Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di
Laurea magistrale in
Scienze filosofiche

Tesi di Laurea

Camus e Dostoevskij

Dalla prigionia dell'io

all'apertura verso l'altro

Relatrice
Ch.ma Prof.ssa Isabella Adinolfi

Correlatore
Ch.mo Prof. Gian Luigi Paltrinieri

Laureando
Marco Doimo
Matricola 885670

Anno Accademico
2024 / 2025

A mia madre

Si la seule solution est la mort, nous ne sommes pas sur la bonne voie.
La bonne voie est celle qui mène à la vie, au soleil.
On ne peut avoir froid sans cesse

(A. CAMUS, *Les Justes*).

INDICE 1

PREFAZIONE 2

CAMUS E *I DEMONI* 10

1 Camus e *I demoni* 10

1.1 Meursault e Stavrogin: indifferenza 14

1.1.1 Meursault 15

1.1.2 Stavrogin 19

1.2 Kirillov e Sisifo: suicidio logico ed estasi terrena 32

1.2.1 Kirillov 33

1.2.2 Da Kirillov a Sisifo felice 39

1.3 Lo scigalevismo 46

CAMUS E *I FRATELLI KARAMAZOV* 51

2 Camus e *I fratelli Karamazov* 51

2.1 Ivan e Prometeo 58

NICHILISMO E AMORE 68

3 *La Leggenda del Grande Inquisitore* e l'*Amor Christi* 68

3.1 Nemesi e la via della misura 81

3.2 Socialismo e messianismo 88

3.3 *La peste* e l'ostinazione della primavera 92

3.3.1 *Mentre morivo*: le vittime della peste 95

3.4 *La caduta* e "i doppi pensieri" 105

3.5 *Il primo uomo*: l'amore *solitaire-solidaire* 114

CONCLUSIONE 120

BIBLIOGRAFIA 122

PREFAZIONE

> Prima di amare il senso, bisogna amare la vita, dice Dostoevskij. Sì, e quando l'amore di vivere scompare, non c'è senso che ce ne consoli
> (A. CAMUS, *Taccuini*).

Quasi un secolo separa la nascita di Albert Camus (1913) da quella di Fëdor Dostoevskij (1821), eppure tra i due sembra correre un legame intimo, appassionato e tragicamente irresistibile, tale da non lasciare dubbi sull'esistenza di una profonda parentela sotterranea. Entrambi come esploratori degli abissi, speleologi dell'interiorità umana, si avventurano là dove dimorano le ombre, i parossismi e le contraddizioni più laceranti dell'animo. Hanno direzioni diverse ma percorrono cammini simili: scandagliano l'inferno del male, le tensioni di una libertà sofferta, fino alla ricerca disperata di una *luce*, di un senso davanti all'incombere della fine. La natura di questa luce, il modo in cui penetra nell'abisso della coscienza, crea uno scarto essenziale tra i due artisti: il pensiero meridiano, solare, intensamente greco della *lucidità* di Camus è spesso incompatibile con il cristianesimo moderno, dinamico, aperto alla *grazia* di Dostoevskij. Le differenze finiscono per prevalere: la provenienza, la lingua e più di ogni altro punto la *fede* sono elementi inconciliabili. Tuttavia forse è questo dialogo conflittuale, irrisolto, tra voci che vibrano di una stessa limpida *onestà*, a rendere così seducente e incantevole scoprire i segreti che si celano dietro alle loro vite, e a quelle dei loro personaggi all'interno delle opere. Camus e Dostoevskij hanno saputo esprimere con una sincerità che solo la finzione dell'arte più sublime avrebbe potuto plasmare, due moti irrinunciabili del *mio* spirito: la gioia per la vita e il dolore per la morte di chi *mi è stato vicino*.

È sorprendente notare le affinità tra le *vite parallele* di Camus e Dostoevskij. I due furono segnati in gioventù, in modo irreversibile e violento da uno stato patologico cronico: la tubercolosi costrinse Camus a numerosi viaggi "curativi" in montagna,

lontano dal sole e dal mare, mentre l'epilessia inflisse a Dostoevskij attacchi feroci, spesso terribili. Nonostante ciò, entrambi non si arresero mai alla loro infermità e lottarono contro i propri mali fino alla fine, con estremo coraggio. Il destino condannò ambedue a una morte prematura, improvvisa e assurda – Camus si spense il 4 gennaio 1960 in un incidente d'auto, mentre Dostoevskij il 9 febbraio 1881, a causa di un'emorragia dovuta alla recrudescenza del suo enfisema – troncando la possibilità di portare a termine i progetti letterari ancora in sospeso (*Il primo uomo* nel caso di Camus e *Vita di un grande peccatore* per quanto riguarda Dostoevskij). Nel dicembre 1930, a soli diciassette anni, Camus sputò sangue: come orfano della Nazione ebbe diritto a cure gratuite e venne internato per tubercolosi bilaterale nell'ospedale Mustapha. "Questa malattia, che all'epoca e per molto tempo in seguito significò una minaccia di morte, avrebbe influenzato la sua filosofia. Amare la vita appassionatamente e vedersela togliere senza motivo è una delle prime manifestazioni dell'assurdo"[1]. Una malattia che rese Camus taciturno e incline alla solitudine. Jean Grenier, l'insegnante di filosofia del Liceo, descrive in questo modo il giovane, al suo primo incontro dopo la diagnosi: "Salutò a malapena e rispose alle mie domande sulla sua salute a monosillabi. [...] Il silenzio calò tra ogni frase. Decidemmo di andarcene. Da lontano, mi sembrava di essere come il pubblico ministero incaricato di informare un condannato che il suo ricorso era stato respinto"[2]. La stessa disperata desolazione colse Dostoevskij, nel "grido disumano" che accompagnò i suoi attacchi e nello stato depressivo subito successivo: "L'umore abbattuto e triste che seguiva sempre la crisi [...] durò più di una settimana"[3]. Nelle memorie della seconda moglie, la stenografa Anna Grigór'evna Dostoevskaja, un documento di rara tenerezza coniugale e smisurata devozione, l'epilessia è una tetra costante: "Capii da quale spaventosa malattia fosse afflitto mio marito sentendo i suoi urli e i suoi lamenti disumani, guardando il suo viso stravolto dalla sofferenza, gli occhi

1 R. GRENIER, *Albert Camus: Soleil et ombre, une biographie intellectuelle*, trad. personale, edizione digitale Folio, 2004.
2 J. GRENIER, *Albert Camus: Souvenirs*, trad. personale, edizione digitale Gallimard, 1968.
3 A. G. DOSTOEVSKAJA, *Dostoevskij mio marito*, a cura di L. V. Nadai, Roma, Castelvecchi, 2014, p. 144.

sbarrati come quelli di un folle, ascoltando i suoi discorsi sconclusionati, ebbi quasi la certezza che il mio caro marito avrebbe perduto la ragione"[4].

Non è solo *la melanconia dell'uomo di genio* che avvicina Camus e Dostoevskij: entrambi furono pensatori in lotta per le loro idee, aspramente critici nei confronti di ogni regime basato sulla forza e sul dominio dispotico dell'altro; contrari alle semplificazioni e agli irrigidimenti ideologici di un certo tipo di "socialismo messianico" e fautori indefessi della libertà. Ironia vuole che per questa ragione profonda, la vita di Camus e Dostoevskij fu costantemente minata da numerose inimicizie, a volte scaturite da una certa *ingenuità pratica* nell'aderire e manifestare un consenso verso gruppi politico-filosofici, inizialmente affascinanti, ma, in definitiva, deludenti: come fu per Camus la breve esperienza nel Partito Comunista e poi nell'*entourage* di Sartre, mentre per Dostoevskij la nefasta partecipazione al circolo fourierista Petraševkij e l'appartenenza alla cerchia degli "amici di Belinskij".

Alla ricerca di un pensiero autonomo, senza mai un riparo dalla malignità faziosa di molti contemporanei, Camus e Dostoevskij hanno saputo trovare una forma di divulgazione intellettuale indipendente e personale – basti pensare al "giornalismo critico" camusiano di *Combat* e agli articoli del *Diario di uno scrittore* di Dostoevskij, ma anche ai numerosi interventi di entrambi nelle scuole o nelle conferenze in patria e fuori dal suolo nazionale – dove il giudizio si espresse sempre con *sincerità e cura* verso i drammi dell'attualità e dell'uomo in generale. Tuttavia, il vero contributo di Camus e Dostoevskij all'umanità, il *monumentum* che costituisce l'eredità più preziosa della loro esperienza di vita è senza dubbio l'attività artistica: le loro opere filosofico-letterarie sono delle vette nella storia della cultura di ogni tempo.

La qualità essenziale dei testi di entrambi gli autori risiede nella capacità di sviluppare concetti attraverso immagini e personaggi-idea: è qui che si colloca anche il nodo fondamentale del rapporto tra filosofia e letteratura. Le idee non restano confinate in una sfera astratta, appannaggio del puro intelletto di pochi, ma si fanno verità accessibili e plasmabili, incarnate nell'esperienza quotidiana. Sono intuizioni fulminee

4 *Ibidem*.

che ci abbagliano e che non possiamo evitare di percepire, assimilare e rielaborare in modo creativo. Camus lo annota esplicitamente nei suoi *Taccuini* fin dalla gioventù: "Si può pensare soltanto per immagini. Se vuoi fare il filosofo, scrivi romanzi"[5]. L'arte diventa il mezzo, il viatico rappresentativo principale, che permette al contenuto ideale di trovare una forma. Per Dostoevskij vale la stessa regola, come scrive in una lettera romantica della giovinezza: "Tieni conto che il poeta nell'empito dell'ispirazione risolve il mistero di Dio, e [...] assolve il compito del filosofo. Di conseguenza l'entusiasmo poetico coincide con l'entusiasmo filosofico"[6]. Il "pensiero per immagini" in Camus e Dostoevskij non è solo una posa stilistica di natura accidentale – in cui la struttura ideale è subordinata alla narrazione, quasi come fosse un suo epifenomeno – ma una precisa scelta artistica direttamente condizionata dal carattere intrinsecamente poliedrico delle riflessioni. Le loro idee anche quando sembrano *chiare e distinte*, nascondono sempre un rovescio, un "doppio" segreto oppure un'invalicabile zona d'ombra: la scrittura letteraria consente di preservare lo *stato di ambiguità* della meditazione filosofica, senza rinunciare alla possibilità di una sua *concretizzazione*. Il quadro complessivo delle loro osservazioni risulta dunque asistematico e frammentario, dichiaratamente ostile alle definizioni rassicuranti e sempre in rapporto dinamico, *inquieto*, con la realtà. In generale, Camus e Dostoevskij abitano costantemente nella tensione delle contraddizioni irrisolte dell'umano, dove le corrispondenze antitetiche rimangono il cuore tragico di tutta la loro opera. Se non è possibile ricorrere a un dispositivo dialettico univoco o a una trattazione logico-geometrica di carattere dimostrativo, come si sviluppa un metodo che abbia efficacia nella resa di ciò che sfugge alla teoresi?

Per Camus e Dostoevskij il processo creativo della scrittura si snoda in almeno due fasi obbligatorie: l'ispirazione e la sua realizzazione. Camus ne descrive la dinamica in poche righe nella *Prefazione* al *Diritto e il rovescio*: "Lo scrittore ha certe gioie per le quali vive e che bastano ad appagarlo. Io, le provo al momento della concezione, nell'istante in cui si delinea il soggetto, quando di fronte alla sensibilità a

5 A. CAMUS, *Taccuini*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, Bompiani, 2018, p. 24.
6 F. M. DOSTOEVSKIJ, *Lettere sulla creatività*, a cura di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 2025, p. 25.

un tratto acutissima prende forma l'articolazione dell'opera, in quei momenti sublimi in cui l'immaginazione fa tutt'uno con l'intelligenza. Sono istanti che se ne vanno come sono venuti. Rimane l'esecuzione, cioè una lunga sofferenza"[7]. L'immaginazione e l'intelligenza sono potenzialità espressive che meritano in egual misura di assurgere alla dignità del pensiero, con tutti i rischi del caso: la *lucidità* camusiana è anche la capacità di distinguere e integrare, di *imparare a cogliere le differenze* e di essere sempre vigili e consapevoli della possibilità di fallire sia da un punto di vista estetico che teoretico. Eppure, una volta che le idee vestono quelle immagini che calzano loro a pennello, accade un vero prodigio e nasce un'opera d'arte immortale. Una volta intuita l'idea e l'articolazione del progetto, qual è l'ostacolo principale allo scrittore? L'esecuzione: "Fëdor Michájlovič talvolta era entusiasta delle idee dei propri romanzi, le amava e le maturava a lungo nella propria mente, ma della loro incarnazione nelle opere, a parte rari casi, era quasi sempre scontento"[8]. Non è solo una questione di mera *insoddisfazione* personale – Dostoevskij fino all'ultimo anno di vita fu in preda ai debiti, dovendo spesso sacrificare, a detta della seconda moglie, la bellezza dello stile alle pressanti scadenze dei creditori – ma di un'esigenza profonda di raffinamento artistico per giungere a cogliere una "aderenza" sempre più sottile tra l'ispirazione e la sua realizzazione, a volte snervante. Premesso che un autore difficilmente è critico affidabile delle proprie opere, sembrerebbe che la vita di Camus e Dostoevskij si sia spezzata proprio nel momento in cui i due erano sul punto di elaborare quei testi che avrebbero soddisfatto appieno la duplice necessità artistico-concettuale di un'ispirazione pienamente realizzata: *Il primo uomo* per Camus e *Vita di un grande peccatore* per Dostoevskij avrebbero forse dovuto compensare un'intera esistenza di inappagamento professionale (ma ovviamente resta un'ipotesi non verificabile). In ogni caso, Camus e Dostoevskij hanno saputo tracciare un percorso esistenziale e seminare una produzione artistica così ricca che a noi lettori e interpreti non resta che raccogliere i frutti di un repertorio che non cessa mai di germinare nuovi spunti di riflessione e nuove *voci*.

7 A. CAMUS, *Il diritto e il rovescio*, trad. it. di Y. Melaouah, Firenze, Bompiani, 2018, p. 13.
8 A. G. DOSTOEVSKAJA, *Dostoevskij mio marito*, cit., p. 202.

Kierkegaard nel *Concetto dell'angoscia* definisce il demoniaco come "la non-libertà che vuole chiudersi in se stessa"[9]: in sintesi questo è il problema cardine di tutto il confronto affrontato nei capitoli successivi. Credo sia possibile considerare lo sviluppo del pensiero di Camus, tramite Dostoevskij, come il tentativo sofferto di scovare una *via d'uscita* dallo stato nichilistico di auto-prigionia dell'io, attraverso l'amore che si apre all'altro, riacquisendo così la propria libertà di essere e di agire a un diverso livello di lucidità. Di certo l'assurdo, il demoniaco, il nichilismo non sono termini dialettici, destinati a scomparire o a cadere come foglie al vento: permangono nella possibilità concreta dell'esistenza di ricadere nel dolore, di *vivere la morte sempre e di nuovo*; tuttavia, Camus e Dostoevskij, pienamente consapevoli della *realtà* di quella forza annichilente e forse inestinguibile che domina l'angoscia della solitudine e provoca aberranti ingiustizie, continuano a lottare disperatamente a favore della dignità della vita, in tutte le sue forme e per tutti. Il punto che entrambi condividono con maggiore intensità, attraverso un pensiero abissale e a volte ombroso, è una stessa *eterna fiducia* nei confronti dell'essere umano e della sua *lux in tenebris*. La differenza più evidente e gravida di conseguenze tra i due riguarda la *forma* di tale sentimento.

Camus è stato a volte qualificato come *mistico senza Dio*, una definizione che ha una certa efficacia, pur non rendendo *in toto* la complessità del suo percorso personale: la pienezza di un credo solare, che fonda le proprie radici nell'assurdo di un mondo privo di garanzie, alla ricerca di una verità del tutto umana che è amore immediato e puro per la povertà immersa nel presente, è il tratto distintivo di un giovane di Mondovi (Dréan) che porta con sé il segreto calore di una terra lontana, ineffabile, dove tra pensieri interrotti e lunghi silenzi, Dio rimane *sconosciuto*. Questo è il nocciolo essenziale della sensibilità di Camus, tanto che pure l'interesse per la figura di Cristo è tutto rivolto alla sua natura umana. Ne deriva un modo "tragico" di leggere e interpretare Dostoevskij, sul cammino inaugurato da Šestov, fortemente polarizzato verso le anime tormentate, più vicino ai demoni che agli angeli, con uno sguardo umano rivolto alla nudità a volte spaventosa della sofferenza, come avviene nel *Corpo di Cristo morto nella tomba* di

9 S. KIERKEGAARD, *Il concetto dell'angoscia*, a cura di C. Fabro, Milano, SE, 2007, p. 119.

Holbein, più che verso la serafica dolcezza spirituale, propria della *Madonna Sistina* di Raffaello.

In secondo luogo, insieme al "Dostoevskij tragico" delle considerazioni giovanili, Camus si interessa particolarmente al "Dostoevskij politico", a partire dagli anni '50, considerandolo come l'autentico *profeta* del nuovo secolo – anche più di Marx o Nietzsche – capace di stanare i meccanismi deleteri delle ideologie totalitarie (come lo scigalevismo) e del comportamento tirannico di chi conosce solo il regime della forza; oltre che aver diagnosticato alcuni sintomi nichilistici all'interno del socialismo.

L'ultimo punto di contatto, che tuttavia non è stato possibile trattare in modo approfondito, riguarda il rapporto Camus-Dostoevskij con il teatro: *I demoni* e *I fratelli Karamazov* sono le due opere di Dostoevskij più amate, nonché rielaborate da Camus e ambedue sono intimamente relazionate al palcoscenico. Camus a venticinque anni recitò come Ivan nell'adattamento dei *Fratelli Karamazov* di Copeau e impiegò non meno di vent'anni per elaborare una sua versione teatrale dei *Demoni*. In generale l'influenza di Dostoevskij si può leggere nelle opere teatrali dello stesso Camus (in particolar modo nelle vicende de *I giusti*) come una costante all'interno dello sviluppo artistico dei sui personaggi. Su questo confronto esteso si sono concentrati gli sforzi di Marta Marchetti dando origine al magnifico volume *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena* (2007), contenente anche la traduzione di alcuni documenti inediti di gran valore.

Insieme al testo di Marchetti, i due contributi internazionali di maggior rilievo da un punto di vista critico sul dialogo Camus-Dostoevskij sono i libri – pubblicati quasi in contemporanea – di Peter Dunwoodie, *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski* (1996) e di Ray Davison, *Camus: The Challenge of Dostoevsky* (1997): il primo privilegia un approccio più letterario, applicando la metodologia e le categorie bachtiniane ai testi, mentre il secondo segue una lettura più filosofica, focalizzandosi anche sugli elementi di rottura tra i due scrittori e sull'evoluzione della ricezione di Dostoevskij da parte di Camus nel tempo.

Da queste fondamenta si snoda la presente ricerca che vuole tematizzare il confronto tra i due autori da un punto di vista *dia-cronico* – ripercorrendo la maturazione delle riflessioni camusiane su Dostoevskij nell'arco di un'intera vita – e soprattutto *dia-logico* – lasciando la parola ai personaggi e alle idee che li animano –. Nello sviluppo dei vari capitoli aleggia un sapore *dantesco* (quasi come un moto ascensionale dell'io che va dall'inferno al paradiso, attraverso l'amore per l'altro), tuttavia il punto di vista rimane nel complesso ben ancorato alle corrispondenze inter-testuali, come vuole un'analisi critica non speciosamente comparativa, cercando di fornire nuove chiavi di lettura, attraverso spunti esegetici innovativi sulle opere, con l'obiettivo di rispondere a una domanda essenziale, che coinvolge tutti noi: *esiste una via d'uscita al nichilismo dell'io?*

CAMUS E *I DEMONI*

> Se esiste una forza oscura e nemica, che a tradimento pone un filo nel nostro intimo, con cui ci tiene stretti, traendoci su un cammino pericoloso e rovinoso che noi altrimenti mai avremmo percorso, se una tale forza esiste deve prendere le nostre stesse sembianze, diventare *come noi*; perché solo in tal modo noi riusciremmo a crederle e le concederemmo lo spazio di cui ha bisogno per compiere la sua opera segreta (E.T.A. HOFFMANN, *L'uomo della sabbia*).

1 Camus e *I demoni*

I motivi del vivo radicamento nella sensibilità di Camus dei *Demoni* di Dostoevskij sono molteplici e non sempre manifesti: dal semplice piacere intuitivo, un poco romantico e ingenuo che proviamo nei confronti di un'opera letteraria che *subito* ci folgora[10], alla riflessione meditata per anni di temi e concetti che sentiamo *anche* nostri. *A posteriori*, raccogliendo le testimonianze più significative, operando confronti e cercando di ricostruire la storia del pensiero di Camus sui *Demoni*, quello che emerge con chiarezza è la passione dell'autore di ritrovare *alcune idee proprie* in altre vesti[11], attraverso il dialogo con Dostoevskij e i suoi personaggi, per conoscere meglio se stesso

10 Come è noto, così avvenne per Nietzsche: "In una lettera da Nizza del febbraio 1887: «Un fortuito incontro in libreria: Dostoevskij. La voce del sangue si fece tosto sentire e la mia gioia fu estrema»" (S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, Bari, Laterza, 2007, p. 18).

11 Camus non fu soltanto lettore appassionato, commentatore, "interprete filosofico" e adattatore teatrale di Dostoevskij, ma anche "interprete fisico", attore nella figura di Ivan Karamazov: "Nel 1938 la compagnia del Théâtre de l'Èquipe presentava ad Algeri *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij nell'adattamento del regista francese Jacques Copeau. Albert Camus, allora venticinquenne, recitava nel ruolo di Iavan Karamazov affiancato da un gruppo di amici raccolti intorno a un teatro che viveva tutte le difficoltà di una città come Algeri" (M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, Roma, Bulzoni Editore, 2007, p. 25). M. Marchetti, all'interno del sopracitato libro, esito di una ricerca di dottorato, si interroga sul rapporto tra Camus e Dostoevskij dalla prospettiva del teatro, in tutte le sue sfaccettature (contesto storico-politico e biografico, riduzione dal medium narrativo-prosastico a quello scenico, logistica degli spazi architettonici, delle scenografie ecc.); colmando una parte lacunosa nell'ambito degli studi critici Camus-Dostoevskij e proponendo la traduzione italiana inedita di alcuni materiali di grande interesse.

e il mondo. L'analisi intrecciata di queste "idee incarnate"[12] ci permetterà di ricostruire la genesi di determinate posizioni cardine della filosofia di Camus e di immergerci più consapevolmente nelle sue creazioni artistiche.

La proposta di una "lettura dostoevskiana" tra le righe di Camus porta con sé una distinzione preliminare: i riferimenti dello scrittore francese a quello russo, a volte sono evidenti, come nei saggi, altre volte, come nei romanzi, si celano dietro i personaggi e i concetti, si mimetizzano nei discorsi e agiscono nel *sottosuolo* delle parole[13]. Il gioco doppio, anche se gli sdoppiamenti sono molteplici[14], se è vero che non può essere tralasciato, non deve tuttavia limitare l'intenso e inquieto dialogismo che coinvolge tutta l'esperienza di Camus su Dostoevskij. Meursault parla con Stavrogin,

12 Su questa nozione, sulla scia di Berdjaev, insiste Pareyson: "Gli eroi di Dostoevskij sono «idee personificate»" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993, p. 18). Inoltre, nell'analisi di Bachtin, Dostoevskij è l'inventore del romanzo polifonico: il personaggio dostoevskiano non è un carattere immobile, oggettivo e dipendente dall'autore, ma un'auto-coscienza – l'uomo nell'uomo – libera di esprimere, attraverso il dialogo con l'altro, le infinite profondità e contraddizioni umane: "Finché l'uomo è vivo, egli vive perché non è ancora compiuto e non ha detto ancora la sua ultima parola" (M. BACHTIN, *Dostoevskij Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002, p. 80). Questa *incompiutezza* di fondo del soggetto rappresentato si riflette anche nel modo in cui porta alcune idee e convinzioni, continuamente in contrasto dialogico: "L'eroe di Dostoevskij è l'uomo d'idea; non è un carattere, non è un temperamento, non è un tipo sociale o psicologico: l'immagine di una idea *pienamente valida* non può naturalmente conciliarsi con immagini di uomini [...] esteriorizzate e compiute […]. Portatore di un'idea pienamente valida può essere soltanto «l'uomo nell'uomo» con la sua libera incompiutezza e indefinitezza" (*Ivi*, pp. 112-113).

13 "Un attento lettore dell'opera di Camus non può che riconoscervi la costante presenza degli echi dostoevskijani" (M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit., p. 9).
"I riferimenti espliciti e consapevoli non spiegano tutte le manifestazioni dell'interesse di Camus per Dostoevskij. In effetti, l'opera di Camus contiene innumerevoli echi e tracce intertestuali di Dostoevskij" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, trad. personale, edizione digitale, University of Exeter Press, 1997, p. 6).

14 Una delle riflessioni più celebri sullo *sdoppiamento*, oltre a quella di Berdjaev, dei personaggi dostoevskiani riguarda il saggio di Girard, *Dal doppio all'unità*, in cui è indagato l'orgoglio come atteggiamento fallimentare nel rapporto dell'io con l'altro, quando avviene una scissione che porta con sé dinamiche sociali di tipo sadico-masochistico: "Fra l'Io e gli Altri si stabilisce sempre un raffronto. La vanità pesa sulla bilancia e la fa pendere verso l'Io; non appena questo peso viene a mancare, la bilancia, raddrizzatasi bruscamente, penderà verso l'Altro. Il prestigio che attribuiamo a un rivale troppo felice è sempre la misura della nostra vanità. Crediamo di stringere saldamente lo scettro del nostro orgoglio, ma esso ci sfugge al minimo scacco per ricomparire, più splendente che mai, fra le mani di un altro" (R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, trad. it. di R. Rossi, Milano, SE, 1996, p. 32). Non nascondiamo quanto sia importante il debito verso la chiave interpretativa di Girard, anche nell'analisi del confronto Camus-Dostoevskij.

Kirillov con Sisifo e così Ivan è l'uomo in rivolta[15]: al di là delle categorie formali, del fatto storico, del contesto politico e dell'elemento biografico, l'arte continua, attraverso la finzione della rappresentazione, a vivificare lo scambio tra voci che risuonano ancora.

Nella lettura radiofonica del 1955 per omaggiare Fëdor Dostoevskij, Albert Camus ci informa a proposito dei *Demoni*: "Ho incontrato quest'opera a vent'anni e la scossa che mi ha dato dura ancora dopo altri vent'anni. *I demoni*, accanto a tre o quattro grandi opere come l'*Odissea*, *Guerra e Pace*, *Don Chisciotte* e il teatro di Shakespeare, rappresentano la parte migliore delle numerosissime creazioni dello spirito"[16]. Camus, riprenderà più volte il suo amore per lo scritto, per esempio descrivendo il proprio rapporto con l'adattamento del testo di Dostoevskij, durante una replica in teatro probabilmente del marzo 1959[17]: "Ho adattato *I demoni* prima di tutto perché ha avuto un ruolo nella mia vita. È uno dei quattro o cinque libri che metto al di sopra di tutti gli altri e che ha avuto un ruolo nella mia formazione. In secondo luogo ho sempre pensato che Dostoevskij si prestasse particolarmente al teatro".

Il fascino che quest'opera continuerà a esercitare su Camus è indubbio. La solerzia nella cura della rappresentazione scenica, dopo la realizzazione dell'adattamento teatrale del romanzo, non si attenua neppure nell'atmosfera torrida di Venezia, quando il sette luglio 1959 – anno precedente alla tragica morte – *I demoni* sono rappresentati al teatro la Fenice[18]. Possiamo leggere nelle pagine dei *Taccuini* durante la *tournée* dal sei al tredici luglio:

15 Il raffronto tra queste figure sarà approfondito all'interno dei capitoli successivi.

16 M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit., p. 205. Non può rimanere in secondo piano la parentela tra le "grandi opere" che hanno formato il giovane Camus: si veda su questi temi, per esempio, il legame Dostoevskij-Shakespeare notato anche da Berdjaev, che Camus aveva letto: "Per forza e acutezza di ingegno fra i grandi scrittori si può accostare a lui solo Shakespeare, la mente del rinascimento" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, trad. it. di B. Del Re, Torino, Einaudi, 2002, p. 22).

17 M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit., p. 208. La discussione tra Camus e gli spettatori, inedita in Italia prima della traduzione di M. Marchetti, avviene dopo una rappresentazione dei *Demoni* al teatro *Antoine*.

18 Sull'analisi e su tutti i dettagli di questo memorabile avvenimento veneziano: M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit., p. 186.

> "Questo caldo molle e cocente pareva corrodere sino all'osso la città sempre più decrepita, lo splendore scrostato dei palazzi, i campi infuocati, le fondamenta e i pali d'ormeggio ammuffiti; e Venezia sprofondava un po' di più nella laguna.
> Da parte nostra, vagavamo incapaci di mangiare e ci nutrivamo di caffè e di gelati, […] benché *nessuno desiderasse niente al mondo che la continuazione di questa follia* stravolta e immobile in mezzo a questo incendio che di ora in ora divorava Venezia"[19][c.n.].

I Demoni di Dostoevskij è un romanzo violento, oscuro e ambiguo: i personaggi che vi abitano sono come ombre, si confondono, si camuffano e mentono tra di loro continuamente[20]; tuttavia, l'intera narrazione tenebrosa ha un suo centro luminoso, da cui ogni sagoma trova la sua origine, la sua *rason d'etre*. Lo strano "focolaio" attorno al quale tutti orbitano, profonda scaturigine dell'ideologismo alla base di ogni membro di questo gruppo di delinquenti, è il giovane Stavrogin[21]. Camus rimane abbagliato da tale figura: svuotata dalla propria immane indifferenza, costantemente equivocata nelle intenzioni degli altri e succube dei propri sdoppiamenti.

19 A. CAMUS, *Taccuini*, cit., pp. 543-544.

20 Pareyson fa risalire, per esempio, il comportamento distruttivo di Stavrogin all'atteggiamento insincero di Stephan: "La volontà di distruzione e di omicidio del figlio risale dunque alla colpa del padre, ch'è fondamentalmente la menzogna" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 39). La falsità è elemento precipuo nel romanzo, basti pensare ai discorsi ipocriti di Pëtr.

21 Sulla "centralità" del personaggio di Stavrogin esiste un sostanziale accordo della critica dostoevskiana (Berdjaev, Girard, Pareyson); lo stesso Camus, riprende la tesi della "centralizzazione" di Berdjaev nei *Taccuini*: "Cfr. Berdjaev: 'Šatov, Verchovenskij e Kirillov sono tutti frammenti della personalità disgregata di Stavrogin, emanazioni di questa straordinaria personalità che si consuma disperdendosi. L'enigma di Stavrogin, il segreto di Stavrogin; è questo l'unico tema dei *Demoni*'" (A. CAMUS, *Taccuini*, cit., p. 421).

1.1 Meursault e Stavrogin: indifferenza

Stavrogin e Meursault[22] condividono uno strano destino: sono entrambi assassini, amano la sensualità carnale, sono figli dell'equivoco in un mondo che a loro volta non comprendono. La loro strana apatia si infrange raramente, come se l'indifferenza dello spirito fosse per loro un abito naturale, una reazione quasi istintiva e viscerale all'indeterminatezza delle relazioni. Stavrogin e Meursault sono così fortemente estraniati che ormai, quella che credono essere la loro libertà, degradata invece allo stato di arbitrio[23], irrompe slegata da tutto e da tutti. Questo iato tra l'io e l'altro porta con sé una conseguenza ineludibile: Stavrogin e Meursault sono incapaci di scandalizzarsi. Eppure proprio l'incredulità verso lo *scandalo* apre una frattura profonda nella concezione dei due personaggi: se il "demoniaco" che anima Stavrogin, diviene una perversione insopportabile e annichilente, in Meursault una nuova consapevolezza, una lucidità solare davanti alla bellezza di un mare al di là del bene e del male, esorcizza e, a suo modo, assolve il condannato alla pena capitale. È significativo come la *tragedia del distacco* dell'uomo dal mondo possa avere esiti tanto diversi e allo stesso tempo simili, ricongiunti nell'epilogo della morte.

22 Secondo Davison, le tracce che legano Stavrogin e Meursault sono visibili ma rare, inoltre: "L'indifferenza di Stavrogin è un circolo vizioso che nega la vita e questo è in definitiva molto in contrasto con la filosofia del piacere di Meursault" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 93). In effetti gli studi legati al binomio Stavrogin-Meursault sembrano essere meno fertili di riferimenti, rispetto, per esempio, al ben documentato confronto Myškin-Meursault – affrontato *in primis* da Sartre nel 1947 sull'argomento dell'innocenza, come dalla critica successiva, da Davison e Dunwoodie, in particolare nell'analisi sulla questione della condanna a morte – tuttavia siamo propensi a credere che un'indagine tematica sia possibile. L'essenziale diversità di prospettiva tra Stavrogin e Meursault non deve essere considerata alla stregua di un ostacolo, ma come l'opportunità di definire meglio esiti differenti di personaggi simili. In aggiunta, è lo stesso Dunwoodie a sottolineare l'essenziale interpretabilità del personaggio dello *Straniero* che "consente di introdurre "fra le righe" (intertexte) uno spazio ambiguo in cui il testo di Camus si appropria della problematica dostoevskiana" (P. DUNWOODIE, *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski*, trad. personale, Parigi, Librairie Nizet, 1996, p. 36).

23 Su questo punto torneremo nel corso del capitolo.

1.1.1 Meursault

Lo Straniero viene pubblicato alla fine di maggio da Gallimard ed "esce in libreria all'inizio di giugno del 1942 con una tiratura di 4400 copie"[24]; il breve romanzo di Camus inizia e termina con la morte: nelle prime righe, la morte *già avvenuta* della madre, e nelle ultime, la morte che *deve ancora avvenire* del figlio, la condanna alla ghigliottina di quell'uomo "insensibile", chiamato Meursault. Esiste anche una morte che *avviene* nel mezzo, una morte *presente*, che non viene subita ma "agita": l'assassinio di un arabo perpetrato da Meursault con diversi colpi di rivoltella.

Si potrebbe sostenere che tutto il romanzo descrive l'esperienza ripetuta della morte, la sua eterna onnipresenza e la sua assurda permanenza, attraverso la coscienza finita di un uomo. Tuttavia non si tratta di un individuo qualunque: Meursault è quel testimone silenzioso e remissivo che, prendendo atto della caducità della vita, si è estraniato, accettando il paradosso di appartenere a un'esistenza che non considera più propria e di nessuno. Questa immensa solitudine è recepita dagli altri, da coloro che vivono il mondo come un affare personale, alla stregua di "un vuoto dell'animo"[25]: lo straniero è una continua negazione di tutto ciò che è familiare al senso comune, di qualunque valore o disvalore. Meursault è un intruso al proprio stesso processo[26] e la sua voce non conta nulla: noi ascoltiamo questo nulla e siamo continuamente sedotti dall'innocenza con cui l'imputato valuta la propria colpa e colpevolezza[27].

---

24 V. TENASE, *Albert Camus. Una vita per la verit*à, trad. it. di A. Bresolin, Roma, Castelvecchi, 2013, p. 98.

25 A questo proposito, ricordiamo le parole di aspra condanna dell'avvocato dell'accusa verso Meursault: "Il vuoto dell'animo quale si ritrova in quest'uomo diventa un abisso dove la società può perire" (A. CAMUS, *Lo straniero*, trad. it. di A. Zevi, edizione digitale Bompiani, 1987, p. 58).

26 "Mi sono spiegato anche l'impressione strana che avevo di essere di troppo, un po' come un intruso" (*Ivi*, p. 48).

27 La vicinanza con l'opera di Kafka è palese: lo stesso Jean Grenier, maestro e mentore di Camus, lo nota. Al di là dei molti elementi di affinità – il tema della colpa e della condanna, lo spaesamento, la tragicomica ironia sugli avvocati e sul sistema giudiziario, l'erotismo femminile ecc. – il cuore della prossimità dell'opera di Camus con *Il processo* è quella frattura insanabile che separa Meursault da tutti gli altri uomini, quell'abisso di incomunicabilità che isola il prigioniero nella propria cella, prima di essere decapitato.

All'interno di una celebre risposta, mai spedita, a un critico di *Le Figaro*, Camus scrive a proposito dello *Straniero*: è solo un "cliché negativo"[28]. Poi specifica come la sua opera sia più simbolica che realista, soffermandosi sul profilo di Meursault: "Il personaggio principale del libro non ha mai iniziative. […] Lei non si è accorto che non fa altro che *rispondere alle domande*, quelle della vita o quelle degli uomini. Insomma non afferma mai nulla. Io mi sono limitato a darne un cliché negativo"[29].

Questa passività di Meursault è la cifra della sua indifferenza, ma anche dell'accettazione dell'assurdità della vita. Su questo punto ritorneremo. Un altro riferimento, che possiamo leggere all'interno dei *Taccuini*, riguarda la scena del colloquio con il prete, insistentemente rifiutato da Meursault, prima dell'esecuzione:

> "Con il cappellano, il mio Straniero non si giustifica. Si arrabbia, che è una cosa molto diversa. […] Volevo che il mio personaggio arrivasse al *solo grande problema* passando per la via del quotidiano e del naturale. Bisognava sottolineare questo grande momento. Noti però che nel personaggio non c'è rottura. In quel capitolo, come in tutto il resto del libro, si limita a *rispondere alle domande*. Prima erano le domande che il mondo ci pone tutti i giorni, adesso sono quelle del cappellano. In questo modo definisco negativamente il mio personaggio"[30].

La coerenza dello straniero al quotidiano[31], al naturale del mondo, in senso nicciano potremmo dire "alla terra", non si infrange mai, neppure davanti al "solo grande problema", quello di Dio: Meursault si limita a "rispondere" alla chiamata, nell'unico modo che conosce, attraverso il faticoso ma istintivo attaccamento alla propria libertà contro il dominio della morte, accogliendo il proprio destino tragico con

28 "In una risposta che non ha mai spedito al critico di «Le Figaro», Camus evoca, per spiegare il proprio progetto letterario, il suo attaccamento alla dimensione simbolica della letteratura; il suo eroe non è il portavoce di una qualsivoglia filosofia, e non ha la vocazione di servire da esempio. È solo un «cliché negativo»" (V. TENASE, *Albert Camus. Una vita per la verità*, cit., p. 98).

