo, generate dal risentimento e dalla menzogna, si assumerà la responsabilità di crearne di nuove, nate dalla potenza e dalla disillusione. La sua felicità sarà allora totalmente nuova: infatti non si tratterà più di una promessa orientata verso il futuro – “io sarò felice” – ma di una volontà avente effetto nell'immediato – “io voglio essere felice, adesso”:

⁶⁸ Martin Heidegger, *Sentieri Interrotti*, La nuova Italia, Firenze 1968, pag. 198

Che cosa è felicità? – La sensazione del fatto che la potenza cresce, che una resistenza viene vinta. Non appagamento, ma più potenza; non pace in assoluto, ma guerra; non virtù, ma valore.⁶⁹

Ma Nietzsche era consapevole del fatto che l'uomo è ancora troppo debole per questa felicità, che gli istinti e le credenze retrograde sono ancora troppo forti nella cultura dei suoi contemporanei: la morte di Dio è ancora un avvenimento incompreso e, per la maggior parte delle persone, inconcepibile. L'uomo ha ancora bisogno di promesse e di illusioni.

È per questa ragione che egli nelle sue ultime opere, elabora una sorta di mitologia attraverso la quale mettere alla prova l'umanità. In particolare, nell'opera *Così parlò Zarathustra* (1885) Nietzsche sviluppa alcuni dei concetti chiave della sua filosofia che avranno una risonanza significativa nel pensiero e nella letteratura di tutto il Novecento: si pensi appunto al superuomo, all'idea della fedeltà alla terra, alle tre metamorfosi, a Dioniso e alla sua piena adesione alla vita così come si manifesta, alla transvalutazione di tutti i valori, alla volontà di potenza.

Ma la teoria filosofica più significativa e originale elaborata dal filosofo tedesco è senz'altro quella dell'eterno ritorno dell'uguale. Tale concezione viene introdotta per la prima volta nell'aforisma n° 341 de *La gaia scienza*:

Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione - e così pure questo ragnò e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere!⁷⁰

Questo concetto occupa un posto fondamentale nella filosofia di Nietzsche e verrà ripreso e approfondito in *Così parlò Zarathustra*. Attraverso la figura mitica di Zarathustra, Nietzsche mette in scena la storia e gli insegnamenti di un profeta visionario che col suo esempio mette in atto la cosiddetta transvalutazione dei valori, ovvero il rovesciamento di tutte le credenze religiose e i valori morali all'epoca considerati validi e dunque seguiti dalla collettività. Oltre che la religione cristiana, il filosofo tedesco critica duramente anche il positivismo e la sua pretesa di assegnare valutazioni oggettive ai fatti

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *L'Anticristo*, Newton Compton editori, Roma 2004, pag. 29

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza, Op. Cit.*, pag. 257

del mondo: per transvalutazione dei valori egli intende quindi il rovesciamento di tutti i principi vigenti, sia morali che razionali.

La dottrina dell'eterno ritorno dell'uguale è il modo più radicale di pensare il nichilismo come condizione storico-esistenziale: laddove il cristianesimo (e in generale tutto il pensiero teleologico) pensava il tempo universale come una linea dritta e finita, cioè con un punto d'inizio ed un punto finale, la lucidità nichilista vede un cerchio concentrico, chiuso su se stesso, nel quale non solo non è possibile alcuna redenzione, ma tutti gli aspetti dell'esistenza (bene e male, gioia e sofferenza ...) sono obbligati a riprodursi all'infinito per l'eternità. Crolla così la speranza degli uomini di essere salvati in un avvenire dopo la morte – la stessa speranza su cui si sono fondate civiltà intere durante millenni. In questa prospettiva la vita si gioca tutta al presente, poiché non è interpretata dal punto di vista del tempo futuro, ma nel suo farsi, momento dopo momento. Inoltre, in questo modo, tutto quello che avviene ritorna eternamente, dunque ciò che accade nel presente è importantissimo: è l'uomo che costruisce da sé il proprio destino, giorno per giorno.

Zarathustra è l'unico in grado di sopportare il peso dell'eterno ritorno ed è sceso dalla montagna per insegnarlo agli altri uomini:

Ecco, tu [Zarathustra] sei il maestro dell'eterno ritorno [...] Vedi, noi sappiamo ciò che tu insegni: che tutte le cose eternamente ritornano e noi con esse, e che noi siamo stati già, eterne volte, e tutte le cose con noi. Tu insegna che vi è un anno grande del divenire, un'immensità di anno grande: esso, come una clessidra, deve sempre di nuovo rovesciarsi, per potere sempre di nuovo scorrere, per potere sempre di nuovo scorrere e finire di scorrere: sicché tutti questi anni sono a se stessi identici, nelle cose più grandi come nelle più piccole. E se tu, Zarathustra, ora volessi morire: vedi, noi sappiamo anche come in tal caso parleresti a te stesso. [...] Ecco ch'io muoio e scompaio, diresti, e in un attimo sono un nulla. [...] Ma il nodo di cause, nel quale io sono intrecciato, torna di nuovo, — esso mi creerà di nuovo! Io stesso appartengo alle cause dell'eterno ritorno. [...] Io torno eternamente a questa stessa identica vita, nelle cose più grandi e anche in quelle più piccole, affinché io insegni di nuovo l'eterno ritorno di tutte le cose [...] ⁷¹

Dunque gli uomini devono diventare capaci di abbandonare tutte le antiche credenze, di sopportare il peso dell'eterno ritorno e divenire consapevoli del fatto che la felicità si gioca tutta nell'immediato, nel tempo presente. Così il senso della storia non è più proiettato in un futuro incerto, ma coincide con l'uomo, attimo dopo attimo.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi Edizioni, Milano 2008, pagg. 259-260

È in questa unità io-mondo che Camus individua la felicità:

“Qu’est-ce que le bonheur sinon le simple accord entre un être et l’existence qu’il mène?”⁷²

Questa concezione della gioia è in realtà molto difficile da vivere, poiché è necessaria una dose sovraumana di lucidità, di coraggio e di onestà. In effetti come si può impedire il semplice cammino che conduce al salto verso l’illusione trascendente? Come si può non preferire, di fronte alla scoperta dell’assurdo, l’effetto anestetizzante di Dio e della sua promessa di felicità?

Per rispondere a questo quesito, è utile analizzare il personaggio di Sisifo, il suo orgoglio e il suo sforzo interminabile, poiché egli è l’incarnazione di tutte le virtù necessarie al superamento del nichilismo.⁷³ D’altronde è inequivocabile il fortissimo legame tra il mito di Sisifo e il pensiero di Nietzsche dell’eterno ritorno dell’uguale. Questa dottrina racchiude in sé essenzialmente l’idea di un tempo universale. Quest’ultimo era sempre stato pensato come limitato e teleologicamente tendente a uno stato finale, ma ora è concepito come un concatenarsi di avvenimenti infinito e aleatorio che non conduce a un risultato finale, come un cerchio in cui non solo non c’è un inizio e una fine, ma nemmeno un punto di fuga. In questo cerchio in cui il tempo circola infinitamente, tutti gli aspetti dell’esistenza sono destinati a ritornare, così come qualsiasi progetto umano è destinato, presto o tardi, a svanire.

In quest’ottica il mito di Sisifo è un’evidente metafora dell’eterno ritorno dell’uguale:

Les dieux avaient condamné Sisyphé à rouler sans cesse un rocher jusqu’au sommet d’une montagne d’où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu’il n’est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir.⁷⁴

La roccia che ricade eternamente ai piedi della montagna coincide perfettamente con quello che Nietzsche definiva il fardello più pesante sulle spalle dell’uomo⁷⁵. Sisifo, per quanto persevera nel suo sforzo ostinato, non raggiungerà mai alcun punto d’arrivo: egli a suo malgrado, conduce un’esistenza “où tout l’être s’emploie à ne rien achever”⁷⁶, abita

⁷² Albert Camus, *Le désert*, Op. Cit., pag. 85

⁷³ Giovanni Gaetani, *L’éternel retour de Sisyphé. Nihilisme et bonheur chez Nietzsche et Camus*, *Philosophia*, n°43, 2013, pagg. 393-408

⁷⁴ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphé*, Op. Cit., pag. 195

⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, Op. Cit., pag. 256

⁷⁶ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphé*, Op. Cit., pag. 196

uno spazio senza cielo, un universo senza padroni, un tempo senza profondità, e quindi una terra privata di luoghi sopracelesti e di speranze trascendenti.⁷⁷

Egli potrebbe (come fanno i nichilisti passivi per mancanza di forza o di orgoglio) piegarsi e arrendersi sotto il peso insostenibile della sua roccia e inginocchiarsi alla base della montagna supplicando gli dei di mettere fine al suo supplizio: “mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers.”⁷⁸ Egli potrebbe anche scegliere il suicidio, o peggio l'accettazione disperata del suo destino che lo porta al dolore: ma è consapevole del fatto che “il n'y a qu'un monde [où] le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre”⁷⁹, in cui solo dei deboli e degli insensati lascerebbero vincere la roccia. Sisifo non la lascerà mai vincere, perché egli sa che “il n'est pas du destin qui ne se surmonte par le mépris”⁸⁰: la sua roccia è esattamente il simbolo di questo destino superiore “fatale” e “méprisable”. In effetti, da quando egli dice sì alla sua roccia senza esitazione né tristezza, la roccia stessa diviene *cosa sua*: il suo destino gli appartiene poiché è divenuto “une affaire d'homme, qui doit être réglée entre les hommes”.⁸¹

