



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Scienze Filosofiche

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Il ritorno del
conflitto tragico:

Figure antiche e drammi moderni
nella produzione di Sartre e di
Camus

Relatore

Ch. Prof. Paolo Pagani

Correlatore

Ch. Prof. Pietro Jacopo Alessandro Conte

Laureanda

Elisa Bertoncello
Matricola 847728

Anno Accademico

2018 / 2019

INDICE

INTRODUZIONE	3
PARTE PRIMA: DALLA TRAGEDIA AL CONFLITTO TRAGICO DELLE FIGURE	6
1.1 I due periodi della tragedia in Camus: i rapporti tra filosofia, tragedia e storia e l'introduzione ridimensionata del divino	6
1.2 I due periodi del tragico in Sartre: dalla dialettica della storia alla dimensione filosofica del linguaggio	14
2.1 La dimensione del conflitto tragico in Camus: i due poli teoretico-pratici del conflitto	34
2.2 La dimensione del conflitto tragico in Sartre: il conflitto di diritti e l'universalità dell'individuale	44
PARTE SECONDA: ANTIGONE, LA CONDANNA A MORTE E LA DIMENSIONE DELLA SPERANZA	56
1.1 La doppia condanna a morte e la speranza in Camus	56
1.2 La condanna a morte e la speranza in Sartre	61
2.1 L'Antigone camusiana: la dimensione del conflitto	69
2.2 L'Antigone sartriana e il conflitto	82
PARTE TERZA: EDIPO, TRA DESTINO E FATO	88
1.1 L'Edipo camusiano: tra destino e fato	88
1.1.1 "Tutto è bene": Edipo e Sisifo tra libertà e destino	96
1.2 L'Edipo sartriano: la contraddittorietà del fato e l'introduzione della malafede	108
PARTE QUARTA: PROMETEO, LA RIVOLTA, IL TRASCENDENTE E IL MALE	126
1.1 Esclusione della libertà metafisica o <i>liberté en soi</i> in Camus	126
1.2 La reciproca esclusione di libertà divina e libertà umana in Sartre	132

2.1 Prometeo camusiano: la rivolta, il male e la trascendenza	138
2.2 Il Prometeo sartriano: la questione del male, la rivolta e il divino	142
CONCLUSIONE	149
APPENDICI	155
1. <i>Exursus</i> : l'influenza di Jules Lequier nella filosofia di Camus	155
2. Il <i>Deinós</i> di Antigone secondo Heidegger e l' <i>Étrangeté</i> di Camus.....	167
BIBLIOGRAFIA.....	174

INTRODUZIONE

Nella Francia del XX secolo si assiste ad una generale ripresa di figure antiche classiche e mitologiche presenti nella storia della letteratura e specialmente del teatro¹. Questo fenomeno non è inedito; infatti, si era già verificato in altre epoche. Tra i vari autori che hanno preso parte a questo fenomeno diffuso compaiono i nomi di coloro che saranno oggetto della nostra indagine: Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

Il 3 giugno del 1943, nella Francia occupata dai tedeschi, un irrequieto Jean-Paul Sartre si accingeva ad assistere alla *première* della sua opera teatrale *Les Mouches*. Mentre attendeva nell'atrio, un giovane ragazzo "algerino" si avvicinò e, tendendogli la mano, disse brevemente «Sono Camus»².

Quel incontro fra i due autori è emblematico per il nostro lavoro, infatti contiene in potenza gli elementi saranno oggetto di questa indagine, ovvero sia il conflitto tragico in alcune figure che trovano nella grecoità il loro palcoscenico originario. Entrambi manifestano un gusto classico che si rivolge in direzioni diverse, proponendo due panorami di difficile accostamento. Per questa ragione si è scelto di dar voce al loro pensiero attraverso alcune maschere dell'antico.

In tutta la loro produzione essi disseminano riferimenti a molteplici figure letterarie, incontrandosi, tuttavia, nella rappresentazione del conflitto in figure quali Antigone, Edipo e Prometeo. Innanzitutto, il nostro lavoro si articolerà in un senso ricostruttivo, al fine di fornire un panorama ragionato di ciascuna di quelle figure e sulla base di queste ricostruzioni, saranno riproposte le interpretazioni dei nostri due autori ed evidenziando nodi aporetici del loro pensiero. Ciò diverrà possibile concentrandosi sulla "situazione" di ciascuno dei personaggi sopra evocati, la quale consente una rilettura degli antichi conflitti in chiave moderna. E sarà proprio il "conflitto" ad essere una costante nella riscoperta di queste figure per entrambi i

¹ P. Norrish, *New Tragedy and Comedy in France 1945–70*, Macmillan Publishers, London 1988, pp. 1–14.

² R. Aronson, *Camus and Sartre: The Story of a Friendship and the Quarrel that Ended It*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 9–10.

nostri autori: esso si presenterà come insanabile e contraddittorio. Questa stessa situazione di insanabilità e contraddittorietà porterà all'emergere, infine, di questioni di carattere filosofico, le quali aiuteranno a tratteggiare la peculiarità di ciascun personaggio e la sua pertinenza rispetto all'uomo contemporaneo.

Il conflitto tragico e le figure antiche poggiano su un'intersezione di ambiti particolarmente ricca: la tragedia, il mito e la filosofia. Proprio per questa peculiarità, ma anche per la varietà di fonti utilizzate dai nostri autori, si è scelto di accostare il termine "antico", piuttosto che mitico o tragico, alle *dramatis personae*.