29 A. CAMUS, T*accuini*, cit., p. 168.

30 *Ivi*, p. 166.

31 "Meursault, il protagonista de *L'Étranger*, vive banalmente nell'automatismo del gesto quotidiano e poi lucidamente nell'imminenza della morte" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, Milano, Mimesis, 2017, p. 39).

l'indifferenza strana di chi ha *già scelto*. Camus scrive nei *Taccuini* a proposito di alcune critiche sullo Straniero:

> "Imbecilli a credere che la negazione sia un abbandono quando è invece una scelta. […] Non è possibile altra via per un uomo privato di Dio, e tutti gli uomini lo sono. Supporre che la virilità consista nell'agitazione profetica, la grandezza nell'affettazione spirituale! Ma questa lotta mediante la poesia e le sue oscurità, questa rivolta apparente dello spirito è *quella che costa meno*"[32].

Meursault ama profondamente la vita terrena e sensuale: ama la triade di mare, sole e cielo, ama sfiorare i seni di Maria, ama i piaceri del mondo e non prova per questo nessuna vergogna; eppure Meursault è incapace di amare davvero: non conosce il significato di un'*unione spirituale*. Questo è il limite di tutta la sua esistenza e lo capiamo bene nel suo rapporto con Maria: "Quando ha riso ho avuto ancora voglia di lei. *Un momento dopo, mi ha domandato se l'amavo. Le ho risposto che era una cosa che non significava nulla, ma che mi pareva di no*. Lei ha avuto l'aria un po' triste"[33][c.n.].

A questo punto comprendiamo che lo straniero è la negazione totale della trascendenza e della dimensione spirituale dell'uomo[34]; il prete domanda in lacrime: "'Non hai dunque nessuna speranza[35] e vivi pensando che morirai tutt'intiero?' e Meursault risponde 'Sì'"[36]. Da questa scelta che precede il romanzo stesso, il carattere di

32 *A. CAMUS, Taccuini*, cit., p. 167.

33 A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 21.

34 "Non vi è futuro per l'uomo destinato a perire, giacché la morte – fatto ultimo e inesplicabile – non dà accesso a nulla: è una porta chiusa, la cui presenza dà però da pensare. Camus ne è convinto: per quanto inesplicabile, il fatto del morire è quel punto partendo dal quale l'uomo può scoprire i propri limiti, la propria costitutiva finitezza: meditando sulla morte la sua coscienza si fa lucida e si rende libera" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 45).

35 In tutta la riflessione di Camus, la speranza ha un significato essenzialmente negativo: l'origine filosofica di questa posizione è da ricercarsi nel profondo attaccamento dell'autore al pensiero greco. Possiamo leggere ne *L'estate ad Algeri*, all'interno della raccolta giovanile *Nozze*: "Dal vaso di Pandora, in cui brulicavano i mali dell'umanità, i Greci fecero uscire dopo tutti gli altri, come il più terribile di tutti, la speranza. Non conosco simbolo più appassionato. Perché la speranza, al contrario di quel che si crede, equivale alla rassegnazione. E vivere non è rassegnarsi" (A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari*, trad. it. di S. Morando, Firenze, Bompiani, 2003, p. 55).

36 A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 68.

Meursault è ormai segnato da un'invincibile indifferenza, che inoltre è l'esatto opposto dell'"insensibilità" che gli viene attribuita[37]: è l'indifferenza verso lo spirituale al di là dell'uomo e del mondo, verso la morale e verso Dio.

Dopo il colloquio con il prete, *Lo straniero* si conclude con una riflessione di Meursault sulla propria madre e su se stesso:

> "Per la prima volta da molto tempo, ho pensato alla mamma. Mi è parso di comprendere perché, alla fine di una vita, si era preso un "fidanzato", perché aveva giocato a ricominciare. [...] Così vicina alla morte, la mamma doveva sentirsi liberata e pronta a rivivere tutto. Nessuno, nessuno aveva il diritto di piangere su di lei. E *anch'io mi sentivo pronto a rivivere tutto*. Come se quella grande ira mi avesse *purgato dal male*, liberato dalla speranza, davanti a quella notte carica di segni e di stelle, *mi aprivo per la prima volta alla dolce indifferenza del mondo*. Nel trovarlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito che ero stato felice, e che lo ero ancora. Perché tutto sia consumato, perché io sia meno solo, mi resta da augurarmi che ci siano molti spettatori il giorno della mia esecuzione e che mi accolgano con grida di odio"[38][c.n.].

Non dobbiamo mai dimenticare che lo straniero, prima di essere un uomo, un amante, un assassino, un colpevole, è un figlio: Meursault perde la propria mamma e solamente da un giudizio estrinseco nonché superficiale, dalla prospettiva *degli altri*, di coloro che sono sempre pronti a odiare senza riserve, si può credere che il figlio non conosca la propria madre. Le ambigue apparizioni della "saggezza materna" nei ricordi di Meursault indicano una vicinanza caratteriale fortissima tra i due: "La mamma, senza essere atea, non aveva mai pensato alla religione in vita sua"[39]. "Del resto era un'idea della mamma, e lei lo ripeteva sempre, che si finisce per abituarsi a tutto"[40]. "Tanto io che la mamma non ci aspettavamo più nulla l'uno dall'altro e del resto neppure dal

37 La prospettiva di Meursault è semmai quella di una vita troppo legata ai sensi, di un'iper-sensibilità incapace di guardare al di là di se stessa.
38 A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 71.
39 *Ivi*, p. 3.
40 *Ivi*, p. 44.

prossimo"[41]. "La mamma diceva spesso che non si è mai completamente infelici"[42]. In questo senso la figura materna non è solo simbolica[43], ma anche esemplare: Meursault è inadatto al sentimentalismo del lutto, perché per lui non ha più la minima rilevanza che la propria madre sia morta[44], l'unica cosa che conta davvero è che sia vissuta, che abbia amato e percepito la bellezza di un "cielo rossastro"[45], che abbia provato quella felicità istintiva, carnale, che nasce quando ci si abbandona alla "dolce indifferenza del mondo". In questo senso il ricordo della madre funge da esempio per affrontare il proprio destino, per essere niccianamente pronto a "rivivere tutto" da un momento all'altro.

In fondo è come se l'indifferenza di Meursault fosse la rinuncia a Dio in favore della propria madre: lo straniero è l'unico che avrebbe il diritto di piangere la morte materna, eppure è l'unico che non lo fa, perché anche una sola lacrima sarebbe un tradimento capace di mortificare la dignità di una donna che vive ormai solamente nel ricordo del proprio figlio.

1.1.2 Stavrogin

Durante il dibattito seguito alla messa in scena al *Théâtre Antoine* dell'adattamento camusiano de *I Demoni* di Dostoevskij, Camus si soffermò in particolare su Stavrogin. Rispondendo a una probabile domanda sulla *incapacità di amare e di credere* del personaggio dichiarò: "Ciò che Stavrogin vuole dire è che fino a

41 *Ivi*, p. 50.
42 *Ivi*, p. 65.
43 Camus risponde in questo modo alla posizione del critico che gli attribuisce "l'ambizione di fare del realismo": "Se dovessi dare una forma alla mia ambizione, parlerei piuttosto di simbolo" (A. CAMUS, *Taccuini*, cit., p. 168). In definitiva la frase rimane enigmatica sul senso della figura materna, tuttavia, in questo contesto, l'intenzione di Camus non è quella di scovare significati, quanto di sconfessare l'interpretazione realista della propria opera: "Realismo è parola priva di senso (*Madame Bovary* e *I demoni* sono romanzi realisti e non hanno nulla in comune)" (*Ibidem*).
44 Ricordiamo il celeberrimo *incipit*: "Oggi la mamma è morta. O forse ieri, non so. Ho ricevuto un telegramma dall'ospizio: 'Madre deceduta. Funerali domani. Distinti saluti.' Questo non dice nulla: è stato forse ieri" (A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 1).
45 "Al di sopra delle colline che separano Marengo dal mare, il cielo era pieno di macchie rosa. E il vento che passava su quelle colline portava con sé un profumo di sale. Si stava preparando una bella giornata" (*Ivi*, p. 7).

quel momento ha vissuto in assenza d'amore. Ha vissuto nell'impossibilità di aderire a qualche cosa, di credere in qualche cosa. Significa che ha vissuto nell'equivalenza delle azioni"[46].

L'"equivalenza delle azioni" è la forma dell'indifferenza, lo stesso atteggiamento passivo che si manifesta nei pensieri di Meursault, per il quale "restare lì o andar via" è uguale[47]. Nel caso di Stavrogin, questo particolare stato esistenziale, è essenzialmente negativo ed esiziale: "La libertà trascende in arbitrio, in una ribelle autoaffermazione dell'uomo"[48] che scopre il piacere demoniaco del "non essere", dell'azione dissoluta[49], ovvero slegata da tutto e tutti.

L'indifferenza può condurre al male, al delitto, alla violenza: infatti benché *in se stessa* non sia malvagia, l'uomo che ne diventa vittima ricerca una via d'uscita nel piacere effimero o nel fascino del nuovo, *permettendosi* di compiere anche le azioni più abbiette e riprovevoli.

Nei *Demoni*, Dostoevskij ci consente di vedere chiaramente quanto questa indifferenza sia pericolosa e perniciosa, non solo per il personaggio di Stavrogin, che ha ormai un "cuore vuoto"[50], ma soprattutto per *gli altri*: per coloro che vivono dei propri desideri[51], per quelli che hanno rivolto la loro fede al bene o al male, per i pochi "angeli"[52] e i tanti "demoni" che hanno ancora speranza in ciò che credono.

46 *Ibidem*.

47 Prima di dirigersi contro l'arabo e di assassinarlo, Meursault pensa: "Restare lì o andar via, una cosa valeva l'altra" (A. CAMUS, *Lo straniero,* cit., p. 33).

48 N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 56. Per Berdjaev la libertà è una condizione esistenziale profonda, rivolta alla verità e al Bene, mentre l'arbitrio incorre nel rischio fatale di degenerare verso l'errore e il male, finché il soggetto ne diviene completamente schiavo, come nel caso di Stavrogin.

49 "La dissolutezza è la conseguenza dell'incapacità di scegliere, il risultato della perdita della libertà e del centro della volontà, un affondare nel nulla in seguito all'incapacità di conquistare il regno dell'essere" (*Ivi*, p. 96).

50 "Accanto a questa intelligenza vivida e acuta, a questa potenza temibile e straordinaria, a questa volontà inesorabile e inflessibile, egli [Stavrogin] ha il cuore vuoto, deserto, inerte, senza vita" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 33).

51 "Il destino di Stavrogin insegna che desiderare tutto senza la scelta e la misura che danno forma all'uomo interiore equivale a non desiderare ormai più nulla" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 96).

52 Mi riferisco, per esempio, al personaggio di Mar'ja: la povera zoppa sciancata che rimane vittima totale della crudeltà dei demoni; oppure di Liza, morta per i colpi fatali di una folla livorosa e consumata dal senso di colpa per l'incendio con-causato, seppur indirettamente, dal proprio amore

Stavrogin e Meursault hanno kierkegaardianamente "scelto di non scegliere" e vivono, entrambi privi di speranza, la tragedia di una sconfinata solitudine nel vuoto spirituale del proprio stato[53]. Lo straniero nella propria cella "dopo lunghi mesi" sente per la prima volta la sola voce che può ascoltare, la propria: "L'ho riconosciuta: era quella che mi risuonava alle orecchie da molte lunghe giornate e ho capito che durante tutto quel tempo avevo parlato da solo. Mi è venuto in mente quel che diceva l'infermiera ai funerali della mamma. No, non c'era una via d'uscita"[54].

Il distacco che separa come una voragine l'io desolato di Meursault e di Stavrogin dagli altri è il nocciolo tragico dell'affinità tra i due personaggi e l'esito comune della loro indifferenza. L'incapacità di amare e la solitudine sono i tratti dominanti di entrambi: abbiamo visto come il rapporto tra Meursault e Maria sia spiritualmente freddo, tutto sbilanciato dalla parte della carne, allo stesso modo "in Stavrogin la sensualità perde il suo calore, la sua vampa si spegne. Un gelo mortale subentra. […] Stavrogin perviene a una completa impotenza erotica, all'incapacità completa di amare una donna"[55]. In particolare, due episodi cardine meritano attenzione per comprendere in concreto il rapporto disfunzionale e morboso del "sanguinario" Stavrogin: la visita alla moglie zoppa Mar'ja, sposata solo per il gusto della depravazione[56] e il colloquio con Liza, dopo l'amplesso avvenuto nella notte del fatidico incendio.

---

per Stavrogin.

53 "Stavrogin costituisce davvero una sfida potente e inquietante al mondo di Camus, poiché incarna la visione dostoevskiana della coscienza come causa della paralisi della volontà e della perdita di attaccamento all'amore e alla vita quando manca l'ancora della fede" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 90).

54 A. Camus, *Lo straniero,* cit., p. 46.

55 N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., pp. 95-96.

56 Stavrogin racconta della propria depravazione nella confessione a Tichon: "A quel tempo, ma senza motivo di sorta, mi venne appunto l'idea di rovinare la mia vita in un modo qualunque, purché fosse il più disgustoso possibile. […] L'idea di un matrimonio di Stavrogin con un così infimo essere vellicava i miei nervi" (F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, trad. it. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 2014, pp. 411-412). Pareyson spiega le cause psicologiche dovute al matrimonio in questi termini: "L'abiezione è gusto della depravazione e della degradazione, piacere della deliberata volontà cattiva e dell'avvilimento che ne consegue, volontà di umiliarsi e denigrarsi" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 48).

Mar'ja Timofèevna dorme nella povertà della propria camera "semidistesa sul divano", è vulnerabile mentre il doppio demoniaco di Stavrogin entra nel silenzio e fissa il suo aspetto disadorno; immediatamente la donna si sveglia, come "se avesse sentito il suo sguardo sopra di sé", quello sguardo violento di ripugnanza che viene subito mascherato dalla cordialità falsa e affettata del malvagio. Il dialogo ha inizio:

> "– Buon giorno, principe, – mormorò, fissandolo in modo strano.
> – Avete fatto certamente un brutto sogno? – egli domandò, continuando a sorridere sempre più affabile e più gentile!
> – Ma voi come sapete che ho sognato *quello*?…
> E tutt'a un tratto si mise a tremare e indietreggiò barcollando, mentre alzava il braccio dinanzi a sé, come per difendersi, e si preparava a rimettersi a piangere.
> – Rimettetevi, basta, che c'è da temere? Possibile che non mi abbiate riconosciuto?"[57].

Il "gentil falco", il principe che vive solo nell'illusione delirante di Mar'ja, si rivelerà "un gufo": "Il suo sosia è la sua stessa malvagità personificata e oggettivata. […] Quanto c'è di demoniaco e di satanico in lui"[58] e viene immediatamente riconosciuto dall'innocenza di Mar'ja che vede *al di là* delle apparenze. Eppure appena Stavrogin viene scoperto, quando il suo sadismo manipolatorio degno di Iago è rivelato, a Mar'ja non rimane che la vaga e fumosa immagine irreale di una speranza infranta nella disperazione[59].

L'insincerità del "cattivo attore"[60] è un'altra conseguenza, la più drammatica, dell'indifferenza di Stavrogin e forse il modo più malsano che l'uomo ha di avvicinarsi agli altri, di ricercarne continuamente l'attenzione per alimentare il proprio orgoglio.

---

57 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., pp. 254-255.

58 Pareyson si riferisce in questo modo a Stavrogin: "Intimamente sdoppiato, attore e spettatore insieme, egli vede e studia il suo sosia mentre compie gli atti più ignobili, e così s'illude di non prendervi parte, mentre invece il suo sosia è la sua stessa malvagità personificata e oggettivata, il suo se stesso cattivo, quanto c'è di demoniaco e di satanico in lui, tant'è vero che, come si vedrà, si personificherà nel demonio" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 36).

59 "Oh, Signore! E io che durante questi cinque anni ero stata felice solo al pensiero che il mio falco viveva e volava da qualche parte laggiù, dietro i monti, e fissava il sole…" (F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 259).

60 "No, caro, tu sei un cattivo attore, sei peggio perfino di Lebjadkin" (*Ivi*, p. 259).

Anche Liza è sola e seminuda, quando Stavrogin si avvicina "dietro di lei, a tre passi di distanza" e anche in questo caso la menzogna del falso sentimentalismo amoroso è smascherata: "Possibile che ieri sera non sapeste che oggi vi avrei lasciato? Lo sapevate o no? Non mentite, lo sapevate o no? – Lo sapevo… – egli disse piano"[61].

Quello che rimane nel fondo è la desolazione del vuoto, della consapevolezza di questa vacuità che non lascia spazio a nessuno al di fuori dell'io torbido, inquieto del protagonista.

Il tema dell'orgoglio e della divinizzazione dell'io trova un'intesa perfetta con l'indifferenza di Stavrogin, ma non si addice al pensiero di Meursault, come vedremo più avanti. Tuttavia, questa differenza fondamentale tra i due, pur essendo un elemento precipuo nella distinzione tra la concezione di Camus e quella di Dostoevskij, non preclude la sostanziale *comunanza di partenza*: la solitudine come esito di un io che si è *sciolto* dal rapporto con gli altri, incapace di amare. Questo punto è ancora più decisivo, se si considera il passaggio della riflessione di Camus dal ciclo dell'assurdo, più individualistico, a quello della rivolta, dove in un romanzo come *La peste*, è proprio la presenza dell'altro e il suo bene al centro della narrazione.

Girard sottolinea un momento focale nelle dinamiche comportamentali di Stavrogin in relazione agli altri: l'uomo indifferente, colui che non è "né freddo né caldo", esercita il fascino plastico dell'idolo, del feticcio che, proprio a causa della sua equivocità di intenti, si presta a compensare i bisogni di coloro che vi si assoggettano volentieri, credendo di trovare un punto di riferimento e di complicità alle proprie aspirazioni e illusioni. Tuttavia, dietro un'apparente soddisfazione, è presente una forma deviata e narcisistica di masochismo: il tentativo di cercare a tutti i costi una conferma alle proprie idee degrada nella subordinazione incondizionata all'idolo e nell'auto-umiliazione; inoltre Girard sottolinea come questo tipo di atteggiamento da parte del succube sia complementare a quello del sadico che, invece, ha bisogno di trovare uno sfogo al proprio desiderio di oltraggiare: "La specificità dell'idolo sta nell'ostacolare e

61 *Ivi*, p. 516.

nel perseguitare i propri adoratori, nessun contatto con esso è pensabile al di fuori della sofferenza"[62]. In questo modo si crea una "dialettica viziosa" di masochismo e sadismo, una falsa mistica dell'idolo in cui sia il sadico che il masochista, l'uno pensando di essere Dio e l'altro di essere il servo di Dio, si crogiolano nell'abbaglio di una falsa rivelazione e alimentano reciprocamente il loro inganno blasfemo: "La sofferenza subita rivela al masochista la prossimità del carnefice divino; la sofferenza inflitta dà al sadico l'illusione di incarnare quello stesso carnefice nell'esercizio della sua potenza sacra"[63].

È come se Stavrogin fosse un "buco nero" che fagocita tutte le speranze, i progetti e i sogni reconditi degli altri, per cercare di colmare quel vuoto che ha in se stesso, "alla ricerca di una redenzione a rovescio il cui nome è "dannazione"[64]. Questo è anche il significato *ironico* della vita di Stavrogin: l'uomo-idolo che diventa "dio per gli Altri"[65] fa di tutto per essere odiato, senza detestare nessuno[66]. Nella confessione a Tichon il "portatore di croce"[67] spiega: "Sfogavo la mia rabbia su chi potevo. A quel tempo, ma *senza motivo di sorta, mi venne appunto l'idea di rovinare la mia vita* in un modo qualunque, purché fosse il più disgustoso possibile" [68][c.n.].

La continua lotta di Stavrogin con se stesso, contro l'inebetimento della noia attraverso le peggiori nefandezze, è il tentativo tragico di uscire dal proprio stato di indifferenza, di riconoscere un proprio volto dietro la maschera. In sintesi: di fare i conti con il proprio Io inaridito. Eppure la via che sceglie Stavrogin è fallimentare, in quanto "l'Io, la cui vocazione è divinizzarsi, rifiuta di riconoscere il problema temibile che gli pone la presenza altrui"[69] e diventa ripetutamente vittima di se stesso, fino a collassare nel proprio orgoglio. In Stavrogin, l'equivalenza delle azioni, è in fondo la vanità dell'io

62 R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 68.
63 *Ibidem.*
64 *Ivi*, p. 69.
65 *Ivi*, p. 70.
66 "Egli fa sollevare l'odio intorno a sé, e tuttavia la chiave di questo personaggio si trova nella sua lettera d'addio: 'Non ho potuto detestare nulla'. Egli è re nell'indifferenza" (A. CAMUS, *Il mito di Sisifo*, trad. it. di A. Borelli, Firenze, Bompiani, 2019, p. 105).
67 Stavrogin "il cui nome significa "portatore di croce", usurpa nei *Demoni* il posto del Cristo" (R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 69).
68 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 41.
69 R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 73.

odioso che riconosce solo la propria nullità e che vive nella sofferenza di questa consapevolezza; Tichon lo comprende benissimo e propone al giovane l'unica penitenza possibile – quella dell'umiltà davanti all'altro e davanti a Dio – ma Stavrogin ricade nel pensiero del male, proprio quando la prospettiva che gli viene proposta gli permetterebbe di essere ancora in relazione con il mondo degli uomini:

> "Fate un voto e con questo grande sacrificio acquisterete tutto ciò che bramate e perfino ciò che non vi aspettate, giacché ora non potete nemmeno capire quello che riceverete.
> Stavrogin ascoltò serio.
> – Mi proponete di farmi monaco in quel convento.
> – *Non avete bisogno di stare in convento, non avete bisogno di tonsura, fatevi soltanto novizio, segreto, non palese; si può farlo anche vivendo in tutto il mondo…*
> – *Lasciate stare, padre Tichon, – interruppe sdegnosamente Stavrogin e si alzò dalla sedia.* Tichon fece lo stesso.
> – Che avete? – egli gridò a un tratto, considerando Tichon quasi con spavento. […]
> – Vedo… vedo, come se fosse realtà, […] che voi, povero giovane perduto, non siete mai stato così vicino a un nuovo e ancora maggiore delitto come in questo momento"[70][c.n.].

La forma dell'"espiazione inevitabilmente mancata"[71] è la chiusura dell'io nel proprio dolore: un rigurgito del nichilismo solipsistico di Stavrogin[72].

A questo punto del confronto, una domanda sorge spontanea: qual è la principale *differenza nell'indifferenza* di Stavrogin e di Meursault?[73]

Potremmo sostenere che entrambi, a partire dall'"equivalenza delle azioni", giungono a una sorta di *annullamento della personalità*: sono ambedue svuotati

70 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 420.
71 S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 118.
72 "Il suo mondo è il caos del solipsismo etico" (G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, trad. it. di M. Cometa, Milano, SE, 2012, p. 28).
73 "Camus interpreta Stavrogin in conformità con la concezione del personaggio che Dostoevskij aveva dello stesso, ma la valutazione di questa indifferenza da parte dei due scrittori è, per certi aspetti, piuttosto diversa" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 87).

dall'interno e sembrano involucri privi di contenuto, che si fanno trascinare dagli eventi e vagano nel mondo come ombre. Meursault e Stavrogin sono incapaci di amare davvero, perché impermeabili agli altri e stranieri verso se stessi, prigionieri della propria solitudine. Eppure, se in Stavrogin, è l'orgoglio di essere nulla che diventa un insopportabile fardello, una contraddizione troppo gravosa per non capitolare nel suicidio, in Meursault, è la placida accettazione di questo nulla che costituisce, all'inverso, una liberazione *da tutto*, anche dal proprio egoismo[74]. Stavrogin desidera, anche se in modo morboso e perverso, trovare una via d'uscita al suo "stato tiepido", mentre Meursault se ne appropria completamente, fino a diventare *egli stesso* l'indifferenza del mondo.

È molto significativo notare come l'*annullamento della personalità,* pur investendo in modo diverso Stavrogin e Meursault, sia accomunato dal *dramma del distacco dall'altro* e *dell'abbandono* che trova pace solo nella morte.

Sia per Stavrogin che per Meursault è impossibile provare un vero pentimento verso il male arrecato all'altrui persona: infatti, pur condividendo entrambi la consapevolezza di essere condannati senza appello[75], non si sentono mai seriamente colpevoli. Le beffarde parole dello straniero, in merito alla "logica della colpa", sembrano irriderne il valore da tutti riconosciuto[76]:

74 "Risulta che l'affermazione-descrizione dell'assurdo nelle sue diverse espressioni […] costituisce un passaggio necessario, inevitabile, da giocare fino in fondo con radicalità, fino al suo esito nichilista. Fino a dire che nulla ha senso e che ogni gerarchia è rovesciata nell'equivalenza-indifferenza del bene e del male […]. Tale radicalizzazione è richiesta perché là dove la negazione si fa estrema (il che avviene, seguendo Nietzsche, con la messa in questione di ogni forma di retro-mondo, sia esso costituito da un principio divino o da un mondo ideale), ebbene lì qualcosa di imprevisto accade. Lì prende corpo un atto affermativo, interno al negare stesso, che mostra la natura non conclusiva della posizione assurda" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 39).

75 "Vivere senza appello, all'altezza dell'insensatezza, vivere vittoriosamente secondo la felice espressione di Starobinski, ha del resto un'implicazione: esige che si faccia tutto il possibile per tener fermo davanti a sé l'assurdo messo a nudo dalla coscienza" (*Ivi*, p. 44).

76 La posizione del giudice istruttore verso Meursault è un esempio chiaro di questa concezione: "Allora mi ha detto in modo molto rapido e concitato che lui [il giudice istruttore] credeva in Dio; era convinto che nessun uomo fosse tanto colpevole che Dio non lo perdonasse, ma occorreva per questo che l'uomo, attraverso il pentimento, diventasse come un bambino la cui anima è vuota e pronta a tutto accogliere" (A. CAMUS, *Lo straniero*, cit., p. 39).

> "Le ho detto che la mamma era morta. Siccome voleva sapere quando, le ho risposto: "Ieri." Lei si è come ritratta un po', ma non ha detto nulla. Io stavo per dirle che non era colpa mia, ma mi sono trattenuto perché ho pensato che l'avevo già detto al mio principale. E poi non significava nulla. In un modo o nell'altro si è sempre un po' in colpa"[77].

L'indifferenza di Meursault lo rende immune al problema della colpa: "Straniero a se stesso e a gli altri, [...] conserva una patria: la sensazione"[78] e rinuncia completamente alla propria personalità, in favore dell'esperienza attuale, immediata, del mondo. Il dolore che prova è puramente fisico: per questo l'unico male che conosce è quello che gli viene inflitto dagli altri nel momento in cui gli impediscono di continuare a godere dell'esistenza, condannandolo a morte; in se stesso, Meursault soffre solo di ciò che ostacola il suo spinoziano *conatus*, il suo appetito e la sua insaziabile "sete di vita"; da qui lo sforzo continuo di contrastare "l'abbacinante calore del sole", unico vero freno al delitto, nonché l'incapacità di riconoscersi in un codice morale. Nello *Straniero*, la condanna a morte di Meursault è l'esito di una frattura con un'alterità indisponibile verso un uomo che rifiuta la speranza e le illusioni del prossimo a favore del proprio presente, rimanendo però ben saldo in se stesso; nei *Demoni*, il suicidio di Stavrogin è sempre il risultato di un allontanamento dell'io dall'altro, ma a partire dall'indisponibilità dell'io che piano piano si sgretola da solo. Stavrogin, diversamente da Meursault, non è mosso solo da istinti corporei, la sua perversità è soprattutto quella di mentire, per vedere fino a che punto il suo orgoglio possa essere compiaciuto; se Meursault non conosce colpa, intende ancor meno il significato di "menzogna", in fondo la sua innocenza è la sua disarmante sincerità, invece Stavrogin, è ormai troppo invischiato nelle spine delle proprie stesse bugie da potersene districare senza soccombervi.

77 *Ivi*, p. 12.
78 R. BESPALOFF, *Su Camus. Il mondo del condannato a morte*, trad. it. di D. Fergnani, Milano, Farina Editore, 2019, p. 29.

Questa distinzione fondamentale tra un *io coraggioso, ancorato nel presente*, come quello di Meursault, e un *io fragile, tormentato dal passato*, come quello di Stavrogin, è il motivo principale per il quale, pur mantenendo la medesima indifferenza verso il prossimo, l'uno non può salvarsi dalla propria condanna ma desidera vivere e l'altro sebbene possa continuare a vivere, decide di suicidarsi.

Il capitolo dei *Demoni* intitolato poi *La confessione di Stavrogin*, che Dostoevskij tentò di rifare più volte invano, dati i numerosi rifiuti della rivista "Russkij Vestnik" (Il messaggero russo), è un racconto di depravazione, incentrato sulla storia di violenza commessa verso Matrëša, una bambina "biondiccia e lentigginosa, un viso comune ma con molto di infantile e di dolce"[79], del tutto inerme e innocente, che spesso viene picchiata dalla madre con alcuni mazzetti di scopa usati come frusta; Stavrogin contribuisce alla rovina di Matrëša, prima passivamente, lasciando che sia fustigata per un crimine che non ha commesso – il furto di un temperino – e poi direttamente, abusando della bambina, la quale si ammala e in preda alla disperazione[80] si impicca. In questo episodio del romanzo, Stavrogin non riesce a essere pienamente all'altezza della propria indifferenza: infatti, *mente a se stesso*, fingendo di avere il dominio completo sulla propria coscienza e sulla propria persona attraverso un metodo auto-provocatorio:

> "Un paio d'anni fa, a Francoforte, passando davanti a una cartoleria, tra altre fotografie in vendita avevo notato il piccolo ritratto di una bambina, che indossava un elegante vestito infantile, ma somigliava molto a Matrëša. Subito comprai la fotografia e, giunto all'albergo, la posi sul caminetto. Essa rimase lì intatta circa una settimana, e non la guardai nemmeno una volta; partendo poi da Francoforte, dimenticai di prenderla.
>
> Noto questo appunto per dimostrare fino a che punto potessi dominare i miei ricordi, e quanto fossi divenuto insensibile ad essi. Li respingevo tutti quanti in blocco, e l'intero blocco spariva docilmente ogni volta che lo volevo. Per me è sempre stata una noia ricordare il passato, e non ho mai potuto discorrere del passato come fanno quasi tutti,

79 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 405.

80 "Sul suo viso c'era tanta disperazione che era impossibile sopportarne la vista sul viso di una bambina. Continuava sempre a minacciarmi agitando verso di me il suo piccolo pugno e scoteva sempre il capo in atto di rimprovero" (*Ivi*, p. 410).

tanto più che esso, *mi era odioso*. Per quanto riguarda Matrëša, avevo persino dimenticato il suo ritratto sul caminetto"[81][c.n.].

Un'altra farsa del demoniaco e ironico Stavrogin: il bisogno di trovare una prova concreta – il ritratto francofortese di una bambina simile a Matrëša – per dimostrare a se stesso di essere al di sopra della propria colpa, è già sintomo di un'incapacità di chiudere con il proprio trascorso. Poi, la formula di orgogliosa rivendicazione della propria autonomia verso il passato è antifrastica, tanto che, per Stavrogin, pensare all'azione malvagia diviene odioso e dimenticarla impossibile; alla fine, la "scenetta" che il giovane "sanguinario" imbastisce con se stesso non è che un maldestro tentativo di reprimere un trauma più profondo.

La memoria del male inflitto lo perseguita attraverso una serie frenetica di immagini e associazioni inconsce che non danno pace, torturandolo durante il sonno e contaminando anche i sogni più irenici, come quello sull'età dell'oro ispirato al quadro di Dresda, *Aci e Galatea*:

> "In fretta richiusi gli occhi, come avido di far tornare il sogno svanito, ma all'improvviso, come in mezzo a una luce viva, vivissima, scorsi un punto minuscolo. Questo punto cominciò tutt'a un tratto a prendere una certa forma, e a un tratto mi apparve distintamente un minuscolo ragno rossiccio. Mi tornò subito in mente com'era sulla foglia di geranio, quando pure si spandevano i raggi del sole declinante. Qualcosa sembrò configgersi in me, mi sollevai e sedetti sul letto…
> […] Vidi davanti a me (oh, non da sveglio! Fosse stata almeno una visione reale!), vidi Matrëša dimagrita e con gli occhi febbrili, punto per punto come allora, quando stava in piedi sulla mia soglia e crollando il capo aveva alzato contro di me il suo minuscolo pugno. E nulla mai mi era apparso tanto angoscioso! […] Se questo si chiami rimorso di coscienza o pentimento non so, né potrei dire tuttora. Ma mi è insopportabile questa sola immagine, e precisamente sulla soglia, col piccolo pugno alzato e minaccioso, questo solo aspetto di lei com'era allora, quel solo momento lì, quel solo crollar del capo. Ecco appunto quello che non posso sopportare, perché dopo di allora mi si

81 *Ivi*, p.412.

presenta quasi ogni giorno. Non si presenta da sé, ma io stesso la evoco e non posso non evocarla, sebbene con essa io non possa vivere"[82].

La prigione di Meursault è fatta di muri e sbarre di ferro, la sua interiorità è libera da tutto e da tutti, la sua pura indifferenza si scontra con il vincolo esteriore che la limita, opprimendola; mentre per Stavrogin, il dolore è tutto interiore, la prigionia è dovuta all'insufficienza della propria consapevolezza ad accettare di essere stata responsabile di un delitto atroce: qui l'indifferenza fa i conti con il bisogno continuamente represso da Stavrogin di uscirvi; il pugno chiuso di Matrëša è una visione insopportabile anche per un uomo che non prova pentimento per ciò che ha fatto, in quanto rievoca ossessivamente la terribile paura e il tremito, in un amalgama di dolore-piacere[83]: un disagio psico-fisico senza tregua alcuna. Per questo Stavrogin gironzola errando in ogni luogo, nel fallimento disperato di fuggire a se stesso: "Quindi ho vagabondato quasi tutto quest'anno e ho cercato di occuparmi. So che anche ora potrei scacciare Matrëša, se volessi. Ma tutto sta qui, che non l'ho mai voluto fare, non voglio e non lo vorrò. E così continuerà fino a che sarò pazzo"[84].

Questa volontà che sceglie di non liberarsi dal proprio fardello – sempre che le parole di Stavrogin siano da prendere seriamente e non come un'ulteriore presa in giro o un'errata valutazione della propria forza psichica – è ancora legata all'altro, in modo morboso e auto-referenziale, ma, come per Meursault esiste un desiderio di avvicinarsi agli uomini seppure di natura puramente fisica, anche per Stavrogin il distacco è un peso. Tichon comprende questo dolore e intravede una sotterranea, impalpabile luce nel cuore del giovane: "Se credete di potervi perdonare da voi stesso e di poter raggiungere tale perdono in questo mondo con la sofferenza, se un simile scopo ve lo proponete con fede, credete già in tutto! […] Dio vi perdonerà la miscredenza giacché onorate lo Spirito Santo senza conoscerlo"[85].

82 *Ivi*, p. 413.
83 "Mi piaceva l'ebrezza derivante dalla tormentosa coscienza della mia bassezza" (*Ivi*, p. 406).
84 *Ivi*, p. 414.
85 *Ivi*, p. 419.

Eppure, come abbiamo visto in precedenza, sarà infine la tenebra dell'orgoglio a prevalere su Stavrogin verso un nuovo delitto e una sempre più inesorabile chiusura in se stesso, fino al suicidio[86].

86 "Tutto l'atteggiamento di Stavrogin in questo dialogo è determinato dal suo duplice rapporto con l'«altro»: dall'impossibilità di fare a meno del suo giudizio e del suo perdono e al tempo stesso dall'ostilità verso di lui e dall'oppugnazione a questo giudizio e a questo perdono. Da ciò sono determinate tutte le intermittenze nei suoi discorsi, nella sua mimica e nei suoi gesti, i bruschi mutamenti di umore e di tono, le continue riserve, l'anticipazione delle repliche di Tichon e la brusca confutazione di queste repliche immaginarie. Sembra che con Tichon parlino due uomini, che a tratti si fondono in uno solo. […] La tendenza alla cattiva infinità nei confronti dell'«altro» si manifesta qui forse in una forma anche più decisa [di quella espressa nelle *Memorie dal sottosuolo*]" (M. BACHTIN, *Dostoevskij Poetica e stilistica*, cit., pp. 348-349).

1.2 Kirillov e Sisifo: suicidio logico ed estasi terrena

Il pensiero dell'assurdo per essere compreso e *vissuto*, merita di trovare corpo in un uomo che ha *creato concretamente* un ragionamento assurdo, un personaggio che pur appartenendo al progetto dostoevskiano condivide il proprio ideologismo con la riflessione di Camus: Kirillov, come Stavrogin, Ivan e molti altri, è una figura in cui "il pensiero astratto trova finalmente l'appoggio della carne"[87], ma soprattutto dove l'assurdo si scontra con il solo "problema filosofico veramente serio: quello del suicidio"[88].

Dostoevskij e Camus ci mostrano, attraverso la loro potenza artistica, quanto il senso della vita come libera scelta sia strettamente legato alla presenza necessaria e inaggirabile della morte: l'assurdo si illumina di questo cortocircuito, non si pacifica di sofismi intellettuali e scava nel profondo della contraddizione dell'esistenza, per cui "ciò che si chiama ragione di vivere è allo stesso tempo un'eccellente ragione di morire"[89]. Per questo l'assurdo è una continua lotta dell'uomo con se stesso, senza esclusione di colpi, fino alla morte: Sisifo è la *lucidità* della coscienza mortale, in questo incessante confronto mai sopito, in cui basta solo vivere per "dar vita all'assurdo"[90]. Il

87 *A. CAMUS, Il mito di Sisifo*, cit., p. 97.