Così rappresentato, Sisifo incarna tutte quelle virtù necessarie a superare la prova dell'eterno ritorno:

Et poussant jusqu'à son terme cette logique absurde, je dois reconnaître que cette lutte suppose l'absence totale d'espoir (qui n'a rien à voir avec le désespoir), le refus continuel (qu'on ne doit pas confondre avec le renoncement) et l'insatisfaction consciente (qu'on ne saurait assimiler à l'inquiétude juvénile).⁸²

Nonostante Sisifo sia senza speranza, non si abbandona alla disperazione: egli riconosce solo che non è possibile raggiungere la salvezza in un mondo che ritorna eternamente, in cui “ogni pietra scagliata deve cadere”.⁸³ Sisifo riconosce la necessità intrinseca di questa condizione e, essendo pienamente consapevole di ciò, non si dispera, dato che vi è soltanto un mondo. E nonostante egli non si abbandonerà mai ad un'accettazione passiva di questo mondo così com'è – poiché il male terrestre resta sempre ingiustificabile – comunque non rinuncerà a viverci. Infine, la sua coscienza di non poter porre fine al suo sforzo, di non poter mirare ad un risultato finale in cui potersi

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe, Op. Cit.*, pag. 198

⁷⁹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe, Op. Cit.*, pag. 197

⁸⁰ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe, Op. Cit.*, pag. 196

⁸¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe, Op. Cit.*, pag. 197

⁸² Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe, Op. Cit.*, pag. 121

⁸³ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra, Op. Cit.*, pag. 182

sentire soddisfatti, lo porta certamente ad una certa insoddisfazione, ma non all'infelicità, poiché

la lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.⁸⁴

Perché bisogna immaginarlo felice? Certamente Camus non intendeva questa felicità come un dovere o un imperativo morale al quale l'uomo deve aspirare. Infatti se la felicità fosse un'aspirazione, sarebbe una sorta di obiettivo da raggiungere e si tornerebbe a una concezione finalistica e lineare della vita umana – punto d'inizio e punto di fine.

Occorre ancora una volta abbandonare il pensiero tradizionale, il quale vede Sisifo (ovvero l'uomo del nichilismo) come un individuo profondamente e inevitabilmente triste. Invece l'uomo abbastanza forte da comprendere e accettare l'eterno ritorno dell'uguale, deve immaginare Sisifo felice, esattamente perché è andato oltre la debolezza del pensiero tradizionale che credeva ancora fermamente nell'antinomia tra nichilismo e felicità.

In conclusione, la felicità di Sisifo, come quella di Zarathustra, è diventata una questione di lucidità, di forza e di orgoglio, laddove prima era una questione di sacrificio e di illusoria sottomissione a Dio.⁸⁵ Si potrebbe contestare che questa felicità non è realmente raggiungibile dall'uomo. Effettivamente è così, e chi è in grado di provare tanta gioia in una condizione tanto disperata appare decisamente poco umano. Ma Nietzsche spiega che l'uomo è qualcosa che dev'essere superato⁸⁶, una creatura che deve ancora evolversi:

L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo, – un cavo al di sopra di un abisso.⁸⁷

La stessa forza e lo stesso orgoglio che animavano Sisifo e Zarathustra contribuiranno a questo superamento: è la speranza che Nietzsche e Camus condividevano.

⁸⁴ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *Op. Cit.*, pag. 198

⁸⁵ Giovanni Gaetani, *Art. Cit.*, pag. 406

⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, *Op. Cit.*, pag. 5

⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, *Op. Cit.*, pag. 8

OLTRE IL NICHILISMO – *JE ME RÉVOLTE, DONC NOUS SOMMES*

Ne *Le Mythe de Sisyphe* il nichilismo è considerato implicitamente come una condizione in un certo senso necessaria e favorevole al superamento delle debolezze umane e all'affermarsi delle caratteristiche proprie del superuomo. Tuttavia, nel dopoguerra, Camus ha formulato il progetto di superare il nichilismo elaborando una morale. Questo progetto viene realizzato ne *L'homme révolté*, saggio filosofico pubblicato nel 1951. Se prima la fedeltà all'assurdo era considerata una caratteristica eroica, la meta a cui potevano aspirare solo gli uomini più valorosi, ora l'accettazione dell'assurdo è vista come una tappa, un'esperienza necessaria da compiere durante il proprio percorso vitale: non deve diventare, dunque, un punto fermo e definitivo.

Sarà soprattutto l'importante impegno politico a far nascere in Camus la necessità del superamento dell'assurdo e del nichilismo. In particolare, egli si rende conto che il relativismo morale non permette di condannare il nazismo e gli orrori della Seconda guerra mondiale. Nelle *Lettres à un ami allemand* (1948) il narratore, che rappresenta la Resistenza, si rivolge con queste parole al suo amico tedesco, simbolo della Germania nazista :

Nous avons longtemps cru ensemble que ce monde n'avait pas de raison supérieure [...] Je me dis aujourd'hui que si je vous avais réellement suivi dans ce que vous pensez, je devrais vous donner raison dans ce que vous faites. Et cela est si grave qu'il faut bien que je m'y arrête [...] ⁸⁸

Il punto di partenza della critica del nichilismo è la constatazione che la nostra epoca è caratterizzata dall' "omicidio logico", ovvero dalla giustificazione filosofica della violenza. ⁸⁹

Inizia da qui la riflessione de *L'homme révolté*. Il problema è che l'assurdo non da alcuna risposta alla questione filosofica dell'omicidio. La sua ambizione in quest'opera è dunque di edificare una morale che possa apportare una risposta soddisfacente al problema dell'omicidio, definito da Camus la "questione del secolo":

Il s'agit de savoir si l'innocence, à partir du moment où elle agit, ne peut s'empêcher de tuer. [...] Nous ne saurons rien tant que nous ne saurons pas si nous avons le droit de tuer cet autre devant nous ou de consentir qu'il soit tué. ⁹⁰

⁸⁸ Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, Gallimard, Paris 1991, pag. 68-69

⁸⁹ Maurice Weyembergh, *Albert Camus ou la mémoire des origines*, De Boeck, Bruxelles 1997, pag. 121

⁹⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, *Op. Cit.*, pag. 414

Camus fa qui riferimento non all'omicidio passionale, ma a quello che si considera legittimato in nome di una dottrina e che dunque si dichiara *innocente*.

Nel capitolo introduttivo de *L'homme révolté* l'autore spiega come l'assurdo non debba essere rinnegato ma, nella sua ricerca, dovrà essere assunto come punto di partenza filosofico, similmente a quanto aveva fatto Cartesio con il dubbio metodico. È da una piena consapevolezza della propria condizione assurda che nasce la rivolta:

L'absurde, comme le doute méthodique, a fait table rase. Il nous laisse dans l'impasse. Mais, comme le doute, il peut, en revenant sur lui, orienter une nouvelle recherche. Le raisonnement se poursuit alors de la même façon. Je crie que je ne crois à rien et que tout est absurde, mais je ne puis douter de mon cri et il me faut au moins croire à ma protestation. La première et la seule évidence qui me soit ainsi donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, est la révolte.⁹¹

Nell'edificare la sua filosofia della rivolta, Camus dà un'interessante reinterpretazione alla filosofia nietzschiana, esposta nel capitolo *L'affirmation absolue*. Secondo il pensatore francese la filosofia di Nietzsche consiste essenzialmente in un moto di rivolta: quest'ultimo, con lui, inizia dalla morte di Dio. Camus sottolinea che Nietzsche non ha concepito il progetto di uccidere Dio, ma l'ha trovato morto nell'anima del suo tempo. Il suo merito sta nell'aver compreso l'importanza dell'avvenimento e nell'aver capito che questa rivolta dell'uomo non poteva condurre ad una rinascita se non fosse guidata.⁹² Non credendo più né in Dio né in una vita eterna l'uomo diviene pienamente responsabile di tutto il suo vissuto. Ma la scoperta di Nietzsche più importante, secondo Camus, sta nell'aver compreso che

si la loi éternelle n'est pas la liberté, l'absence de loi l'est encore moins. Si rien n'est vrai, si le monde est sans règle, rien n'est défendu ; pour interdire une action, il faut en effet une valeur et un but. Mais, en même temps, rien n'est autorisé ; il faut aussi valeur et but pour élire une autre action. La domination absolue de la loi n'est pas la liberté, mais non plus l'absolue disponibilité. Tous les possibles additionnés ne font pas la liberté, mais l'impossible est esclavage. Le chaos lui aussi est une servitude. Il n'y a de liberté que dans un monde où ce qui est possible se trouve défini en même temps que ce qui ne l'est pas. Sans loi, point de liberté.⁹³