Il nostro elaborato parte da una ricostruzione della teoria della tragedia negli autori presi in esame, a partire dalla quale sarà possibile distinguere due periodi di produzione tragica, i quali verranno ricongiunti criticamente in un'ottica filosofica. Camus inizia già a mostrare, in questo senso, un versante problematico del suo pensiero in merito al divino, il quale ci accompagnerà come presenza fino alla fine della trattazione; mentre nella sua produzione filosofica Sartre va ad escludere tale rinvio, anche se, quando si riferisce alla tragedia introduce la dimensione divina sia pure in un senso riproporzionato. Tuttavia, ritornando ai periodi tragici, Sartre pone come elemento di legame tra essi il linguaggio, il quale ha uno spessore di rilevanza filosofica relativamente alla comprensione del mondo e dell'alterità.

Ciò che entrambi gli autori restituiscono volgendo lo sguardo alle figure antiche è una dimensione conflittuale, che in Camus si concretizzerà in conflitto tra polarità che assumono delle posture specifiche al fine di rendere possibile l'opposizione. Anche Sartre, con il suo conflitto di diritti, individuerà un senso oppositivo nel tragico e – come Camus – lo dirà "contraddittorio". All'interno di questo contesto apparirà come per i nostri autori il mito sia immancabilmente inserito all'interno di un contesto tragico conflittuale.

Dopo aver ricondotto gli autori ad una base di dialogo comune, sarà possibile iniziare il confronto sulla prima figura antica: Antigone. Ella è collocata in una situazione di estrema tensione dal gusto fortemente tragico, dove emergono questioni relative al rapporto con la vita, con la società e con la trascendenza. Chiarito

il punto di vista di Sartre e Camus sulla condanna a morte e sulla categoria della speranza, si procederà a un confronto tra loro in merito al loro modo di intendere la figura di Antigone. Sulla scorta di un confronto con Julian Young, sarà possibile ricavare che Camus intendeva l'eroina greca come immancabilmente inserita in un confronto con un potere eterno, incarnato da Creonte; Antigone manifesta, a causa della sua condanna, le avvertenze tipiche dell'assurdo camusiano, fondamentali: queste, per gettare le basi della sua rivolta. Anche Sartre vede in lei la figura più "appassionata" del mondo antico, tanto da rinunciare alla vita stessa e mostrarsi a tratti reazionaria nell'avanzare le sue pretese.

L'altra figura tragica di ambiente tipicamente classico è Edipo, l'eroe che per eccellenza subisce un fato avverso. Sulla sua scorta, si assisterà ad un interessante modo di approcciarsi al mondo antico da parte di entrambi gli autori: Edipo viene ritenuto libero e insieme destinato. Ciò farà emergere un quadro interessante in merito alla posizione dei due autori: vedremo innanzitutto ciò che essi ritengono essere il fato e il destino, per poi spostarci sulla convivenza tra destino e libertà. Permettendo così a Camus – in via del tutto eccezionale – di lasciar parlare la figura di Sisifo come accostabile a quella di Edipo. Sia l'Edipo sartriano che quello camusiano vivranno un conflitto, che vede degli avversari profetici e delle alterità non sempre definite, avanzare delle pretese nei confronti dell'eroe.

Infine, comparirà una figura tanto cara alla letteratura, quanto alla filosofia: ovverosia quella di Prometeo. La dinamica di questo eroe, per il suo necessario rinvio alla dimensione divina, richiede innanzitutto una disposizione che vede l'esclusione del divino dalla libertà, per poi permettere l'instaurarsi di un conflitto dagli evidenti connotati rivoltosi e dalle evidenti implicazioni nell'ambito della teodicea.

Il conflitto tragico di queste figure palesa degli struggimenti teorici da parte di entrambi gli autori, facendo emergere un confronto filosofico che porrà l'accento su temi inediti e, talvolta, mostrerà un nuovo punto di vista sugli elementi fondamentali del loro pensiero.

PARTE PRIMA: DALLA TRAGEDIA AL CONFLITTO TRAGICO DELLE FIGURE

1.1 I due periodi della tragedia in Camus: i rapporti tra filosofia, tragedia e storia e l'introduzione ridimensionata del divino

Un percorso che prevede un'analisi delle figure tragico-mitiche non può di certo esimersi dal presentare una teoria della tragedia che, nel caso di Camus, risulta essere particolarmente sistematica. Al fine di introdurre le tematiche chiave e le difficoltà teoriche del pensiero camusiano, proponiamo una rilettura della conferenza tenutasi ad Atene nel 1955, intitolata *Sur l'avenir de la tragédie*³, procedendo da una visione storica della tragedia ad una riflessione teoretica sui principi del tragico, fino a giungere allo spazio d'azione dell'eroe mitico-tragico.

Nella prima fase, considereremo i due periodi storici della tragedia, i quali comprendono a loro volta uno spostamento graduale da una forma di tragedia abitata dal 'divino' ad una forma più orientata al razionalismo.

Nella seconda parte, presenteremo i due poli teoretici del tragico, soffermandoci non solo sulle difficoltà teoriche cui essi danno luogo, ma anche sulla corrente di pensiero dalla quale Camus trae le sue conclusioni. Infine, analizzeremo i concetti di limite e di ribellione come elementi fondamentali degli eroi tragici camusiani. La tematica del doppio assumerà una veste peculiare a seconda dell'oggetto con cui andrà a misurarsi, finendo per reduplicare continuamente lo sforzo di coerenza del discorso del nostro autore.