88 Ricordiamo il famoso *incipit*: "Vi è solamente un problema filosofico veramente serio: quello del suicidio. Giudicare se la vita valga o non valga la pena di essere vissuta, è rispondere al quesito fondamentale della filosofia" (*Ivi*, p. 5). Su questo tema camusiano, in comune con lo scrittore russo, lavora Davison: "Oltre alle risposte esplicite formulate da Camus alle opinioni di Dostoevskij sull'immortalità e l'assurdo, le linee generali dell'argomentazione de *Il mito di Sisifo* sembrano contenere una sfida implicita al concetto di suicidio logico di Dostoevskij" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 26). Come vedremo i diversi esiti dell'analisi del personaggio di Kirillov a confronto con Sisifo sembrano confermare la tesi di Davison per la quale Camus, a partire dalle figure dostoevskiane, afferma la propria riflessione opponendosi in parte a quella dell'autore russo, secondo una modalità tipica: "L'illustrazione per contrasto è, certamente, una strategia preferita di Camus nella sua risposta ad altri scrittori: usa frequentemente le loro opere, forse meno per il loro interesse autonomo o intrinseco, ma più per i momenti particolari in cui coincidono significativamente o entrano in conflitto con le sue, a volte ignorando i significati specifici di vari dettagli all'interno dei mondi del singolo autore e, di conseguenza, esponendosi all'accusa di distorsione. Certamente, Dostoevskij lo interessava ai fini dell'illustrazione per contrasto e, certamente, ci sono anche elementi di possibile distorsione nella presentazione del mondo di Dostoevskij da parte di Camus" (*Ivi*, p. 6).

89 A. CAMUS, *Il mito di Sisifo*, cit., p. 6.

90 *Ivi*, p. 50.

vero problema è capire *come* risolvere il conflitto, *come* vivere il peso del macigno che grava sempre sulle nostre spalle: per quale motivo *scegliere di accettarlo* – come Sisifo felice – oppure *scegliere di rifiutarlo* – come Kirillov suicida –. Un'analisi del modo in cui si dispiega la concezione della libertà di Camus e Dostoevskij, attraverso l'umanità di Kirillov, è solo *uno* dei tanti sviluppi in cui, per Camus, l'assurdo si incarna[91]; eppure, la sua *singolarità*, non discrimina in alcun modo la verità tragica del suo racconto, il valore inestimabile della sua esperienza che invoca tutti noi e alla quale tutti noi sentiamo di appartenere.

1.2.1 Kirillov

Nei *Demoni*, A differenza di Stavrogin, Pëtr, Šatov e di tutti gli altri nichilisti, Kirillov è un uomo chiuso nel proprio silenzio: tutta la sua persona è ossessionata da un'idea e Kirillov è e *deve essere*[92] la personificazione *totale* di questa idea. Tutta la tensione dostoevskiana di questo personaggio così auto-riflessivo, non è tanto presente nel contrasto relazionale tra il proprio io e quello degli altri, quanto nel puro dialogo tra Kirillov e se stesso: quest'uomo non è come Stavrogin, che cerca redenzione nel rapporto malvagio contro l'altro, la sua indifferenza è solo *conseguenza e non causa* della propria idea fissa, del ragionamento assurdo che lo anima[93]. Per questo, la lotta di Kirillov è tutta interiore e personale, tra la logica e la pratica, tra l'idea di uccidersi e la sua realizzazione: questo è il dramma sotterraneo e la principale scissione del

91 Di grande interesse è anche l'analisi kierkegaardiana del dongiovannismo, come ulteriore esempio di stile di vita assurdo nel capitolo dedicato all'interno de *Il mito di Sisifo*. Davison si interroga su un possibile rapporto tra Stavrogin e il Don Giovanni camusiano, entrambi mossi da un "erotismo iperattivo", tuttavia le differenze sono maggiori rispetto alle affinità: "La figura di Camus non cerca di sfuggire all'assurdo attraverso la dissolutezza: ama la vita, gode della vita del seduttore perché offre "quantità e ripetizione" e, in effetti, tutti i suoi piaceri sono esaltati e intensificati dalla consapevolezza dell'assurdo e della morte" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 92).

92 All'interno della concezione di Dostoevskij, come vedremo, Kirillov rappresenta una figura sostanzialmente negativa; la sua rivolta contro Dio deve essere considerata anche come una forma di nichilismo: quello che trova il suo oltrepassamento nell'autentica libera fede. Ovviamente senza togliere nulla alla parossistica autonomia ideologica e tragica del personaggio.

93 "L'atteggiamento [assurdo], provoca, parimente, in lui alcune conseguenze assurde. Egli accetta, per indifferenza, di lasciare che il proprio suicidio venga utilizzato a favore di una causa che egli disprezza" (A. CAMUS, *Il mito di Sisifo,* cit., p. 102).

personaggio che, nei suoi incontri con gli altri, non sembra quasi mai uscire dalla propria gabbia rigorosa, tanto che anche il suo dialogare è un continuo ritornare a se stesso; in Kirillov, più di chiunque altro, la polifonia è interna e in questo vi è tutta la modernità geniale, amletica, del suo patimento.

Prima di sentire la *voce* di Kirillov nei tre dialoghi principali con il narratore, con Stavrogin e con Pëtr[94], prima ancora di conoscere l'idea che agita tutta la sua esistenza, Dostoevskij ci mostra l'uomo in carne e ossa: l'ingegnere taciturno e solingo che passa le notti sveglio, camminando freneticamente come un animale, rinchiuso nel proprio alloggio, bevendo il tè con piacere e mangiando poco[95].

Kirillov conduce una vita semplice, non esce mai di casa e lo troviamo a ogni ora lì, nell'atmosfera notturna, inquieta, dei propri pensieri; a volte fa ginnastica da solo, oppure assecondando il divertimento innocente di una bambina che gli lancia una palla; è disposto persino ad aiutare il prossimo e provarne compassione: in lui non c'è cattiveria o disonestà. Eppure questo è solo il *doppio esteriore* di Kirillov: la sua presenza fisica, terrigna, non smette mai di alimentare come una "scheggia nelle carni", il conflitto naturale con la sua esistenza intima, con il suo *doppio interiore*. Alla fine, il pensiero di Kirillov vincerà su Kirillov stesso[96], l'idea del suicidio troverà la sua realizzazione, segnando la fine di un uomo sconfitto dalla propria coerenza: Dostoevskij ci lascia l'amarezza assurda di dover abbandonare alla morte, un giovane buono, felice, in salute, il cui suicidio riusciamo a comprendere solo *intellettualmente*. Pëtr, nella sua ironia maligna e opportunista, dice *istintivamente* qualcosa di vero:

94 Di rara limpidezza l'analisi di Givone su questi tre momenti del romanzo in S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., pp. 90-111.

95 "– A me piace il tè, - egli disse, – la notte; cammino molto, e bevo fino all'alba. [...]
– Vi coricate all'alba?
– Sempre; da molto tempo. Io mangio poco; sempre tè" (F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 104).

96 "In realtà l'unico vero antagonista di Kirillov è Kirillov stesso" (S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 94).

> "Io non ho mai capito nulla della vostra teoria, ma so che non l'avete inventata per noi, e quindi la metterete in pratica anche senza che noi c'entriamo. *So pure che non siete voi che avete divorato l'idea, ma è l'idea che ha divorato voi*, e quindi non rinvierete.
> – Come? L'idea mi ha divorato?
> – Sì
> – E non sono io che ho divorato l'idea? Questa è buona. Voi avete una piccola intelligenza. Stuzzicate pure, ma io ne sono orgoglioso.
> – Benissimo, benissimo. È proprio quel che ci vuole, che ne siate orgoglioso"[97][c.n.].

Il nichilismo suicida di Kirillov è frutto di "un orgoglio tale che non si possa mai concepirne uno più grande e più puro"[98], ma rimane sempre accesa nell'uomo l'angoscia straziante, e forse pure la speranza di essersi sbagliato, di non aver pensato correttamente all'idea, dunque di non esserne più il padrone orgoglioso ma la vittima insensata, il corpo morto per nulla. Le continue provocazioni di Pëtr, che vive solo dei propri desideri più bassi, hanno l'effetto perverso e allucinante di irrobustire l'idea di Kirillov, finché il doppio esteriore viene completamente annientato da quello interiore e la rivoltella spara il colpo decisivo che trapassa le tempie mortificando le cervella, messe a tacere definitivamente.

La forza dell'idea di Kirillov è nella sua limpidezza logica. Esiste la vita ed è dolorosa, però Dio promette che questa sofferenza sarà redenta e verrà la salvezza dalla morte, ecco l'inganno da smascherare, ecco ciò che non ci permette di essere davvero liberi: Dio come "dolore della paura di morire"[99], come facile soluzione alla disperazione assurda del mondo. Tuttavia, rispetto alla sottomissione verso l'inganno di Dio, alla perdita della propria libertà, esiste ancora un'alternativa per non ricadere preda della paura e del dolore: diventare Dio, solo così "si ucciderà l'inganno". Ciò nonostante il prezzo è enorme: l'unico modo per diventare Dio, per essere libero, è

97 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 547.
98 R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 81.
99 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 106.

affrontare la morte ponendo fine alla propria vita. Il suicidio logico è la somma emancipazione da Dio[100], dalla paura della morte, attraverso *la morte liberamente scelta*:

> "*Si ucciderà l'inganno. Chiunque vuole la libertà essenziale, deve osare uccidersi*. Chi osa uccidersi, ha scoperto il segreto dell'inganno. Più in là la libertà non esiste […]. *Chi osa uccidersi è Dio*. Oggi ognuno può far sì che non ci sia più Dio e non ci sia più nulla. Ma nessuno l'ha ancora fatto nemmeno una volta.
> – Di suicidi ce ne sono stati milioni.
> – Ma non mai con questo scopo, sempre con paura e non per questo. Non per uccidere la paura. *Chi si ucciderà solo per uccidere la paura, diventerà subito un dio*"[101][c.n.].

Finché siamo succubi della paura della morte – l'inganno di Dio – non siamo liberi e viviamo nel dolore; ma la libertà esiste, possiamo ucciderci e diventare noi stessi Dio, liberandoci dell'inganno. Ecco l'idea; eppure, appurata la sua "coerenza assurda", per quale motivo gli uomini non si uccidono o lo fanno per le ragioni sbagliate, continuando a vivere nella paura della morte e nell'inganno di Dio? Kirillov è ben consapevole di questa obiezione e risponde: "Non so come succede agli altri, e sento che non posso essere come tutti. Tutti ci pensano e subito dopo pensano ad altro. *Io non posso pensare ad altro, è tutta la vita che penso a una cosa sola. Dio mi ha tormentato tutta la vita*"[102][c.n.].

100 "L'uomo non ha fatto altro che inventare Dio per vivere senza uccidersi" (*Ivi*, p. 604).
101 *Ivi*, p. 107.
102 *Ibidem*. Del resto questo tratto di Kirillov è anche un elemento potentemente auto-biografico in Dostoevskij: "Io sono figlio del mio secolo, figlio della miscredenza e del dubbio, e non solo fino ad oggi, ma tale resterò (lo so con certezza) fino alla tomba" (F. M. DOSTOEVSKIJ, *Lettere sulla creatività*, cit., p. 51).

Kirillov vive quasi ogni istante il supplizio di sentirsi un uomo-dio nel corpo di un uomo[103], il dramma assurdo di dover incarnare un'idea fino al proprio annientamento. Camus su questo punto è particolarmente efficace:

> "È importante notare, anzitutto, che l'uomo che ostenta questa insensata pretesa [di diventare Dio] è proprio di questo mondo. Fa ginnastica ogni mattina, per conservarsi la salute, e si commuove alla gioia di Chatov, quando ritrova la moglie. […] È puerile e collerico, appassionato, metodico e sensibile. *Del superuomo possiede soltanto la logica e l'idea fissa, dell'uomo tutta l'estensione*"[104][c.n.].

Kirillov immagina nella figura di Gesù crocifisso l'uomo-dio e non il Dio-uomo: colui che si è sacrificato per una menzogna[105], dunque una sorta di *monito negativo* in cui possiamo vedere la subordinazione dell'uomo, del migliore di tutti, a Dio, nella perdita della propria indipendenza:

> "Quell'uomo era il più sublime di tutta la terra, formava ciò per cui essa deve vivere. […] In questo appunto sta il miracolo, […] se le leggi della natura non hanno risparmiato nemmeno il proprio miracolo, ma hanno obbligato anche Lui a vivere in

---

103 Questo aspetto corporeo è particolarmente evidente nel momento in cui Pëtr, in visita per reclamare il suicidio e la stesura della lettera, si ferma a mangiare il pollo avanzato e bere il tè davanti a Kirillov: "In un batter d'occhio egli si sistemò a tavola all'altra estremità del divano e con un'avidità straordinaria si gettò sul cibo; ma nello stesso tempo osservava ogni istante la sua vittima. Kirillov lo guardava fissamente con rabbioso disgusto, come se non avesse la forza di staccarsene" (*Ivi*, p. 598). In questa scena formidabile, non sappiamo se Kirillov provi rabbia unicamente per l'avidità sfacciata di Pëtr, oppure se egli stesso, impossibilitato dall'ossessione che lo anima, senta tutto il disagio di non provare più attaccamento verso i bisogni fisici, come la fame: siamo propensi a credere a entrambe le versioni.

104 A. CAMUS, *Il mito di Sisifo,* cit., p. 103.
Sul tema delle "anticipazioni nicciane" di Dostoevskij esiste una lunga e discussa tradizione critica, per esempio Mann osserva: "Già Merežkovskij aveva fatto notare come il pensiero del «superuomo» compaia già in Dostoevskij, precisamente nei discorsi dell'epilettico Kirillov nei *Demoni*" (T. MANN, *Dostoevskij – Con misura*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Verona, Mondadori, 1997, p. 870).

105 "Kirillov, infatti, a un certo momento, immagina che Gesù, morendo, *non si sia ritrovato in paradiso* e abbia capito, allora, che la sua tortura era stata inutile. […] Soltanto in questo senso, Gesù incarna bene tutto il dramma umano. Egli è l'uomo perfetto, in quanto è quello che ha realizzato la più assurda condizione. Non è il Dio-uomo, ma l'uomo-dio" (*Ivi,* pp. 103-104).

> mezzo alla menzogna e a morire per la menzogna, significa che tutto il pianeta non è che menzogna e poggia sulla menzogna e su una stupida beffa"[106].

L'unica vaga e ingenua speranza di Kirillov è di essere da esempio per gli altri, quando realizza la propria idea, liberando l'uomo dalla paura e proponendo un *modello positivo* di uomo-dio, attraverso ciò che Camus definisce "suicidio pedagogico":

> "Kirillov deve, dunque, uccidersi per amore dell'umanità; deve mostrare ai suoi fratelli una via sovrana e difficile, nella quale egli sarà il primo. Si tratta di un suicidio pedagogico. Kirillov, dunque, si sacrifica […]. Egli resta uomo-dio, persuaso di una *morte senza avvenire* […] una volta morto e gli uomini finalmente illuminati, la terra si popolerà di re e risplenderà della gioia umana"[107][c.n.].

A questo punto si apre un altro elemento di affinità tra la figura di Kirillov e quella di Sisifo: la concezione della felicità, l'idea nicciana di una gioia terrena, atemporale e capace di provocare un'estasi totale, in armonia con l'innocenza del divenire universale; una folgorazione che immobilizza l'uomo in un senso di pienezza e beatitudine, quella strana soddisfazione estetica che coglie così bene Goethe, quando Faust pronuncia le parole proibite: "Arrestati attimo! Sei così bello!".

106 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 605.
107 A. CAMUS, *Il mito di Sisifo,* cit., p. 105.

1.2.2 Da Kirillov a Sisifo felice

Nella frenesia concitata dell'imminente parto di Marie, quando Šatov ritorna nella camera di Kirillov, questi è distratto e sembra affetto dal "mal caduco"[108], finché non confessa all'amico in preda a uno strano delirio:

> "Ci sono dei secondi, non ne vengono che a cinque o sei per volta, in cui sentite tutt'a un tratto la presenza di *un'armonia eterna compiutamente raggiunta*. […] È un sentimento chiaro e incontestabile. *Come se a un tratto aveste la concezione di tutta la natura e a un tratto diceste: sì, è vero*. Dio, quando creava il mondo, alla fine di ogni giornata dalla creazione diceva: "Sì, è vero, è bello". Questo… questo non è un intenerimento, ma soltanto così, *una gioia*. [...] In quei cinque secondi io vivo una vita e per essi darei tutta la vita, perché vale la spesa. Per resistere dieci secondi, bisogna trasformarsi fisicamente"[109][c.n.].

Il sentimento irrazionale dell'armonia dell'uomo con la natura è uno stato effimero, eppure incredibilmente intenso, di felicità: la forma di questa insostenibile gioia è quella dell'estasi come autentica "uscita da sé" per affogare la propria identità nel divenire aperto del mondo[110]. Quei "cinque secondi", che conferiscono il senso a una

---

108 Thomas Mann all'interno del saggio *Dostoevskij – Con misura* si sofferma in modo particolare sulla malattia di Dostoevskij, l'epilessia, dietro la maschera Kirillov: "Due elementi caratteristici sono […] propri dell'epilessia: l'incomparabile sensazione di estasi, di illuminazione interiore, di armonia, di altissima voluttà che coglie alcuni istanti prima del grido inarticolato, che non ha più nulla di umano, con cui si annuncia l'attacco di convulsioni, e lo stato di terribile prostrazione, di profonda pena, di alterazione e devastazione mentale" (T. MANN, *Dostoevskij – Con misura*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 866). T. Mann lega le proprie osservazioni su Dostoevskij a Nietzsche, ripercorrendo la linea interpretativa di Šestov, focalizzandosi sul tema a lui caro della genialità scaturita dalla patologia: "La vita non è schizzinosa e si può ben dire che le è mille volte più cara la malattia creatrice, dispensatrice di genio, la malattia che prende con sé sul cavallo gli impedimenti e ardita balza di rupe in rupe, che non la salute, la quale si trascina a piedi comodamente" (*Ivi*, p. 872).

109 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 578.

110 Sul tema dell'estasi Davison dedica una parte sostanziale del proprio saggio sul confronto Camus-Dostoevskij, in particolar modo all'interno del quinto capitolo: "Camus è determinato ad astrarre Kirillov dalla metafisica cristiana della volontà di Dostoevskij, a proiettarlo come un eroe positivo della libertà assurda, come definita dal suo stesso quadro, e a vedere incarnata in questo personaggio la possibilità di una felicità estatica combinata con una lucida valutazione del fatto della morte. Il suicidio di Kirillov fornisce, in questo modo, una chiave per la felicità umana" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 72).

vita in questa sorta di immersione *estatica*, sono resi possibili dalla mediazione della bellezza, della contemplazione *estetica* del mondo: è sufficiente un elemento apparentemente irrilevante per alcuni, come una foglia, per suscitare una reazione emotiva molto potente in altri, per cui tutti i nostri sensi sono a tal punto *partecipi* del bello da dimenticarci della nostra stessa presenza. Questo è l'elemento stranamente "solare" di Kirillov, il quale, esprimendo la propria posizione nel dialogo con Stavrogin, ci illumina su quella che per Givone è la "chiave del pensiero kirilloviano", l'idea di "fissazione del tempo"[111]:

> "Vi siete messo a credere nell'eternità della vita futura?
> – *No, non nell'eternità della vita futura, ma di questa vita*. Ci sono dei momenti, voi arrivate a certi momenti in cui *il tempo tutt'a un tratto si ferma e diventa eternità*.
> – Voi sperate di arrivare a un momento simile?
> – Sì [...]
> – Nell'Apocalisse un angelo giura che non ci sarà più tempo.
> – Lo so. Quel che è detto là è verissimo, è chiaro e preciso. *Quando ogni uomo avrà raggiunto la felicità, il tempo non ci sarà più, perché non ce ne sarà bisogno.* È un pensiero molto giusto. [...]
> – A quanto pare, siete molto felice, Kirillov.
> – Sì, molto felice […]. Allora non sapevo ancora di essere felice. Non avete mai veduto una foglia, una foglia d'albero? [...] Io ne ho veduta poco tempo fa una gialla, con un po' di verde, marcita agli orli. [...] Aprivo gli occhi e non credevo a nulla, perché quello era molto bello, e li chiudevo di nuovo. […] Non è un'allegoria, ma una semplice foglia, solo una foglia. La foglia è bella. *Tutto è bello*.
> – Tutto?
> – Tutto. *L'uomo è infelice perché non sa di essere felice*, solo per questo. Tutto sta qui, tutto! Chi lo capisce è subito felice, nello stesso momento"[112][c.n.].

L'estasi di Kirillov può durare solo "cinque secondi", essere la gioia di un istante fuggevole, perché si regge sulla contraddizione insanabile di un'eternità nella finitezza:

111 S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 92.
112 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., pp. 220-221.

la percezione di uno stato atemporale della realtà eventuale del mondo si scontra con la coscienza *infelice*, che ritorna a essere consapevole di se stessa, della propria mortalità e del proprio dolore. La foglia è solo il mezzo che la bellezza possiede per lasciarci intravedere un mondo in cui il nostro giudizio non ha più alcun valore, in cui è solo l'armonia inquieta della natura a dominare, dove "tutto è bello"[113]: questa scoperta di Kirillov è quella stessa "dolce indifferenza del mondo" che abbiamo indagato nel momento epifanico di Meursault[114], nonché la felicità di Sisifo.

Prima di addentrarci nel *Mito*, vorrei evidenziare come questa concezione estatica-estetica della gioia sia un tema centrale nel pensiero di Camus: da *Nozze*, in cui il vento di Djemila porta con sé il distacco e al tempo stesso la presenza al mondo, "perché per un uomo, prendere coscienza del proprio presente significa non attendere più nulla"[115], fino a *La morte felice*, il primo romanzo del 1938 che Camus lascerà in

113 "Un'ulteriore affinità molto interessante tra Camus e Kirillov è legata all'affermazione dell'ingegnere, 'tout est bien', e allo stato d'animo estatico che la governa. Lo stato d'animo di Kirillov, quando pronunciava queste parole, sembra aver esercitato un fascino particolare su Camus; vi fa riferimento in diverse occasioni ne *Il mito di Sisifo* e lo definisce "assurdo". [...] Non ci sono dubbi che il 'tout est bien' di Kirillov derivi, in senso generale, da quell'amore per la vita di cui godeva Dostoevskij e che abbiamo già esaminato come un'affinità specifica tra Camus e lo scrittore russo. Tuttavia, l'affermazione 'tout est bien' è anche indicativa di una più profonda comprensione dell'esistenza. Il 'tout est bien' di Kirillov viene pronunciato in momenti di comunione estatica con la natura e tutti gli aspetti della creazione; in questi momenti si sente tutt'uno con il mondo e immagina di sperimentare sulla Terra le gioie del Regno dei Cieli, le gioie disponibili a tutti gli uomini che diventano Dei in questo mondo. [...] Questa sensazione di comunione gioiosa e senza tempo con l'ordine mondiale produce, in Kirillov, una serenità equivalente all'indifferenza verso ogni sofferenza e male umano" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 76). Davison sottolinea inoltre come questa visione estatica camusiana di un "misticismo pagano" sia debitrice ai mistici tibetani, dove la rivelazione "porta la lucidità nell'estasi" come " sentimento di riconciliazione con il destino" (*Ibidem*).

114 "All'indifferenza per l'avvenire, che sopraggiunge con il venir meno della speranza, si accompagna la passione per il presente. Quando l'una retrocede, l'altra avanza. […] Svanita l'attesa – nessun nuovo cielo e nessuna nuova terra si profilano infatti all'orizzonte –, resta salda la dimensione del presente in cui si condensa tutta la realtà" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., pp. 46-47).

115 A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari,* cit., p. 40. "Inoltre, Camus sperimenta in *Nozze* anche la sensazione di atemporalità, di vivere nell'eternità del presente, un aspetto fondamentale dello stato d'animo di Kirillov Questo sentimento produce di conseguenza, sia in Camus che in Kirillov, un'indifferenza verso il futuro: a Djémila, dice Camus, la parola "futuro" non ha alcun significato e l'estasi di Kirillov è così forte che egli crede di aver raggiunto lo stato senza tempo menzionato nel *Nuovo Testamento* quando l'uomo cesserà di procreare" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 78).

disparte per elaborare il ciclo dell'assurdo[116]. In questa opera giovanile si narra la storia di Mersault, una specie di prototipo dello straniero, che soddisfa la richiesta di morte del ricco Zagreus, costretto in una sedia a rotelle, prendendo successivamente il denaro per "offrirsi il bene più prezioso: il tempo"[117]; al di là delle imperfezioni stilistiche e dell'aspetto a volte pomposo dell'opera, che consideriamo come "un non finito ricco di suggestioni"[118], nel "paradiso fittizio"[119] dei pensieri di Mersault è possibile rintracciare ancora una volta quella strana *volontà di felicità* che accompagna l'esperienza attenta del mondo come osservazione *lucida* della sua bellezza:

> "Nelle ore di *lucidità*, sentiva che il tempo gli apparteneva e che in quel breve istante che va dal mare rosso al mare verde, in ogni attimo prendeva corpo per lui qualcosa di eterno. Non riusciva a immaginare eternità né felicità sovrumana fuori della curva delle giornate. *La felicità era umana e l'eternità quotidiana*. Tutto stava nel sapersi umiliare, nel coordinare il proprio cuore al ritmo delle giornate invece di piegare il loro alla curva della nostra speranza"[120][c.n.].

Nell'arco di tutto il romanzo Mersault, solo e abbandonato, anch'esso incapace di amare se non eroticamente e perennemente in preda alla noia, alla malattia e all'angoscia di città fredde come Praga, alla fine troverà la propria lucidità nell'idea secondo cui "aveva fatto la sua parte, aveva compiuto l'unico dovere dell'uomo che è soltanto quello di essere felice. Non per molto tempo, certo. Ma il tempo non conta. […] La felicità era che fosse stato"[121] fino a spegnersi in un sorriso di placida accettazione della propria fine.

---

116 "Sia nelle opere giovanili, *Nozze*, *La morte felice* e la sua tesi di laurea, che in quelle dell'età matura, lo scrittore francese dipinge un paradiso di luce dove le anime si corrono incontro nell'irrefrenabile desiderio di confondersi in esso" (M. DE CESARE, *L'invincibile estate*, Udine, Mimesis, 2014, p. 42).

117 V. TENASE, *Albert Camus. Una vita per la verit*à, cit., p. 74.

118 *Introduzione* di Giovanni Bogliolo a *La morte felice*, in A. CAMUS, *La morte felice*, trad. it. di G. Bogliolo, Firenze, Bompiani, 2023, p. 8.

119 *Ivi*, p. 7.

120 A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 106.

121 A. CAMUS, *La morte felice*, cit., p. 128.

Se in Kirillov a vincere è l'idea del suicidio come unico rimedio logico per contrastare l'assurdità di un mondo in cui regna la paura della morte, in Mersault il nichilismo auto-distruttivo viene esorcizzato dal prevalere della carne, dei sensi e della consapevolezza della propria volontà di vita. Possiamo notare quanto Camus sia debitore al *doppio soccombente di Kirillov*, all'uomo in carne e ossa felice della propria eternità terrena[122] per l'elaborazione del modello di Mersault, dello straniero e soprattutto di Sisifo felice.

Sisifo "è l'eroe assurdo tanto per le sue passioni che per il suo tormento"[123]: non è solo il supplizio di dover essere continuamente vinto dal peso del macigno, dalla gravità del mondo e del destino dell'uomo, a caratterizzare l'eroismo di Sisifo; bensì è la lucidità della coscienza e la passione indefessa di ricominciare continuamente, sempre e di nuovo, in un nicciano eterno ritorno, la sua vera grandezza. Anche Sisifo è solo, come Kirillov e Stavrogin, eppure "il destino gli appartiene, il macigno è cosa sua"[124] e questa radicale affermazione[125] della propria vita nella gioia e nel dolore, nella perenne tensione muscolare *attiva* per smuovere la pietra che sempre incide con la forza *passiva* del suo peso, sancisce un divorzio con il nichilismo auto-idolatra e distruttivo dei *Demoni*[126]. Anche se Sisifo è solo, possiamo notare come la sua sia "una condizione che concerne tutti" e "un sentimento, quello dell'assurdo, che tutti possono sperimentare, ma pochi riescono a fissare con sguardo lucido"[127]: si tratta

122 Davison sintetizza in questo modo il contributo del personaggio dostoevskiano alla riflessione di Camus: "Kirillov emerge da questa analisi come un potente elemento cristallizzante nella formulazione delle prime opere di Camus, contribuendo ad affinare le sue idee sulla morte, la religione e l'autoaffermazione edonistica, e fornendo un modello di lucida estasi nel quadro di una consapevolezza assurda e di un profondo senso di appagamento di fronte al destino" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 79).

123 A. CAMUS, *Il mito di Sisifo,* cit., p. 118.

124 *Ivi*, p. 120.

125 "Se l'uomo assurdo dice di sì, il suo sforzo non avrà più tregua" (*Ibidem*).

126 La concezione sisifica, pur partendo dalla figura di Kirillov, considera il suicidio come inaccettabile: "La vita è goduta con tanta più passione perché la morte è definitiva e non c'è aldilà. Non è il suicidio ad essere logico in un mondo assurdo (anzi, il suicidio è illogico, una contraddizione), ma l'affermazione della vita. […] Questo significa capovolgere il mondo di Dostoevskij e riformularne i paradigmi in una nuova sintesi antitetica" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 40).

127 D. CANCIANI, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, Roma, Castelvecchi, 2023, p. 82.

dell'esperienza quotidiana della vita di ognuno, quella che ci costringe e ci sprona a guardare in faccia la realtà, anche davanti alla morte – all'occaso dei nostri giorni – ma soprattutto, e questo sarà il cuore della riflessione sulla *vera* sofferenza nella *Peste*, alla perdita delle persone che amiamo. Il macigno è la forza negativa, mortificante; eppure Sisifo non demorde, tutta la sua vittoria è nella consapevolezza, nella lucidità: "Le verità schiaccianti soccombono per il fatto che vengono conosciute"[128] e la presa di coscienza sul nulla è il primo atto di una trasformazione che "impone di vivere alla presenza dell'assurdo […] continuando a vivere e agire, nonostante tutto"[129]. Come Kirillov ed Edipo, anche Sisifo "giudica che tutto sia bene"[130] e nello sforzo presente di spostare la pietra non s'illude di nulla, senza alcun futuro:

> "L'uomo assurdo [...] si ostina a resistere nelle plaghe deserte, insofferente verso una trascendenza che alimenta vane speranze, eppure ugualmente impaziente di felicità, di godimenti da cogliere qui e ora, entro l'orizzonte terreno, dove le sere e le notti, tenere e dolcissime, consentono le sole estasi possibili"[131].

Camus termina il proprio saggio sostenendo che "bisogna immaginare Sisifo felice" [132] perché, se Kirillov scopre la gioia dell'estasi terrena nella foglia, nell'armonia della natura e nella sua eternità, nel piacere umano *troppo umano* di un corpo che ha fame di vita, ma poi mette a tacere tutto questo in nome di un'idea, Sisifo non fa mai della pietra dura una lapide alla sua esistenza e non soccombe alla rivolta contro la sofferenza: se la sua "discesa si fa, certi giorni, nel dolore, può farsi anche nella gioia"[133]. Questo "cammino", seguendo una via radicalmente diversa da quella intrapresa dall'ingegnere dei *Demoni*, ci abbaglia per una sorprendente somiglianza: sia

128 A. CAMUS, *Il mito di Sisifo,* cit., p. 119.
129 D. CANCIANI, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, cit., p. 85.
130 A. CAMUS, *Il mito di Sisifo,* cit., p. 121.
131 D. CANCIANI, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, cit., p. 86.
132 A. CAMUS, *Il mito di Sisifo,* cit., p. 121. Si tratta delle ultime parole a conclusione del *Mito*.
133 *Ivi,* p. 119.

Kirillov che Sisifo, pur nella loro solitudine, vogliono essere degli esempi e agiscono per *amore verso il prossimo*.[134]

Questo è anche il grande tema che accomuna l'evoluzione del pensiero di Dostoevskij e di Camus: un lungo percorso di *liberazione dell'io da se stesso verso l'altro*. Per comprendere come si configura e distingue questo altro/Altro, sarà necessario analizzare le opere della maturità dei due autori: in particolare *I fratelli Karamazov* e *La peste*. Per ora, a conclusione del capitolo sui *Demoni*, presenteremo brevemente la teoria dello scigalevismo e la sua importanza all'interno dell'analisi del nichilismo occidentale ne *L'uomo in rivolta*.

134 La lettura di Canciani qui è perfetta: "Camus, con il gesto sovrano che la poesia legittima ed esalta, immagina *Sisifo felice*: consapevole del proprio destino, rivela agli uomini che «tutto è bene» e li affianca per lottare con loro e contrastare la schiavitù cui sono assoggettati. Con loro sfiderà il destino e, nei limiti di un orizzonte pur sempre segnato dalla morte, si attiverà per migliorarlo e ridurne la sofferenza. Da questa lucida scelta scaturisce la sua felicità: di questa felicità, limitata ma interamente consegnata alla loro responsabilità, tutti gli uomini possono godere" (D. CANCIANI, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, cit., pp. 91-92).

1.3 Lo scigalevismo

Nei *Demoni*, i piani terroristici, le cospirazioni e le ambizioni dei vari personaggi emergono insieme in una grande sala di casa Virginskij, con il pretesto di festeggiare il compleanno del padrone, durante uno strano simposio tetro e comico insieme; Pëtr è il capo ironico e sprezzante della masnada di nichilisti riuniti e chiassosi. Tra loro vi è anche Šigalëv, un ometto apparentemente insignificante nel suo modo affettato e vanesio di conversare; eppure è dalla sua voce che veniamo a conoscenza di una delle teorie più feroci e malauguratamente moderne, nonché profetiche[135] dei tempi a venire.

All'interno de *L'uomo in rivolta*, ripercorrendo le tappe della rivolta storica e del declino morale dell'Occidente nel nichilismo della Storia, uno dei punti salienti è dedicato al passaggio drammatico dal Terrorismo individuale al Terrorismo di Stato, fino ai totalitarismi: Camus individua proprio nello scigalevismo, descritto in un paio di pagine[136], il nocciolo teorico di una dottrina paradigmatica delle dittature contemporanee.

Durante la seduta, l'orecchiuto Šigalëv prende la parola, tra le risa del pubblico, per proporre le proprie riflessioni in merito al "futuro assetto sociale, da cui sarà sostituito quello presente" e avvertendo gli uditori che si tratta di un sistema ancora incompleto ma assolutamente necessario, all'infuori del quale non è possibile altra soluzione, in cui partendo dalla libertà illimitata si conclude a un illimitato dispotismo[137]. Notiamo fin da subito la natura contraddittoria della struttura ideologica

135 Sulla natura profetica di Dostoevskij, oltre Camus, si veda per esempio Berdjaev: "Dostoevskij è il profeta della rivoluzione russa nel senso assoluto di questa parola. […] I *Demoni* sono un romanzo non dell'epoca contemporanea ma di quella futura" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 102).

136 Lo scigalevismo conclude il lungo percorso del Terrorismo individuale ottocentesco, scandito nelle fasi: decembristi del 1820, la transizione con Bielinski del 1830-50 agli studenti "nullisti" degli anni '60, fino alla rivoluzione nel '900. A. Camus indaga questi passaggi all'interno de *L'uomo in rivolta*: A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, trad. it. di L. Magrini, Firenze, Bompiani, 2017, pp. 167-195.

137 "Mi sono imbrogliato nei miei propri dati, e la mia conclusione è in diretto contrasto con l'idea originaria da cui parto. Partendo dalla libertà illimitata, concludo a un illimitato dispotismo. Aggiungo però che, all'infuori della mia soluzione della formula sociale, non ce ne può esser altra" (F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 375).

del pensiero di Šigalëv; tuttavia, nella sua assurdità disperata e ridicola, riconosciamo i tratti tipici del totalitarismo:

> "Egli propone, come soluzione definitiva del problema, la divisione dell'umanità in due parti disuguali. Un decimo di essa riceve la libertà personale e un diritto illimitato sugli altri nove decimi. Questi invece devono perdere la personalità, trasformarsi in una specie di armento e, in una sottomissione senza limiti, raggiungere […] l'innocenza primitiva, qualcosa come il paradiso primitivo, sebbene, del resto, debbano anche lavorare"[138].

L'aspetto di grande interesse e precipuamente moderno della dottrina di Šigalëv non è tanto nella finalità violenta di chi vuole il potere, nella forma dittatoriale dell'asservimento di molti da parte di pochi aristocratici come concezione peggiore di una repubblica platonica degradata a tirannia, quanto nella sua modalità: per essere sottomessi dalla volontà di potenza di pochi eletti, gli uomini-pecora devono perdere la loro umanità. L'obbedienza incondizionata come perdita della *libertà di agire* è possibile solo attraverso la perdita della *libertà di essere*: l'annullamento della personalità. Il terrore di Stato si attua proprio in questo modo: "Il primo passo decisivo verso il dominio totale è l'uccisione del soggetto di diritto che è nell'uomo"[139].

Inoltre non deve passare in secondo piano l'ambizione universalista estrema dello scigalevismo, in cui viene coinvolta l'intera umanità senza fermarsi ai confini del nazionalismo russo, elemento caratteristico dei totalitarismi: "La lotta per il dominio totale sull'intera popolazione della terra e la distruzione di ogni altra forma di governo sono proprie dei regimi totalitari"[140].