La profonda innovazione di questa rilettura della filosofia nietzschiana è sintetizzata dal rovesciamento della celebre frase di Dostoevskij “Se Dio non esiste, allora tutto è permesso”. Camus scrive invece che “Se Dio non c'è, nulla è permesso”. Infatti, se nel

⁹¹ Albert Camus, *L'homme révolté*, *Op. Cit.*, pag. 419

⁹² Albert Camus, *L'homme révolté*, *Op. Cit.*, pagg. 477-478

⁹³ Albert Camus, *L'homme révolté*, *Op. Cit.*, pag. 480

contesto nichilista non vi è alcuna verità, alcuna regola sancita da un'entità superiore, nessuna azione umana viene legittimata. In quest'ottica, l'assenza di legge non garantisce affatto la libertà all'uomo che – scrive Camus – in questo modo sperimenta solo la tremenda libertà del cieco, si rinchiude in una prigione volontaria in cui nessuno può dire più che cosa sia nero e che cosa sia bianco.⁹⁴ Dunque come si può vivere senza leggi e liberi al tempo stesso? Secondo Nietzsche, dal momento in cui l'uomo comprende che il mondo non persegue alcun fine, si deve riconoscere la sua innocenza: data la sua a-finalità e la sua non colpevolezza, non può essere giudicato. L'uomo deve quindi abolire ogni giudizio di valore e abbandonarsi a quella che Camus definisce “adhésion entière et exaltée à ce monde”.⁹⁵ Solo in questo modo potrà provare la felicità autentica. Come già scritto precedentemente, è in questa perfetta unità tra l'uomo e il mondo che Camus individua la vera e unica felicità che un uomo possa davvero provare. Ma questo non risponde alla questione della libertà, che qui si pone come abolizione di tutti i fini, completa gratuità. Ne *L'homme révolté*, l'idea più importante sta nella consapevolezza dell'autore che la completa adesione, il dire di sì ad ogni cosa, implica anche l'ammissione della possibilità di uccidere. Camus arrivato a questo punto della sua riflessione introduce il concetto di rivolta e si serve della dialettica del padrone e dello schiavo di Hegel. L'omicidio è reso possibile da entrambi, in due modalità differenti: se lo schiavo dice di sì a tutto, acconsente e legittima sia l'esistenza del padrone che la propria sofferenza; se invece il padrone dice sì a tutto, approva la schiavitù e il dolore altrui. Ma arriva il giorno in cui lo schiavo non sopporta più la sua condizione:

Avec la perte de la patience, avec l'impatience, commence au contraire un mouvement qui peut s'étendre à tout ce qui, auparavant, était accepté. Cet élan est presque toujours rétroactif. L'esclave, à l'instant où il rejette l'ordre humiliant de son supérieur, rejette en même temps l'état d'esclave lui-même. Le mouvement de révolte le porte plus loin qu'il n'était dans le simple refus. Il dépasse même la limite qu'il fixait à son adversaire, demandant maintenant à être traité en égal. Ce qui était d'abord une résistance irréductible de l'homme devient l'homme tout entier qui s'identifie à elle et s'y résume. Cette part de lui-même qu'il voulait faire respecter, il la met alors au-dessus du reste, et la proclame préférable à tout, même à la vie. Elle devient pour lui le bien suprême. [...] On voit que l'affirmation impliquée dans tout acte de révolte s'étend à quelque chose qui déborde l'individu dans la mesure où elle le tire de sa solitude supposée et le fournit d'une raison d'agir.⁹⁶

⁹⁴ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pagg. 480-481

⁹⁵ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pag.482

⁹⁶ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pag.424

In questo passo si trova quella che è probabilmente la caratteristica principale della rivolta camusiana: la sua dimensione universale. Se il primo punto fermo che Camus aveva fissato era la consapevolezza dell'assurdo, la seconda consapevolezza è costituita da questo carattere umanista della rivolta, perfettamente sintetizzato nella celebre frase "Je me révolte, donc nous sommes"⁹⁷: l'uomo in rivolta scopre in questo modo di non essere soltanto un individuo isolato poiché la sua rivolta va oltre la sua singola situazione coinvolgendo la totalità degli uomini. Quindi il moto di rivolta fa appello a dei valori che trascendono l'uomo stesso.

Da questo possiamo ricavare due osservazioni: 1) La libertà qui si configura come l'esercizio di una scelta: infatti se non si possono scegliere né Dio, né la storia, non ci si può nemmeno sottrarre da ogni scelta possibile al fine di non diventare complici dei crimini dell'umanità. 2) Rivolta e omicidio sono contraddittori. Infatti la libertà di uccidere è incompatibile con i principi della rivolta, poiché quest'ultima non consiste affatto in una rivendicazione di una libertà estrema e totale. Al contrario, la rivolta contesta questo tipo di libertà e il potere spregiudicato e senza limiti che permetterebbero a un uomo di violare la libertà di un altro: la libertà di ciascuno finisce dove inizia quella di un altro essere umano. Questo limite – scrive Camus – è costituito dal potere di rivolta dell'altro essere. Inoltre l'uomo in rivolta reclama la libertà per tutti, non solo per se stesso: la questione non consiste semplicemente nella lotta tra *il* signore e *lo* schiavo, ma nella protesta contro *il mondo* del signore e dello schiavo. Infine, diversamente dal nichilismo che incrementa la giustizia e la menzogna, il principio-cardine della rivolta sta nel rifiuto della legittimazione dell'omicidio: "dans son principe, elle est protestation contre la mort."⁹⁸

È l'uomo stesso che mette in evidenza i limiti del nichilismo. Nelle *Lettres à un ami allemand* Camus scrive:

Il est la force de l'évidence. C'est l'évidence humaine que nous avons à préserver et notre certitude maintenant vient de ce que son destin et celui de notre pays sont liés l'un à l'autre. Si rien n'avait de sens, vous seriez dans le vrai. Mais il y a quelque chose qui garde du sens.⁹⁹

L'uomo deve qui essere inteso nell'accezione che gli attribuiva la tradizione umanista, dall'Illuminismo in poi: l'essere umano non dev'essere concepito solo come

⁹⁷ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pag. 432

⁹⁸ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pag. 689

⁹⁹ Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, Op. Cit. pag. 39

singolo individuo, ma va presa in considerazione anzitutto la dimensione universale della persona. In altri termini, con *umanismo* si intende qui la valorizzazione dell'uomo inteso non come soggetto singolo, ma come umanità. L'umanismo indica l'esistenza di un legame che unisce gli uomini tra loro, di una dimensione che li accomuna nonostante le loro diversità intrinseche.

Dunque, sebbene il pensiero filosofico di Camus condivida i cardini della dottrina nichilista nietzschiana, attraverso la rivolta cerca di allontanarsene progressivamente fino a superarla. Sembra però che vi sia una contraddizione tra il rifiuto delle verità assolute e l'affermazione di valori umani inalienabili nel pensiero della rivolta: l'umanismo è fondato sulla presa di coscienza dell'assenza di Dio, ma al tempo stesso riprende la struttura dualista della teologia classica, laicizzandola.¹⁰⁰ Infatti il pensiero umanista può essere interpretato come una nuova forma di spiritualità antropocentrica.

Si può rilevare una notevole affinità tra il pensiero filosofico di Camus e quello del sociologo Émile Durkheim (1858-1917). Quest'ultimo, preoccupato per la perdita di punti di riferimento normativi nella società moderna, sostiene che sia necessario un legame spirituale che unisca tutti gli uomini tra loro. La trascendenza sociale dev'essere mantenuta per evitare l'anomia. In *Sociologie et philosophie* (1925) Durkheim spiega l'importanza di una dimensione trascendente ai singoli individui:

Un atto è morale soltanto se ha per oggetto una persona diversa dall'agente; ora l'altra persona, in quanto tale, non vale più di me; dunque perché possa esistere una moralità bisogna che esista una realtà che, in se stessa, valga più di me o di qualsiasi altro. Questa realtà di valore superiore all'agente individuale non può essere che Dio o la società, e non v'è differenza fra queste due ipotesi, perché la religione, lo sappiamo dallo studio delle forme elementari della vita religiosa, altro non è che l'adorazione della società trasfigurata.¹⁰¹

La concezione di Dio è molto differente da quella delle religioni monoteistiche, in quanto qui la divinità è considerata come un riflesso simbolico della società. La religione dell'umanità descritta da Durkheim sostituisce alla trascendenza divina quella della coscienza collettiva. Similmente, Camus ritiene che sia necessario un sentimento di solidarietà che sia principio primo delle azioni umane: anche lui, in qualche modo, divinizza la coscienza collettiva.