Date le numerose considerazioni da fare intorno al discorso sul tragico, è opportuno iniziare dal dispiegarsi della tragedia nel suo procedere storico. Camus vede la tragedia come collocata immancabilmente in epoche di conflitto; ad esempio, Eschilo combatte due guerre, e, in modo simile, Shakespeare si colloca in un periodo di conflitti politici: basti ricordare la ribellione del conte di Essex del 1601 e la

³ A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, Paris 1962, p. 1699–1709. Tutte le traduzioni di questo testo saranno a cura nostra, per una maggiore trasparenza in nota sarà riportato il testo in francese.

sanguinosa lotta tra cattolici e protestanti durante il regno di Elisabetta I. Questi conflitti storici sono accompagnati da rivoluzioni del pensiero filosofico.

Dunque, Camus vede un rapporto di dipendenza reciproca tra tragedia e filosofia, come se esse tentassero di spiegarsi a vicenda, e subissero insieme le alterazioni della storia. Da ciò risulta una triplice influenza reciproca tra storia, filosofia e tragedia.

Camus pospone alla sua spiegazione una indicazione di massima: il suo discorso è «un suggerimento e un'ipotesi di lavoro, nulla di più»⁴. Tuttavia, non sarà da tenere in considerazione come espediente di una mancanza nella sua coerenza concettuale, in quanto, buona parte della produzione camusiana – sia filosofica che letteraria – verte sui medesimi temi che in questa conferenza sono in questione.

Camus circoscrive i periodi della tragedia a due epoche storiche: il periodo greco e quello rinascimentale. Il periodo greco che va dal VI secolo a.C. al IV a.C. - dai presocratici a Socrate - è il periodo di massima espressione della tragedia greca, ovvero quella che vede tra gli epigoni Eschilo ed Euripide (V a.C. secolo). Il periodo rinascimentale, invece, risulta geograficamente più vario: inizia con il teatro elisabettiano di Shakespeare (XVI–XVII secolo), per passare poi al teatro spagnolo di Lope de Vega e Calderón de la Barca, per concludersi con il teatro francese di Corneille e Racine del XVII secolo. Per quanto riguarda il pensiero filosofico, siamo nell'epoca in cui dalla scolastica barocca si passa all'epoca cartesiana. Peraltro, l'arco temporale che intercorre tra Shakespeare e Racine risulta pressoché identico a quello tra Eschilo ed Euripide⁵.

⁴ « Une suggestion et une hypothèse de travail, rien de plus » (Ivi, p. 1706).

⁵ « La première est grecque, elle présente une remarquable unité, et dure un siècle, d'Eschyle à Euripide. La seconde dure à peine plus, et fleurit dans des pays limitrophes à la pointe de l'Europe occidentale. En effet, on n'a pas assez remarqué que l'explosion magnifique du théâtre élisabéthain, le théâtre espagnol du siècle d'or et la tragédie française du XVIIe siècle sont à très peu près contemporains, Quand Shakespeare meurt, Lope de Vega a 4 ans et a fait jouer une grande partie de ses pièces ; Calderon et Corneille sont vivants. Enfin il n'y a pas plus de distance dans le temps entre Shakespeare et Racine qu'entre Eschyle et Euripide » (Ivi, pp. 1699–1700).

A ben vedere, dalla trattazione di Camus è possibile evincere come siano proprio i cambiamenti filosofici a dettare il mutamento del profilo tragico; nello specifico, vi è una transizione da un pensiero che può essere definito ‘universale’ – intriso di divino –, fino ad arrivare a forme ‘individualistiche’ e ‘razionalistiche’ di pensiero⁶.

Per Camus la storia delle idee si ripete nel medesimo modo, sia nella Grecia antica che nell’Europa rinascimentale: a suo avviso, progressivamente, l’uomo si svincola ed insorge contro il sacro, giungendo al trionfo della ragione individuale e psicologica⁷. Coerentemente con ciò che sostiene Camus, dovrebbe essere individuabile in entrambi i periodi un allontanamento dal divino. Da un lato, esso è facilmente individuabile nella tragedia greca: dal tripudio di divinità presenti nelle tragedie eschilee, si passa alla quasi totale assenza⁸ delle stesse nella produzione di Euripide. D’altra parte, se, come Camus sostiene esplicitamente, affermando che «ogni volta, nella storia delle idee, l’individuo a poco a poco si libera da un corpo sacro e si scaglia contro il mondo antico del terrore e della devozione» - il pensiero filosofico mantiene una specularità con il progredire della tragedia, allora si dovrebbe rinvenire in tale pensiero una progressiva miscredenza religiosa che, però, le fonti filosofiche antiche non sembrano attestare. Infatti, la tendenza pare più che altro rivolta, sì, a razionalizzare il pensiero, ma sempre dedicando uno spazio più o meno ampio – talvolta critico – al divino e al sentimento religioso. Al fine di confermare la presenza del divino e la sua relazione, seppur problematica, con la ragione filosofica, si può prendere in esame Socrate⁹: proprio colui il quale, in un certo senso, pone fine

⁶ « *Les deux époques marquent en effet une transition entre les formes de pensée cosmique, toutes imprégnées par la notion du divin et du sacré et d’autres formes animées au contraire par la réflexion individuelle et rationaliste* ». (*Ivi*, p. 1700).

⁷ *Ivi*, 1701.

⁸ Nonostante non sia immediatamente pertinente all’indagine, vi sono studi che sostengono la presenza di divinità nella tragedia di Euripide, per completezza si segnala lo studio di P. Pucci *Euripides’ Revolution under Cover: an Essay*, Cornell University Press, New York 2016, dove si affronta la presenza del tutto peculiare delle divinità nella tragedia di Euripide, cercando di rivalutare la tesi a lungo sostenuta dell’“ateismo” euripideo.