Il discorso di Šigalëv, di cui veniamo a conoscenza grazie all'ammiratore zoppo che ha letto il libro voluminoso dove viene esposta la teoria, richiederebbe, a detta del suo autore, almeno "dieci sere" per essere compreso interamente, come a lasciarci

138 *Ivi*, p. 376.
139 H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, trad. it di A. Guadagnin, Torino, Einaudi, 2009, p. 612.
140 *Ivi*, p. 539.

intendere che la parte più corposa dello scigalevismo rimarrà *a noi oscura*; la brusca interruzione da parte degli altri demoni, lascia in sospeso un tratto decisamente inquietante della dottrina, che possiamo solo intravedere ma di certo comprendere: il gregge sebbene sia nello stato di innocenza, *dovrà lavorare*. Questo tipo di schiavitù che trasforma l'uomo in oggetto, distruggendovi ogni spontaneità, è qualcosa di ben più terribile che la riduzione allo stato di animalità e non sembra irrealistico raffrontare questo progetto ai campi di lavoro siberiani, che Dostoevskij conosceva bene[141]. Eppure, durante la riunione dei demoni, c'è un'ulteriore iniziativa, una replica feroce a Šigalëv, che troverà nella storia futura una sua parziale attualizzazione:

> "Invece del paradiso, – gridò Ljamsin, – prenderei questi nove decimi dell'umanità, se ormai non si sa che cosa farne, e li farei saltare in aria, lasciando invece soltanto un pugno di persone istruite, che comincerebbero a vivere contente e felici secondo i principi scientifici. […]
> – E forse questa sarebbe la miglior soluzione del problema! – disse Šigalëv con calore, voltandosi verso Ljamsin; – voi, naturalmente, non sapete nemmeno che cosa profonda vi è capitato di dire, signor buontempone. Ma poiché la vostra idea è *quasi* inattuabile, bisogna limitarsi al paradiso terrestre, posto che così l'hanno chiamato"[142][c.n.].

Non è difficile cogliere una spaventosa affinità con l'evoluzione storica dell'ideologia nazista, in cui i campi di lavoro prima, poi di concentramento e infine di sterminio, mostrano con agghiacciante evidenza l'attuabilità dell'idea di Ljamsin. Non è la presunta superiorità di un'*élite* di fanatici in preda al delirio, mossi da un'ambizione mostruosa, il tratto innovativo delle idee dei demoni, bensì l'applicazione del loro essenziale nichilismo all'ordinamento sociale: "È il governo dei filosofi vagheggiato dagli utopisti; soltanto che questi filosofi non credono a nulla. Il regno è giunto ma nega la vera rivolta, si tratta soltanto del regno dei "Cristi violenti" […]. Le teocrazie totalitarie del Novecento, il terrore di Stato, vengono così annunciati"[143].

141 Come è noto Dostoevskij fu condannato ai lavori forzati ed esiliato in Siberia, questa esperienza ispirerà le *Memorie di una casa morta.*
142 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p. 377.
143 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 195.

Se a muovere la volontà del singolo è il desiderio di annullamento, come abbiamo visto, le conseguenze per quanto fatali rimangono circoscritte – l'omicidio, il suicidio –; tuttavia, se il nichilismo si appropria della dimensione collettiva, all'insegna di un'ideologia di morte e di estinzione, anche il falso "amore" di pochi eletti sarà un pretesto per giustificare che siano asserviti[144]: strani martiri che in nome dell'uguaglianza gregaria accettano di addossarsi la responsabilità di opprimere[145]; allora, la divinizzazione dell'uomo porterà al terrore, a discapito di qualunque valore riconosciuto o interesse di sopravvivenza pratica[146].

Lo scigalevismo è a tutti gli effetti un'ideologia totalitaria[147] che anticipa di molto i tempi delle ideologie totalitarie; Camus ne descrive l'importanza all'interno dell'U*omo in rivolta*, come un momento di svolta nel panorama del nichilismo occidentale.

A questo punto della riflessione, incontriamo un Camus maturo e pronto a uscire dalla meditazione individualistica verso un'apertura nei confronti dell'altro, sempre nei limiti invalicabili della *lucidità priva di speranza*, ma in una forma diversa di amore verso il

144 "L'amore degli uomini giustificherà ormai che li si asservisca" (*Ivi*, p. 194).

145 "Una nuova e abbastanza turpe razza di martiri nasce in quel momento. Il loro martirio consiste nell'accettare d'infliggere la sofferenza agli altri" (*Ivi*, p. 195).

146 In questo senso va anche la riflessione di H. Arendt: "L'incredibilità degli orrori è strettamente legata alla loro inutilità economica. I nazisti portarono questa inutilità all'estremo, fino all'aperta anti-utilità quando nel bel mezzo della guerra, malgrado la scarsezza di materiale edilizio e rotabile, costruirono enormi e costose fabbriche di sterminio" (H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, cit., p. 609).

147 "La parola "ideologia" sembra implicare che un'idea possa divenire materia di studio di una scienza, come gli animali lo sono per la zoologia, e che il suffisso - *logia* di ideologia, come in zoologia, non indichi altro che i *logoi*, le affermazioni scientifiche in proposito. Se ciò fosse vero, un'ideologia sarebbe in verità una pseudoscienza e una pseudo-filosofia […]. Un'ideologia è letteralmente quello che il suo nome sta a indicare: è la logica di un'idea. La sua materia è la storia, a cui l'"idea" è applicata […]. L'ideologia tratta il corso degli avvenimenti come se seguisse la stessa "legge" dell'espressione logica della sua "idea"" (*Ivi*, pp. 641-43) ovviamente anche se l'idea di partenza è sbagliata o ingiusta: quello che conta è la sua giustificazione, tramite la *coerenza* successiva interna alla logica dialettica. Le ideologie sono spiegazioni totali che prescindono affatto da ogni esperienza reale, alimentandosi del loro stesso processo: "Esse ordinano i fatti in un meccanismo assolutamente logico che parte da una premessa accettata in modo assiomatico, deducendone ogni altra cosa; procedendo così con una coerenza che non esiste affatto nel regno della realtà" (*Ivi*, p. 645). Questo genere di allucinazione della mente viene continuamente combattuto anche da Camus, a favore della lucidità e della rivolta; tra i due autori vi è sintonia di pensiero: non a caso Arendet "gli scrive esprimendogli la sua ammirazione per quel libro istruttivo [L'uomo in rivolta]" (V. TENASE, *Albert Camus. Una vita per la verit*à, cit., p. 184).

prossimo e di uscita dal nichilismo, condividendo diversi temi con la diagnosi "pneumatologica"[148] ed esistenziale dell'ultimo Dostoevskij, quello dei *Fratelli Karamazov*.

148 Sul carattere pneumatologico dell'opera dostoevskiana insiste Berdjaev: "Il mio studio deve essere posto nel campo pneumatologico, non in quello psicologico. Vorrei svelare lo *spirito* di Dostoevskij, chiarirne la profondissima intuizione del mondo e, per via intuitiva, ricostruire la sua concezione" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 5).

CAMUS E *I FRATELLI KARAMAZOV*

> E così, non potendo fare in modo che quel che è giusto fosse forte, si è fatto in modo che quel che è forte fosse giusto (B. PASCAL, *Pensieri*).

2 Camus e *I fratelli Karamazov*

Nella vita di ognuno, ma specialmente in quella di uno scrittore, ci sono esperienze di lettura che sono delle vere e proprie rivelazioni: esistono delle sintonie, delle *affinità elettive* tra pensatori e artisti. La storia della cultura dell'uomo in ogni suo aspetto è vivificata da questa emozione per le opere d'arte di ogni tempo. *I demoni* è il romanzo di Dostoevskij che Camus amerà ossessivamente per tutta la propria esistenza, al pari di altri grandi capolavori[149], sacrificando tempo ed energie per non esaurire mai lo studio assiduo di un'opera che rimarrà sempre nel cuore dello scrittore francese. *I fratelli Karamazov* è l'altro romanzo dostoevskiano della vita di Camus: attraverso un'analisi meno legata all'insieme dell'opera e più modesta, lo scrittore francese non si sottrae al riconoscimento del valore della genialità e della *bellezza delle forme superiori*. I rapporti tra Camus e *I fratelli Karamazov*, il vero capolavoro di Dostoevskij[150], devono essere letti all'insegna di questo sentimento da parte dello scrittore francese.

149 Non deve passare in secondo piano, per esempio, la profonda ammirazione che Camus provò nei confronti di Tolstoj, pari a quella per Dostoevskij, tanto da tenere nel proprio ufficio i ritratti di entrambi i geni della letteratura russa: "Succede spesso che grandi "afficianodos" – come dicono in spagnolo –, grandi estimatori di Dostoevskij non riescano a digerire Tolstoj e al contrario conosco casi di grandi ammiratori di *Guerra e pace* che non possono leggere, o meglio, leggono ma non amano i romanzi di Dostoevskij. Devo dire che personalmente non ho difficoltà a amarli entrambi" (M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit., pp. 215-216). Camus si avvicina soprattutto al capolavoro di *Guerra e pace*, sostenendo che per lui si tratta di "un'arte al di sopra delle altre per la capacità di far vivere" (*Ibidem*).

150 Sul valore di "capolavoro" dell'opera dostoevskiana segnaliamo la posizione di Pareyson: "*I fratelli Karamazov*, tanto più disordinati, diseguali, prolissi, hanno una grandiosità di concezione, una forza di penetrazione, un vigore di pensiero, un'ampiezza di esperienza, una completezza di umanità che ne fanno un capolavoro assoluto" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 12).

Il legame tra Camus e *I fratelli Karamazov* è quasi esclusivamente rintracciato nella figura di Ivan. Da un certo punto di vista l'indubbia forza tragica di questa personalità viene smorzata dal confronto, operato da Camus, con Stavrogin; inoltre, secondo quanto rilasciato in un'intervista allo scrittore algerino, Dostoevskij si sarebbe sentito anch'egli *personalmente* molto vicino ai parossismi inquieti del "portatore di croce", ispirato al byroniano e affascinante Nikolaj Spešnëv[151]. Camus insiste sulla presunta superiorità artistica nella resa di questo soggetto realmente ferito, rispetto ai patemi intellettuali di Ivan Karamazov, riguardo al tema della sofferenza dei bambini, cuore pulsante dei discorsi del personaggio[152]:

> "La posizione di Stavrogin è la stessa [di Ivan], fatta eccezione per un dettaglio. Dico "un dettaglio!" estremamente grave, però, visto che lui [Stavrogin] ha importunato un bambino. Così secondo me Ivan Karamazov pone il problema come lo farebbe un intellettuale umanista francese contemporaneo, in maniera brusca, ben inteso, ma alla fine […] il problema non è molto differente […]. Il modo in cui Stavrogin pone il problema, invece, è diverso, poiché [...] contro se stesso e contro la sua azione […]; per questo il suo modo di porlo è profondo, reale e, proprio perché è stato vissuto dolorosamente, è infinitamente più istruttivo, più toccante […] e […] Stavrogin da un punto di vista artistico mi sembrava un personaggio infinitamente più stupefacente di Ivan Karamazov"[153].

La profondità del più terribile dei demoni è dunque da rintracciarsi nella sua esperienza concreta del male[154]: a differenza dei tortuosi discorsi astratti di Ivan,

151 "Quando Dostoevskij faceva parte della cospirazione Petraševskij, che gli era valsa tra l'altro la condanna a morte, aveva incontrato un uomo che tutti i testimoni sono concordi nel dire che fosse il modello di Stavrogin. Quest'uomo si chiamava Nikolaj Spešnëv ed era, sembrerebbe, di una bellezza byroniana, come dire, molto seducente. […] Dostoevskij non solo è stato attratto dall'immagine interiore che aveva dell'eroe romanzesco, ma d'altra parte è stato attirato dal ricordo di un uomo che ha esercitato una grande influenza su di lui" (M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit., p. 213).

152 Questo punto sarà oggetto del paragrafo successivo.

153 M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit., p. 215.

154 Sulla "concretezza" di Stavrogin insiste anche lo stesso Dostoevskij: "Voglio mettere in evidenza soltanto un fatto: tutto il personaggio verrà descritto in scene e in azioni, e non con dei ragionamenti, e pertanto v'è speranza che ne verrà fuori un personaggio vivo e reale" F. M. DOSTOEVSKIJ, *Lettere sulla creatività*, cit., p.116.

Stavrogin ha causato volontariamente e fisicamente un abuso nei confronti di una bambina del tutto inerme, vivendo a pieno tutta la propria colpa fino al suicidio.

Senza che passi in secondo piano il contesto "tendenzioso" in cui Camus dà questa risposta – una discussione appena successiva alla rappresentazione dei *Demoni* al teatro *Antoine* – sembra in ogni caso significativa e ben decisa la posizione dell'interprete francese, che non parrebbe nascondere la propria simpatia per Stavrogin, forse a discapito dell'altrettanto intensa concretezza del povero Ivan. Questo è solo uno degli indizi disseminati all'interno dell'esperienza artistica camusiana a sostegno dell'idea di una possibile subordinazione della figura di Ivan a quelle dei *Demoni*[155]; eppure sarebbe un grave errore pensare che lo scrittore algerino non si sia, per così dire, dissetato anche del sangue dei Karamazov, e soprattutto di quello di Ivan nell'arco della sua vita: dalla giovinezza fino alla riflessione "matura" dell'*Uomo in rivolta*, il costante riferimento a questa figura sembra accompagnare lo sviluppo della riflessione camusiana e adattarvisi in modo strumentale alle esigenze dello scrittore algerino. In ogni caso, dobbiamo fare i conti con l'essenziale ambiguità che investe il rapporto tra Camus e *I fratelli Karamazov*, non solo dalla prospettiva storico-biografica, ma anche come elemento distintivo di un dialogo personale, frammentario e in continuo sviluppo tra la concezione di Albert e quella di Dostoevskij, di un cammino condiviso che trova soluzioni-interpretazioni diverse e a volte inconciliabili al nichilismo ombroso, solipsistico, affrontato nei *Demoni*.

Sull'evoluzione della ricezione del personaggio di Ivan da parte di Camus l'ipotesi di Davison è di grande interesse:

> "La vera portata e profondità del coinvolgimento di Camus con Ivan non trova piena espressione nella sua opera fino a dopo la Seconda Guerra Mondiale, con la pubblicazione de *La Peste* e, soprattutto, de *L'uomo in rivolta*. La comprensione di Camus del significato di Ivan e della sua storia della leggenda del Grande Inquisitore si ampliò e si approfondì man mano che si confrontava con le complessità delle circostanze politiche e storiche del suo tempo, specialmente durante la Guerra Fredda e

155 Questo atteggiamento di Camus riguarda soprattutto la prima fase della sua vita, durante la stesura del *Mito si Sisifo*, in cui domina il personaggio di Kirillov mentre Ivan viene solo brevemente citato.

> l'era dello stalinismo. Anche le sfere di applicazione del "tutto è permesso" di Ivan non vengono pienamente comprese finché l'esperienza della guerra, del nazismo e della politica del dopoguerra non sono state adeguatamente digerite da lui. Ivan incombe abbastanza nelle prime opinioni di Camus sulla libertà morale e sull'assurdo, ma incombe ancora di più nel contesto della discussione di Camus sulla rivolta metafisica e sul nichilismo politico. In effetti, l'intero sviluppo morale e politico di Camus avviene, in un modo o nell'altro, in relazione alla sua preoccupazione per Ivan e alle idee di Dostoevskij incarnate nel personaggio"[156].

Davison individua due fasi centrali: dal ciclo di Sisifo degli anni '30-40, dove Ivan è considerato alla stregua di Kirillov e degli altri "eroi dell'assurdo", fino alla riflessione politica della rivolta, successiva all'esperienza incisiva della guerra – che funge così da spartiacque ideale – maturata dagli anni '40 e mai abbandonata nel corso degli anni '50 e oltre, in cui Dostoevskij è ripensato come "profeta del nichilismo e dell'omicidio politico"[157], nonché del totalitarismo tramite le idee di Ivan e Šigalëv. La lettura di Davison del percorso camusiano su Dostoevskij mostra le esigenze dell'autore francese di costruire "un umanesimo non religioso"[158] perfettamente in sintonia con l'ateismo di Ivan, sebbene, come avremo modo di vedere, per Camus sarà proprio il personaggio di Ivan, attraverso la *Leggenda del Grande Inquisitore* e il "tutto è permesso", a tradire la lucidità della rivolta che lui stesso aveva inaugurata, ricadendo nel nichilismo ed enfatizzando una rottura insanabile tra la concezione dell'amore di Camus e quella di Dostoevskij. Se è vero, come sostiene Davison, che la ricezione di Ivan si "politicizza"[159] nel corso degli anni '40-50 nella duplice affermazione-negazione del significato della rivolta, non dobbiamo tralasciare la costitutiva e mai abbandonata inquietudine del rapporto intimo Camus-Ivan, come l'esperienza contraddittoria di una

156 R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 95.
157 *Ivi*, p. 8.
158 *Ivi*, p. 115.
159 "È allettante credere che la predilezione di Camus per la metafisica di Dostoevskij e per la sua analisi del nichilismo abbia giocato un ruolo significativo nel plasmare le prospettive intellettuali e politiche che utilizza per strutturare le argomentazioni ne *L'uomo in rivolta* e che le risposte di Camus al mondo della storia e della politica, con il loro caratteristico sapore metafisico, siano in parte ereditate dal suo dialogo con Dostoevskij" (*Ivi*, p. 119).

fortissima e dolorosa complicità emotiva. Questo aspetto emerge in particolar modo nella corrispondenza di Camus con Grenier.

Nel 1938, prima di essere assunto da Pascal Pia ad "Alger Rèpublicain", Camus affronta un periodo di crisi economica e personale[160]: sabato diciotto giugno scrive all'amico e mentore Jean Grenier una lettera lunga e appassionata, piena di dubbi e incertezze sul proprio futuro di scrittore e di uomo, dove all'estenuante sforzo di portare a termine *La morte felice*, il romanzo "costato un sacco di fatica" e poi abbandonato come fallimento artistico[161], segue un esame intrecciato sul proprio ruolo professionale nel mondo:

> "Credi sinceramente che dovrei continuare a scrivere? Me lo domando con grande ansia. Capisci che per me non si tratta di farne una carriera o di trarne beneficio. Non ho molte cose pure nella mia vita. Scrivere è una di queste. Ma, allo stesso tempo, ho abbastanza esperienza per capire che è meglio essere un buon borghese che un cattivo intellettuale o uno scrittore mediocre"[162].

Il giovane Albert, di poco più di vent'anni, non opera per il vuoto consenso del pubblico o per il proprio tornaconto venale, ma per se stesso: ecco la *purezza* della sua vocazione letteraria, verso cui prova un rispetto reverenziale, tanto da essere disposto ad abbandonare tutto se privo di talento, magari verso altre forme d'arte che già aveva sperimentato e conosciuto, come l'attorialità.

Esattamente in questo stato confusionale di crisi il tono del giovane insicuro diventa ancor più intimo, fino a confessare la propria solitudine[163], ed è qui che emerge una reminiscenza rivelatrice nel rapporto con Ivan:

---

160 Alla fine del 1937 Camus è al verde: "In novembre, trova un posto da assistente meteorologico all'Instituto di Geofisica di Algeri. […] Integra le sue entrate con delle lezioni private" (V. TENASE, *Albert Camus. Una vita per la verità*, cit., p. 68). Inoltre la tubercolosi continua a perseguitarlo.

161 "Mi sono annegato e accecato, […] in molti punti quello che avevo da dire ha ceduto il passo a ciò che mi lusingava di dire" (A. CAMUS, J. GRENIER, *Correspondence 1932-1960*, trad. personale, Parigi, Gallimard, 1981, p. 29).

162 *Ibidem*.

163 "Mi imbarazza un po' parlarti con questa libertà, ma in questi due anni non ho comunicato con nessuno" (*Ivi*, p. 30).

> "L'altro giorno a teatro mi hai detto qualcosa che mi ha fatto pensare che Ivan mi si addicesse, essendo *un'intelligenza senza Dio e senza amore*. È una cosa singolare, ma ogni volta che ti leggo o ti ascolto, mi ritrovo a pensare all'unica immagine di me stesso che non riesco ad accettare: quella dell'uomo che si ritrae dalla vita mentre ne subisce le tentazioni. Quest'immagine è comunque vera (credo di essere un buon giudice), ma in contraddizione con la vita che conduco. Prima di ammalarmi, facevo molto sport e avevo una vita fisica intensa. [...] Eppure quello che dici è vero. *C'è in me un ritiro e una sfiducia che compromettono tutto*. Come spieghi questa contraddizione?"[164][c.n.].

Grenier aveva assistito alla rappresentazione de *I fratelli Karamazov*, nell'adattamento di Jacques Copeau, nel maggio 1938 al *Théâtre de l'Èquipe* di Algeri, in cui Camus "oltre a curare la regia, prestava il volto a Ivan Karamazov"[165], apprezzando l'opera e l'interpretazione del giovane algerino; forse proprio in questa occasione Grenier vede una sotterranea parentela tra il carattere di Camus e quello di Ivan, di certo una conformità di pensiero "senza Dio", ma sopratutto, e questa è la ferita che addolora e tormenta tutta la giovinezza e i rapporti sentimentali di Camus, una vita "senza amore": un'immagine difficile da accettare per il cuore di un bravo ragazzo, che combatte contro la malattia tubercolotica del corpo, ma specialmente contro il proprio "ritiro" e la "sfiducia" verso il mondo. In questo senso, all'interno della lettera, Ivan Karamazov è il simbolo negativo di un nichilismo che non può amare l'altro, incapace di accettare l'ingiustizia disumana di un mondo spietato, e dunque costretto a chiudersi in un egoismo sterile, fino alla follia. Tuttavia, questa è solo una delle tante facce di Ivan, il volto tragico, su cui insiste particolarmente Šestov quando scrive: "Né l'eroe del romanzo [Ivan] né l'autore [Dostoevskij] credono che "l'amore per il prossimo" possa salvarci. […] Se non si può aiutare il prossimo non lo si può neppure amare"[166]. Camus legge e studia Šestov, eppure siamo persuasi che, pur non abbandonando le contraddizioni tragiche, la riflessione camusiana maturata su Ivan sia volta a smorzare

164 *Ibidem.*
165 M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, cit., p. 70.
166 L. ŠESTOV, *La filosofia della tragedia*, Milano, De Piante, 2024, pp. 137-138.

la tesi šestoviana[167], tramite la rivalutazione del momento di libera rivolta prometeica di autentico amore verso l'altro. Su questo punto è degna di interesse la lettera inviata a Grenier dodici anni dopo, il tredici febbraio 1950, in cui la riflessione su Ivan si è ormai delineata chiaramente: "Ivan preferisce la giustizia alla verità. In altre parole, rifiuta di salvarsi da solo"[168].

Questo "rifiuto di salvarsi da solo" è impresso con grande efficacia nell'opera di Camus più aperta nei confronti della vita dell'altro: *La peste*, il romanzo del 1947 che insieme a *L'uomo in rivolta* del 1951, segna una svolta nella filosofia di Albert, come del resto fu anche per Dostoevskij l'esperienza dei *Fratelli Karamazov*.

Nel prossimo paragrafo, prima di affrontare il tema del passaggio dalla chiusura dell'io in se stesso alla vicinanza verso l'altro nella concreta "materia romanzesca" della *Peste*, l'analisi del personaggio di Ivan nel saggio *L'uomo in rivolta* di Camus ci consentirà di approfondire il mito di Prometeo come cardine della rivolta di tutti, nello spirito del "mi rivolto, dunque siamo" e come momento di svolta imprescindibile nella storia del nichilismo occidentale.

167 Del resto l'originalità indubbia dell'interpretazione di Šestov, il quale accosta Dostoevskij a Nietzsche contro le vuote forme dell'idealismo, mostra una certa parzialità critica anche verso lo scrittore russo, come sostiene brillantemente Givone: "Questa lettura dostoevskiana pienamente in negativo, questa lettura infera […] per cui non solo la grandezza letteraria di Dostoevskij ma anche e soprattutto la sua profondità speculativa sarebbero tutte dalla parte oscura del male, […] ha esercitato una grande influenza sulla storia successiva delle interpretazioni dostoevskiane in chiave filosofica, nonostante la sua provocatoria unilateralità. La quale appare oggi datata soprattutto nel punto, del resto centrale, in cui appiattisce l'opera di Dostoevskij su quella di Nietzsche, secondo la formula: Dostoevskij sta e cade con Nietzsche" (S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 22).

168 A. CAMUS, J. GRENIER, *Correspondence 1932-1960*, cit., p. 168.

2.1 Ivan e Prometeo

I fratelli Karamazov è l'ultima opera di Dostoevskij, un vero e proprio monumento all'umanità, dove la polifonia delle voci si orchestra intorno all'assassinio del depravato e ripugnante Fëdor per opera del servo e figlio illegittimo Smerdjakov. Eppure sarebbe riduttivo pensare che la grandezza di questo imponente romanzo risieda nella struttura della trama: la provocazione di Nabokov che considera il libro come "un tipico racconto poliziesco, un tumultuoso "chi-è-il-colpevole" – al rallentatore"[169], in sintesi una sorta di "giallo difettoso", non si sforza di squarciare il velo di Maya e di scrutare oltre alla rappresentazione dei puri fatti, per incontrare i tortuosi vortici della volontà incoercibile che muove i personaggi di questo grande affresco, in cui brillano tutte le sfaccettature dell'animo umano. In un articolo di Gide, autore che Camus conosceva bene[170], dedicato all'adattamento teatrale de *I fratelli Karamazov* di J. Copeau e J. Croué, possiamo leggere tutto l'entusiasmo per le figure che animano l'opera dostoevskiana:

> "L'intellettuale Ivan, l'appassionato Dimitrij, Alioscia il mistico, sembrano da soli dividersi il mondo morale che vergognosamente diserta il loro vecchio padre: e io so che essi esercitano già su varie persone un discreto fascino: la loro voce non ci sembra già più straniera; che dico? Noi li sentiamo dialogare dentro di noi. E tuttavia nessun intempestivo simbolismo, nella costruzione di quest'opera: si sa che un volgare fatto di cronaca, una "causa" tenebrosa, che ebbe la funzione di riscattare la sottile sagacità dello psicologo, servì come primo pretesto per questo libro. Nulla è più costantemente vivo di queste significative figure: mai un solo istante esse sfuggono alla loro pressante realtà"[171].

169 V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura russa*, a cura di C. De Lotto e S. Zinato, Milano, Adelphi, 1981, p. 183.

170 Sul rapporto tra Camus e Gide insistono numerosi critici, tra cui anche R. Bespaloff: "Egli [Camus] dispone inoltre di una forma già perfetta, quella del racconto di Gide, che può liberamente adattare alle sue necessità con estrema economia di mezzi. Gide gli ha indicato l'uso che si poteva fare dell'*io* per esprimere con il massimo del distacco l'esperienza più intima" (R. BESPALOFF, *Su Camus. Il mondo del condannato a morte*, cit., p. 28).

171 A. GIDE, *Dostoevskij*, trad. it. di M. Maraschini, Milano, Edizioni Medusa, 2013, p. 49.

Gide coglie appieno il carattere vitale e aperto del romanzo di Dostoevskij: il dialogo tra le numerosi voci, non è solo all'interno del singolo personaggio e dei suoi sdoppiamenti, non è neppure limitato all'interazione che questo sviluppa con gli altri personaggi, bensì è soprattutto la risonanza dell'intimità riflessiva dei vari Ivan e Alioscia con la nostra coscienza, quel "dentro di noi" evocato da Gide, il motivo del "pressante" realismo sempre attuale dei *Karamazov*. "Camus toglie Ivan Karamazov dal corpo dell'opera dostoevskiana, dialoga con lui, ne fa la sua filosofia"[172] riconoscendo in questa figura uno dei punti cardine del profilo dell'uomo in rivolta.

Ivan è un giovane adolescente "tetro e chiuso in se stesso" che sviluppa fin da subito delle capacità geniali, dimostrando di possedere un'intelligenza fuori dal comune: questo dono, forse maturato dall'isolamento meditabondo nel proprio io, gli apre immediatamente gli occhi sulla natura meschina del padre, tanto da non lasciarsi mai illudere di potersi affidare all'esempio del vecchio Fëdor o di ricevere da lui un appoggio economico per la carriera scolastica. Ivan cresce in uno stato di autonomia forzata dalla disillusione, barricato nell'orgoglio del proprio intelletto: ancora una volta a dominare è la solitudine. L'esistenza del più enigmatico dei fratelli incontra la voce del mondo e dell'altro grazie al proprio talento, quando alcune pubblicazioni, una serie di "articoletti" che suscitano discordia tra ecclesiastici e laici, gli permettono di continuare gli studi garantendogli anche una certa tenebrosa fama[173].

Eppure Ivan rimane, soprattutto agli occhi di Alëša[174], una figura ambigua e reticente almeno fino al terzo capitolo del libro quinto, nella seconda parte del romanzo,

172 S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 66.

173 La teoria di Ivan è la seguente: "Io parto dal presupposto che questa mescolanza di elementi, vale a dire la mescolanza dei principi essenziali della Chiesa e dello Stato, considerati separatamente, andrà avanti in eterno, nonostante il fatto che essa sia impossibile e che non potrà mai condurre a risultati non solo normali, ma persino accettabili, visto che alla base della questione c'è la menzogna. Il compromesso fra lo Stato e la Chiesa in questioni come, per esempio, l'amministrazione della giustizia, è, a mio parere, impossibile nella sua vera essenza. La personalità religiosa che io contestavo afferma che la Chiesa occupa un posto preciso e definito nello Stato. Gli ho obiettato che, al contrario, la Chiesa deve includere in se stessa tutto lo Stato e non limitarsi ad occuparne solo un cantuccio, e che se ciò, per il momento, è per qualche ragione impossibile, in realtà dovrebbe divenire lo scopo diretto e primario di tutto il futuro sviluppo della società cristiana" (F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, edizione digitale www.writingshome.com, p. 60).

quando *i fratelli fanno conoscenza* trovando un proprio angolo "confessorio" nel clima vivace di una trattoria: "[Ivan] stava solo in un angolo vicino alla finestra chiuso da un paravento; comunque quelli seduti al di là del paravento non potevano vederli. Era la prima sala dopo l'entrata, con un buffet lungo la parete. C'era un continuo via vai di camerieri"[175].

In questo momento la vicinanza tra i due ragazzi aumenta a tal punto da consentirci di comprendere meglio, attraverso l'ascolto di Alëša, non soltanto le ragioni che muovono le riflessioni di Ivan, ma anche la spinta emotiva delle sue convinzioni. La conversazione inizia all'insegna della comprensione dell'altro, in un incontro di profonda empatia e sincera fratellanza, quasi goliardica, quando Alëša aggiunge: "«Ho capito che sei un giovane di ventitré anni come tutti gli altri della tua età, sei un ragazzo giovane, ingenuo, fresco e simpatico, uno sbarbatello insomma! Non ti avrò mica offeso troppo, vero?» «Al contrario, sono colpito dalla coincidenza!», esclamò Ivan con allegria e calore. «Ci credi che [...] non ho fatto altro che pensare a questa mia sbarbatellaggine da ventitreenne, e tu ad un tratto hai come indovinato i miei pensieri e hai esordito proprio con questo»"[176]. Ivan e Alëša scoprono di avere in comune un cuore onesto, aperto alla vita e sensibile all'amore verso di essa: il più enigmatico dei fratelli, pur conservando un acume lucido, non è chiuso nel proprio intellettualismo e rivela una passione autentica, viscerale, per tutto ciò che è bello e buono nell'esistenza; tuttavia, proprio in questo punto si apre una nuova frattura tra i due giovani:

> "«Capisco benissimo: "amare dal proprio intimo, dalle viscere", hai detto benissimo, sono felice che tu abbia tanta voglia di vivere», esclamò Alëša. «Penso che tutti al mondo debbano amare la vita sopra ogni cosa». «Amare la vita più che il significato di essa?» «Proprio così, amarla a dispetto della logica, come hai detto tu, necessariamente a dispetto della logica; soltanto allora ne coglierai anche il significato. È da un pezzo

174 Alëša inizialmente descrive in questo modo il fratello: "Io dico di te: "Ivan è un enigma". Anche in questo momento sei un enigma per me, ma qualcosa comincio a capirla in te, anche se soltanto da questa mattina!" (*Ivi*, p. 249).
175 *Ivi*, p. 247.
176 *Ivi*, p. 249.

che ci penso ormai. Metà del tuo lavoro l'hai concluso, Ivan, l'hai portato a termine: tu ami la vita. Adesso devi cercare di portare a termine la seconda metà e sarai salvo»"[177].

L'amore per la vita, secondo Alëša, è solo "metà del lavoro", occorre portare a termine l'altra metà e aprirsi verso la fede e la compassione nei confronti del prossimo, tuttavia per il fratello maggiore le cose non sono così semplici.

Ivan, forse proprio per questa improvvisa affinità che sente con il giovane Alëša o semplicemente per la giovialità del clima un poco sciocco che si crea nell'atmosfera dell'osteria, decide di dichiarare esplicitamente al fratello la propria tesi: "Non è che io non creda a Dio, cerca di capirmi, è il mondo che egli ha creato, il mondo di Dio che io non accetto e non posso accettare"[178]. Questa posizione netta viene sostenuta nel capitolo successivo – dedicato alla *Rivolta* – tramite una serie terribilmente cruenta di esempi sull'ingiustificabile sofferenza provata dai bambini[179], esseri del tutto innocenti e incapaci di difesa: la disarmante evidenza tragica della presenza del male inflitto contro chi non ha alcun modo di reagire, per Ivan, non è una forma di miscredenza ma un vero e proprio rifiuto al divino e alla salvezza in favore di un alto ideale di giustizia. "A differenza dei romantici, che si oppongono a Dio e, bestemmiandolo, lo confermano nella sua signoria e strapotenza, Ivan pone al di sopra di Dio la giustizia e lo giudica"[180]; in questo modo "[Ivan] non nega dunque assolutamente l'esistenza di Dio. La confuta in nome di un valore morale" e "inaugura l'impresa essenziale della rivolta, che sta nel sostituire al regno della grazia il regno della giustizia"[181]. Nella riflessione e nella vita di

177 *Ivi*, p. 250.
178 *Ivi*, p. 256.
179 Ivan racconta una serie di atrocità inflitte ai bambini, evidenziando come l'elemento geografico-nazionale non sia davvero rilevante, dato che ogni popolo (occidentale o orientale, europeo o meno) le compie senza alcuna pietà: turchi e circassi inchiodano donne e bambini per le orecchie lasciandoli appesi fino al mattino, strappano dal ventre materno i figli con dei pugnali, lanciano in aria i lattanti e li infilzano sulle baionette sotto gli occhi delle madri o premono il grilletto mentre i neonati ridono divertiti; i russi prediligono le verghe e la frusta; c'è poi il caso di Richard, un ragazzino ginevrino venduto come schiavo a una famiglia di pastori svizzeri, mai educato e malnutrito, infine divenuto ladro e ghigliottinato "in nome di Dio"; quello di una bambina di cinque anni seviziata e costretta dalla madre a mangiare i propri escrementi, chiusa in una latrina; quello di un giovane di otto anni che diviene oggetto di una spietata "caccia all'uomo", fino ad essere massacrato dai cani.
Sono immagini difficili da dimenticare.
180 S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., pp. 66-67.
181 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., pp. 65-66.

Camus, Ivan rappresenta un punto di svolta fondamentale: l'assurdità del creato rimane sempre presente, Sisifo continua a sentire il peso del macigno e la sofferenza rimane l'elemento negativo-nichilistico dell'esistenza, ma ora, all'uomo lucido, non è più sufficiente la passività indifferente di Meursault o di Stavrogin; la rivolta è viva finché prova non solo la capacità di negare e reagire all'ingiustizia ma anche di affermare la vita[182], persino a dispetto della verità: "Ivan non dice che non vi sia alcuna verità. Dice che se verità c'è, non può essere altro che inaccettabile. Perché? Perché è ingiusta"[183]. Dostoevskij, attraverso le parole di Ivan ispira a Camus la figura di Prometeo, emblema della rivolta:

> "«Ascoltami: ho preso il caso dei bambini perché tutto fosse più evidente. [...] Io sono una cimice e riconosco in tutta umiltà che non capisco per nulla perché il mondo sia fatto così. Vuol dire che gli uomini stessi hanno colpa di questo: è stato concesso loro il paradiso, ma *essi hanno voluto la libertà e hanno rubato il fuoco dal cielo, pur sapendo che sarebbero diventati infelici*, quindi non c'è tanto da impietosirsi per loro. La mia povera mente, terrestre ed euclidea, arriva solo a capire che la sofferenza c'è, che non ci sono colpevoli, che ogni cosa deriva dall'altra direttamente, semplicemente, che tutto scorre e si livella – ma queste sono soltanto baggianate euclidee, io lo so, e non posso accettare di vivere in questo modo! Che conforto mi può dare il fatto che non ci sono colpevoli e che questo io lo so – io devo avere la giusta punizione, altrimenti distruggerò me stesso. […] Ascolta: se tutti devono soffrire per comprare con la sofferenza l'armonia eterna, che c'entrano qui i bambini? Rispondimi, per favore. È del tutto incomprensibile il motivo per cui dovrebbero soffrire anche loro e perché tocca pure a loro comprare l'armonia con le sofferenze. [...] *Non voglio l'armonia, è per amore dell'umanità che non la voglio*. […] Preferisco rimanere con le mie sofferenze non vendicate e nella mia indignazione insoddisfatta, anche se non dovessi avere ragione"[184][c.n.].

182 Su questo punto legato al concetto paradossale camusiano di "negazione affermativa" insiste Andreatta: "Il no dell'insorto introduce certamente un punto di non-ritorno, ma si osservi attentamente: la sua uscita dal silenzio, la sua impazienza, il suo voltafaccia esprimono desiderio e giudizio, involvono un sì che è affermazione di dignità ed esigenza di rispetto" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., pp. 93-94).

183 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 67.

184 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, cit., pp. 264-266.