¹⁰⁰ Kateri Létourneau, *Albert Camus, au-delà du nihilisme*, Université d'Ottawa

¹⁰¹ Raymond Aron, *Durkheim in Le tappe del pensiero sociologico*, Mondadori, Milano 2010, pag. 362

Entrambi i pensatori francesi sono mossi dalla stessa preoccupazione morale di Kant. D'altronde lo stesso Durkheim riconosceva il forte legame tra la sua dottrina e quella del filosofo tedesco:

Kant postule Dieu, parce que, sans cette hypothèse, la morale est inintelligible. Nous postulons une société spécifiquement distincte des individus, parce que, autrement, la morale est sans objet, le devoir sans point d'attache.¹⁰²

Camus postula, in maniera simile, che l'essere umano dev'essere considerato come fondamento della morale. Il carattere trascendente attribuito alla coscienza collettiva manifesta una sorta di religiosità particolare, definita dal sociologo José A. Prades dualismo antropocentrico, derivante dalla tradizione giudaico-cristiana. Numerosi pensatori moralisti francesi, nonostante il loro tentativo di edificare delle teorie filosofiche laiche, hanno strutturato il loro pensiero in maniera duale, dimostrando così di aver risentito inconsciamente di questa influenza. Anche il pensiero di Camus si può inserire in questa corrente.¹⁰³

L'uomo in rivolta riuscirà a superare il nichilismo anzitutto scoprendo un limite in sé stesso. Camus scrive a tal proposito:

Si confusément que ce soit, une prise de conscience naît du mouvement de révolte : la perception, soudain éclatante, qu'il y a dans l'homme quelque chose à quoi l'homme peut s'identifier, fût-ce pour un temps.¹⁰⁴

Questa adesione dell'uomo a sé stesso consiste più in una presa di posizione morale che in un ragionamento logico di stampo cartesiano. Da questo giudizio di valore deriva l'insieme della morale positiva: l'uomo in rivolta, riconoscendo che un destino lo accomuna a tutti gli altri uomini, avverte la necessità di comunicare con loro. Così, da questo momento in poi, l'uomo si oppone alla servitù, alla menzogna e alla violenza. Attraverso l'esperienza concreta della rivolta, si arriverà così a istituire i valori della libertà, dell'uguaglianza, della verità e della fratellanza tra gli uomini.

Piuttosto che da un'idea astratta dell'uomo, questi principi morali nascono dall'esperienza concreta della rivolta:

¹⁰² Émile Durkheim, *Sociologie et philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris 1996, pag. 74

¹⁰³ José Prades, *La religion de l'humanité. Notes sur l'anthropocentrisme de Durkheim* in *Archives des sciences sociales des religions* n°69, 1990, pag. 62.

¹⁰⁴ Albert Camus, *L'homme révolté*, *Op. Cit.* pag. 424

Elle [la révolte] ouvrait les chemins d'une morale qui, loin d'obéir à des principes abstraits, ne les découvre qu'à la chaleur de l'insurrection, dans le mouvement incessant de la contestation.¹⁰⁵

Constatando che questi principi emergono dall'esperienza umana, Camus attribuisce ad essi una dimensione universale.

Infine, un altro concetto importantissimo nel pensiero di Camus è quello di natura umana. Nonostante l'autore non abbia definito esplicitamente, nella sua opera, quello che intendeva di preciso per *natura umana*, egli indica in diversi passi de *L'homme révolté* che questa idea deriva dall'antica Grecia:

L'analyse de la révolte conduit au moins au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine. Pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à préserver ?¹⁰⁶

Dunque la natura umana è quella parte di sé, della propria interiorità, che l'uomo deve preservare. Il valore di un'azione è dato dalla sua conformità a una norma ultima sopra la quale non vi è più niente. Alla fine dell'opera viene nominata nuovamente la natura umana:

L'égaré révolutionnaire s'explique d'abord par l'ignorance ou la méconnaissance systématique de cette limite qui semble inséparable de la nature humaine et que la révolte, justement, révèle.¹⁰⁷

In sintesi, gli errori del pensiero contemporaneo, in particolar modo del marxismo, sarebbero dovuti alla non riconoscenza di una frontiera al di là della quale si può parlare d'ingiustizia.

Nell'ultima parte de *L'homme révolté* Camus confronta da un lato la natura umana e l'"héritage méditerranéen" in opposizione alla "vaine lutte contre la nature au nom d'un dieu historique d'abord et de l'histoire divinisée ensuite"¹⁰⁸ determinata dall'ideologia tedesca. Queste due tradizioni sarebbero state in lotta in Occidente fin dall'antichità: da una parte lo spirito mediterraneo che torna all'origine della Grecia antica, sarebbe stato fedele alla natura e allo spirito di misura. Dall'altra parte l'ideologia tedesca, pensiero della dismisura, sarebbe all'origine del nichilismo e del nazismo. Il pensiero mediterraneo, definito anche "pensiero solare", associa natura e verità: Camus a tal proposito parla di "une exigence invincible de la nature humaine dont le Méditerranée,

¹⁰⁵ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pag. 685

¹⁰⁶ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pag. 425

¹⁰⁷ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pag. 696

¹⁰⁸ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pag. 702

où l'intelligence est sœur de la dure lumière, garde le secret."¹⁰⁹ L'ideologia tedesca, al contrario, rinvia all'oscurità e alla morte: si pensi all'opposizione che fa Camus in diversi passi dell'opera tra *nuit européenne* e *pensée solaire*.

Secondo Bernard East l'ideologia tedesca di cui parla Camus ne *L'Homme Révolté* non sarebbe solo un riferimento al nichilismo e al nazismo, ma consisterebbe anche in un evidente richiamo alla filosofia esistenzialista, secondo la quale ciò che caratterizza l'uomo è la sua situazione esistenziale piuttosto che la sua natura. Questa visione attribuisce alla storia un'importanza significativa:

Tout l'effort de la pensée allemande a été de substituer à la notion de nature celle de situation humaine et donc l'histoire à Dieu et la tragédie moderne à l'équilibre ancien. L'existentialisme moderne pousse cet effort encore plus loin et introduit dans l'idée de situation la même incertitude que dans celle de nature. Il ne reste plus rien qu'un mouvement.¹¹⁰

La storia occidentale appare qui come una lotta tra la saggezza antica, associata alla natura e all'equilibrio, e la modernità, rappresentata dal pensiero tedesco, a sua volta incarnato dal movimento esistenzialista. In quest'ottica per Camus la natura è trascendente, nel senso che rappresenta, come nella visione della Grecia antica, un valore che precede tutte le azioni. Attraverso questo concetto Camus manifesta il suo tentativo di dare un fondamento a una morale che possa opporsi al nichilismo e soprattutto introduce nel suo pensiero una vera e propria svolta metafisica.¹¹¹

In conclusione, emergono fundamentalmente due osservazioni.

In primo luogo, Camus nella parte iniziale del suo ragionamento intendeva distaccarsi e superare il nichilismo attraverso una dimostrazione logico-razionale delle sue contraddizioni: queste ultime si sono manifestate soprattutto nelle errate interpretazioni di tale filosofia e nelle sue conseguenze disastrose nella storia del Novecento. Dunque il pensatore francese dà una sua personale interpretazione del nichilismo e spiega la necessità di oltrepassarlo: essendo all'origine degli enormi disastri del XX secolo, l'uomo non ha scelta. Nonostante il suo ateismo, il pensiero di Camus si colloca in una tradizione umanista e moralista che presuppone delle basi teologiche poiché, come accennato precedentemente, il suo pensiero filosofico è impostato secondo lo schema

¹⁰⁹ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pagg. 702-703

¹¹⁰ Albert Camus, *Carnets II*, Gallimard, Paris 1974, pag. 174, citato in Bernard East, *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*, Bellarmin, Montréal 1984, pag. 68

¹¹¹ Pierre-Henri Simon, *Présence de Camus*, Renaissance du Livre, Bruxelles 1962, pag. 116

bipartito della teologia cristiana, in una forma di dualismo antropocentrico. Infatti se nel suo pensiero filosofico vi è una costante critica delle verità assolute sancite da una divinità o da forme politiche totalitarie, tuttavia egli propone una rivolta in nome di valori inalienabili come la solidarietà umana, la giustizia e la verità. Il pensiero umanista diviene così fondatore di una vera e propria metafisica moderna, che rappresenta il mondo scisso in due: da una parte vi è l'idea di persona, nella realtà immanente; dall'altra vi è l'idea di una sorta di umanità divinizzata, collocata in un universo trascendente.

In secondo luogo, nel momento in cui afferma l'esistenza di una natura umana e di valori universali necessari al superamento dell'assurdo, Camus si distacca definitivamente non solo dal nichilismo, ma anche dalla filosofia esistenzialista di Jean Paul Sartre. Infatti, nonostante il pensiero dei due autori condividesse tematiche cruciali, come la riflessione sulla libertà e sulla condizione assurda dell'essere umano, si possono rilevare importanti divergenze che si andranno ad analizzare brevemente nel capitolo successivo.

LIBERTÀ: CONDANNA O DOVERE MORALE?

Ai fini di questa indagine, si farà di seguito una breve disamina dell'idea di libertà in Sartre, per poi confrontarla con quella di Camus.

La differenza è generata inizialmente da una diversa interpretazione del nichilismo.