⁹ Camus – sulla scorta di Nietzsche – scorge in Socrate, una figura che pone fine alla tragedia, stando alla sua ricostruzione, la conclusione del tragico è accompagnata da individualismo e assenza di riferimenti al divino.

alla tragedia. Giovanni Reale¹⁰, cercando il significato originario del motto socratico «conosci te stesso», vi individua una fondamentale modalità di rapporto tra la ragione umana e la divinità:

«per avere rapporto con Apollo e il suo Oracolo, si può ben dire che gli studiosi – malgrado alcune divergenze – hanno raggiunto un accordo di fondo. Apollo invitava l'uomo a riconoscere la propria limitatezza e finitezza, e quindi a mettersi in rapporto col dio, che è completamente diverso da lui, sulla base di questa precisa consapevolezza [...] Il motto [...] veniva in tutti i casi connesso con Delfi e con la religione»¹¹.

Sulla scorta di Nietzsche, Camus afferma con convinzione che sia Cartesio che Socrate siano stati i *fossoyeurs*¹² della tragedia del loro tempo, annunciando, con la loro filosofia, lunghi periodi di silenzio dell'opera tragica. Tuttavia, nonostante il potere mortifero che la filosofia razionalistico-individualista esercita sulla tragedia, non bisogna dimenticare che è proprio il pensiero filosofico ad influenzarne la forma alla nascita. Infatti, secondo Camus, senza la filosofia – detta da lui anche *histoire des idées*¹³ – non si avrebbero le cosiddette rivoluzioni delle forme di pensiero.

¹⁰ G. Reale, *Socrate alla scoperta della sapienza umana*, BUR, Milano 2013.

¹¹ *Ivi*, 46.

¹² A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, p. 1706.

¹³ Il termine "*histoire des idées*" è peculiare nella produzione camusiana e, viene utilizzato in due contesti, i quali mostrano come questa espressione non sia da intendersi come transdisciplinare. Di questa conferenza teniamo in particolare considerazione il paragrafo che inizia con « *entre ces deux moments tragiques, près de vingt siècles s'écoulaient* » e si conclude con « *et chaque fois le triomphe définitif de la raison individuelle, au IV^e siècle en Grèce, au XVIII^e siècle en Europe, tarit pour de longs siècles la production tragique* » (*Ivi*, pp. 1700–1701). All'interno di questo passaggio si assiste al confronto tra la produzione tragica (antica e moderna) e la filosofia delle corrispondenti epoche, evidenziata – rispettivamente – dalla presenza di figure come i presocratici e Socrate, e dalla teologia scolastica e della metafisica cartesiana. Questo passaggio specifico viene introdotto dalla seguente considerazione: « *lorsqu'on examine le mouvement des idées dans ces deux époques aussi bien que dans les oeuvres tragiques du temps, on se trouve devant une constante* » (*Ivi*, 1700), nella quale compare '*mouvement des idées*' associato a '*tragiques*'. Camus prosegue con un confronto serrato tra esponenti della tragedia e della filosofia e conclude con una considerazione: « *chaque fois, dans l'histoire des idées, l'individu se dégage peu à peu d'un corps sacré et se dresse face au monde ancien de la terreur et de la dévotion. Chaque fois, dans les oeuvres, nous passons de la tragédie rituelle et de la célébration quasi religieuse, à la tragédie psychologique. Et chaque fois le triomphe définitif de la raison individuelle, au IV^e siècle en Grèce, au XVIII^e siècle en Europe, tarit pour de longs siècles la* »

In base all'eccezionalità delle due epoche, dunque, Camus traccia una conclusione preliminare del suo saggio sulla tragedia, la quale può ben essere vista come l'intreccio teorico della categoria del tragico con la filosofia e la storia:

«L'epoca tragica sembra coincidere ogni volta con un'evoluzione dell'uomo, dove egli coscientemente o meno, si distacca da una forma antica di civiltà e si trova davanti essa in uno stato di distacco, senza però aver trovato una nuova forma che lo soddisfa»¹⁴.

Questa ricostruzione dialettica della tragedia mostra i segni della filosofia nietzscheana, che ha profondamente influenzato la giovinezza di Camus¹⁵ e che con

production tragique ». In questo breve periodo si palesa la *"histoire des idées"* come portatrice dell'insurrezione nei confronti del sacro. Segue un breve intermezzo nel quale Camus attesta il passaggio dalla tragedia *"rituelle"* alla tragedia *"psychologique"*; per concludere, infine, senza esplicitare il soggetto, che il trionfo della ragione individuale inaridisce la produzione tragica; ovviamente il soggetto mancante non può essere la tragedia, dato che proprio a partire da esso sorge in ipotesi l'annichilimento della tragedia, quindi, è più probabile che l'autore lì si riferisca all'*"histoire des idées"* della frase precedente. In un'ottica di confronto, che Camus cerca di mantenere viva per tutto il paragrafo, risulta legittimo pensare che i due soggetti siano la filosofia e la tragedia e che dunque, con *"histoire des idées"*, egli si riferisca alla filosofia.