In questo passo intricato, Ivan oscilla tra due posizioni, in una pericolosa alternanza: l'attribuzione di una responsabilità morale della presenza dell'ingiustizia impunita nel mondo è da imputare al Dio creatore oppure all'uomo? Nella prospettiva di Ivan i due termini della questione sono strettamente connessi al problema della libertà – cuore teorico de *La leggenda del Grande Inquisitore*, come vedremo nel capitolo successivo – e della presenza del male nel mondo: gli uomini sono al tempo stesso colpevoli, nella misura in cui sono liberi senza grazia[185], innocenti, in quanto esseri mortali immersi nel divenire eterno e imperscrutabile del reale; tuttavia, il caos di iniquità assurde, dove l'armonia di una pacificazione della coscienza nell'amore di Dio è impossibile, esige un responsabile e muove Ivan alla rivolta[186]: questo è l'elemento essenzialmente prometeico in senso camusiano del personaggio dostoevskiano. Se a trionfare è unicamente la sofferenza dell'umanità contro se stessa, sotto un Dio silenzioso, accumulando una storia fatta di atrocità e di vittime invendicate, è necessario ribellarsi come Prometeo che "clamando il suo odio agli dèi e il suo amore all'uomo, distoglie con spregio il suo sguardo da Zeus e viene verso i mortali per condurli all'assalto del cielo"[187].

All'interno della raccolta *L'estate*, Camus scrive un brevissimo testo dal titolo *Prometeo agli inferi* esordendo con queste parole: "Che significato ha Prometeo per l'uomo d'oggi?"[188]. La risposta di Albert è quella di un ritorno appassionato alla solarità

185 "La trattazione del tema della libertà raggiunge le sue vette nei *Fratelli Karamazov*. L'arbitrio e la rivolta di Ivan Karamazov sono la vetta in cui culmina la via della libertà senza grazia. Qui con una genialità straordinaria si rivela che la libertà, in quanto arbitrio e umana autoaffermazione, deve sfociare nella negazione non solo di Dio, non solo del mondo e dell'uomo, ma anche della libertà stessa" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 61). Su questo punto torneremo nell'analisi del capitolo dedicato alla *Leggenda del Grande Inquisitore*.

186 "Intanto chiediamoci che cosa è la rivolta. Camus è limpido e rigoroso nella risposta: è un dire no. E nel momento in cui l'uomo dice no, pone una frontiera, un limite oltre il quale non si può andare, la rivendicazione di non essere posto come una cosa nel mondo e nella storia. È un dire no all'ingiustizia e contemporaneamente sì alla vita.
Lo schiavo insorge contro il suo signore, nel ribellarsi alla condizione in cui si trova costretto, rivendica la libertà non solo per sé ma per tutti gli uomini. La sua è un'esigenza di giustizia, di un ordine che non lo veda umiliato" (M. DE CESARE, *L'invincibile estate*, cit., p. 46).

187 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 266.

188 A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari,* cit., p. 96.

della Grecia, all'"uva della libertà", contro un'umanità che soggiace esclusivamente alla tecnica e dimentica l'arte. Alcuni passi del saggio meritano di essere citati in quanto offrono un profilo completo del volto prometeico:

> "O Giustizia, o madre mia," esclama Prometeo, "tu vedi che cosa mi fanno soffrire." E Mercurio schernisce l'eroe: "Mi stupisce che, essendo indovino, tu non abbia previsto il supplizio che ora subisci." "Lo conoscevo," risponde il ribelle. Anche gli uomini di cui parlo sono figli della giustizia. Anch'essi soffrono della sventura di tutti, con cognizione di causa. Sanno appunto che non esiste giustizia cieca, che la storia è senza occhi e che bisogna quindi rifiutare la sua giustizia per sostituirle, per quanto si possa, quella concepita dallo spirito. A questo punto Prometeo rientra nuovamente nel nostro secolo.
> I miti non hanno vita per se stessi. Attendono che noi li incarniamo. Risponda alla loro voce un solo uomo, ed essi ci offriranno la loro linfa intatta. […] A volte dubito se sia permesso salvare l'uomo di oggi. Ma è ancora possibile salvarne i figli, nel corpo e nello spirito. […] Nel fondo più buio della storia, gli uomini di Prometeo, senza smettere il loro duro lavoro, terranno uno sguardo sulla terra, e sull'erba instancabile. L'eroe incatenato conserva nel fulmine e nel tuono divini la sua fede tranquilla nell'uomo"[189].

Ivan e Prometeo si uniscono nella rivolta a favore della giustizia, in nome dell'amore verso l'uomo, attraverso l'unica fede che possono accettare: il riconoscimento della dignità della vita come unico valore meritevole di rispetto. Eppure sarebbe fuorviante pensare che questa forma stupefacente di solidarietà ed empatia nei confronti dell'altro, propria del personaggio dostoevskiano di Ivan e della visione camusiana di Prometeo, sia un reale superamento del nichilismo: "Quello di Ivan, in un certo senso, è il volto nobile del nichilismo. Ma la radicalità del suo no, della sua rivolta, se dal livello metafisico si lascia scivolare sul piano inclinato dell'esistenza concreta, vive la contraddizione di mutarsi nel suo opposto: da difesa assoluta, irriducibile, delle ragioni della vita, si converte in disponibilità a dare, o lasciare che

189 *Ivi*, pp. 98-99.

altri diano, la morte"[190]. Quella spinta positiva propria della rivolta che commuove Ivan e lo porta a concludere a favore dell'uomo, contro l'ingiustizia del mondo, nasconde un rovescio tragico: "Disperazione di Dio e negazione di Dio, di per sé, esaltano l'uomo, e lo intronizzano al posto di Dio, ne fanno il signore della terra"[191] di modo che alla fine a vincere è la *follia* della volontà di potenza nella sua declinazione peggiore: per Ivan "tutto è permesso" e la violenza torna a creare vittime e carnefici. Camus comprende perfettamente questo esito inquietante:

> "Lo stesso uomo che prendeva così aspramente le parti dell'innocenza, che tremava davanti alla sofferenza di un bimbo, […] dal momento in cui rifiuta la coerenza divina e tenta di trovare una propria regola, riconosce la legittimità dell'omicidio. Ivan si rivolta contro un Dio omicida; ma dall'istante in cui applica alla propria rivolta il raziocinio, ne trae la legge dell'omicidio. Se tutto è permesso, può uccidere suo padre, o almeno tollerare che sia ucciso"[192].

La contraddizione che attanaglia questo personaggio è insanabile: Ivan "accetta scientemente il proprio dilemma: essere virtuoso e illogico, oppure logico e criminale"[193] e siamo propensi a credere che anche per Camus, la ricerca di una "moralità pura", che non scadesse nelle forme del sogno illusorio o nella vana speranza di salvezza, ma rimanesse ben ancorata alla lucidità sisifica della ragionevolezza, fosse l'unico vero dramma, affrontato attraverso l'immagine di Nemesi e l'idea di misura[194], dell'intero suo pensiero e della sua vita[195].

Per il momento, la risposta camusiana alla domanda fatidica di Ivan – si può vivere e permanere nella rivolta? – sembra allinearsi a quella del personaggio

190 D. CANCIANI, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, cit., p. 217.
191 S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 67.
192 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 68.
193 *Ivi*, p. 69.
194 Su questo punto torneremo nel prossimo capitolo.
195 Il senso profondo e paradossale della rivolta è quello di un "equilibrio instabile" su cui è necessario vigilare sempre: "Quando Camus afferma che il movimento di rivolta deve portarsi dietro tutti i termini della contraddizione restando fedele al sì come al no, egli si mostra consapevole del fatto che a identificare la rivolta non è il primato dell'uno o dell'altro, ma l'oscillare continuo del rivoltoso tra i due termini dalla distanza massima" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 166).

dostoevskiano, per il quale "non si può vivere nella rivolta se non portandola al limite. […] Poiché Dio e l'immortalità non esistono, è lecito all'uomo nuovo divenire Dio"[196]:

> "Prometeo diviene da prima maestro che insegna, e poi, a sua volta, padrone che comanda. La lotta si prolunga ancora e diviene estenuante. Gli uomini dubitano d'approdare mai alla città del sole, e che questa città esista. Bisogna salvarli da se stessi. Allora l'eroe dice loro che conosce la città, e che è il solo a conoscerla. […] Prometeo solo è divenuto dio e regna sulla solitudine degli uomini. Ma, di Zeus, non ha conquistato che la solitudine e la crudeltà: non è più Prometeo, è Cesare"[197].

Una nuova divinizzazione dell'io, a discapito dell'altro: il nichilismo si ripresenta nella forma collettiva di una decadenza inesorabile che estende "la solitudine e la crudeltà" generando nuovi schiavi. In questo momento compare lo scigalevismo, che abbiamo indagato nel capitolo precedente, riportando nuovi orrori nella storia di violenza e ingiustizia dell'uomo. Albert Camus, come Simone Weil[198], è profondamente affascinato dalla bellezza armonica della grecità[199] e completamente ostile al paradigma della forza-sopraffazione, tipico del modello romano: quando il fuoco non è più il dono condiviso che riscalda il cuore all'uomo solo, ma un'arma di devastazione, uno strumento di dominio, anche Prometeo perde il suo nome e diventa Cesare[200].

196 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 69.

197 *Ivi*, p. 266.

198 Camus fu sincero ammiratore ed editore di Simone Weil: "Il 13 dicembre [1955], […] per presentare l'inchiesta di una giovane ricercatrice sulla condizione operaia nella regione parigina, ricorderà che «il libro più nobile pubblicato dopo la Liberazione si intitola *La condizione operaia* di Simone Weil»" (D. CANCIANI, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, cit., p. 233). L'autore algerino nomina Weil anche nei ringraziamenti per il Nobel durante la conferenza di Stoccolma del 9 dicembre 1957: "Tra le persone a cui si sente legato da una «fraternità profonda», ne cita una morta, perché può capitare di «sentirsi più vicini a uno spirito scomparso – il riferimento è a Simone Weil – che a uno spirito vivente»" (*Ivi*, p. 277).

199 "Noi abbiamo esiliato la bellezza, i Greci per essa hanno preso le armi. […] Abbiamo conquistato, spostato limiti, dominato cielo e terra. La nostra ragione ha fatto il vuoto. Finalmente soli, portiamo a compimento il nostro dominio su un deserto. Come potremmo dunque immaginare quel superiore equilibrio in cui la natura bilanciava la storia, la bellezza il bene, e che portava la musica dei numeri fin nella tragedia del sangue? […] Mentre i Greci ponevano alla volontà i limiti della ragione, noi, per finire, abbiamo messo la spinta della volontà al centro della ragione, che ne è diventata micidiale" (A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari,* cit., pp. 105-107).

200 "Questo popolo [I Romani] d'imitatori senza immaginazione immaginò tuttavia di sostituire con il genio guerriero il genio artistico e il senso della vita di cui mancava. E quest'ordine che tanto ci vanno vantando fu quello imposto dalla forza, non quello che respira nell'intelligenza. […] Il

Ivan e Prometeo sono trasfigurazioni potenti di due momenti decisivi nel pensiero camusiano de *L'uomo in rivolta*: entrambi esprimono l'autentico senso di ribellione, per il quale lo schiavo decide di insorgere contro il proprio padrone, in un impeto di commozione e di "amore immediato"[201] per gli esseri umani, liberati dalla soggiogazione al divino e finalmente pronti a costruire un mondo sotto il vessillo della giustizia[202]; eppure, allo stesso tempo, sia Ivan che Prometeo, inaugurano l'inizio del nichilismo occidentale imponendosi come nuovi padroni e tradendo lo spirito libertario che gli aveva inizialmente mossi[203]. La storia di questo fallimento, della nuova caduta nell'auto-idolatria e nella politica totalitaria, ha inizio con il "tutto è permesso" di Ivan e, come vedremo, pur trovando una convergenza di fondo nella concezione di Camus e Dostoevskij attraverso l'espressione di solidarietà e amore verso gli altri, la forma adottata per contrastare il male dell'egoismo sterile sarà essenzialmente divergente.

Mediterraneo è altrove. È la negazione stessa di Roma e del genio latino" (*Ivi*, pp. 140-141).

201 "L'amore immediato per gli altri esseri umani diventa un fattore determinante nella nozione di autentica rivolta di Camus e alimenta la sua opposizione a quelle filosofie politiche che giustificano le tirannie presenti in nome di un bene futuro che redimerà la morte delle loro vittime" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 121).

202 "La solidarietà iniziale di Ivan con i suoi simili contro l'ingiustizia divina, il suo rifiuto di essere salvato da solo, la sua tenace adesione a nozioni trasparenti di amore umano, rispetto alla mistificazione divina, costituiscono per Camus 'le mouvement le plus pur de la révolte' [l'espressione più pura della rivolta]" (*Ibidem*).

203 "Camus trova in Ivan un paradigma perfetto di una rivolta che non riesce a mantenere in equilibrio la sua dinamica morale interna e le sue polarità essenziali no/sì e cade nel nichilismo" (*Ivi*, p. 122).

NICHILISMO E AMORE

Solo nel duplice regno
le voci si fanno
miti ed eterne
(R.M. RILKE, *Sonetti a Orfeo*).

3 *La leggenda del Grande Inquisitore* e l'*Amor Christi*

Il Grande Inquisitore è il poema che alberga nell'intimità dell'uomo come l'ombra inquieta della coscienza in lotta tra l'abisso del bene e del male[204]: il tormento di Dostoevskij, uomo e scrittore, nella sua opera e nei suoi personaggi, Ivan per primo, si universalizza in tutti coloro che sentono "bruciare nel cuore" una forza mistica di infinito amore. Dostoevskij in poche pagine sviluppa l'intrico complesso di speculazioni intellettuali soffocanti del cardinale Inquisitore contro la disarmante semplicità di azione e di vita del Cristo: le due figure sono l'apice di una dialettica raffinata[205], in cui la presenza tormentata, fragile e verbosa del vecchio quasi novantenne, scarno e dagli occhi di fuoco, si confronta con l'assenza mite, eppure potentissima del Cristo silenzioso[206], *absconditus*. Tutti i tentativi di fissare la distanza definitiva dell'uomo da Dio, di chiusura totale in se stesso, sono alla fine sconfessati da un unico gesto: il bacio ardente che Cristo offre come dono gratuito alle labbra dell'Inquisitore.

---

204 "Siamo nature vaste, nature karamazoviane [...] in grado di mescolare tutti i contrari possibili e contemplare nello stesso istante entrambi gli abissi, l'abisso sopra di noi, l'abisso degli ideali elevati, e quello sotto di noi, l'abisso della degradazione più abietta e fetida" (F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, cit., pp. 762-763).

205 "La Leggenda del Grande Inquisitore è la vetta dell'opera di Dostoevskij, è il coronamento della sua dialettica" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 147). "Il male è dialettico: l'autodistruzione del male è già inizio dell'instaurazione del bene, sì che denuncia del male e affermazione del bene sono uno stesso atto" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 127).

206 "È il Grande Inquisitore che argomenta e si sforza di convincere. Ha a sua disposizione una forte logica, una forte volontà, protesa ad attuare un piano determinato. Ma la dolcezza di Cristo, il suo mite silenzio convincono e conquistano con più forza che tutta la forza delle argomentazioni del Grande Inquisitore" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 148).

All'interno della *Leggenda* ci sono tutti gli elementi per interpretare il dialogo sofferto tra il nichilismo, espresso dallo "spirito del deserto" che offre la tentazione luciferina della divinizzazione dell'io, e il libero amore, nell'immagine edificante del Cristo riapparso; tuttavia la grandezza di questo racconto, non è da ricercarsi nella sua sterile opposizione moralistica di bene e male, ma nella profondità oscura di un costante rovesciamento di prospettiva in cui il Grande Inquisitore e Cristo sono continuamente messi in discussione: tutto il poema è una corda tesa fino al bacio, fino all'"atto puro" che non ammette repliche. "La leggenda è un enigma. Non è del tutto chiaro da che parte sia l'autore stesso. Molto è lasciato all'intuizione della libertà umana. Ma la leggenda sulla libertà deve rivolgersi alla libertà. La luce brilla nelle tenebre. Nell'anima dell'ateo ribelle Ivan Karamazov si forma la lode di Cristo"[207].

L'amore che vince il nichilismo non è quello dettato dalla forza o dalla costrizione: l'unica autentica spinta al bene per Dostoevskij è data dalla libera scelta, dalla possibilità di aprire il proprio cuore all'altro senza sottometterlo al proprio arbitrio, ma condividendo con lui il peso della sofferenza. Questo è il nocciolo etico essenziale che l'autore russo condivide anche con Camus: la solidarietà come libertà di salvaguardia della vita contro il dolore, in nome dell'amore della dignità dell'uomo. Eppure, come il Grande Inquisitore e Cristo, come Ivan e Alëša[208], anche Camus e Dostoevskij, così vicini nel momento del bacio che sancisce l'amore dell'uomo per il proprio fratello sofferente, sono poi lontani nelle loro idee: il concetto di misura, proprio del pensiero meridiano di un equilibrio critico tra libertà e giustizia, come vedremo, sarà molto differente dall'*Amor Christi* di Dostoevskij[209].

---

207 *Ivi*, p. 147.

208 Quando Alëša bacia il fratello Ivan alla fine del racconto, questi lo incolpa scherzosamente di "plagio".

209 Sulla natura "estrema" delle posizioni dostoevskiane, prive di "misura", si soffermano diversi critici: "Il destino dell'uomo lo trae fatalmente o verso il Grande Inquisitore o verso Cristo. Bisogna scegliere. Non c'è una via di mezzo. Una via di mezzo non è che uno stato transitorio, in cui non si sono chiariti i termini estremi" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 147). "Dostoevskij ha detto di se stesso: «In ogni cosa, vado all'estremo: in tutta la mia vita, ho sempre oltrepassato la misura»" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 116).

Nella Siviglia del sedicesimo secolo, tra la folla, compare *Lui* (Cristo) e tutti lo riconoscono; il Grande Inquisitore, vestito con un semplice saio monastico, lo relega in una cella di ferro, entra nelle tenebre e dialoga con il prigioniero – anche se la forma è più simile a un monologo – durante la "nera, calda, soffocante notte sivigliana" quando l'aria odora di "lauri e di limoni". Non importa che si tratti di una finzione letteraria o del delirio di un pazzo[210], "quello che conta qui è che il vecchio sente il bisogno di esprimersi ad alta voce, che finalmente dopo novant'anni egli si esprime"[211]. L'idea *iniziale* che muove tutta l'accusa dell'Inquisitore a Cristo è la stessa che ha provocato la rivolta di Ivan[212], con una precisazione: se al centro della reazione alla sofferenza dei bambini vi era il concetto di giustizia, in questo caso è quello di libertà che viene contestato. L'accusa dell'Inquisitore è spiazzante: Cristo sembra amare di più la libertà concessa agli uomini che gli uomini stessi, anche contro la loro stessa felicità, a favore solo di pochi eletti, mentre la massa di individui "deboli e vili", incapaci di reggere il peso di dover scegliere tra il bene e il male, di affrontare le conseguenze di una vita all'insegna dell'angoscia e della disperazione, è come un gregge smarrito in cerca di una guida e destinato a soccombere[213]. "Egli [L'Inquisitore] [...] non accusa il Cristo di aver sottovalutato la natura umana, ma di averla sopravvalutata"[214]: la tragedia dell'uomo è in questo *giudizio erroneo* del Dio creatore, il quale apparentemente sembra aver confidato nella possibilità della bontà dell'uomo libero, senza fare i conti con la sua vera natura[215]. La libertà è così cara a Dio da permettere la presenza del male nel

210 "Il vecchio aveva novant'anni e gli poteva essere andato di volta il cervello con quella sua idea. Poteva anche essere rimasto colpito dalle sembianze del prigioniero. Oppure, infine, poteva trattarsi di delirio, dell'allucinazione di un vecchio novantenne in punto di morte, esaltato per giunta dall'*auto da fé* di un centinaio di eretici arsi il giorno prima. Ma non fa lo stesso per noi che sia un *qui pro quo* o pura fantasia?" (F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 271).

211 *Ivi*, p. 272.

212 "Il dialogo che precede la «Leggenda» e la «Leggenda» stessa, riguardano entrambe il pensiero proprio di Ivan e sono coessenziali e pertanto inseparabili" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa,* cit., p. 180).

213 "È qui, in questa imperscrutabilità del fatto che il mistero della redenzione, compiutosi in forme elevate, abbia escluso senza loro colpa i deboli, che ha inizio il passaggio della dialettica dell'Inquisitore ad un nuovo ambito, superiore: il rifiuto della redenzione stessa" (V. ROZANOV, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, trad. it. di N. Caprioglio, Bologna, Marietti 1820, 2018, p. 106).

214 R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 98.

215 "Cristo ha portato sulla terra la verità. L'Inquisitore dice che la vita terrena dell'uomo è governata dalla legge della sofferenza, dall'eterno tentativo di fuggirla, o, quando questo non sia possibile, dall'eterna ricerca della via che comporti la minima sofferenza. Tra la verità, che è incondizionata e

mondo: questo è il punto su cui anche Camus scopre, attraverso Ivan, la propria rivolta prometeica. Il discorso del Grande Inquisitore a Cristo tuttavia non si limita alla rivolta:

> "L'uomo è stato creato ribelle; ma i ribelli possono mai essere felici? Tu eri stato avvisato […] non ti sono mancati ammonimenti e avvertimenti, ma tu non hai dato ascolto a quegli avvertimenti, tu hai respinto *l'unico modo nel quale l'uomo poteva essere reso felice*, ma per fortuna, quando sei andato via, hai passato ogni cosa nelle nostre mani. Tu hai fatto una promessa, tu l'hai confermata con la tua parola, tu hai conferito a noi il diritto di fare e disfare e ora, naturalmente, non puoi neanche pensare di toglierci questo diritto. Perché sei venuto a disturbarci?"[216][c.n.].

Dopo queste parole inizia *la seconda parte dell'idea dell'Inquisitore*: se inizialmente era la volontà di vita, di amore verso l'uomo come creatura inerme alla sofferenza, in balia della propria stessa paralizzante angoscia, a muovere le accuse a Cristo; adesso, attraverso lo "spirito intelligente e terribile dell'autodistruzione e del non essere" – prodigo di "ammonimenti e avvertimenti" – avviene una tremenda *deformazione*, per cui sarà la volontà di potenza e di morte a dominare la scena. La storia del Grande Inquisitore diventa la narrazione brillante della *caduta* di un uomo alle tentazioni di Satana[217]: "Il segreto del Grande Inquisitore è questo, che non è con Cristo, ma con *lui* [L'anticristo]"[218]. Gli uomini preferiscono il pane della terra a quello del cielo, hanno fede solo nei miracoli e bramano il potere terreno più della grazia celeste[219]:

---

propria soltanto del Dio assoluto, e questa legge della sofferenza, cui è soggetto l'uomo a causa della sua natura relativa, c'è un abisso invalicabile. L'uomo, per quanto attratto lungo la prima via, seguirà sempre la seconda: questa è l'opinione dell'Inquisitore; senza negare l'elevatezza della verità apportata dal Salvatore, egli nega soltanto la corrispondenza di questa verità con la natura dell'uomo, e nel contempo nega la sua capacità di starne al passo" (V. ROZANOV, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, cit., p. 87). "In queste parole si rivela la bassa opinione che il Grande Inquisitore ha della natura umana, la sua sfiducia nell'uomo" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 150).

216 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 272.

217 "L'Inquisitore dal punto di vista delle tre tentazioni, intese come rappresentazione metaforica delle sorti future dell'uomo, comincia a parlare di queste sorti analizzando il significato delle tentazioni stesse" (V. ROZANOV, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, cit., p. 90). "La Leggenda non è, in fondo, che la ripetizione e l'amplificazione della scena evangelica evocata dal Grande Inquisitore" (R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 101).

218 N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 154.

219 Questi tre vizi corrispondono alle tentazioni attraverso le quali Satana provocò Gesù nel deserto, nei Vangeli di Matteo [Mt 4, 1-11], Marco [Mc 1, 12-13] e Luca [Lc 4, 1-13]. Riportiamo il testo

in sintesi le tre tentazioni sono un'ulteriore rappresentazione della voracità dell'orgoglio dell'uomo, della chiusura dell'io al proprio beneficio a discapito della propria libertà, e soprattutto di quella degli altri. Le tentazioni sono i modi attraverso cui i potenti operano il male, facendo leva sui bisogni di chi soffre, e paradossalmente proprio in nome dell'*idea iniziale di rivolta per amore dell'uomo* che li aveva mossi:

> "Da noi [...] tutti saranno felici e non si ribelleranno né si trucideranno più, come fanno con la tua libertà, per tutta la terra. Oh, noi li convinceremo che diventeranno liberi solo quando avranno rinunciato alla loro libertà per noi e si saranno assoggettati a noi. Mentiremo o diremo il vero? Si convinceranno da sé che diciamo il vero, giacché ricorderanno gli orrori di schiavitù e confusione ai quali ha condotto la tua libertà. La libertà, il libero pensiero e la scienza li condurrà in labirinti così intricati e li porrà faccia a faccia con tali miracoli e misteri insolubili che alcuni di loro, indomiti e violenti, si suicideranno; altri, indomiti ma fiacchi, si uccideranno l'uno con l'altro, e i rimanenti, deboli e infelici, strisceranno ai nostri piedi e inneggeranno a noi: 'Sì, avevate ragione, solo voi siete depositari del suo mistero, e noi torniamo a voi, salvateci da noi stessi'"[220].

significativo di Matteo: "Allora Gesù fu condotto dallo Spirito nel deserto, per essere tentato dal diavolo. Dopo aver digiunato quaranta giorni e quaranta notti, alla fine ebbe fame. Il tentatore gli si avvicinò e gli disse: «Se tu sei Figlio di Dio, di' che queste pietre diventino pane». Ma egli rispose: «Sta scritto: Non di solo pane vivrà l'uomo, ma di ogni parola che esce dalla bocca di Dio». Allora il diavolo lo portò nella città santa, lo pose sul punto più alto del tempio e gli disse: «Se tu sei Figlio di Dio, gettati giù; sta scritto infatti: Ai suoi angeli darà ordini a tuo riguardo ed essi ti porteranno sulle loro mani perché il tuo piede non inciampi in una pietra». Gesù gli rispose: «Sta scritto anche: Non metterai alla prova il Signore Dio tuo». Di nuovo il diavolo lo portò sopra un monte altissimo e gli mostrò tutti i regni del mondo e la loro gloria e gli disse: «Tutte queste cose io ti darò se, gettandoti ai miei piedi, mi adorerai». Allora Gesù gli rispose: «Vattene, Satana! Sta scritto infatti: Il Signore, Dio tuo, adorerai: a lui solo renderai culto». Allora il diavolo lo lasciò, ed ecco, degli angeli gli si avvicinarono e lo servivano" [Mt 4, 1-11].

220 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 279.

L'epopea dell'apostata[221], che scopre il potere terribile dell'auto-idolatria e della divinizzazione di sé[222], prospetta tutte le forme proprie del nichilismo contemporaneo che abbiamo già indagato nei *Demoni*: il suicidio di Kirillov, l'omicidio e il totalitarismo schiavizzante di Šigalëv. Il Grande Inquisitore che muove la sua logica spietata sempre sul filo della contraddizione – per cui l'unica umanità veramente libera è quella assoggettata – rappresenta perfettamente il modello "politico" moderno, attraverso il quale Camus reinterpreta il deragliamento della rivolta affermativa nel nullismo distruttivo del "tutto è permesso":

> "Sono i Grandi Inquisitori che imprigionano Cristo e vengono a dirgli che il suo non è il metodo adatto, che la felicità universale non si può ottenere mediante la libertà immediata di scegliere tra il bene e il male, ma con il dominio e l'unificazione del mondo. Bisogna regnare innanzi tutto, e conquistare. Il regno dei cieli verrà effettivamente sulla terra, ma ci regneranno gli uomini, dapprima alcuni che saranno i Cesari, quelli che hanno capito per primi, e tutti gli altri in seguito col tempo. L'unità della creazione si farà con qualunque mezzo, poiché tutto è lecito. Il Grande Inquisitore è vecchio e stanco, perché la sua scienza è amara. Sa che gli uomini sono più pigri che vili, e preferiscono la pace e la morte alla libertà di discernere il bene e il male. […] La legittimità verrà alla fine dei tempi quando il regno degli uomini sarà assicurato. […] I Grandi Inquisitori rifiutano fieramente il pane del cielo e la libertà ed offrono il pane della terra senza libertà. […] Tutto è lecito e in quell'attimo sconvolto si sono preparati i secoli del delitto. Da Paolo a Stalin, i papi che hanno scelto Cesare hanno spianato la via ai Cesari che non scelgono che se stessi"[223].

221 Il Grande Inquisitore è a tutti gli effetti un apostata di Cristo, forse il più terribile: "Sappi che anche io sono stato nel deserto, anche io mi sono cibato di locuste e radici, anche io ho benedetto la libertà con la quale tu avevi benedetto gli uomini, anche io ho tentato di entrare nel novero dei tuoi eletti, nel novero dei potenti e dei forti che anelano a 'colmare il numero'. Ma ho aperto gli occhi e non ho voluto servire la follia. Sono tornato sui miei passi e mi sono unito alle fila di coloro che hanno rettificato l'opera tua. Mi sono allontanato dagli orgogliosi e sono tornato fra gli umili per la felicità di questi umili. Quello che ti dico, si avvererà e il nostro regno sarà edificato. Te lo ripeto: domani vedrai il docile gregge che a un mio piccolo cenno si lancerà ad ammucchiare carboni ardenti al rogo sul quale ti farò bruciare per essere venuto a disturbarci. Perché se mai c'è stato qualcuno che meritasse più di tutti il nostro rogo, quello sei tu. Domani ti farò bruciare" (*Ivi*, p. 281).

222 "L'umanità sta divinizzando se stessa, ora dà ascolto soltanto alle proprie sofferenze e si guarda intorno con occhi affaticati alla ricerca di chi potrebbe alleviarle o per lo meno lenirle" (V. ROZANOV, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, cit., p. 92).

223 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., pp. 71-72.

I Grandi Inquisitori sono per Camus tutti coloro che sacrificano la volontà di libertà in nome della volontà di potenza, prevaricando con la propria ideologia[224] a discapito della vita: la condanna di Camus verso Ivan e l'Inquisitore non si riferisce alla rivolta mossa dai valori imprescindibili di giustizia e libertà, ma alla sua degenerazione in esiti nichilistici. La verità che suscita la ribellione – contro la sofferenza e contro Dio – diventa la peggiore menzogna: l'orgoglio muove nuovamente le fila verso un principio di morte e di auto-referenzialità[225]. Questa diagnosi del problema presentato nella *Leggenda* viene condivisa da Camus con Dostoevskij, il quale, proprio per la sua superba capacità di smascherare l'inganno psicologico sotteso al principio politico della forza, individua un nesso formidabile tra il bisogno dell'io di liberarsi dai vincoli che lo opprimono e l'aspirazione a crearne di nuovi per sottomettere gli altri: un equilibrio difficile da mantenere stabile senza una garanzia divina, sempre in bilico tra l'esigenza di libertà del singolo e il "tutto è permesso" del suo *Ego*. La scelta politica della menzogna da parte dei potenti segue la via "propagandistica" della prima tentazione, che è così efficace perché fa leva su una verità profonda – la fame degli uomini – strumentalizzandola per assoggettarli; quando le pietre saranno trasformate in pani, il vile sarà per sempre sottomesso alla mano che lo ha sfamato: Camus e Dostoevskij sono concordi nel credere che una verità corrotta è una menzogna travestita. Di grande interesse è la definizione usata da Davison di "umanesimo fraudolento" [fraudulant humanism] che "trasforma molte persone in animali ubbidienti e schiavi in nome della loro felicità"[226].

224 In Dostoevskij, Pareyson sottolinea questo aspetto proprio delle ideologie, le quali sono: "desideri di potenza mascherati da filosofie" (L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 24).

225 "Camus condanna Ivan di nichilismo non a causa della rivolta in sé, ovviamente, ma a causa della "distruzione assoluta" che risulta dalla posizione filosofica che adotta e dalla sua incessante richiesta di "libertà totale, dispiegamento illimitato di 'orgoglio umano'" (P. DUNWOODIE, *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski*, cit., p. 89).

226 R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 129.

Davison si sofferma in particolare su una conferenza di Camus dal titolo rivelatore *Pane e libertà* del 1953 in cui possiamo leggere un riferimento implicito alla *Leggenda*[227]:

> "Alcuni intellettuali molto attivi hanno annunciato al lavoratore che quel che interessava a lui era soltanto il pane e non la libertà, come se il lavoratore non sapesse che il suo pane dipende anche dalla sua libertà. […] Oggi per tutti noi la parola d'ordine può essere soltanto questa: senza cedere in nulla sul piano della giustizia, non rinunciare a nulla su quello della libertà. […] Scegliere la libertà non è, come ci dicono, scegliere contro la giustizia. Anzi, oggi si sceglie la libertà proprio stando dalla parte di coloro che ovunque lottano e soffrono. La si sceglie insieme con la giustizia e, a dire il vero, ormai non possiamo più scegliere l'una senza l'altra. Se qualcuno vi toglie il pane, sopprime contemporaneamente la vostra libertà. Ma *se qualcuno vi strappa la libertà, sappiate che anche il vostro pane è minacciato, poiché non dipende più da voi e dalla vostra lotta, ma dal buon volere di un padrone*"[228][c.n.].

Il discorso viene pronunciato da Camus in occasione di una grande riunione di sindacati francesi – il cui ruolo è ritenuto fondamentale dallo scrittore – in contatto con altri enti sindacali spagnoli, sul tema della *Difesa di tutte le libertà* nel maggio del 1953. L'autore dell'*Uomo in rivolta*, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, intende proporre una filosofia del limite, della misura che sia capace di conciliare diversi valori, tra cui anche giustizia e libertà[229], per non rinunciare a nessuna delle due, contro il riduzionismo qualunquista che rimane miope alla miseria della condizione operaia: "La libertà insomma, al di là della sua mistificazione borghese, deve trovare il suo contenuto di giustizia, che significa redistribuire equamente le ricchezze del lavoro dei

227 "Nel 1953, in un importante discorso tenuto alla Bourse du Travail de Saint-Étienne, Camus usa il linguaggio del Grande Inquisitore per definire la sua opposizione allo stato di polizia. Chiama l'articolo 'Le Pain et la liberté', ponendolo in una chiara relazione con l'accusa del Grande Inquisitore contro Cristo secondo cui avrebbe dovuto dare al popolo il pane, non la libertà" (*Ivi*, p. 131).

228 A. CAMUS, *Conferenze e discorsi [1937-1958]*, trad. it. di Y. Melaouah, Firenze, Bompiani, 2020, pp. 175-178.

229 "Libertà politica e giustizia economica possono essere conciliate, agli occhi di Camus, dalla politica della rivolta autentica che deve prendere le distanze dalle ortodossie rivoluzionarie ma non dall'economia collettiva" (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 132).

produttori"[230]. In questo contesto il discorso dell'Inquisitore è ancora una volta interpretato da Camus e politicizzato come un modello di *mistificazione* mossa dalla volontà di dominio: dietro la lusinga dello "spirito del deserto" si cela una volontà di sopraffazione che in fondo è desiderio di annientamento. La risposta di Camus sarà la rivolta in nome di Nemesi, ma su questo torneremo.

Camus e Dostoevskij non si limitano a riconoscere una tendenza pericolosa del nichilismo occidentale, in cui l'essere divinizzato intraprende la via mortifera della potenza, attraverso la menzogna della facile liberazione dal dolore e le forme del terrore omicida: entrambi gli autori pensano anche un programma di risanamento, un nuovo slancio verso la tutela della vita dell'altro e della visione dell'uomo come assoluto inviolabile; Camus e Dostoevskij, nella costruzione delle loro opere più mature, senza privarsi di continue ambiguità e ripensamenti, approdano seguendo rotte diverse a una destinazione simile: l'amore solidale verso la presenza dell'altro, nel suo significato più nobile e sfaccettato.

Questo insegnamento viene assimilato e riproposto da Dostoevskij attraverso la figura di Cristo, per esempio, a conclusione della *Leggenda*:

> "Quando l'inquisitore termina di parlare, aspetta per un po' di tempo che il prigioniero gli risponda. Gli pesa il silenzio di lui. Egli si è accorto di come il carcerato lo abbia ascoltato con attenzione, tranquillamente, guardandolo dritto negli occhi e, evidentemente, senza alcuna intenzione di replicare. Il vecchio avrebbe voluto che quello gli dicesse qualcosa, per quanto amara e tremenda potesse essere. Egli invece si avvicina lentamente al vecchio e lo bacia piano sulle esangui labbra di novantenne. Ecco, è questa tutta la sua risposta. Il vecchio sussulta. Un leggero fremito gli contrae gli angoli della bocca, egli va alla porta, la apre e gli dice: "Va' via e non tornare più... non tornare più... mai, mai più!" E lo lascia andare "nelle scure piazze della città". Il prigioniero scompare». «E il vecchio?» «Il bacio gli brucia nel cuore, ma il vecchio rimane fedele alla sua idea»"[231].

230 P. CASTORO, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, Nardò (LE), Besaeditrice, 2001, p. 125.
231 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, cit., pp. 283-284.

Gesù viene dipinto da Dostoevskij avvolto dalla tenebra e dal silenzio – come nella *Cena in Emmaus* di Rembrandt – l'Inquisitore lo imprigiona, lo incalza con le sue accuse e cerca in tutti i modi di turbarlo, di sobillarlo, eppure accade l'esatto opposto: Cristo rimane immobile, serafico nella sua umile figura, mentre il vecchio è preda della sua stessa voce, dell'ira roca che pervade le sue idee, del tremore che gli sconvolge le carni. Durante tutto il dialogo-monologo, l'Inquisitore è trascinato dalla propria passione rumorosa, avvolto da una misteriosa e demoniaca irrequietezza; all'opposto Gesù tace, rimane in ombra, ascolta ma non concede replica fino alla fine. Sembra quasi non esserci, come fosse un'assenza sulla quale trionfa l'ateismo imperialista dell'Inquisitore. Poi qualcosa accade: Cristo esce per un attimo dalle tenebre, prima di tornare alle "scure piazze della città", e si manifesta nella *parusia* di un atto di puro amore, di un bacio umanissimo che spiazza completamente ogni argomentazione[232] e lascia solo la dolcezza infinita del gesto di chi non può che amare la bontà dell'uomo più di qualsiasi altro ragionamento, di chi ha già perdonato. Questo bacio, che sembra quasi un capovolgimento del tradimento di Giuda[233], è l'apice della riflessione di Dostoevskij, per il quale "il principio guida per l'opera del cristiano […] [è] *rivolgere sempre ciò che si ha in mente di fare a Cristo e domandarsi se Egli lo compirebbe o se, vedendolo compiere, lo approverebbe*"[234]. Nel bacio c'è tutta la reciprocità solidale dell'*Amor Christi*, nel senso profondo di un genitivo soggettivo e oggettivo, per il quale il Cristo che viene amato dall'uomo è quello stesso che ama l'uomo come un figlio: il messaggio evangelico di salvaguardia della vita diventa il cuore della risposta di Gesù all'Inquisitore. Girard si sofferma su questo "superamento" del nichilismo dell'io, verso

232 "Il Cristo si è volontariamente spogliato di ogni prestigio e di ogni potenza; rifiuta di esercitare sull'uomo la benché minima pressione; desidera farsi amare di per se stesso. […] L'Inquisitore vede tutto, sa tutto, comprende tutto, intende persino l'appello muto dell'amore, ma è incapace di rispondervi. Che cosa fare, in questo caso, se non riaffermare la presenza di tale amore? È questo il senso del bacio che Cristo, senza dire parola, dà allo sventurato vegliardo" (R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 104).