Per Sartre se l'uomo è senza Dio, la libertà consiste fondamentalmente in una condanna e non in un dono. Col nichilismo, l'uomo sperimenta in sé stesso la morte di Dio e non ha più alcuna guida morale. Dunque spetta a lui la creazione di quei valori e di quelle finalità necessari a conferire un senso al mondo in cui vive. Secondo Sartre, dato che l'uomo è creatore di valori e fini, non si può attribuire un senso alla vita a priori. La vita, prima che l'uomo la viva, non è nulla: spetta a lui darle un senso. Dunque egli è completamente responsabile di ciò che diviene, ha una totale responsabilità della propria esistenza. In quest'ottica, l'esistenza consiste in una caratteristica specifica dell'essere umano, che si configura come possibilità di trascendere la situazione di fatto in cui egli si trova gettato. L'esistenza precede l'essenza, in quanto l'uomo non possiede una natura definita prima di vivere, ma coincide con le scelte e gli atti che caratterizzano la sua vita.¹¹² La celebre frase di Sartre "l'existence précède l'essence" consiste essenzialmente in questo. Ne deriva che, mentre Camus nutre una certa fiducia nell'uomo e nelle sue caratteristiche antropologiche innate – e quindi pre-esistenti, Sartre rifiutava qualsiasi possibilità di "natura umana" o "idea di uomo", perché l'essere umano solo dopo che viene al mondo può attribuire valori e significati alla sua esistenza.¹¹³

Poiché ora Dio risulta inesistente, ucciso dall'uomo stesso, la libertà umana diviene assoluta, priva di confini e limiti. Per questa ragione l'uomo vive la libertà come una condanna, cioè paradossalmente come una necessità, un destino inaggrabile. Infatti, non essendoci Dio, l'uomo è *costretto* ad autodeterminarsi. In questo modo, l'uomo vive anche nell'assurdo e nell'angoscia. L'assurdo, secondo la concezione di Sartre, consiste nel fatto che qualsiasi azione umana, essendo compiuta da un soggetto *libero* (ovvero indipendente da ogni principio e valore dato, nonché critico verso ogni forma di istituzione e situazione), non è fondata da qualche oggettività esterna, ma è determinata solo da una propria norma interiore, al di là di tutte le ragioni, ed è dunque incomprensibile alla luce dei dati a disposizione – motivi, cause, ragioni dell'agire.

¹¹² Domenico Massaro, *Il pensiero contemporaneo*, in *La comunicazione filosofica*, Paravia, Torino 2002, pag. 577

¹¹³ Alessandro Alfieri, *Art. cit.*, pag. 7

L'imprevedibilità delle azioni e delle scelte fanno sì che il mondo divenga un luogo dove regna la casualità, il caos, e dunque inquietante. L'uomo è abituato a giudicare e prevedere i comportamenti degli altri individui, interpretandoli a partire dalle sue esperienze passate, ma se gli altri sono soggetti incondizionatamente liberi, non può che derivarne l'imprevedibilità delle loro azioni.

La libertà come condanna può essere considerata anche da un altro importante punto di vista. Essendo stato eliminato Dio, ed essendo crollati tutti i vecchi valori che in un modo o nell'altro dipendevano da esso, la libertà umana si amplifica all'infinito e a una grande libertà corrisponde una grande responsabilità. Essere responsabili significa rendere conto, rispondere di qualcosa a qualcuno – a sé stessi, agli altri o a Dio. Sotto questo aspetto, la libertà in una realtà in cui Dio non c'è più diventa una condanna, poiché sull'uomo grava un pesante fardello, una responsabilità enorme per ciò che fa e che dice, non essendo più Dio l'interlocutore, ma l'uomo stesso e la sua storia.

L'uomo porta il peso del mondo tutto intero sulle spalle: egli è responsabile del mondo e di sé stesso. Nella misura in cui la realtà oggettiva è per Sartre inerte e priva di senso, ogni evento significativo è creato dal soggetto, ne consegue che la responsabilità grava interamente su quest'ultimo. La realtà umana è fatta in un modo determinato per Sartre. Per esempio, un soggetto nato in un certo luogo fisico, ha appreso la sua lingua madre, appartiene a una certa famiglia, possiede determinati tratti fisionomici: tutte queste sono caratteristiche inalterabili, date una volta per tutte, in ultima analisi non scelte liberamente dall'individuo in questione. La sua libertà cade su tutte le condizioni liberamente modificabili, per cui è vero che egli è nato in un luogo piuttosto che in un altro, tuttavia è libero di scegliere in quale posto trasferirsi per vivere; è vero che la sua lingua madre l'ha imparata senza la possibilità di sceglierne un'altra, eppure ne può apprendere molte altre. La libertà allora si definisce come *impegno*, cioè come coinvolgimento attivo di tutto l'essere nelle scelte prese di volta in volta durante il percorso vitale.

Sartre sostiene che tale visione dell'uomo e della sua libertà assoluta non deve però essere confusa con la libertà estrema realizzata in quello che André Gide chiama *atto gratuito*.

Nella celebre conferenza *L'Existentialisme est un humanisme*, tenutasi a Parigi nel 1945, Sartre prende esplicitamente le distanze da Gide. Il filosofo francese spiega che

Le choix est possible dans un sens, mais ce qui n'est pas possible, c'est de ne pas choisir. Je peux toujours choisir, mais je dois savoir que si je ne choisis pas, je choisis encore. Ceci, quoique paraissant strictement formel, a une très grande importance, pour limiter la fantaisie et le caprice. S'il est vrai qu'en face d'une situation, par exemple la situation qui fait que je suis un être sexué pouvant avoir des rapports avec un être d'un autre sexe, pouvant avoir des enfants je suis obligé de choisir une attitude, et que de toute façon je porte la responsabilité d'un choix qui, en m'engageant, engage aussi l'humanité entière, même si aucune valeur a priori ne détermine mon choix, celui-ci n'a rien à voir avec le caprice : et si l'on croit retrouver ici la théorie gidiennne de l'acte gratuit, c'est qu'on ne voit pas l'énorme différence entre cette doctrine et celle de Gide. Gide ne sait pas ce que c'est une situation ; il agit par simple caprice. Pour nous, au contraire, l'homme se trouve dans une situation organisée, où il est lui-même engagé, il engage par son choix l'humanité entière, et il ne peut pas éviter de choisir : ou bien il restera chaste, ou il se mariera et aura des enfants : de toute façon, quoi qu'il fasse il est impossible qu'il ne prenne pas une responsabilité totale en face de ce problème.¹¹⁴

A Gide va senz'altro attribuito il merito di aver maturato, in ambito letterario, quelle tematiche filosofiche che verranno sviluppate e diventeranno centrali nell'Esistenzialismo filosofico e letterario di Sartre. Come già visto precedentemente, anche Gide, come Sartre e Camus ha risentito dell'influenza della filosofia nietzschiana: quest'ultima gli ha dato senza dubbio diversi spunti iniziali, ma egli, a differenza dei due pensatori francesi, non ha mai teorizzato una propria filosofia. L'idea di libertà sviluppata nelle opere letterarie di Gide è quella del singolo individuo, la protesta di un uomo che in un momento di lucidità estrema (o di follia?) decide di svincolarsi dalla realtà in cui vive. I suoi personaggi vivono limitati dalla loro emotività, dal loro desiderio di realizzazione personale, il quale sembra raggiungibile attraverso una semplice presa di coscienza: l'accettazione di sé.¹¹⁵ In questo senso Gide *non sa cos'è una situazione*, come dice appunto Sartre.

Tornando a quest'ultimo e alla sua idea di libertà, si può dedurre da quanto detto finora che per lui è impossibile non scegliere. L'uomo sceglie perché costretto, perché non può sottrarsi dal prendere decisioni: in quest'ottica la libertà diviene una condanna. Si evince da questo la profonda differenza con il concetto di libertà elaborato da Camus. Per lui la libertà non è una condanna, bensì un dovere: l'uomo deve scegliere, perché ha il dovere morale di farlo. La storia ha provato le conseguenze disastrose del nichilismo e ha mostrato come l'astenersi da ogni scelta abbia condotto a quella banalità del male che ha reso possibili gli orrori del Novecento.

¹¹⁴ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Éditions Nagel, Paris 1946, pagg. 73-74-75

¹¹⁵ Stefano Scrima, *Esistere! – Gide, Sartre, Camus, Diogene*, Bologna 2015, pag. 108

Alla luce di quanto esposto finora, si può affermare che il pensiero filosofico di Camus non può essere assimilato alla corrente filosofica dell'esistenzialismo. Nonostante numerosi studiosi abbiano sostenuto la comunanza tra la filosofia camusiana e questo movimento, sono stati gli stessi Sartre e Camus a smentire chi, già nell'epoca a loro contemporanea, tendeva a inserirli in una corrente comune. Sartre infatti vedeva in Camus l'eredità dei moralisti francesi del Seicento e lo considerava un autore classico e mediterraneo.¹¹⁶ Dal canto suo, Camus affermò in più occasioni di non considerarsi nemmeno un vero e proprio filosofo, poiché si riconosceva piuttosto come un artista e appunto un moralista: un artista perché pensa per immagini e crea miti, un moralista perché la questione dell'azione resta per lui primaria e fondamentale.¹¹⁷

Nel 1945, dunque ben sei anni prima della pubblicazione de *L'homme révolté*, egli spiega in una celebre intervista di non essere affatto un esistenzialista:

Non, je ne suis pas existentialiste. Sartre et moi nous nous étonnons toujours de voir nos deux noms associés. [...] Quand nous nous sommes connus, ce fut pour constater nos différences. Sartre est existentialiste, et le seul livre d'idées que j'ai publié, *Le Mythe de Sisyphe*, était dirigé contre les philosophes dits existentialiste.¹¹⁸

Tuttavia, nonostante non condividessero gran parte dei principi-cardine della loro filosofia, occorre precisare che i due scrittori francesi erano accomunati dall'importante impegno letterario e dalla spiccata sensibilità per quelle tematiche tipicamente esistenziali come la libertà, il peso della scelta, la banalità dell'esistenza e il senso di solitudine e di disorientamento dell'uomo moderno. Come già illustrato nei capitoli precedenti, l'uomo del Novecento si muove in un mondo assurdo, in cui deve farsi carico dei valori e delle responsabilità che prima erano dislocate su un'entità trascendente e divina. Così l'individuo si trova costretto a vivere in una realtà a lui ostile, in cui non trova alcun riparo dai drammi umani. Anche le convenzioni sociali gli appaiono o banali o inaccettabili e non riesce a conformarvisi e a condurre una vita serena all'interno del sistema. Oppure, nella migliore delle ipotesi, anche qualora si riconoscesse come parte integrante della società, sarebbe ridotto a un elemento sostituibile di un grande ingranaggio privo di finalità. Dunque l'uomo deve cercare autonomamente di dare un

¹¹⁶ Jean-Paul Sartre, *Explication de L'Étranger* (1943), in *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, pagg. 128-129

¹¹⁷ Daniela Andreatta, *Vivere senza appello*, Mimesis, Milano 2017, pag. 18

¹¹⁸ Dichiarazione in un'intervista concessa alla rivista *Nouvelles littéraires* il 15 novembre 1945

senso alla sua vita. Da questa crisi nasce una tremenda libertà: se l'uomo si fa creatore di valori e artefice del suo destino, diviene infinitamente libero. Sia Sartre che Camus, nelle loro opere letterarie hanno indagato le conseguenze profonde e drammatiche di questa crisi, inoltrandosi in un'analisi profonda dell'interiorità dell'essere umano la cui vita si svolge in questo ingranaggio insensato e abitudinario.

Sarà proprio grazie a questo impegno intellettuale che riceveranno entrambi il più alto riconoscimento letterario: il premio Nobel per la letteratura – Camus nel 1957 e Sartre, che lo rifiuterà, nel 1964.

LIBERTÀ: AZIONE GRATUITA O RIVOLTA COSTRUTTIVA?

Nel capitolo *Surréalisme et révolution de L'homme révolté*, Camus critica duramente l'Avanguardia surrealista e il suo primo esponente e teorico: André Breton. In questa ricerca la suddetta critica è degna di nota non tanto per la polemica in sé contro il movimento Surrealista, ma perché mette in luce un'interessante riflessione sulla libertà e sull'atto gratuito.

Camus si focalizza fundamentalmente sulla contestazione di quei principi-cardine espressi nel primo Manifesto del 1924, in cui Breton esaltava il surrealismo in quanto privazione di ogni controllo, sia razionale che morale:

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.¹¹⁹

La pericolosità della rivolta ideata dai Surrealisti, secondo Camus sta proprio in questo rifiuto di ogni determinazione, sia razionale che morale.

Riprendendo un'affermazione in cui André Breton dichiara che l'atto surrealista più autentico consiste nell'andare per strada e sparare a caso sulla folla, Camus critica severamente quello che viene identificato come un atto gratuito:

[...] il a osé dire aussi, et ceci est le mot que, depuis 1933, André Breton doit regretter, que l'acte surréaliste le plus simple consistait à descendre dans la rue, revolver au poing, et à tirer au hasard dans la foule. À qui refuse toute autre détermination que celle de l'individu et de son désir, toute primauté, sinon celle de l'inconscient, il revient en effet de se révolter en même temps contre la société et la raison. La théorie de l'acte gratuit couronne la revendication de la liberté absolue. [...] L'essentiel est que les entraves soient niées et l'irrationnel triomphant. Que signifie en effet cette apologie du meurtre, sinon que, dans un monde sans signification et sans honneur, seul le désir d'être, sous toutes ses formes, est légitime ? L'élan de la vie, la poussée de l'inconscient, le cri de l'irrationnel sont les seules vérités pures qu'il faille favoriser. Tout ce qui s'oppose au désir, et principalement la société, doit donc être détruit sans merci.¹²⁰

In quella che definisce come una vera e propria celebrazione dell'annientamento, Camus mette in risalto la dimensione rivoluzionaria e nichilista del Surrealismo. Ma, come si è già visto precedentemente, la rivolta non può essere nichilista poiché in questo modo non può superare l'assurdo e porta a conseguenze disastrose nella storia. Secondo Camus i surrealisti cercavano una rivoluzione qualunque che costituisse un'evasione dal

¹¹⁹ André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Paris, 1969, pag.35

¹²⁰ Albert Camus, *L'homme révolté*, *Op. Cit.*, pagg. 501-502

mondo in cui erano costretti a vivere: al fine di liberare questo loro desiderio puramente nichilista, invocavano un rovesciamento della società.

Ancora più grave è l'affermazione dell'innocenza del criminale che ha commesso l'omicidio senza ragione: ne *L'Homme révolté* Camus ha condannato la presunta innocenza del crimine e tutte quelle correnti di pensiero che tendevano a legittimare la violenza e a giustificare ideologicamente i crimini più efferati dell'umanità. Nell'immagine dell'uomo che per strada spara a caso sulle persone, è impossibile non intravedere i protagonisti dei romanzi-*sotie* di Gide analizzati nei primi capitoli di questo lavoro. In particolare, si pensi all'azione lasciata al caso di Zeus ne *Le Prométhée mal enchaîné* che, mentre cammina per strada, assegna per puro divertimento e in maniera del tutto arbitraria sofferenze e ricompense alle persone. Oppure si pensi a Lafcadio e alla sua idea secondo la quale non c'è alcuna ragione per supporre criminale colui che ha commesso un crimine senza movente, e compie così un omicidio per capriccio e per gioco, sicuro di non avere alcuna colpevolezza.

Anche Meursault, similmente al rivoluzionario surrealista e ai personaggi gidiani, compie un omicidio immotivato sparando su una persona qualunque. Ma Meursault non si limita, come gli altri a essere soltanto l'autore dell'azione gratuita: Camus attraverso di lui ha voluto rappresentare l'eroe assurdo: nel momento in cui uccide l'arabo sulla spiaggia, infatti, si rompe un equilibrio naturale e Meursault, diversamente dagli eroi gidiani ne è consapevole. Dunque non si pente e non ammette la sua colpevolezza davanti al giudice, rappresentante delle norme date dalla società; non cede alla tentazione dell'avvocato che gli chiede continuamente una spiegazione razionale del suo gesto, per tentare di difenderlo. Ma al tempo stesso comprende la necessità della sua morte, in quanto nel momento in cui ha ucciso un altro essere umano, ha creato uno squilibrio:

S'il tue lui-même, enfin, il acceptera la mort. Fidèle à ses origines, le révolté démontre dans le sacrifice que sa vraie liberté n'est pas à l'égard du meurtre, mais à l'égard de sa propre mort. Il découvre en même temps l'honneur métaphysique.¹²¹

Dunque Meursault, dopo aver provato la gioia dell'unione con la natura e dopo aver vissuto appieno la sua condizione di assurdità, va incontro alla morte come ad una catarsi. Attraverso questa sua consapevolezza e grazie all'accettazione del suo destino finale, egli ha raggiunto la vera libertà e muore *en révolte*.

¹²¹ Albert Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., pag. 689

CONCLUSIONE

Nel corso di questa ricerca, si è cercato di analizzare l'idea di libertà sviluppatasi nella produzione di due grandi scrittori della letteratura francese del Novecento. Nell'evoluzione di questo concetto è stato decisivo l'impatto della filosofia nietzschiana, che ha introdotto su ampia scala l'idea di nichilismo: da qui deriva la visione di un uomo solo, costretto a crearsi da sé quei valori che prima erano assicurati dalla divinità. Venendo a mancare l'autorità suprema, l'uomo può e deve esercitare la massima libertà possibile.