L'altro luogo in cui appare l'*histoire des idées* è *l'Uomo in Rivolta*. In particolare, nel capitolo *I figli di Caino*, Camus sostiene che *«la révolte métaphysique proprement dite n'apparaît dans l'histoire des idées, de façon cohérente, qu'à la fin du XVIIIe siècle* » (A. Camus, *L'Homme révolté*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965, p. 439). Da ciò inizia un lungo percorso in merito alla rivolta metafisica che inizia con un accenno pretestuoso alla tragedia greca, ma che prosegue in modo abbastanza specifico in campo filosofico: infatti, si ha un percorso che inizia con Epicuro e Lucrezio, per poi giungere a Pascal, sfociando nei filosofi francesi di fine Settecento (Rousseau e Meslier), per concludersi con Hegel, Marx e Nietzsche. Il focus di Camus, anche in questo caso, è principalmente rivolto alla filosofia e ai suoi protagonisti. Dunque, possiamo affermare con ancora maggiore certezza che, per il nostro autore, *"histoire des idées"* è espressione sinonimica di "filosofia" o "storia della filosofia".

¹⁴ « *L'âge tragique semble coïncider chaque fois avec une évolution où l'homme, consciemment ou non, se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture sans, pour autant, avoir trouvé une nouvelle forme qui le satisfasse* » (Ivi, p. 1701).

¹⁵ L'influenza del pensiero nietzschiano nella formazione di Camus – soprattutto in merito alla tragedia – si nota sin dal periodo scolastico, basti ricordare il tema svolto sulla tragedia e sulla commedia, nel quale conclude «La tragedia greca è nata dal bisogno di sfuggire a una vita troppo dolorosa. Senza cercare di renderla più piacevole». (O. Todd, *Albert Camus una vita*, Bompiani, Milano 1977, p. 52). La tragedia greca, per Nietzsche, mette a tema il dolore trattenendone l'immediatezza negativa e la valenza positivo-conoscitiva, quasi pedagogica. (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977, p.32).

la maturità viene rielaborata dal nostro autore sotto alcuni aspetti¹⁶. Tralasciando per il momento l'indagine sul dionisiaco e l'apollineo, quali elementi propri della tragedia, si può individuare anche in Nietzsche una scansione storica, esplicitata nei primi quindici capitoli della *Nascita della tragedia*¹⁷.

La storia greca, per Nietzsche, può essere suddivisa in quattro periodi artistici, nei quali si assiste ad un cambiamento di postura dei due principi in questione¹⁸: durante il primo periodo, si parte dall'abbondanza preomerica del dionisiaco, per poi arrivare ad un momento di predominanza dell'apollineo, evidenziata dalla poesia omerica. In seguito, nella fase post-omerica, si ritorna ad una prevalenza dionisiaca, per finire, nel quarto periodo (il 'dorico'), con un nuovo primeggiare dell'apollineo. Il continuo oscillare dei due principi sembra orientato al loro congiungimento nella tragedia attica: è proprio in questo senso che inizia a vedersi una fenditura tra la posizione di Nietzsche e quella di Camus. Il filosofo tedesco individua chiaramente una conciliazione e un equilibrio fra i due elementi dell'apollineo e del dionisiaco nella tragedia di Eschilo e Sofocle, evidente in particolare nei personaggi di Prometeo e di Edipo. Secondo Nietzsche, il Prometeo di Eschilo è contemporaneamente dionisiaco e apollineo in quanto, da un lato, il carattere prometeico si concilia con la tendenza dionisiaca, concretizzandosi nell'eroica impresa di farsi carico delle difficoltà dei mortali; dall'altro lato, la tendenza alla giustizia e la consapevolezza del limite svelano in lui la componente apollinea¹⁹. Al contrario, Camus, affermando che Eschilo «resta

¹⁶ W.E. Duvall mostra il tentativo di critica camusiano presente nell'*Uomo in rivolta* in merito all'*amor fati*, all'arte come mera riproduzione del mondo, e l'eterno ritorno nietzschiano; una considerazione che sarà ripresa in seguito in merito alla concezione camusiana del destino (W.E. Duvall, *The Nietzsche temptation in the thought of Albert Camus*, in *History of European Ideas*, Vol. 11, Pergamon Press, Great Britain 1989, pp. 955–962).

¹⁷ G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia*, Laterza, Roma–Bari 2007, p.25.

¹⁸ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, pp. 38–39.

¹⁹ «La marea repentinamente gonfiatasi del dionisiaco prende allora sul suo dorso le singole piccole cime ondulate degli individui, come il fratello di Prometeo, il Titano Atlante, prendeva su di sé la terra. Questo impulso titanico a divenire per così dire l'Atlante di tutti i singoli e a portarli sul largo dorso sempre più in alto, sempre più lontano, è l'elemento comune fra il prometeico e il dionisiaco. Il Prometeo di Eschilo è sotto questo aspetto una maschera dionisiaca, mentre nella profonda tendenza alla giustizia già accennata Eschilo rivela a chi comprende la sua discendenza paterna da Apollo, dio dell'individuazione e dei limiti della giustizia. E così la duplice essenza del Prometeo eschileo, la sua natura insieme dionisiaca e apollinea» (Ivi, pp. 70–71).

vicino alle origini religiose e dionisiache»²⁰, pare non concordare con la posizione nietzscheana: egli infatti associa alla tragedia eschilea una componente religiosa alla quale Nietzsche non attribuisce particolare importanza, come attestato dalla sua duplice interpretazione della natura prometeica.