233 Il celebre "bacio di Giuda" dei Vangeli, segnale e simbolo del tradimento verso il maestro, venduto per trenta monete, sembra riproporsi in chiave del tutto rinnovata. È interessante riflettere sulla duplice connotazione del bacio: un atto intimo e denso di significato, la cui intenzione nascosta oscilla tra l'odio e l'amore, tra la menzogna e la verità, tra la condanna e il perdono.

234 V. ROZANOV, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, cit., p. 99.

l'apertura nei confronti del prossimo: "In un mondo in cui l'amore del Cristo e l'amore del prossimo fanno tutt'uno, l'autentica pietra miliare è il nostro rapporto con gli altri. È l'Altro che bisogna amare *come* se stessi, se non si vuole idolatrarlo e odiarlo nei recessi del sottosuolo"[235].

Pareyson sottolinea come "il discorso [dell'Inquisitore] non sarebbe concluso se non rendesse conto anche della confutazione del nichilismo di Ivan"[236]: infatti, all'interno del romanzo, attraverso le figure di Alëša e soprattutto di Zosima, il quale più volte insiste sul concetto di unità cosmoteandrica basata sull'amore[237], avviene un'essenziale torsione in positivo, mediante la nozione centrale di onnicolpevolezza – secondo cui tutti siamo responsabili delle colpe di tutti – che riavvicina gli uomini nel perdono, con il sacrificio del figlio di Dio:

> "La coscienza dell'onnicolpevolezza e il conseguente perdono reciproco realizzano l'amore e quindi la felicità […]. L'affrancamento dal dolore è ottenuto dalla virtù redentrice dell'amore: è l'amore universale che basato sul senso dell'onnicolpevolezza e sul perdono reciproco, riesce a instaurare il regno della felicità e della gioia. […] La vera replica a Ivan è quella di Alëša. Sua è la parola prima e ultima, originaria e definitiva: c'è chi può perdonare perché ha sofferto innocente, c'è chi «può perdonare tutto, tutti e *per tutti* perché lui stesso ha dato il suo sangue per tutti e tutto»; e quindi né il mondo è assurdo né la redenzione è fallimentare: il mondo non è fondato su un architetto che finalizza la sofferenza inutile all'eterna armonia, ma sul redentore e sulla sua infinita sofferenza, e la stessa Leggenda non è che un grande elogio del redentore"[238].

235 R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 103.
236 L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit., p. 198.
237 "Come confutazione dell'ateismo di Ivan il discorso di padre Zosima va considerato soprattutto come la proposta dell'amore che tiene unite tutte le parti e tutti i livelli dell'universo in un'unità cosmoteandrica in cui tutti gli esseri sono ugualmente partecipi del dolore e della gioia ed egualmente destinati alla felicità" (*Ivi*, p. 204).
238 *Ivi*, pp. 205-207.

L'assurdo del mondo non è da imputare a Dio: la presenza della sofferenza, anche di quella inutile, è un fatto che pesa sul cuore di ognuno, anche nelle lacrime del Dio afflitto, ma viene riscattata dalla passione di Cristo, che l'assume in quanto uomo libero sulle proprie spalle e la redime in quanto figlio di Dio, attraverso la capacità divina di infinito amore e di sublime perdono delle colpe di tutti. È solo con l'esempio-riferimento essenziale di Cristo che l'uomo può scegliere liberamente di *amare il prossimo suo come se stesso*, invece di soggiogarlo alla propria forza e di rimanere succube del proprio orgoglio[239]:

> "La volontà di dominio priva della libertà sia colui che domina, che coloro sui quali domina. Cristo conosce solo il dominio dell'amore, l'unico dominio compatibile con la libertà. La religione di Cristo è la religione della libertà e dell'amore, del libero amore fra Dio e gli uomini"[240].

Una domanda fondamentale sorge spontanea: se l'amore è la chiave del pensiero dostoevskiano, anche nel senso più umano di solidarietà e intima fratellanza in accordo con Camus e un certo tipo di cristianesimo riformato, in che modo l'*Amor Christi* continua a conservare il suo statuto spirituale e ultra-mondano?

> "Dostoevskij ha quest'idea singolare che l'amore per l'uomo e l'umanità può essere un amore empio. […] Vi è un amore per l'uomo fuori di Dio; quest'amore ignora il volto eterno dell'uomo, perché questo volto esiste soltanto in Dio. Quest'amore non si rivolge alla vita eterna, immortale. È un amore impersonale, comunistico, in cui gli uomini si attaccano l'uno all'altro, perché non sia così pauroso vivere dopo aver perso la fede in

239 Qui il commento di Rozanov è perfetto: "E nel tempo stesso in cui il nostro orgoglio si placherà, maturerà la nostra vera dignità. Una volta compresa l'impotenza delle nostre forze di fronte alle grandi mete, smetteremo di gettare la personalità umana ai loro piedi. Non accumuleremo più sofferenza su sofferenza per elevarci ad una altezza da cui ci possano vedere le popolazioni più lontane e i tempi futuri. Comprenderemo il valore assoluto dell'uomo, comprenderemo che la gioia e la luce nel suo cuore, su ogni singolo volto è quanto di meglio, di più alto e di più prezioso ci sia nella storia" (V. ROZANOV, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, cit., p. 140).

240 N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 160.

> Dio e nell'immortalità, cioè nel Senso della vita. […] Nell'amore ateo l'uomo rinnega la sua natura spirituale, la sua origine divina, tradisce la sua libertà ed immortalità"[241].

Per Dostoevskij l'amore che non affonda le proprie radici nella fede in Dio, anche se dovesse esprimesi nella forma più nobile e rispettosa di conservazione della vita dell'altro, non è vero amore, perché rimane pur sempre esposto al rischio rovinoso della deriva egotistica, nichilistica del "tutto è permesso" e dell'idolatria: l'eterna alleanza è una garanzia di bontà necessaria all'uomo per permanere umile tra i suoi simili, per vigilare sulla propria coscienza e per vincere le tentazioni dello "spirito del deserto". In ultima analisi il trionfo sulla dolorosa consapevolezza della nostra mortalità, per Dostoevskij, è possibile solo nella fede irrinunciabile alla vita eterna: l'unico rimedio all'assurdo della morte è la salvezza nella promessa del regno dei cieli, nella resurrezione che salva dal vuoto nulla. Una fede dinamica e libera, che matura dal dubbio e dall'inferno ctonio della lotta contro il male[242], ma pur sempre necessaria: senza Dio esisterebbe solo l'assurdo e una morale dei valori sarebbe impossibile o comunque destinata a fallire.

241 *Ivi*, pp. 98-99.

242 "Dostoevskij non pretende di sfuggire al sottosuolo; vi si addentra, anzi, così profondamente che è dall'altra estremità che gli giunge la luce. *Non è come un bambino che io credo al Cristo e lo confesso. È attraverso il crogiuolo del dubbio che è passato il mio osanna*" (R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, cit., p. 110).

3.1 Nemesi e la via della misura

All'interno del capitolo dedicato a Camus del *Pensiero meridiano,* Franco Cassano esordisce proprio a partire dal nullismo del "tutto è permesso" di Ivan:

> "Al centro della scena non c'è Dio, ma non è vero che tutto è permesso anzi è vero esattamente il contrario: «se Dio non esiste, non è permesso nulla» (T, II, 133). […] La maturità è questo non appoggiarsi più a nessuna concezione provvidenziale della storia, non accettarne più le giustificazioni, la presa di coscienza che *non abbiamo più nessuna garanzia* che il vento che gonfia le nostre vele spinga nella direzione giusta"[243][c.n.].

La diversità della risposta di Camus al nichilismo, rispetto a quella di Dostoevskij, risiede in questa essenziale *mancanza di garanzia* in relazione alla direzione delle nostre azioni: se per l'autore russo questa assenza è intollerabile e assurda – una condizione che può essere vinta solo tramite la libera fede in Dio – per il francese algerino la contraddizione di una vita destinata alla morte è insanabile e insolubile, ma proprio per questo, l'unico modo possibile per sopravvivere all'assurdo è quello di una continua e vigile tutela di quanto possiamo preservare di buono nell'esistenza di ognuno, al fine di arginare le potenzialità devastanti di un mondo privo di senso, nondimeno insostituibile.

Nella *Difesa dell'Uomo in rivolta* del 1952, pubblicata postuma da Gallimard, Camus ripercorre tutte le tappe concettuali, le motivazioni personali e gli snodi profondi che sorreggono il significato e l'ambizione della propria opera filosofica: siamo negli anni '40, nel contesto critico della Seconda Guerra Mondiale e di un'Europa devastata dalla ferocia del totalitarismo nazista, in cui le storie di violenza e orrore sono – come sostiene lo stesso Camus – "il pane quotidiano" di molti giovani in lotta per la libertà e soprattutto per la pace. L'anelito al bene, così difficile da esprimere nelle brutture

243 F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Roma, Laterza, 2021, p. 79.

sanguinarie e metodiche del terrore di Stato o nel clima diffuso dello stalinismo, è la causa prima di una riflessione lucida sul destino dell'uomo:

> "Al delitto che seguiva una ragione, in ogni caso, bisognava almeno opporre le ragioni del bene. Ma di quale bene? E come servirci di quel che professavamo, o di quanto ci era stato insegnato per contestare il nichilismo micidiale che ci teneva allora sottomessi?
>
> Da parte mia disponevo solo di una rivolta sicura di se stessa, ma ancora inconsapevole delle sue ragioni. E, fatta eccezione per il cristianesimo che tanti cristiani ci avevano scoraggiato dall'amare, o in generale per le filosofie dell'eterno che implicavano una fede che non avevamo, nessun sistema di pensiero attorno a noi poteva fornirci ragioni chiare"[244].

Alla disillusione segue lo smarrimento: quello che Camus ha a cuore è il tempo presente e il suo risanamento, o per lo meno, una *possibilità* di risanamento che non preveda una nuova mistificazione o una morale menzognera, un'ulteriore maschera del nichilismo, propria dei regimi basati sulla forza e sulla prevaricazione del potere. Questo è il punto di partenza, come sostiene nell'*incipit*: "Alla base di ogni opera si trova spesso un'emozione profonda e semplice, a lungo elaborata, che, senza giustificarla, basta a spiegarla", ovvero quel *bisogno istintivo, viscerale*, di gridare la propria rivolta all'assurdo dell'omicidio e dei crimini contro la vita, in nome di quell'amore dell'umano come assoluto che abbiamo già indagato nei primi moti di Ivan, in alcune riflessioni dell'Inquisitore e nel bacio di Cristo. Eppure la rivolta è *rischiosa*[245], sempre esposta al pericolo del male, alla degenerazione del rifiuto che afferma la vita in quello che la nega, tanto che lo stesso Camus ammette di essere stato anch'egli vittima dello spirito del suo tempo[246]:

244 A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari,* cit., p. 191.

245 "Di fatto, nel pensiero di Camus la rivolta è costantemente in pericolo: quale che sia il problema da affrontare (il nesso giustizia-libertà, per esempio, o il dilemma violenza o non violenza), essa resta comunque esposta al rischio di andare contro se stessa. È un rischio insuperabile, intrinseco della drammaticità sia della rivolta sia dell'esistenza, e per questo occorre averne contezza" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 165).

246 "Ho descritto un male da cui non mi escludevo. Lungi dal voler giustificare niente, ho voluto comprendere di che tipo fosse la nostra colpa, e non ho creduto possibile ridurla, ma solo accettarla

> "In verità, a una specie di nichilismo che spingeva alla rivolta avevamo da opporre, oltre alla nostra stessa rivolta, soltanto altre specie di nichilismo. […] Quanto a me, che avevo vissuto a lungo senza morale, come molti della mia generazione, che avevo a lungo professato insomma il nichilismo, anche se non sempre consapevolmente, compresi allora che le idee non erano solo giochi patetici o armoniosi, e che, in certe occasioni, accettare alcune idee portava ad accettare l'assassinio senza limiti"[247].

Nell'Europa "in fiamme, coperta di urla e di prigioni", Camus scopre la necessità di una morale onesta, di una rinascita che possa recuperare il significato profondo dell'amore nei confronti della vita: non si tratta di superare la contraddizione, ma di accettarla[248] e trarre da essa "una regola di comportamento e forse un primo valore"[249] per vincere la rovina della volontà di potenza, in una "specie di lotta per equilibrare l'impossibile"[250]. L'importanza della *lucidità*, della consapevolezza sisifica dell'assurdo, della sofferenza e del male nel mondo, rimane centrale, ma ora, grazie alla rivolta, Camus sente l'urgenza di un pensiero nuovo, capace di offrire un criterio affermativo al problema del nichilismo. Si delinea – sempre nella frammentarietà costitutiva di una riflessione relativa e non priva di ambiguità – una nuova via: dal peso del macigno di Sisifo che accetta il suo dolore, alla ribellione di Prometeo che, in nome del suo amore per l'umanità, oppone il proprio "no" allo strazio a favore della vita, incontriamo infine Nemesi, la dea della misura e della giustizia.

All'interno dei *Taccuini* compaiono alcune tracce di un progetto camusiano che avrebbe dovuto organizzare la riflessione dell'intera opera dello scrittore francese in una sequenza di differenti cicli:

---

collocandola entro i sui limiti" (A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari,* cit., p. 193).

247 *Ivi*, p. 192.

248 "Non c'è, sotto aspetti differenti, che un solo nichilismo di cui siamo tutti responsabili e da cui possiamo uscire solo accettandolo con tutte le sue contraddizioni" (*Ivi*, pp. 193-194).

249 *Ivi*, p. 192.

250 *Ibidem*.

> "Essa si dà in una veste ternaria: infatti muove dall'assurdo, nucleo tematico del primo ciclo, procede attraverso la rivolta, su cui si impernia il secondo ciclo, e ha compimento nell'amore, il tema meno esplorato a causa della sopraggiunta morte dell'Autore e non presente ancora nell'intervista del 1951 (presente però in una schema riepilogativo del 1947, dove figura subito dopo la questione del giudizio, che resta questione estranea all'articolazione ciclica del 1957). A questi tre temi corrispondono due atti speculativi fondamentali: la negazione, da cui trae alimento l'assurdo, e l'affermazione, da cui traggono alimento sia la rivolta che l'amore"[251].

Il suggerimento di Andreatta è di considerare i tre elementi come *coesistenti-successivi*, dato che "si implicano e si richiamano a vicenda"[252], in una spirale in cui vengono continuamente ripresi e ripensati[253]. Secondo questa linea interpretativa non è scorretto immaginare la presenza del significato del mito di Nemesi *già all'interno del ciclo della rivolta* – tanto che entrambi condividono il senso affermativo del pensiero meridiano di Camus – come un suo completamento, o meglio ancora come una nuova rivelazione e rilettura del disegno maturato fino agli anni '50, attraverso un chiarimento delle proprie intenzioni profonde. Il percorso di Camus – come quello di Dostoevskij – non è lineare, ma un continuo ritorno a se stesso e alle proprie angosce, alla ricerca di una verità sempre esposta al dubbio e all'auto-critica, uno scavo nei meandri della coscienza sempre in atto e senza tregua alcuna.

Nei *Taccuini* un'annotazione lega indissolubilmente la figura di Nemesi al problema del nichilismo: "Nemesi – dea della misura. Tutti coloro che hanno superato la misura verranno spietatamente distrutti"[254] ed è proprio in questo momento che la figura mitologica rappresenta un simbolo essenziale per sostenere l'obiettivo dell'amore solidale verso l'uomo – con il proposito di una nuova morale della misura – contro il suo annientamento.

---

251 D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 31.
252 *Ivi*, p. 34.
253 "Nulla viene davvero eliminato nel movimento speculativo del *Mythe*, così come nell'intera scansione ciclica; ma, nello stesso tempo, nulla resta identico a sé [...]. E questo perché il cammino del pensiero, il suo scandirsi in tappe, il suo stratificarsi, è qualcosa di realmente vissuto" (*Ivi*, p. 35).
254 A. CAMUS, *Taccuini*, cit., p. 268.

Quali sono le manifestazioni di Nemesi e le vie attraverso cui si dispiega il valore della *mesure*? Se l'assurdo mette in evidenza una serie preoccupante di opposizioni in continua tensione (libertà-giustizia, rivolta-rivoluzione, individualismo-storia, vita-morte)[255], la misura non è altro che l'etica della *permanenza viva* all'interno dei limiti di queste insanabili contraddizioni:

> "Ogni impresa umana incontra così un limite oltre il quale si trasforma nel suo contrario, come il disgusto fa seguito al piacere prolungato. Dire dunque che bisogna tenersi su questo limite vuol dire in realtà che bisogna *mantenersi sulla frontiera estrema della lotta*, dove la lacerazione non si separa dalla lucidità. […] La padronanza di cui ho parlato non procede senza tremore: comporta uno sforzo di tutto l'essere. […] Ho creduto quindi di poter scrivere la parola "misura". Avrei potuto scrivere "scontro" o "corpo a corpo" per soddisfare la sete d'imprese militari che c'è nella nostra società letteraria. Ma ho preferito la parola giusta, "misura", nel senso classico in cui l'intendevano i Greci. […] La misura non è dunque la risoluzione dei contrari. Essa non è nient'altro che *l'affermazione della contraddizione, e la decisione ferma di tenerle fede per sopravviverle*. Chiamo dismisura il movimento dell'anima che passa alla cieca il confine in cui i contrari s'equilibrano per stabilirsi infine in un'ebrezza di consenso, di cui abbondano sotto i nostri occhi i vili e crudeli esempi"[256][c.n.].

La misura dunque è una posizione scomoda, non conciliata e priva di garanzie, caratterizzata da un perpetuo *equilibrio instabile*, ma sempre attenta a non sbilanciarsi irrimediabilmente nel pericolo del nichilismo passivo: si tratta di un valore che Camus

255 Per Camus, queste "dicotomie sbilanciate" sono la base di tutti i "nichilismi" principali. Per esempio, quello tra Individualismo e Storicismo: "Il primo afferma solo l'uomo solitario, qui e ora; il secondo, l'uomo a venire, integrato nella società ideale" (A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari,* cit., p. 199). La prospettiva di Camus è quella di una coesistenza tesa, ma sempre contraria a ogni irrigidimento del pensiero.

256 A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari,* cit., pp. 197-198.

riprende dal mondo greco[257] , dalla bellezza della Natura[258] attraverso un ritorno a Eraclito[259], rielaborando il mito di Nemesi[260] con spirito costruttivo e la finalità imprescindibile di un rinnovato umanesimo basato sul dialogo e il rispetto dell'esistenza di tutti. In fondo la misura è solo uno – di certo il più consistente dal punto di vista teorico – dei tanti strumenti che Camus adotta all'interno delle sue opere mature (*La peste*, *L'uomo in rivolta*, *La caduta*, *Il primo uomo* ecc.)[261] per esprimere il proprio amore verso la dignità dell'uomo: questo è il culmine di una ricerca che riavvicina, almeno in parte, la riflessione dello scrittore algerino a quella di Dostoevskij. Come vedremo nei paragrafi successivi, all'interno delle sue ultime opere, Camus esprime sempre più frequentemente quest'idea preziosa e irrinunciabile:

257 Camus sosteneva la tesi della "conciliazione" tra il pensiero occidentale e quello greco, contro la mera esaltazione dell'uno o dell'altro: riprendendo il sogno di Goethe, Faust doveva unirsi a Elena, dando i natali a Euforione, simbolo di una bellezza completa, eppure "il Faust contemporaneo ha voluto avere Euforione senza Elena, in una specie di *dilettazione morosa* e orgogliosa. Ma ha potuto partorire solo un mostro da laboratorio al posto del meraviglioso fanciullo […]. Io non ho esaltato […] il Mediterraneo contro l'Europa, ma ho affermato che quello aveva ampiamente provato che l'uno non poteva fare a meno dell'altra. Né Faust senza Elena, né Elena senza Faust. Goethe, che aveva i suoi momenti profetici, faceva morire Euforione, troppo bello per l'infelicità di questo mondo. Da parte mia penso soltanto […] che dipenda da noi che Euforione viva" (*Ivi*, p. 198).

258 "Il luogo nel quale è (ed è stato) possibile dire nel modo più puro un sì al mondo è il Mediterraneo. È qui che si conserva il segreto della Misura, di quell'accordo tra uomo e natura che si raccoglie nei miti e negli dèi greci, nell'architettura della tragedia classica. Il pensiero non è indipendente dal mondo in cui nasce, dalla luce e dalle ombre che trova e il pensiero meridiano è quello che ha conosciuto il sole che si interseca al mare, l'amore per la bellezza, la forza e la sofferenza degli eroi, il loro essere insieme sfida al cosmo e parte di esso" (F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, cit., p. 89).

259 "La misura che Camus evoca sulle orme degli Antichi (il suo pensiero, prima fisso su Plotino, corre ora a Eraclito per il focus posto sul rapporto di contrarietà) ha sempre due facce: è sia equilibrio sia conflitto e contraddizione" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 153). La natura inquieta e mai sopita della misura fa pensare in particolare al frammento eracliteo: "Quest'ordine, che è identico per tutte le cose, non lo fece nessuno degli Dei né gli uomini, ma era sempre ed è e sarà fuoco eternamente vivo, che secondo misura si accende e secondo misura si spegne" [30 Diels-Kranz].

260 "Dea della misura, eretta a tutela dell'equilibrio del mondo, del reciproco adattamento degli enti-parti, Nemesi […] presiede alla vita degli esseri e tutto governa avvertendo che il limite posto alla condizione di ognuno va rispettato. Simbolo del confine invalicabile, Nemesi interviene contro ogni eccesso per contrastare l'insorgere del non-limitato, che è sempre possibile" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 155).

261 Per Camus "le contraddizioni non si risolvono in una sintesi o in un compromesso puramente logico, ma in un atto creativo" (A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari,* cit., p. 202), attraverso la produzione di opere d'arte che siano feconde, capaci di promuovere una rinascita dal nichilismo.

> "L'individuo acquisisce senso e lo accresce solo procedendo verso il proprio limite che è la rinuncia a se stesso, a beneficio degli altri individui. I valori individuali diventano concreti solo a partire dal momento in cui l'individuo sa di essere poca cosa, ma comunque qualcosa e dimentica se stesso per affermare nelle sue opere e nelle sue azioni tutti gli altri individui. Allora, e soltanto allora, afferma se stesso, se in questa rinuncia sa preservare, a metà tra la negazione e l'orgoglio, quella parte irriducibile di sé che simbolizza anche l'esistenza e la dignità degli altri"[262].

E quale può essere "quella parte irriducibile" se non l'autentico amore disinteressato e libero verso la condizione del proprio vicino[263]? Verso il suo stesso bene, senza annullare la propria personalità, ma permanendo nella tensione inviolabile di una *solitudine-solidale* sempre pronta ad accogliere l'esistenza dell'altro come unico dono della terra che dia un senso alla propria[264].

Prima di indagare le altre rappresentazioni artistiche in cui Camus esprime il proprio incondizionato attaccamento alla vita umana – per esempio nella *Peste* o nel *Primo uomo* – a conclusione del confronto critico con Dostoevskij sulla *Leggenda*, proponiamo una breve analisi tematica di alcuni temi più generali condivisi dai due autori su socialismo e messianismo.

---

262 *Ivi*, p. 201.

263 "Il nostro tempo, secondo l'artista francese, ha il compito di impegnarsi in questa grande sfida, sottrarre cioè il mondo alle ombre e rischiarare, cioè rendere visibile, nell'uomo il sentimento di tenerezza verso gli altri e la seduzione, carica di fascino, che si svela nel volto del mondo" (M. DE CESARE, *L'invincibile estate*, cit., p. 85).

264 La tensione senza requie della misura si vede anche nel rapporto dell'io con l'altro: "Per essere libero io ho bisogno dell'altro, che a sua volta ha bisogno di me" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 167).

3.2 Socialismo e messianismo

Camus e Dostoevskij si sono confrontati più volte con alcune criticità interne al socialismo: Berdjaev è l'autore che rivela con maggiore chiarezza quelle idee dostoevskiane che toccheranno anche la sensibilità politica camusiana[265] in particolare riguardo al problema della "natura religiosa del socialismo" e il suo "*phatos* messianico". Il riferimento principale è ancora quello della *Leggenda* – ma del resto un discorso simile è valso anche per lo scigalevismo –: l'Inquisitore, rivolgendosi a Cristo, descrive uno scenario totalitario, che Camus chiama "socialismo cesareo" in contrapposizione al "socialismo della libertà"[266], dove si realizza l'unificazione universale di tutti gli uomini sotto il comando di pochi "martiri", con in mano la promessa della salvezza planetaria:

> "E tutti saranno felici, milioni di esseri, tranne le centinaia di migliaia che li governano. Giacché noi, soltanto noi, che conserveremo il segreto, soltanto noi saremo infelici. [...] Dicono e profetizzano che tornerai ancora vittorioso, tornerai con i tuoi eletti, con i tuoi forti e orgogliosi, ma noi diremo che essi hanno salvato solo se stessi, mentre noi abbiamo salvato tutti"[267].

Berdjaev interpreta brillantemente il legame nichilistico che si instaura tra il socialismo – innanzitutto quello rivoluzionario russo[268] – e le sue pretese messianiche di natura religiosa:

> "Il socialismo è un fenomeno dello spirito. Pretende di risolvere i problemi ultimi, non gli altri. Vuole essere una religione nuova, soddisfare le esigenze religiose dell'uomo.

265 Come dimostrano i *Taccuini*, Camus conosce il pensiero di Berdjaev e in parte se ne appropria.
266 R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 131.
267 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 280.
268 "Il problema del socialismo è sempre stato al centro delle preoccupazioni di Dostoevskij […]. Egli ha compreso che il socialismo è un problema religioso […]. La natura religiosa del socialismo si vede soprattutto nel socialismo russo, un problema apocalittico, rivolto a una catastrofe finale della storia. […] Nel socialismo russo, in quanto estremo marginale, è più facile scoprire la natura del socialismo in generale" (N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, cit., pp. 104-105).

> […] Il socialismo vorrebbe sostituire il cristianesimo. È pervaso inoltre da *pathos* messianico e pretende di recare la buona novella della salvezza dell'umanità da ogni sciagura e dolore. Il socialismo è sorto su terreno giudaico. È la forma laica dell'antico millenarismo laico, la speranza di un regno carnale, terreno, e della beatitudine terrena di Israele. […] Sotto la maschera del cattolicesimo [il Grande Inquisitore] predica la religione del socialismo, la religione del pane terreno, del formicaio sociale"[269].

All'interno dell'*Uomo in rivolta*, un libro che suscita subito aspre rimostranze e una rottura netta con l'*intelligencija* parigina (in particolare con Sartre), in un clima di Guerra Fredda dove sembra impossibile mantenere vivo un pensiero autonomo indipendente dagli schieramenti politici più esacerbati[270], Camus tenta di esprimere le proprie perplessità in merito all'ideologia marxista:

> "Ogni socialismo è utopista, e per primo il socialismo scientifico. L'utopia sostituisce a Dio l'avvenire. Essa identifica allora avvenire e morale: solo valore, quello che serve tale avvenire. Di qui il suo essere stata, quasi sempre, coercitiva e autoritaria. […] Per la vittima il solo valore è il presente, e sola azione la rivolta. Il messianesimo, per essere, deve edificarsi contro le vittime"[271].

Camus riprende questo elemento messianico negativo del socialismo sia da Dostoevskij che da Nietzsche, il quale lo definisce come una "religione degenerata"[272], e se ne appropria attraverso una critica disincantata nei confronti del *nichilismo*

269 *Ivi*, pp. 106-109.

270 *L'uomo in rivolta* segna la definitiva rottura, politica e personale con Sartre: Camus, in sintonia con Arendt, condanna sia i regimi di destra sia quelli di sinistra. "Quello che è in discussione non è la legittimità o meno del capitalismo o del comunismo russo, perché questi sistemi, fondati entrambi sulla sopraffazione della libertà e della giustizia, sono entrambi *illegittimi* […]. Il problema specifico dell'*Uomo in rivolta* è quale lotta fare e come agire contro le forme di dominio che limitano e negano la dignità umana. Lo stalinismo non si contrappone al capitalismo, semplicemente prolunga e raffina i mezzi di sfruttamento e di oppressione" (P. CASTORO, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, cit., p. 109). Tenase riassume bene la dinamica Camus-Sartre nel capitolo *Parigi è una giungla e le belve sono misere*, dove "è toccante vedere Camus, accecato dalla sua buona fede, voler far ragionare coloro i quali sa che, pertinentemente, non possono accettare il suo punto di vista – a meno di rinnegare il loro, screditando perciò un'ideologia rigida, di una coerenza che esclude qualsiasi revisione" (V. TENASE, *Albert Camus. Una vita per la verit*à, cit., p. 180).

271 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., pp. 228-230.

272 P. CASTORO, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, cit., p. 90.

dell'avvenire[273]: il presente perde il suo significato e la sua pienezza in nome della venerazione di un fine futuro e lontano che giustifica qualunque mezzo attuale, anche contro il suo proposito iniziale. È il caso che abbiamo già individuato, per esempio, nella rivolta di Ivan, che dalla sofferenza degli innocenti giunge al "tutto è permesso": l'etica marxista che nasce dal desiderio di migliorare le condizioni del proletariato e di liberarlo dal giogo dei padroni rischia di dimenticare i suoi stessi uomini in nome di una rivoluzione alla fine della storia, quando intanto domina la miseria a beneficio dei potenti. Camus antepone sempre la vita concreta dell'uomo a qualunque ideologia. Franco Cassano sottolinea la vicinanza della riflessione camusiana al pensiero di Simone Weil:

> "A suo tempo il marxismo ha creduto che ci si potesse inserire in questa corrente della forza che domina la storia per poterne sfruttare l'oggettiva tendenza verso il bene. "Il grande errore dei marxisti e di tutto il XIX secolo", dice Simone, "è stato di credere che procedendo diritti davanti a sé, si salisse in aria". Invece non è così: il moto in avanti non ha nulla a che fare con quello verso ciò che è giusto, e questo equivoco ha generato mostri, torture e oppressioni, perché ha trasfigurato la forza dandone una giustificazione che essa non aveva"[274].

Al regime della *forza smisurata verso l'alto*, Camus oppone la misura, la riflessione che sa tenersi lucida nella contraddizione e preservare la complessità senza mai sacrificare la dignità dell'esistenza, rimanendo vigile dei limiti e ben ancorata al presente[275]. Camus è sempre diffidente nei confronti di qualsiasi idealismo[276]: la sua è

273 "Le utopie europee, e specialmente le rivoluzioni del ventesimo secolo, sono […] figlie della dismisura; muovono dall'assoluto per plasmare il contingente, sacrificano all'avvenire il presente, sopprimono la libertà in nome della giustizia e umiliano l'uomo per una umanità a venire" (M. DE CESARE, *L'invincibile estate*, cit., p. 55).

274 F. CASSANO, *Camus e noi*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, Roma, Contrasto, 2012, p. 41.

275 "Il presente e la successione dei presenti resta l'ideale dell'uomo assurdo; e anche quando il presente si apre al futuro, come nel ciclo della rivolta, ciò non è mai nel senso di dipendere da esso. Vi è un solo modo di accostarsi al futuro, pensa Camus, ed è di dare tutto al presente, con la consapevolezza che solo nella dimensione del *qui e ora* passato e avvenire acquistano significato" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 127).

276 Questo atteggiamento filosofico di Camus, trae origine anche dalla filosofia della tragedia di Šestov, fortemente oppositiva verso l'idealismo: "L'idealismo aveva sempre una risposta pronta per ogni suo

un'etica del relativo[277] che si nutre di una visione dell'uomo come assoluto irriducibile[278]. In perfetta sintonia con Dostoevskij, anche per Camus esiste un fondo abissale insondabile dove regna un'ambiguità misteriosa, eppure meritevole di rispetto: "La verità è polisemica e sprona a interrogarsi e a dubitare. In quel mondo manicheo egli [Camus] invece di opporre buoni e cattivi, rossi e neri, sosteneva una certa idea di relatività"[279]. In questo senso, il socialismo messianico mostra una rigidità ideologica inaccettabile e pericolosa che perde di vista il senso profondo di una lotta virtuosa a favore dell'altro: "I principi che gli uomini si danno finiscono per prendere il sopravvento sulle loro intenzioni più nobili"[280].

fallimento: là dove non lo si accettava, questi accusava i suoi avversari di follia o di malafede" (L. ŠESTOV, *La filosofia della tragedia*, cit., p. 19). Il ricorso all'auto-giustificazione del "pensiero sistematico" può, come spesso accade, degenerare in forme pericolose di fanatismo nichilista: "Nell'idealismo non esistono confini al solipsismo dell'uomo e alla sua volontà di potenza" (F. CASSANO, *Camus e noi*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 40).

277 "Il senso del relativo è e rimane una costante del suo pensiero" (P. CASTORO, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, cit., p. 78). Camus e Dostoevskij sono autori avversi al manicheismo semplicistico che riassume la realtà nei principi separati di Bene e Male: entrambi sono alla ricerca dell'*homo absconditus*, per usare una definizione di Pareyson.

278 "Camus difende questa idea di irriducibilità dell'uomo" (D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, cit., p. 143).

279 C. GRIGNANI, *L'umano ai tempi del disumano nei testi di Orwell e Camus*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 131.

280 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 262.

3.3 *La peste* e l'ostinazione della primavera

La peste è un romanzo che respira e soffoca nella frattura tra l'angoscia e la malattia mortale[281]. La cronaca del Dott. Rieux testimonia la *germinazione* di un'epidemia che costringe le voci degli oranesi ammorbati a unirsi in un solo coro[282]. Eppure la peste prima di essere un flagello[283] sociale è un male *polmonare*: si insinua nelle cellule delle persone, nell'intimità del loro sangue, nella vita delle loro famiglie, dove mente e corpo di tutti ne escono sempre trasformati. "Il bacillo della peste non muore e non scompare mai"[284] perché, come dice il vecchio cinico e asmatico mentre conta le ore con le fave: "Cosa vuol dire la peste? È la vita, punto e basta"[285]. La peste è l'amarezza, lo sconforto, la paura, l'angoscia, la disperazione, il male in tutte le sue forme, lo spirito che sempre nega: in poche parole, *la morte che ci accompagna sempre*. Al termine della sua storia il medico lo sa bene che "forse sarebbe venuto il giorno in cui, per disgrazia e monito agli uomini, la peste avrebbe svegliato i sui topi e li avrebbe mandati a morire in una città felice"[286].

Il dolore non è una postura facile, rimane sempre un vuoto tragico ineludibile tra la *realtà* di chi soffre e la sua *rappresentazione*[287]. Cioran lo esprime con eleganza: "Due categorie vicine in apparenza, in realtà inconciliabili: una differenza notevole separa il

281 Camus è conoscitore esperto di Kierkegaard, come dimostra la sua analisi del filosofo nel *Mito di Sisifo*; la solitudine, la noia, l'angoscia e la disperazione sono temi ricorsivi nella *Peste*, testo che riprende in particolar modo *La malattia mortale.*

282 "[Tarrou] disse che troppi uomini rimanevano inattivi, che l'epidemia riguardava tutti e che ognuno doveva fare il proprio dovere" (A. CAMUS, *La peste*, trad. it. di Y. Melaouah, Firenze, Bompiani, 2024, p. 170).

283 "Camus […] definisce la guerra "fléau", vale a dire flagello. È significativo sottolineare come questa parola torni, ripetutamente in *La peste*. Ritrovarla riferita alla guerra, e per la precisione in un articolo consacrato alla bomba atomica, può dimostrare come l'orrore creato dall'uomo richiami a un difetto, una manchevolezza, una degenerazione insita nell'uomo stesso, proprio come una malattia, mortale in entrambi i casi" (C. GRIGNANI, *L'umano ai tempi del disumano nei testi di Orwell e Camus*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 133).

284 A. CAMUS, *La peste*, cit., p. 326.

285 *Ivi*, p. 324.

286 *Ivi*, p. 326.

287 Come nel caso di chi prova sincera e sofferta empatia, ma pur sempre "a lunga distanza": "E dai confini del mondo, attraverso migliaia di chilometri, voci sconosciute e fraterne provavano goffamente a dire la loro solidarietà e la dicevano, infatti, ma dimostravano anche la terribile impotenza di ogni uomo nel condividere davvero una sofferenza che non può vedere" (*Ivi*, p. 150).

dolore possibile dal dolore in atto"[288]. Camus è diagnosta di entrambe le forme: il *dolore possibile* di tutti quelli che vivono *vicino* alla peste, che ne sentono il fastidio angoscioso ma ne sono risparmiati, che posticipano il confronto con la prova definitiva della morte, e il *dolore in atto* degli afflitti, dei molti "sfortunati [...], uccisi nel pieno della speranza"[289]. Sono le vittime che interessano a Camus[290], lo capiamo dalla solidale abnegazione del mite Rieux:

> "Non so cosa mi aspetta né cosa succederà dopo tutto questo. Per ora ci sono dei malati e bisogna guarirli. Dopodiché rifletteranno, e io con loro. Ma la cosa più urgente è curarli. Li difendo come posso, tutto qua."
> "Da cosa?" Rieux si voltò verso la finestra. Indovinava in lontananza il mare da una densità più scura dell'orizzonte. […] "[…] Quando ho scelto questo mestiere, l'ho fatto per certi versi in maniera astratta, perché ne avevo bisogno, perché era un lavoro come un altro, uno di quei lavori che si hanno in mente da ragazzi. Forse anche perché era difficile, per un figlio di operai come me. Poi mi è toccato veder morire. Lo sa che ci sono persone che si rifiutano di morire? Ha mai sentito una donna gridare: 'Mai e poi mai!' al momento di morire? Io sì. E allora mi sono accorto che non riuscivo ad abituarmici. Ero giovane e credevo che la mia avversione fosse rivolta contro l'ordine stesso del mondo. Dopo sono diventato più modesto. Semplicemente, non mi sono ancora abituato a veder morire. Non so altro"[291].