André Gide accoglie con grande entusiasmo la filosofia di Nietzsche: ne trae lo spunto necessario per introdurre nella letteratura francese quelle tematiche attorno alle quali si svilupperà tutta la letteratura esistenzialista del Novecento. Nelle sue opere tali tematiche vengono trattate attraverso una profonda analisi psicologica dei personaggi e l'esplorazione e la descrizione accurata dei sentimenti umani: è centrale infatti, nella produzione letteraria di Gide, la riflessione sulla libertà umana. L'atto gratuito nelle sue *soties* è la manifestazione di questa libertà illimitata: non essendo determinata da motivazioni esterne, non ha un'origine; non avendo uno scopo al quale mira, è a-finale. Si è visto come azioni di questo tipo si realizzino essenzialmente in gesti criminali o che comunque arrecano sofferenza ad altri individui. In particolare, ne *Les Caves du Vatican* il protagonista arriva a uccidere un uomo consapevole di farlo per noia, per capriccio e per gioco, ma anche e soprattutto per dimostrare a sé stesso di essere capace di compiere un'azione totalmente gratuita: in quanto tale, a posteriori non potrà essergli imputata alcuna colpevolezza. Da ciò scaturiscono essenzialmente due osservazioni. In primo luogo, se Lafcadio ha agito in tal modo per dare prova di essere capace di eseguire un atto gratuito, questa azione può davvero definirsi come tale? In secondo luogo, Gide, tutto preso dalla descrizione introspettiva del personaggio, non si sofferma sull'impatto sociale del gesto, non lo colloca, come scrive Sartre, in una "situazione", ma ragiona soltanto sulle conseguenze che quel gesto provoca per il personaggio stesso, riflette solo in una prospettiva individuale, ignorando lo sconvolgimento che la sua azione porta nell'universo in cui egli vive. Dunque la libertà che si trova all'interno delle opere letterarie di Gide è una forma di protesta individuale che esula completamente dal contesto. Tuttavia, sebbene individualista, anche in Gide si trova una forma di umanismo; infatti nelle sue opere si può rilevare comunque una centralità dell'uomo, che a tratti

diviene un'esaltazione dell'essere umano in quanto spirito libero nietzschiano: i suoi romanzi sono la rappresentazione dell'uomo che si allontana dalla tradizione per ricongiungersi alla natura. La stessa unione verrà descritta qualche tempo dopo da Camus nel saggio *Noces à Tipasa* (1938) che narra, in una vera e propria celebrazione poetica, "l'heureuse lassitude d'un jour de noces avec le monde."¹²²

In Gide l'atto gratuito è la conseguenza diretta dell'assurdo che invade la vita umana, quella dell'individuo costretto a confrontarsi quotidianamente con la morte di Dio. Attraverso la narrazione dell'atto gratuito, l'autore mette in luce lo stato di profondo smarrimento dell'uomo, ma anche il suo ardente desiderio di una liberazione del piacere "proibito": si ricordi che la psicoanalisi stava introducendo nella cultura dell'epoca i concetti di "inconscio" e di "pulsione" che poi avranno un'enorme risonanza anche in campo artistico e letterario. Grazie al suo importante impegno letterario, Gide riceverà nel 1947 il premio Nobel per la letteratura "per la sua opera artisticamente significativa, nella quale i problemi e le condizioni umane sono stati presentati con un coraggioso amore per la verità e con una appassionata penetrazione psicologica".¹²³

Come si è potuto constatare nel corso di questa indagine, anche la produzione filosofico-letteraria di Albert Camus affonda le sue radici nel pensiero di Nietzsche. In numerosi passi de *L'Étranger* Meursault incarna perfettamente l'idea di superuomo nietzschiano nel suo attaccamento alla natura e nel suo nichilismo; quest'ultimo viene manifestato dal protagonista sin dall'inizio del romanzo, in cui egli palesa indifferenza per la morte di sua madre, e culmina nell'atto gratuito che, come in Gide, si realizza in un omicidio. Ma, diversamente da quanto avviene in quest'ultimo, in Camus la vicenda narrata nel romanzo prosegue ed evolve in una riflessione filosofica. Così ne *Le Mythe de Sisyphe* Camus elabora una vera e propria filosofia dell'assurdo, che viene identificato nella situazione di angoscia esistenziale dell'essere umano, causata dal silenzio del mondo davanti al suo grido di aiuto. Se l'assurdo consiste in questo divorzio col mondo, viceversa la vera gioia deriva dall'unione tra l'io e il mondo, che si realizza essenzialmente nel ricongiungimento dell'uomo con la natura. In un primo momento Camus risolve la questione dell'assurdo nell'immagine finale di Sisifo felice nonostante la sua situazione assurda che lo vede costretto a portare un pesante macigno in cima alla montagna e a replicare questo sforzo all'infinito. Ma, in un secondo momento, dopo aver

¹²² Albert Camus, *Noces à Tipasa*, *Op. Cit.*, pag. 58

¹²³ Motivazione dell'Accademia Svedese, in www.nobelprize.org/prizes/literature/1947/gide

assistito agli orrori provocati dai regimi totalitari e dalle guerre del Novecento, lo scrittore comprende che il nichilismo è portatore di morte e distruzione e cerca di elaborare un pensiero filosofico che possa superare la dottrina nietzschiana. La risoluzione del problema dell'assurdo proposta ne *Le mythe di Sysiphe* non viene rinnegata, ma va superata in quanto essa consiste in una risoluzione di carattere individuale che interessa la modalità in cui il singolo accetta l'assurdo e lo vive dentro di sé. In quest'ottica l'assurdo diventa quindi una tappa alla quale si deve giungere, per poi sorpassarla.

Così ne *L'homme révolté* Camus elabora l'idea di una rivolta costruttiva, in cui un uomo non si rivolta solo in proprio nome, rivendicando un diritto personale, ma anche in nome di tutti coloro che si trovano nella sua stessa situazione. In questo modo è necessario appellarsi a un valore universale secondo il quale nessun uomo deve vivere oppresso. La rivolta in questo senso è metafisica, perché per realizzarsi deve fare riferimento a valori trascendenti e condivisi dalla collettività. L'istituzione di valori universali genera conseguentemente la creazione di una morale: da questo punto di vista il pensiero filosofico di Camus è ascrivibile alla tradizione moralista più che alla filosofia esistenzialista del suo tempo. Se la rivolta fa appello ai suddetti valori, negherà necessariamente tutte quelle forme di libertà assurda ed estrema che si manifestano danneggiando il prossimo. Quindi, alla luce di questo, per Camus l'atto gratuito non è affatto la massima manifestazione della libertà umana, poiché la rivolta è una rivendicazione di libertà collettiva, mentre gli atti gratuiti analizzati finora consistono in una violazione della libertà – nonché della vita stessa – di un altro individuo.

In conclusione, si può affermare che sia Gide che Camus nelle loro opere letterarie sono riusciti nel loro intento di descrivere la libertà slegata da qualsiasi restrizione. Ma Camus, proseguendo in una riflessione filosofica, ha compreso che la libertà assoluta, portata al di là del bene e del male, nonostante crei interessanti suggestioni letterarie, artistiche e filosofiche, storicamente non può portare che alla violenza più efferata. Inoltre, l'uomo che si sottrae a ogni scelta, è destinato a perpetuare questa violenza, ripetendo quell'assurda banalità del male che ha reso possibili i crimini del Novecento. Secondo Camus le conseguenze di questa libertà senza fine – sia sconfinata, che priva di scopo – non si possono sottrarre al giudizio morale che la rivolta impone. Il quest'ottica Meursault può essere considerato il simbolo letterario della storia del Novecento:

esonerato da ogni scelta, in disaccordo con la natura, incapace di provare quell'empatia necessaria a sottrarlo dal suo egoismo solitario e a spingerlo ad agire.

Nel suo celebre saggio *La banalità del male*, Hannah Arendt ha riportato le fasi del processo ad Eichmann, burocrate nazista deputato alla deportazione degli ebrei nei campi di sterminio. Attraverso una sorta di cronaca, l'autrice descrive l'inquietante normalità nella quale si svolgeva questo lavoro e la totale assenza di consapevolezza dell'imputato, che durante il corso del processo si giustificava sostenendo di aver fatto solo il suo lavoro. Secondo la Arendt è proprio questa assenza di consapevolezza l'aspetto più pericoloso della situazione, perché può far sì che queste atrocità possano ripetersi:

È nella natura delle cose che ogni azione umana che abbia fatto una volta la sua comparsa nella storia del mondo possa ripetersi anche quando ormai appartiene a un lontano passato. [...] Proprio per questa possibilità di una ripetizione bisognerebbe che tutti i processi riguardanti "crimini contro l'umanità" venissero condotti con criteri che fossero il più possibile "ideali". Se il genocidio può ripetersi in futuro, nessun popolo della terra [...] dovrebbe sentirsi sicuro di poter continuare a vivere senza l'aiuto e la protezione di una legge internazionale.¹²⁴

Anche Camus si è reso conto della necessità dell'istituzione di una sovranità che trascenda quella dei singoli stati: durante gli ultimi anni della sua produzione ha infatti concretizzato la sua filosofia della rivolta in un impegno politico basato su un'idea globale di libertà e di pace. Troviamo l'espressione perfetta di questa idea ne *L'avenir de la civilisation européenne*, trascrizione di una conferenza che lo scrittore francese tenne ad Atene nel 1956. Camus vi spiega che, affinché la civiltà europea possa sopravvivere, bisogna preservare le diversità dei popoli europei ma, al tempo stesso, sono necessarie delle istituzioni che possano tutelare l'armonia e la pace in Europa, cosicché nessuno Stato miri a quella pericolosa sovranità illimitata alla quale ambiva la Germania nazista. Quando, durante la conferenza, una studentessa gli chiede in che cosa consista la libertà alla quale si appella, Camus le risponde:

Bien, c'est la liberté limitée, Mademoiselle. La liberté sans limites, seuls les tyrans peuvent l'exercer ; et par exemple Hitler était relativement un homme libre, le seul d'ailleurs de tout son Empire. Mais si on veut exercer une véritable liberté, elle ne peut pas s'exercer uniquement dans l'intérêt de l'individu qui l'exerce. La liberté a toujours eu pour limite, c'est une vieille histoire, la liberté des autres. J'ajouterai à ce lieu commun qu'elle n'existe et qu'elle n'a de sens et de contenu que dans la mesure où elle est limitée par la liberté des autres. Une liberté qui ne comporterait que des droits ne serait pas une liberté, ce serait une

¹²⁴ Hannah Arendt, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 2011, pag. 279

toute-puissance, ce serait une tyrannie. Une liberté qui comporte aussi des droits et des devoirs est une liberté qui a un contenu et qui peut se vivre. Le reste, la liberté sans limites, ne se vit pas ou se vit aux dépens de la mort des autres, à la limite. La liberté limitée est la seule chose qui fasse vivre en même temps celui qui l'exerce et ceux en faveur desquels elle s'exerce.¹²⁵

Nel periodo attuale questa riflessione appare tutt'altro che scontata: in un'epoca in cui stanno prevalendo sempre di più l'individualismo e l'indipendentismo populista è doveroso ricordare che non è la libertà assoluta e individuale quella da perseguire, ma la libertà universale, per la totalità degli uomini e per tutti gli Stati, in egual misura. Oggi, alla luce di quanto la storia ha insegnato, sarebbe assurdo appellarsi ad una libertà assoluta, che vada al di là di ogni valore, poiché essa porterebbe l'uomo al suo annientamento.

Inoltre, nel passo citato, è sicuramente degna di nota l'estrema attualità del pensiero di Camus, in cui si può leggere una sorprendente anticipazione dell'idea di Unione Europea che verrà formulata pochi anni dopo.¹²⁶ Tuttavia, l'impressione è che si sia ancora lontani dal raggiungimento di una giustizia che sia in grado di garantire una libertà universale così come la intendeva Camus. Con un certo ottimismo, sembra convinto che prima o dopo si raggiungerà questo importante obiettivo:

On arrivera à cette conception à laquelle tout de même un certain nombre d'intelligences en Europe sont arrivées, à savoir que la liberté a une limite, que la justice aussi a un limite, que la limite de la liberté se trouve dans la justice, c'est-à-dire dans l'existence de l'autre et dans la reconnaissance de l'autre et que la limite de la justice se trouve dans la liberté, c'est-à-dire le droit de la personne à exister telle qu'elle est au sein d'une collectivité.¹²⁷

¹²⁵ Albert Camus, *L'avenir de la Civilisation Européenne*, Union Culturelle Gréco-Française, Athenes 1956, pag. 46

¹²⁶ Il primo trattato che istituisce l'idea di una Comunità Europea risale al 1957, quando sei Stati (Italia, Francia, Germania, Belgio, Lussemburgo e Paesi Bassi) firmano il Trattato di Roma che, tuttavia, diede vita alla Comunità *Economica* Europea: significativamente l'idea di Europa è nata anzitutto come accordo economico e politico

¹²⁷ A. Camus, *L'avenir de la Civilisation Européenne*, *Op. Cit.*, pag. 33

BIBLIOGRAFIA

- Alfieri Alessandro, *Il problema del suicidio e dell'assurdo in Sartre e Camus*, *Dialegethai* - Rivista telematica di filosofia, dicembre 2010;
- Andreatta Daniela, *Vivere senza appello*, Mimesis, Milano 2017;
- Arendt Hannah, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 2011;
- Aron Raymond, *Durkheim in Le tappe del pensiero sociologico*, Mondadori, Milano 2010;
- Bertrand Jean-Pierre, *Paludes : traité de la contingence* in *Études françaises* vol.32 n°3, 1996 ;
- Brée Germaine, *Signification du Prométhée mal enchaîné et sa place dans l'œuvre de Gide*, *The French Review* n° 26, ottobre 1952;
- Breton André, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Paris, 1969;
- Camus Albert, *Théâtre, récits, nouvelles*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris 1962;
- Camus Albert, *Essais*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris 1965;
- Camus Albert, *Carnet I, mai 1935-février 1942*, Gallimard, Paris 1962;
- Camus Albert, *Carnets II, janvier 1942 - mars 1951*, Gallimard, Paris 1974;
- Camus Albert, *Lettres à un ami allemand*, Gallimard, Paris 1991;
- Camus Albert, *Interview pour Nouvelles littéraires*, 15 novembre 1945;
- Camus Albert, *Interview pour Servir*, dicembre 1945;
- Camus Albert, *L'avenir de la Civilisation Européenne*, Union Culturelle Gréco-Francaise, Athenes 1956;
- Conkiska Cvetanka, *Le je polyphonique du monologue intérieur dans L'Étranger de Camus*, *Cahiers de Narratologie*, novembre 2014;
- Durkheim Émile, *Sociologie et philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris 1996;
- East Bernard, *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*, Bellarmin, Montréal 1984;
- Fillaudeau Bertrand, *L'univers ludique d'André Gide : les soties*, Librairie José Corti, Paris 1985;

- Gaetani Giovanni, *L'éternel retour de Sisyphe. Nihilisme et bonheur chez Nietzsche et Camus*, *Philosophia*, n°43;
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983;
- Gide André, *Les Caves du Vatican*, in *Romans – Récits et soties, œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1958;
- Gide André, *Opere*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Bompiani, 1974;
- Gide André, *Prétextes - Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Mercure de France, Paris 1919;
- Gide André, *Romans – Récits et soties, œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1958, pag. 96;
- Goulet Alain, *L'écriture de l'acte gratuit, André Gide*, *La Revue des Lettres Modernes*, n°6, 1979;
- Goulet Alain, *L'écriture de l'acte gratuit*, in *La revue des lettres modernes* n° 6, Parigi, 1979;
- Heidegger Martin, *Sentieri Interrotti*, La nuova Italia, Firenze 1968;
- Lanson Gustave *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1963;
- Létourneau Kateri, *Albert Camus, au-delà du nihilisme*, Université d'Ottawa;
- Massaro Domenico, *Il pensiero contemporaneo*, in *La comunicazione filosofica*, Paravia, Torino 2002;
- Meseguer Paños Elena, *Les caves du Vatican ou la sotie de l'acte gratuit*, in *Cédille - Revista de estudios franceses* n°5, aprile 2009;
- Nietzsche Friedrich, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi Edizioni, Milano 2008;
- Nietzsche Friedrich, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 2008;
- Nietzsche Friedrich, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1977;
- Plotino, *Enneidi*, Bompiani, Il pensiero Occidentale, Milano 2010;
- Prades José, *La religion de l'humanité. Notes sur l'anthropocentrisme de Durkheim* in *Archives des sciences sociales des religions* n°69, 1990;
- Rabaté Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, Paris 1991;
- Rolland Josiane, *Métamorphoses d'un mythe* in *Libres cahiers pour la psychanalyse*, In Press, 2010/2 (n°22);
- Sartre Jean-Paul, *Explication de L'Étranger* (1943), in *Situations I*, Gallimard, Paris 1947;

- Sartre Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Éditions Nagel, Paris 1946;
- Scrima Stefano, *Esistere! – Gide, Sartre, Camus*, Diogene, Bologna 2015;
- Simon Pierre-Henri, *Présence de Camus*, Renaissance du Livre, Bruxelles 1962;
- Weyembergh Maurice *Albert Camus ou la mémoire des origines*, De Boeck, Bruxelles 1997.

RINGRAZIAMENTI

Un grazie sentito alla Relatrice, Prof.ssa Marika Piva, per i preziosi insegnamenti che mi ha trasmesso in questi anni, per avermi incoraggiata quando avevo il “blocco da pagina bianca” e per la grande disponibilità e accuratezza con cui mi ha seguita durante la stesura della tesi.

Vorrei ringraziare anche la Correlatrice, Prof.ssa Anna Bettoni, per avermi seguita durante il periodo dell’Erasmus con tanta gentilezza e umanità, e per il tempo che ha dedicato alla lettura di questo lavoro.

Grazie ...

... alla mia famiglia, che mi è sempre stata vicino e ha creduto in me ogni giorno, da quando ero piccina;

... a Diego, mio compagno di studi e di vita, per avermi trasmesso l’amore per la filosofia e per avermi sempre incoraggiata durante questo percorso;

... à ma famille française, Mme Nathalie, M. Henri Boehm et Pierre : ils m’ont enseigné très bien la langue la plus belle du monde pendant les mois d’Erasmus, à Mulhouse. J’ai laissé un morceau de mon cœur là-bas, chez eux ;

... a tutte le amiche e gli amici che in questi anni ci sono sempre stati, per aver condiviso con me momenti di gioia e di sconforto e per aver perdonato talvolta la mia assenza dovuta allo studio o al lavoro;

... al “Distretto degli Arditi”: Christian, Hilary, Leonardo, Riccardo e Luca, amici fidati e colleghi insostituibili, che mi hanno supportata con pazienza e con affetto fino al raggiungimento di questo traguardo.

Grazie a tutti coloro che, nella *lotta verso la cima*, mi hanno *riempito il cuore*