Ora, è necessario chiedersi per quale ragione Camus abbia introdotto l'elemento religioso. Paul Archambault²¹, nella sua analisi filologica delle fonti camusiane, individua alcune influenze che hanno plasmato la recezione di Camus in merito a Eschilo. Fra tutti, di certo spicca Georges Méautis con il suo *Eschyle et la Trilogie*²², dove la produzione tragica di Eschilo viene presentata come un confronto tra forze – quella umana e quella divina –, con un continuo slittamento a vantaggio del divino²³. Scorrendo la produzione di Méautis, si nota come questa tendenza interpretativa sia preminente, non solo nei confronti di Eschilo, ma anche degli altri autori antichi dei quali questo critico si è occupato²⁴.

²⁰«*Reste tout près des origines religieuses et dionysiaques*» (A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, p. 1705).

²¹ P. Archambault, *Camus' hellenic sources*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1972.

²² La rilevanza del divino in Méautis appare già a partire da una critica nei confronti della *Poetica* di Aristotele: lo Stagirita commette un errore fondamentale nella ricostruzione della tragedia greca, non riconoscendo la dovuta importanza alla dimensione divina, che per Méautis, è il carattere preminente (G. Méautis, *Eschyle et la trilogie*, B. Grasset, Paris 1936, p. 39). Aristotele e Eschilo sono figli di epoche differenti, e proprio per questa ragione il filosofo greco utilizza categorie euripidee per approcciarsi alla produzione eschilea: il risultato è che i dissidi della tragedia saranno incombenza del tutto umana, piuttosto che – come sostiene Méautis – articolarsi tra umano e divino (Ivi, pp. 40–42).

Eschilo è soprattutto «*une âme religieuse, on ne peut le comprendre qu'en essayant de s'élever, dans la mesure de nos moyens, jusqu'à la hauteur de son idéal de la divinité*» (Ivi, p. 50). Quindi Méautis, cercando di elevarsi al fine di raggiungere il concetto di divinità eschileo, ricostruisce criticamente l'Oresteia, scoprendone i caratteri fondamentali: la concezione del divino e la dimensione del destino. Un esempio che permette di comprendere la sporcizione del polo divino nel pensiero di Méautis appare nel commento dell'Agamennone: Zeus tiene ben salde le fila della tragedia, in quanto, essendo volontà benevola, guida l'uomo dal male o dalla sofferenza, fino al bene o alla conoscenza (Ivi, pp. 282–283).

²³ «*Aeschylus being an essentially religious figure (Camus agreed on this point with Professor George Méautis, perhaps his main source of information on Aeschylean theatre), the balance of forces, in Aeschylus' plays, is always slightly "tilted" in favour of the divine principle*» (Ivi, p.22).

²⁴ Ad esempio, in *Aspects ignorés de la religion grecque*, Méautis nel tentativo di restituire una consistenza alla religione greca che vada oltre etichette riduzionistiche, propone una ricostruzione storia dei movimenti religiosi greci, tracciando un percorso che interseca tragedia, arte, musica, filosofia e religione (G. Méautis, *Aspects ignorés de la religion grecque*, De Boccard, Parigi 1925).

A ben vedere, l'influenza di Méautis sulla formulazione della tragedia camusiana risulta particolarmente rilevante nella conferenza *Sur l'avenir de la tragédie*. Tuttavia, come si vedrà in modo più approfondito in seguito, l'autore non attribuisce particolare rilievo ad una delle due polarità della tragedia - quantomeno non nella stessa misura di Méautis. In altri testi, come *Prometeo agli inferi* o *L'uomo in rivolta*, si ha prova di ciò guardando al modo in cui la figura di Prometeo è presentata. Nel primo saggio, la lunga ribellione prometeica non custodisce più il suo senso all'interno del conflitto con il divino, ma va intesa come riscoperta consapevole della propria libertà, che viene estesa da Camus a tutte le conquiste umane. Dunque, in questo luogo, si dipinge la rivolta di Prometeo soffermandosi sui suoi effetti salvifici, senza porre particolare attenzione al divino²⁵. Nell'*Uomo in rivolta*, Prometeo appare come il rappresentante del mito dell'intelletto in rivolta: l'elemento divino rappresentato da Zeus viene ridimensionato nella sua portata, riconducendo Zeus a «uno tra gli dèi»²⁶, il cui regno dura per un tempo prestabilito.

Camus, scegliendo di introdurre in un discorso storico già complesso – il quale ha come protagonisti il trittico di tragedia, filosofia e storia – un elemento religioso, complica ulteriormente la sua visione della tragedia. Probabilmente, la scelta camusiana di seguire un percorso complesso è dovuta al fatto che Camus era rimasto affascinato dalla teoria nietzscheana di apollineo e dionisiaco, e anche dalla visione di Méautis sull'elemento religioso della tragedia. Al fine di conciliare posizioni così differenti sulla tragedia, egli si trova costretto a introdurre una presenza divina ridimensionata. Prova ne sia la sequenza di immagini di Prometeo restituitaci dai tre testi: nell'*Uomo in rivolta* (1951), in cui Zeus ricopre il ruolo di un attore; nel *Prometeo agli inferi* (1954), dove si ha l'introduzione di un Prometeo libero; infine, nella

²⁵ «Il mito di Prometeo è uno di quelli che ci ricorderanno che ogni mutilazione dell'uomo può essere soltanto provvisoria e che non si serve in nulla l'uomo se non lo si serve per intero [...]» (A. Camus, *Prometeo agli inferi*, in *Estate, in Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, p. 985). In riferimento a Prometeo, Camus sostiene che egli è il portatore di una «ammirevole volontà di non separare né escludere nulla, che ha sempre riconciliato e riconcilierà ancora il cuore doloroso degli uomini e le primavere del mondo», in breve, un "rivoltoso misurato" (*Ibidem*).

²⁶ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, p. 652.

Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie (1955), in cui viene presentata una immagine di Prometeo come rappresentante di una delle due potenze che si oppongono tra loro nella tragedia, dove la dimensione divina di Méautis, non conciliandosi con l'equilibrio tra apollineo e dionisiaco di Nietzsche, viene ridimensionata da principio divino a ordine divino, il quale può assumere differenti personificazioni, fra cui quella della società o di una divinità²⁷.

1.2 I due periodi del tragico in Sartre: dalla dialettica della storia alla dimensione filosofica del linguaggio

In Sartre, la ricostruzione della storia della tragedia non è sistematica come in Camus; nonostante ciò, si possono circoscrivere anche nel suo pensiero due periodi del tragico, definendoli sulla base delle indicazioni che il filosofo dissemina nel corso di numerosi interventi e testi.

Una prima indicazione di massima sulla visione di tali periodi tragici ci viene da un esempio volto a mostrare gli intrecci complessi ai quali si assiste nella storia:

«La complessità della storia deriva [...] dal fatto che in periodi brevi si incontrano evoluzioni reali e orientate di determinate realtà verso la loro essenza, che esse raggiungono alla fine per poi scomparire: tragedia greca, tragedia francese, romanzo ecc... Qui abbiamo lo sviluppo di un ordine originale che è possibile chiamare progresso. Il fatto è che non si tratta dell'uomo, ma del perfezionamento di un oggetto o di un utensile»²⁸.

Questo fugace passaggio permette di trarre due suggerimenti sulla visione sartriana della tragedia. Il primo mette in luce il fatto che Sartre riconosce una

²⁷ A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, p. 1704.

²⁸ J.P. Sartre, *Quaderni per una morale*, Edizioni Associate, Roma 1991, p. 75.

‘tragedia francese’, oltre a quella greca; il secondo indica che egli riconosce un processo di perfezionamento interno alla tragedia. Invece che pensare a uno svolgimento dialettico comprensivo di tragedia greca, francese e romanzo, Sartre guarda a un processo dialettico specifico, interno a ciascuna di queste tre forme espressive. D’altra parte, un suggerimento più ordinato in merito alla dialettica interna della tragedia, viene formulato da Sartre nell’ambito di una delle sue numerose conferenze (che saranno il riferimento principale per la teoria della tragedia, tanto quanto per Camus):

«Se noi vediamo tutte queste contraddizioni in modo completo, e se prendiamo la somma di tutte le rappresentazioni teatrali, comprendiamo, infatti, tutto il teatro [...] come un processo dialettico che, attraverso le sue contraddizioni, crea unità e progresso, e si presta, in qualsiasi momento, ad essere ricostruito grazie al palesarsi di una sintesi integrata»²⁹.

Pertanto, il teatro contemporaneo diviene portatore delle contraddizioni del “teatro classico”³⁰: questo tratto specifico è individuabile nella produzione di Voltaire, di Corneille e di Racine. Inoltre, “teatro classico” è da ritenersi sinonimo di “tragedia francese”, dato che le due espressioni si riferiscono ai medesimi autori³¹.

La valenza sinonimica di “teatro antico” o “tragedia greca” o “tragedia classica” è ancora maggiore rispetto al caso francese, in quanto non solo vengono presi in considerazione gli stessi tragediografi greci, a prescindere dal termine utilizzato, ma

²⁹ « Si on les tient toutes ensemble sous le regard, si l’on prend la somme des pièces contemporaines qui les représentent, nous avons en fait tout le théâtre [...] mais tout le théâtre comme processus dialectique qui unit et progresse par ses contradictions, et qui peut, à n’importe quel moment, reconstituer l’unité intégrée » (J.P. Sartre, *Mythe et réalité du théâtre*, in *Un Théâtre de situations*, textes rassemblés par M. Contat et M. Rybalka, Gallimard, Paris 1973, p. 190). Tutte le traduzioni di questa raccolta saranno a cura nostra, per una maggiore trasparenza in nota sarà riportato il testo in francese.

³⁰ J. P. Sartre, *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*, in *Un Théâtre de situations*, pp. 189–190.

³¹ Per Sartre, Racine compone tragedie (J.P. Sartre, *Dullin et l’Espagne*, in *Un Théâtre de situations*, p. 52), (J.P. Sartre, *Brecht et les classiques*, in *Un Théâtre de situations*, pp. 82–83). Anche in Corneille e Voltaire è individuabile la tragedia (J.P. Sartre, *Pour un Théâtre de situations*, in *Un Théâtre de situations*, p. 19 e id. *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*, in *Un Théâtre de situations*, pp. 71–72).

all'interno della medesima conferenza si assiste ad una continua e reciproca sostituzione di queste espressioni³².

I due grandi periodi della tragedia vengono definiti da Sartre sulla base dei loro esponenti, e non sulla base di una scansione cronologica. Le migliori tragedie sono state scritte da Corneille, Eschilo e Sofocle, e la fine del periodo tragico è causata dal teatro psicologico di Euripide, Voltaire e Crébillon figlio³³. Questa indicazione di Sartre, anche se non rivela ulteriori dettagli per quanto riguarda la tragedia greca – al più conferma che vi sia un riconoscimento dei tre grandi autori tragici della Grecia del V secolo a.C. –, suggerisce un quadro di riferimento più ampio rispetto alle tragedie francesi. Corneille appartiene al teatro francese del XVII secolo, e fa parte di un gruppo composto anche da Molière e Racine³⁴. Questi tre autori rappresentano, con le loro opere, la tragedia francese del Seicento. Tuttavia, nessuno di questi ricopre il ruolo di *fossoyeur* della tragedia; questo è invece il titolo che Sartre assegna a Crébillon figlio e Voltaire: «non c'è stata tragedia dopo le tragedie del XVIII secolo»³⁵; infatti il dramma *La Reine morte* di Montherlant non è definito da Sartre come una tragedia, al massimo può essere identificato come «*pièce* di una certa elevazione»³⁶. Ritornando al teatro francese, Crébillon figlio e Voltaire, insieme a Marivaux, appartengono proprio al gruppo del teatro francese del XVIII secolo.