Riuex è il dolore possibile che incontra il dolore in atto dell'altro e ne fa il senso della propria esistenza. Durante la Resistenza, Camus mette in circolazione le *Lettere a un amico tedesco*: scritte in clandestinità, sono pubblicate dopo la Liberazione come "documento della lotta contro la violenza"[292]. Si tratta di un testo che ha una strettissima

288 E. M. CIORAN, *Storia e utopia*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Adelphi, 1982, p. 92.
289 A. CAMUS, *La peste*, cit., p. 285.
290 Nella *Prefazione all'edizione italiana* alle *Lettere a un amico tedesco* Camus scrive lapidario e chiaro: "Je ne déteste que les bourreaux" [Io non detesto che i carnefici] (A. CAMUS, *Lettres à un ami allemand*, trad. personale, Barcelone, Folio, 2024, p. 17).
291 A. CAMUS, *La peste*, cit., pp. 139-140.
292 A. CAMUS, *Lettere a un amico tedesco*, in *Opere. Romanzi Racconti Saggi*, edizione digitale Internet Archive, Bompiani, 1988, p. 344.

parentela con *La peste*, non solo perché condivide l'ombra cupa della guerra[293], ma soprattutto per quel senso di amore verso l'uomo, di solidarietà necessaria davanti all'ingiustizia del mondo, contro l'indifferenza[294], in perfetta sintonia con lo spirito di rivolta di Ivan e con la riflessione matura di Camus:

> "Continuo a credere che questo mondo non abbia una finalità superiore. Ma so che in esso qualcosa ha un senso ed è l'uomo, perché è il solo essere vivente che esige di averlo. Questo mondo dunque ha, per lo meno, la verità dell'uomo e nostro dovere è di fornire all'uomo le ragioni per lottare contro il suo stesso destino. […] Salvare l'uomo significa non mutilarlo, significa concedere tutte le possibilità alla giustizia che l'uomo è il solo essere capace di concepire. Per questo stiamo lottando"[295].

L'esistenza di Rieux è quella di chi combatte contro lo svilimento della vita, attraverso la purezza dell'affetto per il proprio vicino; mentre il sudore gli cola dalle tempie, quando incide i bubboni di donne e bambini in preda alla febbre, vinti da una sete senza futuro, il medico continua la sua "lotta contro il destino" senza alcuna garanzia, ma con un sentimento invincibile che sorregge le sfiancanti tribolazioni nel suo cuore: una disarmante onestà nel comprendere l'agonia, oltre se stesso[296]. Rieux sa di non essere solo, ma la sua non è la storia di un altruista ingenuo: è la cronaca di un uomo che non smette mai di amare la vita in tutto e per tutto, anche nell'esilio tetro della morte.

"La lotta da noi sostenuta ha la certezza della vittoria perché ha l'*ostinazione della primavera*"[297][c.n.]: ecco la consolazione e la forza di Rieux, la grazia della natura

293 Come è noto la peste è anche il simbolo terribile del flagello della Seconda Guerra mondiale.

294 "Come dimostra il tragitto che porta da *Lo straniero* a *La peste*, l'emergere delle passioni collettive risponde praticamente alla possibilità di vincere quel sentimento di indifferenza nei confronti degli altri ed aspirare, in un'azione comune, a riconquistare la patria perduta da Meursault in quella incondizionata libertà che si rifletteva nella luce del sole delle spiagge di Algeri" (M. DE CESARE, *L'invincibile estate*, cit., p. 74).

295 A. CAMUS, *Lettere a un amico tedesco*, in *Opere. Romanzi Racconti Saggi*, cit., p. 365.

296 "Insomma, Tarrou," disse [a Rieux], "che cosa la spinge a farlo?" "Non lo so. La mia morale, forse." "E quale sarebbe?" "La comprensione." (A. CAMUS, *La peste*, cit., p. 142).

297 A. CAMUS, *Lettres à un ami allemand*, cit., p. 63.

umana che fa della propria disperazione una rinascita, come la primavera che anno dopo anno si ostina a rinverdire l'incanto dei suoi fiori, malgrado il gelo invernale[298].

3.3.1 *Mentre morivo*: le vittime della peste

Nel 1930 William Faulkner pubblica a New York *Mentre morivo*: una famiglia povera del Sud affronta il lutto della giovane madre e compie un viaggio disperato per depositare la salma della donna nel luogo di sepoltura promesso. La storia piana è in contrasto con la struttura intrecciata-polifonica di ben quindici voci monologanti alternate in un'atmosfera di gotica grettezza e simbolismo cupo. Il titolo originale *As I Lay Dying*, un riferimento alla catabasi di Ulisse, esprime l'*essere in atto della morte mentre il corpo del defunto giace*: l'idea che Faulkner unisce brillantemente a una tecnica narrativa perfetta, è quella di focalizzare la prospettiva su *coloro che assistono alla scomparsa* della madre, più che sulla madre stessa. È come se la morte fosse una funzione interna al pensiero dei soggetti vivi e non una mera manifestazione fisica del corpo individuale:

> "Mi ricordo quando ero giovane credevo che la morte fosse un fenomeno del corpo; ora so che è soltanto una funzione della mente – della mente, dico, di chi subisce il lutto. I nichilisti dicono che è la fine; i fondamentalisti, il principio; mentre in realtà non è altro che un affittuario o una famiglia che se ne va da un appartamento o da una città"[299].

La morte come *abbandono forzato* delle persone che abbiamo avuto a cuore, che abbiamo amato più di noi stessi, è l'autentica disperazione dell'uomo[300]: la

298 La peste è quel *male tenace* che mette continuamente alla prova la vita: "Era evidente che la primavera si era consumata, si era prodigata nelle migliaia di fiori già sbocciati ovunque e adesso si sarebbe assopita, lentamente schiacciata sotto il duplice peso della peste e del caldo" (A. CAMUS, *La peste*, cit., p. 125).

299 W. FAULKNER, *Mentre morivo*, a cura di M. Materassi, Milano, Adelphi, 2000, p. 45.

300 In chiave diversa ma simile, insiste su questo anche Kierkegaard nella *Malattia mortale*: "Quando il pericolo è così grande che la morte è divenuta la speranza, allora la disperazione nasce venendo a mancare la speranza di poter morire. In quest'ultimo significato la disperazione è chiamata la malattia mortale […]. Perché morire significa che tutto è passato, ma morire la morte significa vivere, sperimentare il morire" (S. KIERKEGAARD, *La malattia mortale*, a cura di C. Fabro, Milano, SE, 2008, p. 21).

rassegnazione-accettazione stoica dell'individuo alla propria fine può ancora consolarsi della saggezza antica – la morte sopraggiunge quando ormai io non ci sono più – o di quella moderna, dove un recondito *cupio dissolvi* trova soddisfazione; ma cosa accade alle persone che restano a vegliare vicino a chi sta spirando? A coloro che continuano a vivere con la morte nel cuore?

Sono i sopravvissuti a morire quotidianamente e la morte non è l'attimo di un sospiro spezzato, ma un peso amaro che va tenuto fermo e combattuto giorno per giorno[301]: *La peste* di Camus, profondo conoscitore di Faulkner[302], è anche la storia di questa sopravvivenza incurabile al lutto e alla perdita delle persone care. *La peste* è un romanzo collettivo perché la morte è un fatto collettivo: esiste l'intimità di chi spira, ma anche le lacrime di coloro che tengono il cuscino e sentono il battito che pian piano si ferma.

Padre Paneloux, il giudice Othon e Tarrou sono solo tre dei tanti uomini che accompagnano Rieux nella lotta contro la peste fino alla fine; tutti e tre vivono in modo diverso un cambiamento profondo, una metamorfosi spirituale, proprio a partire dall'esperienza lacerante del lutto, fino alla loro stessa fine.

Il gesuita padre Paneloux "si era mostrato acceso sostenitore di un cristianesimo esigente, distante tanto dal libertinismo moderno quanto dall'oscurantismo dei secoli passati"[303]: incontriamo quest'uomo di Dio in due prediche molto diverse tra loro, una all'inizio della diffusione epidemica e l'altra nel pieno dei terrori della malattia, dopo la dipartita di un bimbo innocente, figlio del giudice Othon. L'esordio della prima omelia, al quale seguono continui riferimenti storico-biblici, è un rigido rimprovero: "Fratelli, la sventura vi ha colpito, fratelli, ve lo siete meritato"[304]. Su questo distacco iniziale, il prete continua con tono freddo, acerbo come il vento umido che si insinua nella chiesa, a diffondere il suo messaggio:

301 "La peste è un continuo ricominciare" (A. CAMUS, *La peste*, cit., p. 174).
302 Lo dimostra il fatto che Camus adattò per il teatro il romanzo di Faulkner *Requiem for a Nun* [Requiem per una monaca] intorno al 1956.
303 A. CAMUS, *La peste*, cit., p. 103.
304 *Ivi*, p. 106.

> "Molti di voi, lo so, si domandano dove voglio arrivare. Voglio far arrivare voi alla verità, e indurvi a rallegrarvi, nonostante tutto ciò che ho detto. Non è più tempo per i consigli, per una mano fraterna che possa spingervi verso il bene. Oggi la verità è un ordine. Ed è uno spiedo rosso ad indicarvi la via della salvezza, e a spingervi verso di essa. Proprio lì, fratelli, si manifesta infine la misericordia divina che ha messo in tutte le cose il bene e il male, la collera e la pietà, la peste e la salvezza. Lo stesso flagello che vi strazia, vi eleva e vi mostra la via. […] [Esiste un] prezioso bagliore di eternità racchiuso in ogni sofferenza. E tale bagliore rischiara i sentimenti del crepuscolo che conducono alla liberazione. Esprime la volontà divina che trasforma ineluttabilmente il male in bene. […] Ecco, fratelli, l'immensa consolazione che volevo recarvi, affinché non vi giungessero da qui solo parole di castigo, ma anche un pensiero che consola"[305].

La caratteristica precipua del "cristianesimo esigente" di padre Paneloux è quella di essere ancora troppo *astratto*: questa indeterminatezza di pensiero, l'intellettualismo ampolloso del suo primo sermone, tuttavia, non è una posa banale o scontata. Padre Paneloux, pur condividendo alcuni tratti del dogmatismo clericale, non cede mai al fanatismo spiccio: lo dimostra l'apertura alla *consolazione*, nella chiusa del discorso ai fedeli; il suo è un credo cogitato, meditato nelle tante letture, eppure manca di *concretezza*, è una forma di comprensione del dolore solo parziale, troppo lontana dalla vita e dall'esperienza della morte. Che significato ha per un giovane oranese in preda ai gangli "lo spiedo rosso" che indica la salvezza? Poco o nulla. Nel corso del romanzo padre Paneloux comprenderà che la verità e la vita sono indissolubili[306], mentre la paura è un'ulteriore manifestazione del tormento che solo l'amore compassionevole può sconfiggere. Il prete non abbandona Dio: il suo è un ritiro nel silenzio dopo aver rinnovato la propria fede attraverso il trauma del lutto, la sua epifania non ha niente di esaltante, semplicemente riscopre l'essenza cristiana del suo calvario, tra i morti di peste, nella passione tormentosa di una nuova speranza insopprimibile di salvezza eterna, vissuta con tutto se stesso. Padre Paneloux subisce una trasformazione spirituale

305 *Ivi*, pp. 109-110.

306 Su questo insegnamento cristiano, riecheggiano le celebri parole di Gesù: "Io sono la via, la verità e la vita" [Gv 14, 6].

totale: *la sua concezione della fede diventa reale*. Il gesuita si unisce alle organizzazioni sanitarie di Rieux e i due, pur nella loro diversità – il medico è fedele solo alla terra – si uniscono nel dolore, per combattere il morbo, per amore della vita del prossimo e del suo bene.

Dunwoodie[307] sottolinea come la figura di padre Paneloux, nel suo percorso di crescita personale e rigenerazione spirituale verso il valore della compassione che vivifica la fede, sembri esprimere un'alternativa religiosa alla rivolta di Ivan:

> "La densità delle relazioni dialogiche così stabilite mi porta infine a leggere il secondo sermone di padre Paneloux, normalmente interpretato come un segno della sua evoluzione verso l'azione e la solidarietà sotto l'impatto della morte del figlio del giudice, come un tentativo esplicito di rispondere a Ivan Karmazov. O, più precisamente, di confutarlo"[308].

Nel quadro dei *Fratelli Karamazov*, come abbiamo accennato in precedenza, è lo Starec Zosima che si fa portavoce della confutazione della deriva nichilistica di Ivan, attraverso un credo che posa sul messaggio di Cristo, per il quale l'inferno "è la sofferenza di non poter più amare". Anche padre Paneloux, seguendo la dottrina di Zosima, all'interno della seconda predica, si apre all'amore verso il prossimo e la sua voce tremula cambia: "Questi parlò in un tono più mite e più riflessivo rispetto alla prima volta e gli ascoltatori notarono a più riprese nel suo eloquio una certa titubanza. Altra cosa insolita, non diceva "voi", ma "noi"[309]. Padre Paneloux scopre il valore cristiano dell'umiltà e scende dalla cattedra per amore verso la comunità di cui è parte, ed è proprio su questo tema che insiste lo Starec:

> "Decidi sempre per l'umile amore. Se deciderai per quello una volta per tutte, potrai conquistare il mondo intero. L'umiltà amorevole è una forza terribile, la più potente di tutte, non c'è niente che le stia alla pari. Ogni giorno e ogni ora, ogni minuto osserva te

307 Dunwoodie offre un confronto critico puntuale tra Camus e Dostoevskij all'interno della *Peste*, nel capitolo *Prophetes et inquisiteurs* [Profeti e inquisitori].
308 P. DUNWOODIE, *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski*, cit., p. 99.
309 A. CAMUS, *La peste*, cit., p. 237.

stesso e bada che la tua immagine sia splendida. [...] Ricordati soprattutto che non puoi essere giudice di nessuno. Giacché non può esistere sulla terra giudice di un criminale se quello stesso giudice prima non abbia compreso che egli è un criminale al pari di quell'uomo che gli sta di fronte e che egli stesso è colpevole, forse, più di chiunque altro di quel crimine"[310].

Camus riprende a più riprese il tema dello Starec, soprattutto all'interno del breve romanzo *La caduta*, dove si delinea la figura del "giudice penitente", ma su questo torneremo successivamente. Per ora, notiamo la vicinanza all'interno della *Peste*, fra il risveglio di padre Paneloux e alcuni tratti di Zosima[311], mentre Camus e Dostoevskij si uniscono nella rappresentazione del cristianesimo aperto all'altro, non dogmatico, in conflitto con se stesso ma rinvigorito dalla propria fede abissale e dal concetto centrale di onnicolpevolezza:

"Bisognava soltanto cominciare a incamminarsi, nelle tenebre, un po' alla cieca, e cercare di fare del bene. Ma per il resto bisognava rimanere qui, e accettare di affidarsi a Dio, anche per la morte dei bambini, e senza cercare la salvezza personale. […] "Fratelli," disse infine Paneloux annunciando che si avviava a concludere, "l'amore di Dio è un amore difficile. Chiede l'abbandono totale di se stessi e il disprezzo della propria persona. Ma è il solo a poter cancellare la sofferenza e la morte dei bambini, il solo in ogni caso a renderla necessaria, perché è impossibile capirla e si può soltanto volerla. […] Questa la fede, crudele agli occhi degli uomini, decisiva agli occhi di Dio, cui dobbiamo accostarci. […] Dall'apparente ingiustizia scaturirà la verità"[312].

La fede inquieta verso l'amore di Dio è la risposta che Paneloux formula alla rivolta di Ivan, al fianco degli altri appestati, al nicciano Riuex, al kafkiano Rambert[313],

310 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, cit., pp. 343-344.

311 Paneloux e Zosima condividono una stessa visione della fede legata alla professione di umiltà e all'ammissione della propria colpa; detto ciò, il prete di Camus assume spesso connotazioni molto più ombrose e meno edificanti dello Starec di Dostoevskij.

312 A. CAMUS, *La peste*, cit., pp. 241-242.

313 I riferimenti a Kafka all'interno del romanzo sono frequentissimi: in particolare Rambert, il giovane giornalista che cerca in tutti i modi di combattere la "burocrazia" dello stato d'emergenza per "evadere" da Orano e ritrovare la sua fidanzata fino ad abbandonare il proposito, è il personaggio che

al vecchio asmatico, al portiere che si rifiuta di vedere l'arrivo dei topi ed è il primo a perire di peste: tutti quanti sono vittime di un male superiore, si uniscono in un affresco doloroso, dove solo alcuni spiragli di vero amore per l'uomo come assoluto, riescono ad arginare la piaga della malattia, del nichilismo e della morte.

Il cuore tragico del romanzo, il momento che segna una trasformazione interiore totale in molti personaggi – tra cui Paneloux – è la fine straziante del figlioletto del giudice Othon: questa scena attinge appieno al repertorio dostoevskiano e mette in atto, nella crudezza ambulatoria di un caso incurabile, una tensione terribile tra la rivolta di Rieux, sulle orme di Ivan, e la fede di Paneloux, che incontra un punto di svolta.

Tutti i personaggi principali si riuniscono attorno al piccolo corpo del bambino che si dibatte con tutte le forze, tra i lamenti e i rantoli di morte degli altri moribondi in macabro concerto, mentre il medico assiste impotente alla scandalosa agonia di un innocente:

> "Di tanto in tanto Rieux gli sentiva il polso, senza che del resto ve ne fosse necessità, ma più che altro per rompere l'immobilità in cui si trovava, e chiudendo gli occhi avvertiva quell'agitazione confondersi al tumulto del proprio sangue. Diventava allora tutt'uno con il bambino suppliziato e cercava di sostenerlo con tutta la sua forza ancora intatta. Ma le pulsazioni dei due cuori, per un istante riunite, si disaccordavano, il bambino gli sfuggiva e il suo sforzo cadeva nel vuoto. Allora lasciava andare l'esile polso e tornava al suo posto" [314].

L'unica misura della speranza di Rieux è la sua indefessa ostinazione nei confronti della vita umana[315], nel suo calore bruciante e amaro, nella comunione di

meglio incarna l'elemento kafkiano. "Così il giornalista si era speso in un'infinità di visite e, a forza di aspettare seduto su un divanetto di similpelle davanti a grandi manifesti che invitavano a sottoscrivere buoni del tesoro, esenti da imposte, o ad arruolarsi nell'esercito coloniale, e a forza di entrare in uffici dove i volti erano prevedibili come lo schedario a cassetti e gli scaffali di faldoni, si era fatto un'idea precisa di cosa potesse essere un ufficio comunale o una prefettura" (*Ivi*, p. 119).

314 *Ivi*, p. 229.

315 "Nel cuore di tutti c'era ormai spazio solo per un'assai vecchia e triste speranza, quella che impedisce agli uomini di abbandonarsi alla morte e che è soltanto una semplice ostinazione a vivere" (*Ivi*, p. 276).

sangue che due cuori pulsanti sentono all'interno delle proprie vene, fino al momento ingiusto, assurdo, della rottura. Il capitolo si conclude con un dialogo disperato tra il medico e il prete, uno scambio di poche parole che avvicinano e dividono allo stesso tempo, un epilogo straziante di voci ammutolite dalla brutalità del fatto:

> "Ci sono momenti in questa città in cui l'unica cosa che sento è la mia rivolta."
> "Capisco," mormorò Paneloux. "È qualcosa che oltrepassa la nostra misura, ecco perché ci rivolta. Ma forse dobbiamo amare quel che non possiamo capire."
> Riuex si alzò di scatto. Guardava Paneloux con tutta la forza e la passione di cui era capace, e scuoteva la testa.
> "No, padre," disse. "Io ho un'altra idea dell'amore. E rifiuterò fin alla morte di amare questa creazione dove i bambini sono torturati."
> Sul viso di Paneloux passò un'ombra turbata.
> "Ah! Dottore," fece con tristezza, "adesso capisco cos'è la grazia." […]
> "È quel che io non ho, lo so. Ma non voglio discutere di questo con lei. *Noi lavoriamo insieme per qualcosa che ci accomuna al di là delle bestemmie e delle preghiere. Solo questo conta.*"
> Paneloux si sedette accanto a Rieux. Sembrava commosso.
> "Sì," disse, "anche lei opera per la salvezza dell'uomo."
> Rieux provava a sorridere.
> "La salvezza dell'uomo è una parola troppo grande per me. Io non mi spingo così lontano. È la sua salute che mi interessa, prima di tutto la salute. […] Io odio la morte e il male, lei lo sa. E, che lo voglia o no, siamo insieme per sopportarli e combatterli"[316] [c.n.].

Due visioni radicalmente diverse si incontrano per il bene dell'uomo: Camus e Dostoevskij, come Rieux e Paneloux, cercano continue strategie per combattere il nichilismo e rivalutare la dignità dell'essere umano nel rapporto con i suoi simili, riscoprendo nel valore dell'amore solidale una spinta interiore più forte di quella mossa dall'egoismo dell'io che guarda sempre e solo a se stesso. Questo *spirito di*

316 *Ivi*, pp. 232-233.

partecipazione, questo senso di fratellanza senza giudizio, non ha confini ideologici o dottrinali, non è una posa di principio categorico, ma un incessante tentativo di riconoscimento: il dialogo è la forma originaria dell'apertura dell'individuo verso l'alterità, l'unica risposta all'assurdità del mondo e alla fugacità della vita. Camus e Dostoevskij sono grandi artisti del dialogo: le voci si intrecciano ai silenzi, i discorsi si susseguono con i loro significati, gli uomini si conoscono, si pensano e poi si lasciano. Tuttavia, quando si scopre una fenditura, o anche solo un vago, impercettibile spiraglio tra una parola e un cenno, tra un'intenzione pura e un gesto sereno di assenso, allora avviene qualcosa di davvero sacro: due anime si stringono in un solo petto, due cuori si fondono in un solo spirito.

La peste è il romanzo della comprensione dell'altro attraverso il dialogo, non importa quanto egli sia diverso o quali siano i suoi desideri personali: il personaggio che più di tutti incarna questa convinzione è Tarrou, il quale attraverso le sue annotazioni sparse e un inesausto impegno di coinvolgimento attivo al dramma di Orano, non smette mai insieme a Riuex – ma forse anche oltre la prospettiva del medico – di vivere nel connubio con i sentimenti del prossimo. Tarrou è un uomo semplice e buono, che ha maturato fin da piccolo un disgusto per la sofferenza e la pena di morte legata al mestiere del padre, suggerisce all'amico Rieux di organizzare i gruppi sanitari di volontariato a favore degli appestati, vi partecipa con tutto se stesso, è sempre pronto ad aiutare senza riserve e senza disprezzo:

> "Il dottore si tirò su e domandò a Tarrou se aveva un'idea di quale strada occorresse prendere per giungere alla pace.
> "Sì, la compassione". […] "In sostanza," disse Tarrou con semplicità, "a me interessa sapere come si diventa un santo."
> "Ma lei non crede in Dio."
> "Per l'appunto. L'unico problema concreto che oggi conosco è se si può essere un santo senza Dio." [...]
> "[…] Io mi sento più vicino agli sconfitti che ai santi. Non provo granché interesse, credo, per l'eroismo e la santità. Quel che mi interessa è essere un uomo."

"Sì cerchiamo la stessa cosa, ma io sono meno ambizioso." […]

"Sa cosa dovremmo fare," disse, "per l'amicizia?"

"Quello che vuole," disse Rieux.

"Fare un bagno. Anche per un futuro santo, è un piacere lecito"[317].

La compassione è l'amore più intenso che si possa provare per la condizione dell'altro, la fioritura più nobile e gratuita della solidarietà: questa è la *santità senza Dio* a cui aspira Tarrou, un'apertura totale dell'io disposto a sacrificare anche se stesso per la gioia del prossimo. Tuttavia, su questo punto Riuex, e Camus con lui, si discostano in parte da Tarrou: l'eroismo e la santità hanno un fine alto e condiviso da entrambi gli amici, uniti nel bagno di mare nell'unico autentico momento di sollievo e di limpido respiro tra i miasmi orrifici della malattia, eppure mancano di quella consapevolezza che sa tenere ben fermo il senso della misura anche nei confronti di se stessi, del rispetto della propria lucida sopravvivenza. Lo dimostra la morte di Tarrou, che sopraggiunge quando ormai la peste retrocede, causata da un'assurda dimenticanza: "Il dottore disse che Tarrou era stato vaccinato, ma che forse per stanchezza aveva saltato l'ultima dose e trascurato qualche precauzione"[318]. I due amici rimangono vicini, il medico per la prima volta non ordina l'isolamento, mentre "l'angelo della peste" trascina il santo senza Dio nel suo gorgo mortale: Riuex in preda a "lacrime di impotenza" rimane "sulla riva, con le mani vuote e il cuore a pezzi, una volta di più senza armi né risorse per affrontare quel disastro"[319].

Che cosa resta alla fine della catastrofe nel cuore di Rieux?

Una straziante desolazione, un'angoscia terribile e luttuosa che ha vissuto l'esperienza dolorosa dell'irreparabile, una ferita che non può essere suturata; tuttavia, tra la folla esultante che è disposta a dimenticare tutto nella leggerezza del piacere, il dolore radicato di *chi rimane* con la morte nel petto trova una via per salvarsi dal

317 *Ivi*, pp. 269-270.
318 *Ivi*, p. 289.
319 *Ivi*, p. 305.

ricordo: la testimonianza di un mondo dove “ci sono negli uomini più cose da ammirare che da disprezzare”[320].

320 *Ivi*, p. 325.

3.4 *La caduta* e “i doppi pensieri”

Nella *Caduta*, il protagonista Clamence, avvocato parigino di successo, abbandona tutto per esiliarsi in un sordido bar di Amsterdam, il *Mexico-City*, dove nell’atmosfera malsana di un “girone infernale”[321] offre ai visitatori la storia della sua trasformazione in “falso profeta”: ogni sua parola e pensiero si frantumano in un abisso di vaghezze, in cui niente è come sembra, in un gioco diabolico di specchi, maschere, infingimenti e contraddizioni estenuanti.

L’unica certezza di questo testo, *exemplum negationis* molto oscuro nei sui propositi, è l’ineludibile presenza di Dostoevskij[322], sia nella struttura formale, tra lo *skaz* e la satira Mineppea[323], sia in quella concettuale dove proliferano i richiami nascosti. Gli studi critici di Dunwoodie e Davison offrono i confronti dialettici inter-testuali più precisi e completi sul dialogo tematico Camus-Dostoevskij nella *Caduta*: la forma della confessione simile a quella del “buffone” Marmeladov in *Delitto e castigo*,

321 “Il racconto, che tutto consiste nell’arringa-requisitoria del protagonista, l’avvocato Jean-Baptiste Clamence, si svolge in un’Olanda opulenta e onirica, mefitica e funerea: un’Amsterdam borghese e indifferente i cui canali “assomigliano ai gironi infernali” (M. BENFANTE, *La caduta: orgoglio e precipizio*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 82).

322 Tutti sono concordi su questo punto: per Davison si tratta “dell’opera più dostoevskiana di Camus” (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p.161) e anche per Dunwoodie ci sono molteplici inter-testi; “Bisognerebbe invocare qui Dostoevskij non solo come l’antecedente che avrebbe fornito la tecnica logico-formale dello *skaz*, ma come il maggiore psicologo e interlocutore di Camus negli anni dell’esilio” (P. CASTORO, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, cit., p. 137); “Il richiamo [è] al sottosuolo dostoevskijano ove si consuma un tetragono delirio di autopunizione” (M. BENFANTE, *La caduta: orgoglio e precipizio*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 84) e così via in ogni studio critico.

323 Su questo aspetto tecnico-problematico sintetizza Davison, anche in riferimento alla ricerca di Dunwoodie: “Myrna Magnan-Shardt ha sostenuto, con il supporto di Jean Onimus, che questa tecnica derivi dallo *skaz* russo, nome dato a una narrazione in prima persona in stile popolare. Tale opinione è giustamente respinta da Dunwoodie, [...] quando utilizza la visione bachtiniana dello *skaz* come essenzialmente monologica, per sostenere che sia *La caduta* che *Le memorie dal sottosuolo* sono in realtà opere che, nonostante l'egocentrismo dei protagonisti, mettono in primo piano “la natura dialogica delle tecniche utilizzate”, mentre “lo skaz non è necessariamente orientato al discorso altrui” (R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p. 165). L’ipotesi di Dunwoodie è invece quella della satira Menippea: “Riprendendo Bachtin, Dunwoodie preferisce considerare le tecniche della *Caduta* come una rielaborazione, da parte sia di Dostoevskij che di Camus, nei loro diversi modi, delle modalità della "*satira ménippée*" o di quella che lui chiama [...] “questa tradizione di "satira ménippée" dove viene tracciata la distopia dell'uomo contemporaneo” (*Ivi*, p. 166). Di certo a favore di questa linea c’è la critica dei costumi e l’aspetto parodico del testo, elementi chiave sia della *Caduta* che delle *Memorie dal sottosuolo*; comunque sia l’ipotesi dello *skaz* che della satira Menippea rimangono da verificare.

la semiotica dei luoghi chiusi e asfissianti tipici della città moderna Amsterdam/Pietroburgo, il simbolismo del sottosuolo solipsistico e l'atteggiamento di cinismo auto-umiliante – come di presunta superiorità narcisistica – dell'omuncolo delle *Memorie da una topaia*, fino alla "degenerazione" della definizione di onnicolpevolezza dei *Fratelli Karamazov* e molto altro ancora[324]. Questa foresta intrecciata e fitta di echi dostoevskiani all'interno della *Caduta*, un romanzo della "maturità" di Camus, pubblicato nel 1956 in un momento di profondo sconforto personale nonché di isolamento nel silenzio politico[325], meriterebbe una trattazione estesa: "Il mondo immaginario di Dostoevskij penetra a fondo la scrittura di Camus nella *Caduta* e […] si potrebbe scrivere un intero libro solo su questo argomento"[326]. Eppure, è forse possibile enucleare un *punto essenziale* come cardine di un discorso più complesso sul problema del nichilismo moderno[327]: lo sdoppiamento dell'io. Nella sua fragile *inconsistenza* esistenziale, quando viene meno l'amore verso la vita e verso l'uomo, Clamence rinnega

324 Su questi punti, e molti altri, si soffermano Dunwoodie e Davison, rispettivamente nei capitoli *Pilori et Perfide* [Gogna e perfidia] e *From the Last to the First man* [Dall'Ultimo al Primo uomo].

325 Camus è sconfortato e solo, messo al bando dall'ambiente culturale parigino e odiato per la sua posizione politica pacifista e scomoda nella questione algerina: "Il 1º novembre 1954 scoppia la guerra in Algeria con una serie di attentati, che colpiscono i civili di origine sia araba che europea, lanciati dal Front de libération nationale (Fln). Visti i metodi violenti e le vittime civili si parlò subito di terrorismo. L'inquietudine maggiore di Camus era che la violenza rompesse ogni forma di dialogo tra i due popoli, rendendo vana ogni opzione politica"(A. BRESOLIN, *Algeria e Spagna, le patrie possibili*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 124); iniziano una serie di interventi culturali e articoli di Albert per cercare invano una tregua, finché il "Fln […] divenne politicamente egemone, grazie anche alla dura repressione attuata nei confronti dei movimenti arabi che rifiutavano di aderire al Fronte" (*Ivi*, p. 125), mentre i giornali della madrepatria e l'ambiente intellettuale sostiene il movimento indipendentista, contro tutti i coloni, anche quelli innocenti e poveri come la madre di Camus. "La posizione cieca quanto ingenua di quegli intellettuali così detti di sinistra che giustificavano le violenze degli algerini, arrogandogli "il diritto di sgozzare" in virtù dell'oppressione francese risalente al 1830, è fermamente rifiutata da Camus" (C. GRIGNANI, *L'Umano ai tempi del disumano nei testi di Orwell e Camus*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p.141). Nel 1956 si trova esiliato da tutti, mentre la sua ipotesi di uno stato federato alla Francia diventa impossibile: "Il modello di Stato algerino che immaginava doveva da una parte fare giustizia dell'eredità del colonialismo, dall'altra garantire il pluralismo politico e la sopravvivenza di quel milione e mezzo di europei, soprattutto di origine francese, spagnola e italiana, per l'80% composto da ceti popolari. Camus non era quindi un semplice difensore dell'Algeria francese, voleva promuovere un diverso processo politico per realizzare un'Algeria che si arricchisse di tutte le sue diversità, in sostanza tollerante e multietnica" (A. BRESOLIN, *Algeria e Spagna, le patrie possibili*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 126). Questo sogno di Albert non si realizzerà mai.

326 R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, cit., p.177.

327 "*La caduta* è il romanzo di Camus che ha denunciato nel tono più rigoroso possibile la malattia europea che si chiama nichilismo" (M. DE CESARE, *L'invincibile estate*, cit., p. 57).

tutto, fino all'oblio della persona e alla sua *evanescenza*, mentre l'interiorità si smarrisce nel vuoto di un'ombra ormai irriconoscibile[328].

"*La Caduta* è innanzi tutto una provocazione culturale tesa a diagnosticare alcuni mali della decadenza contemporanea, a mettere a nudo la sua morale inconfessata"[329], in cui i "doppi pensieri" sono il pane quotidiano di una società divisa e superficiale, corrotta e basata principalmente sulla menzogna, sulla falsità come regola di condotta verso gli altri e se stessi, dove i valori si sono persi nelle chiacchiere e le chiacchiere sono diventate i nuovi valori.

Una breve annotazione di Camus nei *Taccuini* commenta il romanzo: "La formalizzazione e la derisione dell'atteggiamento moderno e di quello strano e indecente rimorso laico del peccato"[330]. Su questo "rimorso laico del peccato" si snoda il cuore della vicenda di Clamence:

> "Era l'una di notte, piovigginava, un'acquerugiola più che altro, che disperdeva i rari passanti. [...] Sul ponte passai dietro una figura che si sporgeva dal parapetto, e che sembrava guardare il fiume. Da vicino, vidi che si trattava di una giovane donna, snella, vestita di nero. Fra i capelli scuri e il bavero del cappotto, si vedeva soltanto una nuca, fresca e umida, alla quale fui sensibile. Ma, dopo un attimo di esitazione, tirai dritto per la mia strada. [...] Avevo già percorso all'incirca una quindicina di metri, quando udii il rumore, che malgrado la distanza mi parve enorme nel silenzio notturno, di un corpo che cade nell'acqua. Mi fermai di colpo, ma senza voltarmi. Quasi subito udii un grido, più volte ripetuto, che scendeva il fiume anch'esso e che poi si spense di colpo. Il silenzio che seguì, nella notte improvvisamente immobile, mi parve interminabile. Volli correre e non mi mossi. Tremavo, credo, per il freddo e per l'emozione. Mi dicevo che dovevo sbrigarmi e mi sentivo invadere il corpo da una debolezza irresistibile. Non

328 "I critici sono sempre sensibili alla trama cristiana di questa narrazione, sia lessicale che tematica, spesso privilegiando i temi della caduta, della colpa e del giudizio. Ma è più precisamente l'impossibilità di rinascita dopo la caduta e il vuoto spirituale che essa rivela a costituire, a mio avviso, il suo nucleo. Lazzaro non risorge mai più" (P. DUNWOODIE, *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski*, cit., p. 119).

329 P. CASTORO, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, cit., p. 137.

330 A. CAMUS, *Taccuini*, cit., p. 497.

ricordo più cos'ho pensato in quel momento. "Troppo tardi, troppo lontano…" o qualcosa del genere. Continuavo ad ascoltare, immobile. Poi, lentamente, sotto la pioggia, mi allontanai. Non avvisai nessuno"[331].

L'anonimo suicidio di una giovane donna che si getta nella Senna senza essere soccorsa è l'avvenimento attorno al quale ruotano tutte le argomentazioni-mistificazioni di Clamence: l'architettura retorica dell'avvocato non regge alla realtà nuda e cruda del fatto, tuttavia Clamence non è ammorbato come Raskolnikov dai parossismi della propria insufficienza etico-spirituale davanti alla colpa, ma da un "rimorso laico" freddo e debole, continuamente anestetizzato da un gusto vuoto del frivolo naufragare nell'eloquio forbito[332]; una deriva che rimane sulla superficie dei rapporti, in una disarmante *doppiezza* che nasconde qualcosa che non riusciamo mai ad afferrare fino in fondo, ma che crea una distanza infinita con l'altro. Clamence non interviene per salvare la donna, rimane un momento immobile e poi se ne va, rinunciando al richiamo della sua coscienza insanabile[333], per tornare nel fango della sua misantropia: "Cosa crede che abbia provato? Disgusto per me stesso? Ma no, erano soprattutto gli altri a disgustarmi"[334]. Castoro nota come Clamence sia una sorta di Meursault moderno, che ha imparato il piacere della menzogna e ha fatto dell'ipocrisia l'unica morale:

"La differenza tra *Lo Straniero* e *La Caduta* è esattamente la differenza che esiste tra Meursault e Clamence: il primo è un impiegato che non sa e non può mentire, abitando nel mare e nel sole; il secondo è un professionista dell'intelletto che si permette invece di prendere in giro, di confondere le idee, di dire persino menzogne […]. Clamence, a differenza di Meursault, è ormai un veterano dell'imbroglio e della dialettica"[335].

331 A. CAMUS, *La caduta*, trad. it. di Y. Melaouah, Firenze, Bompiani, 2025, pp. 45-46.
332 "Clamence ha un eloquio forbito ed accattivante: nelle sue parole argute e taglienti, velate da una sottile ironia, sono messi alla sbarra tutti i miti e i valori della società borghese, l'onore, la filantropia, la pietà e la carità" (M. DE CESARE, *L'invincibile estate*, cit., p. 57).
333 "Quale sia stata la sorte della donna può solo immaginarsi. L'avvocato si è sottratto al farsene carico. Ma ovviamente la coscienza ne resta gravata fino alla prostrazione" (M. BENFANTE, *La caduta: orgoglio e precipizio*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 83).
334 A. CAMUS, *La caduta*, cit., p. 49.
335 P. CASTORO, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, cit., p. 138.

Camus riprende il tema dell'esilio dal consorzio degli uomini[336] ma in chiave completamente diversa: Meursault che saluta il mondo augurandosi di essere accolto con "grida di odio", verso una folla che non ha mai compreso la sua natura e che lo ha condannato al patibolo, è ancora integro nella sua "fedeltà alla terra", mentre Clamence, iper-moderno e irreversibilmente corrotto, è "l'assoluta negazione […] una rivolta contro se stesso non meno che contro gli altri, un puro desiderio di annientamento"[337]. Il brillante avvocato indossa una maschera dopo l'altra, dimentico del proprio volto ormai assente, sempre sul filo della contraddizione e della bipolarità irrisolta: il giudice-penitente, incapace di "districare il vero dal falso […] perché non esiste alcuna linea di demarcazione che possa distinguere nettamente il colpevole dall'innocente"[338], si aggira per il *Mexico-City* come uno spettro, vittima di se stesso. Sulla figura paradossale del giudice-penitente, Camus sembra recuperare le parole di Zosima, secondo cui non può esserci giudizio senza una preliminare ammissione di colpa, *pervertendone* il senso in chiave buffonesca:

> "Poiché non potevamo condannare gli altri senza nel contempo giudicare noi stessi, dovevamo infierire su di noi per avere il diritto di giudicare gli altri. Poiché prima o poi ogni giudice finisce penitente, dovevo imboccare il percorso inverso e fare il mestiere di penitente per poter finire giudice. […] Capirà senz'altro che è un bel vantaggio. Più mi accuso e più ho il diritto di giudicarla. Meglio ancora, la provoco a giudicarsi da sé, cosa che mi sgrava ulteriormente"[339].

Il cinismo annichilente di Clamence demolisce il significato *edificante* dell'ammissione di colpa universale di Zosima, pensata come l'inizio di un percorso spirituale che apre alla compassione verso l'altro e al perdono in Dio, traendone una nuova giustificazione all'egoismo sterile, verso il proprio vantaggio sugli altri: ancora una volta domina l'ipocrisia, infatti quella di Clamence non è un'ammissione di colpa

336 Di questo periodo è il gruppo di racconti sotto il titolo *L'esilio e il regno*.
337 M. BENFANTE, *La caduta: orgoglio e precipizio*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 85.
338 P. CASTORO, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, cit., p. 138.
339 A. CAMUS, *La caduta*, cit., p. 88-89.

reale, ma un nuovo gioco canzonatorio, un motteggio per continuare a nascondere un vuoto straziante.

La caduta è la narrazione di un uomo che ha fatto della propria *doppiezza* un assoluto: Camus trova una nuova via tortuosa, pregna di ironia, per criticare la falsità di una società totalmente individualistica, anti-umanista, senza scrupoli morali e dedita solo al culto di un io spezzato[340], senza futuro:

> "Il tormento senza catarsi [di Clamence], la sua pena senza espiazione, la sua sterile ammissione di colpa senza conversione, dimostrano che non è possibile redimersi da soli né con un esame di coscienza, per quanto implacabile. Occorre sempre rialzarsi insieme agli altri a tentare per approssimazione la rettitudine del pensiero meridiano"[341].

Camus si appropria ed estremizza un tema centrale della pneumatologia di Dostoevskij: quando in una zona d'ombra dell'auto-coscienza un pensiero turpe si arroventa, opponendosi contro un nobile proposito, l'insincerità può prendere il sopravvento nel rapporto dialogico-affettivo con l'altro. I "doppi pensieri" sono al tempo stesso una presenza naturale nella mente dell'uomo e un'ammaliante tentazione di pervertimento: quel desiderio obliquo e oscuro di infrangere la regola sociale e personale, di mentire o votarsi al male, di indossare un travestimento per ingannare il prossimo a proprio beneficio o per il semplice gusto di esercitare un potere sull'altro, è la formula mefistofelica più *sottile* del nichilismo moderno. I "doppi pensieri" sono insinuazioni psichiche naturali che spesso nascondono una *volontà maligna in potenza*; questi turbamenti dello spirito sono quelli di cui parla Keller con il principe Myškin nell'*Idiota*:

340 Su questo punto insiste Dunwoodie nel confronto con il "topo del *Sottosuolo*": "Tra i molteplici obiettivi di discorso contorto e narcisistico di questi personaggi, un posto di rilievo è dato al presentarsi senza esporsi al giudizio altrui, di rivendicare-affermare la propria superiorità senza concedere ad altri l'opportunità di sfidarla. In entrambi i casi, ciò si traduce in un testo ambivalente e carico di tensione che disfa ciò che costruisce, rinnegando tutto ciò che concede" (P. DUNWOODIE, *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski*, cit., p. 147).

341 M. BENFANTE, *La caduta: orgoglio e precipizio*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 85.

"Vorrete ora credere a un perfetto galantuomo? Nel momento stesso di addormentarmi, pieno di sincere lacrime interne e, per dir così, anche esterne (perché in ultimo singhiozzavo, me ne ricordo!), mi venne un pensiero infernale: «E se alla fin fine, dopo la mia confessione, gli chiedessi del denaro?». Preparai dunque la confessione, dirò così, come se fosse stato un «piatto di *fines herbes* alle lacrime», perché queste lacrime mi agevolassero la via e perché voi, inteneritovi, mi snocciolaste centocinquanta rubletti. Secondo voi, non è una bassezza?

- No, questa non è la verità, si tratta di una semplice coincidenza. Due pensieri, come spesso avviene, si sono fusi insieme. A me succede di continuo. Del resto, penso che è male, e sapete Keller, il più delle volte me lo rimprovero. […] Mi è perfino accaduto qualche volta di pensare […] che tutti gli uomini siano così, tanto che già avevo cominciato ad approvarmi, perché è tremendamente difficile lottare con questi *doppi* pensieri: io l'ho provato. Dio sa come ci vengono e come germogliano in noi. E voi la chiamate addirittura una bassezza! Ora anch'io ricomincerò ad aver paura di questi pensieri. A ogni modo, io non sono il vostro giudice. Nondimeno, secondo me, non è lecito chiamarla senz'altro una bassezza"[342].

Poco dopo il principe sottolinea a Keller, il quale confida a Myškin di aver avuto uno scopo pecuniario tendenzioso durante la sua confessione, la struttura intrinsecamente ancipite delle riflessioni, dove le buone e le cattive intenzioni si mescolano: da qui la confusione del principe che al tempo stesso prova paura e lotta contro il rovescio maligno di un'idea capziosa, ma sente anche il desiderio di perdonare e ritrovare il carattere virtuoso, il "nobile scopo" nell'azione umana. Su questi due registri si gioca tutta la narrazione dell'*Idiota*, tra Rogožin e Myškin, tra un abisso di abiezione e una fiducia assoluta verso la verità.

Clamence è completamente in balia di se stesso e vive "un processo dissociativo" che lo rende "un io scisso che si guarda dall'esterno con stupito orrore"[343], non riconoscendosi più in nulla. La lezione di Myškin si amplifica e diventa un insopportabile senso di vuoto, un'apatia totale davanti a se stesso e al mondo; Camus

342 F. M. DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, trad. it. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 2014, pp. 306-307.
343 M. BENFANTE, *La caduta: orgoglio e precipizio*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 83.

disegna una figura che ha i tratti del borghese inacidito e vinto dalla propria doppiezza: in questo caso l'io di Clamence non è solo chiuso in un egotismo narcisista, ma si è anche intrappolato completamente nei sui rivolgimenti interni, senza potervisi più districare. Le immagini più espressive della *Caduta* sono sempre un riflesso drammatico di un'interiorità smembrata, estemporanea:

> "Sta di fatto che dopo aver studiato a lungo me stesso, ho intravisto la duplicità profonda della creatura umana. A forza di scavare nella memoria, ho capito che la modestia mi aiutava a brillare, l'umiltà a vincere e la virtù a opprimere. […] Dietro la facciata di tutte le mie virtù c'era dunque un rovescio meno nobile. […] Tratteggio così un ritratto che è quello di tutti e di nessuno. […] Intanto, però, il ritratto che porgo ai miei contemporanei diventa uno specchio. [...] Ho accettato la duplicità senza farmene un cruccio. Mi ci sono accomodato, semmai, e in essa ho trovato l'agio che ho cercato per tutta la vita. […] La cosa fondamentale è potersi permettere tutto, anche proclamando talora a gran voce la propria indegnità. [...] Non ho cambiato vita, continuo ad amare me stesso e a usare gli altri"[344].

Nella *Caduta,* Camus ci offre la forma più inasprita di malattia dell'io: il suo *crollo* nella doppiezza – che è anche quella in cui si specchia la moderna società parigina e la realtà cittadina contemporanea – riproponendo molto del *sottosuolo* dostoevskiano. A prevalere è "l'agio" vacuo di mantenersi nel proprio marciume, rispetto ai rarissimi cenni di umanità, ormai soffocata – come nel tremore di Clamence, davanti al *fatto irreparabile* del suicidio della giovane castana – dove ritorna il "tutto è permesso" di Ivan e in generale quello svuotamento della morale (anche di quella kantiana, contro l'imperativo categorico), in un mondo infernale, privo di amore autentico. Una narrazione cupa che, nel percorso di Camus, rappresenta di certo l'*exemplum negationis* più spietato: tuttavia, forse, è proprio questa radicalità di Albert "maturo" il segno più vivo del suo reagire al malessere difronte a un mondo che vive di "facciate", sempre più insensibile al bene del prossimo e alla sua vita. De Cesare opta per questa via interpretativa:

344 A. CAMUS, *La caduta*, cit., pp. 54-55, pp. 89-90.

"Anche questo romanzo [*La caduta*], come *La peste*, è lo specchio della tensione umana verso i valori della libertà e della solidarietà: il "salvarci entrambi", come il "dunque siamo" della rivolta, ripropone il tema di una nuova morale, fondata sull'innocenza e finalizzata alla felicità. In questa prospettiva va ritrovata l'anima mediterranea, quel "cuore greco", come dice Cassano, intorno al quale si muove la vita e la letteratura di Albert Camus"[345].

345 M. DE CESARE, *L'invincibile estate*, cit., p. 62.

3.5 *Il primo uomo*: l'amore *solitaire-solidaire*

Nel 1957 Camus viene insignito del premio Nobel per la letteratura: la somma vinta gli consente di acquistare una casa a Lourmarin, in Provenza, dove può cercare pace dall'ambiente intellettuale ostracizzante parigino e dalla sofferta situazione politica algerina. Grazie alla testimonianza della figlia Catherine sappiamo che il padre ritrova a Lourmarin "una luce particolare": i colori e i profumi del "mare dietro le montagne" stimolano l'evocazione del ricordo e Camus si lascia ispirare dalla pienezza dello spirito mediterraneo, per iniziare quel percorso retrospettivo e auto-biografico che, trentacinque anni dopo il tragico incidente mortale, sarà pubblicato con il titolo *Il primo uomo*[346]. Seduto in terrazza[347] si abbandona alla reminiscenza delle proprie radici, scrive di getto le pagine della sua giovinezza alla ricerca del tempo perduto e scopre una "gioia profonda" nella memoria, nella *nudità* priva di menzogne di un io lontano, ma *sempre presente*. L'incompiutezza dell'opera – il progetto camusiano era di redigere diverse centinaia di fogli, seguendo il modello di una grande epopea generazionale, simile a *Guerra e pace* di Tolstoj[348] – è un dato che non sembrerebbe inficiare la sua natura essenziale:

346 Camus muore sul colpo in un tragico incidente d'auto il 4 gennaio 1960: era diretto verso Parigi, insieme al suo amico ed editore Gallimard, che guidava e si spense poi in ospedale sei giorni dopo il decesso di Albert; in una scatola, tra i rottami, venne salvato il manoscritto incompiuto del *Primo uomo*.

347 Come ricorda la figlia Catherine Camus, in un'intervista stupenda con Andrea Bianchi e Anna Sansa, *Il primo uomo* è un romanzo che Camus scrive quasi interamente a Lourmarin, seduto in terrazza "stando ai racconti di M.me Ginoux, la donna che lo aiutava nelle faccende domestiche" (P. F. D'ARCAIS, *Mio padre: solitaire, solidaire*, in *Camus filosofo dell'avvenire*, edizione digitale MicroMega, 2013, p. 8).

348 L'influenza indubbia di Tolstoj sul romanzo, non solo dal punto di vista dello stile ricco di dettagli e descrizioni appassionate, ma anche nei temi trattati, non deve essere trascurata: per esempio, gli episodi di caccia di Cormery con lo zio Etienne ricordano molto l'atmosfera spesso evocata dallo scrittore russo. Il sapore destinale epico-estetico che avvolge sia il *Primo uomo* che *Guerra e pace*, è un altro dato da tenere in considerazione, oltre a una stessa visione etica: "Questa morale che sgorga dal cuore, dal bisogno profondo di ordine, armonia, bellezza, perfezione, disciplina presente in ogni uomo, non nega ma nobilita il suo slancio vitale. Questa morale non giudica e non condanna mai" (I. ADINOLFI, G. BRIANESE, *Il paradiso sulla terra. La religione di Dostoevskij e Tolstoj*, Avegno (GE), Il nuovo melangolo, 2024, p. 150).

> "*Il primo uomo* è una sorta di libro di liberazione totale, come se Camus dicesse: «Ecco chi sono veramente». È un libro molto lirico, molto sensuale. Per dire chi è, dice da dove viene. Secondo me è un libro davvero importante e, anche se era ben lungi dall'averlo terminato, dato che pensava a un'opera dalle 600 alle 800 pagine, vi si possono ritrovare i segni del suo impegno e il suo stile di scrittura tutto intero. Quel miscuglio di sensualità e austerità, *la volontà di parlare per coloro che non possono farlo da soli*. Mi sembra, osservando lo stile di *Il primo uomo*, che assomigli moltissimo a ciò che era lui come uomo, lo ricorda davvero molto"[349][c.n.].

Dopo *La caduta*, il romanzo più dostoevskiano e tenebroso di Camus, lo scrittore algerino, senza mai abbandonare completamente Dostoevskij[350], si volge verso altri punti di riferimento. *Il primo uomo* è la riposta più affermativa ed efficace a un lungo percorso di liberazione dal nichilismo ombroso dell'io: il protagonista assoluto non è Camus, ma l'amore che il giovane Camus provò per le persone a lui vicine e per la vita di ognuno, anche dei molti dimenticati[351]. La profonda angoscia di non riuscire in un'intera carriera ad esprimere quel senso inestimabile di "solitudine solidale" [*solitaire*, *solidaire*], trova finalmente un contenuto nella celebrazione del vissuto: "Parlerò insomma di quelli che amavo e di nient'altro". Sono i dettagli di una vita che riaffiorano per rivendicare la presenza insostituibile della famiglia, degli amici e dell'altro; mentre la verità si schiude tra l'assenza e i silenzi, tra le tracce di un padre morto nella "grande guerra" e le fatiche di una madre mite, dolce e quasi analfabeta. "Con austera tenerezza, attraverso il padre, Camus può ricostruire la storia di quelle generazioni di giovani coloni che la metropoli borghese cacciò, memore della Comune, già dopo il pericoloso '48, perché massa turbolenta e minacciante"[352], ovvero la storia del colonialismo, della crisi algerina e dell'identità di *pied-noir*: "Non c'è dunque solo

349 P. F. D'ARCAIS, *Mio padre: solitaire, solidaire*, in *Camus filosofo dell'avvenire*, cit., pp. 12-13.
350 Basti pensare che in questo periodo Camus è impegnato nell'adattamento teatrale dei *Demoni*.
351 "Tutte quelle generazioni, tutti quegli uomini venuti da tanti paesi diversi, sotto quel cielo stupendo dove già saliva l'annuncio del crepuscolo, erano scomparsi senza lasciar traccia, chiusi in se stessi. Un oblio immenso si era steso su di loro, e in verità era questo che dispensava quella terra" (A. CAMUS, *Il primo uomo*, trad. it. di E. Capriolo, Firenze, Bompiani, 2020, p. 172).
352 G. FOFI, *Il primo uomo*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 88.

l'aspetto privato a muovere la "ricerca del padre", c'è una perspicua necessità storica"[353]. Tuttavia, *Il primo uomo* è soprattutto un'indagine *intima* di sé attraverso gli altri; Camus ritorna sulle orme del passato e ai suoi primi lavori da ventenne, in particolare alla raccolta del *Diritto e il rovescio,* per la quale scrive in una *Prefazione* di molti anni successiva: "C'è più amore vero in queste pagine goffe che in tutte quelle che sono venute dopo"[354], almeno fino al *Primo uomo*, dove al centro rimane "quel mondo di povertà e di luce in cui ho vissuto a lungo e il cui ricordo tutt'ora mi preserva dai due pericoli contrapposti che minacciano ogni artista, il risentimento e la soddisfazione"[355]. È in questa *Prefazione* che Camus ci confida il segreto del suo ultimo romanzo, il sogno celato nel suo cuore:

> "Il giorno in cui riuscirà a stabilirsi *un equilibrio tra quello che sono e quello che dico*, forse quel giorno, e oso a malapena scriverlo, potrò costruire l'opera che sogno. Quello che ho voluto dire è che, in un modo o nell'altro, assomiglierà al *Diritto e il rovescio*, e parlerà di *una certa forma di amore*. […] Se, nonostante tutti gli sforzi per edificare un linguaggio e dar vita ad alcuni miti, non mi riuscirà un giorno di riscrivere *Il diritto e il rovescio*, allora non avrò realizzato nulla, questa la mia oscura convinzione. […] L'opera di un uomo altro non è che il lungo cammino per ritrovare attraverso le vie dell'arte *le due o tre immagini semplici e grandi sulle quali il cuore una prima volta si è posato*"[356][c.n.].

Jacques Cormery[357] vive un'infanzia piena di sole e di mare, tra la ruvidità severa, autoritaria della nonna e la velata docilità della madre, passa le giornate a giocare a calcio con i compagni, a condividere con gli amici un raro cartoccio di patatine, quando per caso uno di loro dispone di qualche soldo, assaporando sulla spiaggia calda quel tesoro prezioso fino all'ultima briciola. "Terminato il banchetto, dimenticati in fretta piacere e frustrazione, cominciava, sotto un sole cocente, la corsa

353 *Ivi*, p.89.
354 A. CAMUS, *Il diritto e il rovescio*, cit., p. 8.
355 *Ibidem*.
356 *Ivi*, pp. 19-20.
357 Si tratta dello pseudonimo usato da Camus nel manoscritto per nominare se stesso, anche se numerose volte non rispetta questa regola e scrive semplicemente il suo nome.

verso l'estremità occidentale della spiaggia, sino a un muro semidistrutto […]. Nel giro di pochi secondi erano tutti nudi, e un attimo dopo in acqua"[358]: i bagni non sono solo un rituale al "mare dolce e tiepido", ma una vera e propria dichiarazione d'amore che l'uomo offre alla vita quando vi si immerge con tutto se stesso.

Per Camus *la povertà non è miserabile* e la miseria può essere una verità felice: "Lo splendore della luce riempiva quei giovani corpi di una gioia che li portava a strillare in continuazione. Regnavano sulla vita e sul mare, e ciò che il mondo poteva dare di più fastoso, lo accoglievano e lo usavano senza moderazione, come gran signori sicuri delle proprie insostituibili ricchezze"[359]. Sono queste "due o tre immagini" estatiche, sospese in un eterno presente "fastoso", che danno un nuovo significato all'esistenza: la dignità della miseria è un valore che proviene dal basso, dall'esperienza concreta di un contatto più intimo con il mondo. Il sentimento di pienezza che si prova quando la vita manca del superfluo è una fonte inesauribile di bellezza: "La povertà, innanzitutto, per me non è mai stata una disgrazia: la luce vi diffondeva le sue ricchezze"[360]. Cormery cresce felice in "un regno di miseria", dove non si devono consumare inutilmente le suole delle scarpe[361] e il lavoro è un valore non negoziabile: in questo universo "Camus va crescendo ed è nella cultura, nel sapere, o meglio, nell'intreccio tra un sapere che è accesso alla maturità ma anche a una possibilità di sussistenza migliore […], egli cerca il riscatto suo e dei suoi, la sua luce, il suo futuro"[362]. Grazie a due maestri, che sono anche i suoi "padri sostitutivi"[363], Louis

358 A. CAMUS, *Il primo uomo*, cit., p. 51.
359 *Ivi*, p. 52.
360 A. CAMUS, *Il diritto e il rovescio*, cit., p. 8.
361 Jacques non resiste alla voglia di giocare a calcio con gli amici e consuma le scarpe, non potendo esercitare una "virtù impossibile" fa di tutto per camuffare il fatto alla nonna: "Uscendo da scuola, e poi più avanti dal liceo, dedicava quindi lunghi minuti a sfregare le suole sulla terra bagnata. Lo stratagemma a volte riusciva. Ma veniva il momento in cui il logoramento dei chiodi diventava scandaloso, e capitava perfino che venisse danneggiata la suola, o addirittura, catastrofe suprema, che, in seguito a una pedata maldestra sul terreno o sulla grata intorno a un albero, si staccasse dalla tomaia, e allora Jacques tornava a casa con una cordicella legata intorno alla scarpa per "tenerle la bocca chiusa". Erano le sere del nerbo di bue. A Jacques che piangeva, la madre diceva, come tutta consolazione: "È vero che costano. Perché non ci stai attento?" Lei però i figli non li toccava mai" (A. CAMUS, *Il primo uomo*, cit., p. 82).
362 G. FOFI, *Il primo uomo*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, cit., p. 89.
363 *Ivi*, p. 88.

Germain e Jean Grenier[364] – un insegnante delle elementari di Algeri che sprona la sua famiglia perché permetta al ragazzo di continuare gli studi e un professore di filosofia del Liceo, consigliere e amico insostituibile per tutta la vita – Camus percorre anche un'altra via, quella della lettura e della cultura e la sua esistenza si spacca in due: da una parte le origini povere, in cui il bene supremo è la natura radiosa e spietata, in una terra in cui gli uomini camminano senza lasciare tracce, dall'altra un futuro di scrittore inquieto, cittadino, tormentato dal proprio selvaggio coraggio, ma pur sempre affascinato da una ricerca inesausta di verità e da un sincero amore per la conoscenza. Due mondi spesso in contrasto[365].

Il primo uomo è infine il romanzo dove il rapporto di Camus con la madre emerge in tutta la sua ambivalenza; la presenza sacra di questa donna tenera e distante, chiusa nel proprio silenzio mentre lo sguardo immobile si affaccia al caos mondano, domina tutte le preoccupazioni di Albert, ma è anche *l'ultimo rifugio della semplicità della vita*, il suo santuario più intimo e puro: "Catherine Cormery, era l'unica che con la sua dolcezza potesse far pensare alla fede, ma la dolcezza era di fatto la sua sola fede"[366].

> "Il mistero caldo, intimo e impreciso in cui allora era immerso non faceva che allargare il mistero quotidiano del sorriso discreto o del silenzio di sua madre quando Jacques, la sera, entrava in sala da pranzo e lei, sola in casa, non avendo acceso la lampada a

364 "Camus ha avuto la ventura di imbattersi in Louis Germain, incarnazione esemplare del maestro laico: sarà lui a imprimere una svolta alla sua vita, convincendo la famiglia a lasciargli continuare gli studi invece d'avviarlo subito al lavoro manuale […]. Poi, durante il liceo, Jean Grenier, il professore di filosofia, fine scrittore, si rivelerà non solo un maestro d'eccezione, ma un consigliere e, per tutta la vita, un amico. Questi maestri sono stati per lui dei veri *éveilleurs*, favorendo il suo desiderio di conoscenza e la sua inclinazione alla scrittura" (D. CANCIANI, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, cit., p. 20).

365 Un esempio di questo è la *gracile* reazione della madre di Cormery ai suoi libri della "biblioteca": "Catherine Cormery si chinava sulla sua spalla. Guardava il doppio rettangolo sotto la luce, le file regolari delle righe; lei pure ne respirava l'odore, e a volte passava sulla pagina le dita intorpidite e raggrinzite dai bucati come se cercasse di capire meglio che cosa fosse un libro, di avvicinarsi un po' di più a quei segni misteriosi, e per lei incomprensibili, nei quali suo figlio trovava così spesso e così a lungo una vita che le era ignota e da cui tornava guardandola come un'estranea" (A. CAMUS, *Il primo uomo*, cit., p. 220).

366 *Ivi*, p.149.

petrolio, lasciava che la notte invadesse a poco a poco la stanza, e si presentava come una forma più scura e più densa che guardava pensosa attraverso la finestra i movimenti animati, ma per lei silenziosi, della strada, e a quel punto il ragazzo si fermava sulla soglia, e gli si stringeva il cuore, traboccante di un amore disperato per la madre e per ciò che, in lei, non apparteneva, o non apparteneva più, al mondo e alla volgarità d'ogni giorno"[367].

L'ultimo enigma di Camus è nel sorriso di sua madre: l'immagine delicata dell'innocenza[368] e dell'angoscia, di una pace imperscrutabile avvolta in un silenzio eterno. Un sorriso che suscita immediatamente un amore potente e gratuito, immenso e sincero, ma non privo del lucido tormento di chi sa che ogni giorno la vita è gioia e tragedia. Su questa immagine Camus riapre uno squarcio con Dostoevskij e scrive in un appunto conciso su Cormery: "Sua madre *è* Cristo"[369].

Il primo uomo è soprattutto la storia della fedeltà di un giovane che ha trovato la propria virtù nel sorriso di sua madre, un amore diverso dall'*Amor Christi* di Dostoevskij, ma pur sempre a lui *affine*, perché in fondo "l'amore è così pieno di forme che lui soltanto sa fantasticare"[370].

367 *Ivi*, p.154.

368 Di grande valore a proposito della madre di Camus è la dichiarazione della figlia, sulla nonna: "Era deliziosa. La difficoltà era far comprendere che qualcuno che è analfabeta non è per questo un idiota. Semplicemente, non aveva le parole. Era intelligente, parlava molto con le mani, aveva delle parole, ma parlava soprattutto con i gesti. […] [Era] di origine spagnola, di Minorca, ma era nata in Algeria. Soprattutto, credo che non sapesse nemmeno cosa fosse la malvagità. Perché era davvero perfettamente, totalmente innocente. Quando ero bambina avevo paura che le si facesse del male. Avevo paura per lei, perché era fine, delicata, senza difese. E per questo penso sia stata preoccupazione costante di Camus parlare per coloro che non ne hanno la possibilità" (P. F. D'ARCAIS, *Mio padre: solitaire, solidaire*, in *Camus filosofo dell'avvenire*, cit., p. 11).

369 A. CAMUS, *Il primo uomo*, cit., p. 268.

370 W. SHAKESPEARE, *La dodicesima notte*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 5.

CONCLUSIONE

> Io conosco una quantità di negatori che alla fine si sono volti a Cristo con tutto il loro essere. Ma questi cercavano sinceramente la verità, e *chi cerca alla fine troverà* (F. M. DOSTOEVSKIJ, *Lettera a una sconosciuta*).

> Forse la tragedia di ogni uomo più che di sentirsi solo è talvolta di non poterlo essere realmente. Ci sono ore, che sarebbe vano negare, in cui si vorrebbe, anche per un istante, essere separati dall'universo degli uomini. Ma invano, e alla fine è un bene; abbiamo bisogno degli altri più di quanto essi non abbiano bisogno di noi. Che fare senza il loro amore, al quale aspiriamo prima di ogni altra cosa (A. CAMUS, *Difesa dell'Uomo in rivolta*).

In una celebre lettera del 1878 a un proprietario terriero suo ammiratore, Dostoevskij, a partire dalla convinzione che "ogni organismo esiste sulla terra per vivere, e non per autodistruggersi"[371], pone con disarmante semplicità una domanda schietta al suo interlocutore: "Mi dica un po': ma perché io dovrei viver bene e cercare di fare del bene se sono destinato a morire interamente sulla terra?"[372]. Questo è di certo l'unico vero dubbio che tormenta come un cancro l'intera esistenza di Camus. La risposta di Dostoevskij è in Dio e nell'immortalità dell'anima: l'io di ciascuno nasce con il seme dell'eternità e ri-nasce nello spirito, verso un orizzonte di luce che non è più il luogo "dove tutto è finito e tutto muore senza lasciar traccia e senza possibilità di resurrezione"[373]. La fede di Dostoevskij non ha nulla di convenzionale o stereotipato: è abissale e in continua lotta con se stessa, con le ombre che terrorizzano il nostro cuore.

371 F. M. DOSTOEVSKIJ, *Lettere sulla creatività*, cit., p. 147.
372 *Ibidem*.
373 *Ivi*, p. 148.

Eppure non è solo questo: la fede di Dostoevskij è anche sorgente zampillante e fonte inesauribile di rigenerazione nel puro amore di Cristo e nel suo esempio, nella *certezza della speranza* che dona la sua dottrina. L'io che si apre a Cristo, esorcizza il demoniaco che alberga nel suo petto e scopre che la compassione è l'unica via per detronizzare il male nel mondo, senza scivolare nel vuoto nulla. L'altro non è solo qualcuno in cui mi riconosco, ma anche l'unico vero modo che abbiamo di dimostrare la nostra umanità *a Dio*. Questo vale anche per Camus, con una differenza non trascurabile: l'altro non è solo qualcuno in cui mi riconosco, ma anche l'unico vero modo che abbiamo di dimostrare la nostra umanità *a noi stessi*. Su questa frattura si apre la bellezza e il dramma del progetto di Camus: *come è possibile sostenere un'etica dei valori senza alcuna garanzia che li possa tutelare?*

In Camus non c'è una soluzione definitiva ma un mosaico di suggerimenti e stimoli che hanno la loro efficacia, la loro persuasione teorica ed emotiva, solo se considerati, nel loro insieme, come un nobile tentativo di vincere l'assurdo tramite l'amore, anche a costo di rimanere nell'*incertezza disperata* della propria solitudine-solidale. Meursault, Sisifo, Prometeo e Nemesi, le vicende di Orano nella *Peste*, le diaboliche dissertazioni di Clamence, fino al calore primordiale del giovane di Mondovi e alla mitezza del sorriso di sua madre, sono tutte potenti manifestazioni di un cuore innamorato della vita e angosciato dalla verità della morte; la loro unica eredità e forza è nella sensibilità amara di chi ancora li legge, di chi li esperisce con passione e onestà.

Bibliografia

I. OPERE DI ALBERT CAMUS E FËDOR DOSTOEVSKIJ

A. CAMUS, *L'Envers et l'Endroit* (*Il diritto e il rovescio*), 1937, trad. it. di Y. Melaouah, Firenze, Bompiani, 2018.

A. CAMUS, *L'Étranger* (*Lo straniero*), 1942, trad. it. di A. Zevi, edizione digitale Bompiani, 1987.

A. CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe* (*Il mito di Sisifo*), 1942, trad. it. di A. Borelli, Firenze, Bompiani, 2019.

A. CAMUS, *Lettres à un ami allemand* (*Lettere a un amico tedesco*), scritte in clandestinità nel 1943-44, trad. personale, Barcelone, Folio, 2024.

A. CAMUS, *La Peste* (*La peste*), 1947, trad. it. di Y. Melaouah, Firenze, Bompiani, 2024.

A. CAMUS, *L'Homme révolté* (*L'uomo in rivolta*), 1951, trad. it. di L. Magrini, Firenze, Bompiani, 2017.

A. CAMUS, *La Chute* (*La caduta*), 1956, trad. it. di Y. Melaouah, Firenze, Bompiani, 2025.

A. CAMUS, *Carnets 1935-1959* (*Taccuini 1935-1959*), trad. it. di E. Capriolo, Milano, Bompiani, 2018.

A. CAMUS, *Conferenze e discorsi [1937-1958]*, trad. it. di Y. Melaouah, Firenze, Bompiani, 2020.

A. CAMUS, *La mort heureuse* (*La morte felice*), 1971, pubblicato postumo, trad. it. di G. Bogliolo, Firenze, Bompiani, 2023.

A. CAMUS, *Le Premier Homme* (*Il primo uomo*), 1994, pubblicato postumo, trad. it. di E. Capriolo, Firenze, Bompiani, 2020.

A. CAMUS, *Opere. Romanzi Racconti Saggi*, edizione digitale Internet Archive, Bompiani, 1988.

A. CAMUS, *L'estate e altri saggi solari*, trad. it. di S. Morando, Firenze, Bompiani, 2003.

A. CAMUS, *Les Justes*, acte V, in OEuvres complètes, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 47.

A. CAMUS, J. GRENIER, *Correspondence 1932-1960*, trad. personale, Parigi, Gallimard, 1981.

F. M. DOSTOEVSKIJ, *Бесы* (*I demoni*), 1861, trad. it. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 2014.

F. M. DOSTOEVSKIJ, *Идиóт* (*L'idiota*), 1869, trad. it. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 2014.

F. M. DOSTOEVSKIJ, *Братья Карамазовы* (*I fratelli Karamazov*), 1879-1880, edizione digitale www.writingshome.com.

F. M. DOSTOEVSKIJ, *Lettere sulla creatività*, a cura di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 2025.

II. STUDI CRITICI SU CAMUS E DOSTOEVSKIJ

R. DAVISON, *Camus: The challenge of Dostoevsky*, trad. personale, edizione digitale, University of Exeter Press, 1997.

P. DUNWOODIE, *Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski*, trad. personale, Parigi, Librairie Nizet, 1996.

M. MARCHETTI, *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, Roma, Bulzoni Editore, 2007.

III. STUDI CRITICI SU CAMUS

D. ANDREATTA, *Vivere senza appello. La scommessa di Camus*, Milano, Mimesis, 2017.

M. BENFANTE, *La caduta: orgoglio e precipizio*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, Roma, Contrasto, 2012.

R. BESPALOFF, *Su Camus. Il mondo del condannato a morte*, trad. it. di D. Fergnani, Milano, Farina Editore, 2019.

A. BRESOLIN, *Algeria e Spagna, le patrie possibili*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, Roma, Contrasto, 2012.

D. CANCIANI, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, Roma, Castelvecchi, 2023.

F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Roma, Laterza, 2021, pp. 79-105.

F. CASSANO, *Camus e noi*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, Roma, Contrasto, 2012.

P. CASTORO, *Albert Camus. Il pensiero meridiano*, Nardò (LE), Besaeditrice, 2001.

P. F. D'ARCAIS, *Mio padre: solitaire, solidaire*, in *Camus filosofo dell'avvenire*, edizione digitale MicroMega, 2013.

M. DE CESARE, *L'invincibile estate*, Udine, Mimesis, 2014.

V. TENASE, *Albert Camus. Una vita per la verit*à, trad. it. di A. Bresolin, Roma, Castelvecchi, 2013.

J. GRENIER, *Albert Camus: Souvenirs*, trad. personale, edizione digitale Gallimard, 1968.

R. GRENIER, *Albert Camus: Soleil et ombre, une biographie intellectuelle*, trad. personale, edizione digitale Folio, 2004.

C. GRIGNANI, *L'umano ai tempi del disumano nei testi di Orwell e Camus*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, Roma, Contrasto, 2012.

G. FOFI, *Il primo uomo*, in *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*, Roma, Contrasto, 2012.

IV. STUDI CRITICI SU DOSTOEVSKIJ

I. ADINOLFI, G. BRIANESE, *Il paradiso sulla terra. La religione di Dostoevskij e Tolstoj*, Avegno (GE), Il nuovo melangolo, 2024.

M. BACHTIN, *Dostoevskij Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002.

N. BERDJAEV, *La concezione di Dostoevskij*, trad. it. di B. Del Re, Torino, Einaudi, 2002.

A. G. DOSTOEVSKAJA, *Dostoevskij mio marito*, a cura di L. V. Nadai, Roma, Castelvecchi, 2014.

A. GIDE, *Dostoevskij*, trad. it. di M. Maraschini, Milano, Edizioni Medusa, 2013.

R. GIRARD, *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*, trad. it. di R. Rossi, Milano, SE, 1996.

S. GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, Bari, Laterza, 2007.

G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, trad. it. di M. Cometa, Milano, SE, 2012, p. 28.

T. MANN, *Dostoevskij – Con misura*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Verona, Mondadori, 1997, pp. 861-880.

V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura russa*, a cura di C. De Lotto e S. Zinato, Milano, Adelphi, 1981.

L. PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993.

V. ROZANOV, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, trad. it. di N. Caprioglio, Bologna, Marietti 1820, 2018.

L. ŠESTOV, *La filosofia della tragedia*, Milano, De Piante, 2024.

V. ALTRE OPERE CITATE

H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, trad. it di A. Guadagnin, Torino, Einaudi, 2009.

E. M. CIORAN, *Storia e utopia*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Adelphi, 1982.

W. FAULKNER, *Mentre morivo*, a cura di M. Materassi, Milano, Adelphi, 2000.

E. T. A. HOFFMANN, *L'uomo della sabbia*, in *Automi, bambole e fantasmi*, trad. it. di M. Galli, Roma, L'orma editore, 2022.

S. KIERKEGAARD, *La malattia mortale*, a cura di C. Fabro, Milano, SE, 2008.

S. KIERKEGAARD, *Il concetto dell'angoscia*, a cura di C. Fabro, Milano, SE, 2007.

B. PASCAL, *Pensieri*, trad. it. di F. De Poli, Milano, BUR, 2020.

R. M. RILKE, *Sonetti a Orfeo*, in *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2014.

W. SHAKESPEARE, *La dodicesima notte*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2020.