Data la ricostruzione del percorso, è possibile sostenere che nell'ottica sartriana non vi sia una divisione di due periodi tragici francesi: anzi, essi sono da intendersi come un unico periodo tragico che vede la nascita sotto la penna di Corneille e la sua conclusione per mano di Crébillon figlio e Voltaire.

³² Il luogo migliore dove notare questa oscillazione di termini è all'interno della conferenza tenutasi alla Sorbona, intitolata *Théâtre épique e théâtre dramatique* (J.P. Sartre, *Théâtre épique e théâtre dramatique*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973, pp. 138–139).

³³ J.P. Sartre, *Pour un Théâtre de situations*, p. 19.

³⁴ O. G. Brockett, F. J. Hildy, *History of theatre*, Pearson Education Limited, London 2013, pp. 181–183.

³⁵ «*Il n'y a pas eu tragédie depuis les tragédies du XVIII siècle*» (J.P. Sartre, *Le style dramatique*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973, p. 36).

³⁶ «*Pièce d'une certaine tenue*» (*Ibidem*).

Ciò nonostante, è possibile scorgere all'interno della compattezza della tragedia francese dei cambiamenti transitori, sempre sulla scorta di avvenimenti storici o culturali: «tra Corneille e Racine c'è una rottura, un cambiamento politico e sociale: l'apparizione della monarchia assoluta. Ma il fenomeno non è stato che momentaneo»³⁷. Sebbene l'evento sia stato transitorio, per Sartre, le differenze tra le tragedie di Corneille e Racine sono piuttosto evidenti. A tal proposito, egli ripropone una frase di La Bruyère³⁸ secondo cui: «"Racine dipinge gli uomini come sono, Corneille li rappresenta come dovrebbero essere". Noi pensiamo che questa affermazione debba essere rovesciata»³⁹; pur dedicandosi entrambi alla rappresentazione della passione umana sul palcoscenico, essi intraprendono strade differenti: Racine descrive un uomo che non è altro se non il prodotto di una raffinata analisi intellettuale, dove l'amore e la gelosia rispondono ad una logica del tutto meccanica, suscettibile di astrazione, cosicché anche la formulazione di un semplice giudizio di lode o di biasimo, da parte dell'autore, non troverà posto nella scena⁴⁰. Al contrario, Corneille, mostrando la spinta volitiva che si annida nella passione, restituisce l'immagine di un uomo reale e complesso⁴¹.

³⁷ «Entre Corneille et Racine il y a une cassure, un changement politique et sociale: l'apparition de la monarchie absolue. Mais le phénomène n'a été que momentané» (J. P. Sartre, *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*, p. 72).

³⁸ «Tuttavia, se è lecito fare qualche paragone fra di essi, contraddistinguendoli per ciò che hanno avuto di più peculiare e per ciò che più comunemente risplende nelle loro opere, ci si potrebbe forse pronunciare così: "Corneille ci sottomise ai suoi caratteri e ai suoi concetti; Racine si conforma ai nostri; quegli dipinge gli uomini come dovrebbero essere, questi li dipinge quali sono. Più che nel secondo, c'è nel primo ciò che si ammira e ciò che si deve perfino imitare; più che nel primo c'è nel secondo ciò che viene riconosciuto negli altri, o sentito in sé stessi. Uno esalta, stupisce, domina, istruisce; l'altro piace, sconvolge, commuove, penetra. Quanto di più bello, di più nobile e imperioso esista nella ragione è modellato dal primo; e dall'altro quanto di più lusinghiero e delicato esista nella passione. In quello, si tratta di massime, regole e precetti; in questo, di gusto e sentimenti. Si è più assorti nelle opere di Corneille; si è più scossi e inteneriti in quelle di Racine. Corneille è più morale, Racine più naturale. Sembra che l'uno imiti Sofocle e l'altro debba di più a Euripide"» (J. de La Bruyère, *I Caratteri*, BUR, Milano 2012, p. 131–132).

³⁹ «Racine peint les hommes tels qu'ils sont, Corneille les peint tels qu'ils devraient être. Nous pensons que cette affirmation devrait être renversée» (J.P. Sartre, *Forger des mythes*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973, p. 60).

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

Restando al discorso sartriano, la passione proposta nella tragedia di Racine esercita un potere tranquillizzante, in quanto frutto di un mero rapporto meccanico, dove, agli occhi dello spettatore, anche un breve accenno di volontà, da parte di uno dei personaggi, potrebbe cambiare le sorti dell'intera tragedia⁴².

In definitiva, le tragedie raciniane presentano un mondo totalmente psicologico⁴³: nonostante ciò, l'analisi psicologica delle passioni non è un criterio sufficientemente esplicativo della produzione di Racine, in quanto il concetto d'amore espresso nella *Phèdre* eccede tale categoria psicologica sfociando nel mito, dimostrando come la psicologia non sia altro che un tipo di descrizione possibile del mito⁴⁴.

Questa insistenza che Sartre pone sulla ricostruzione psicologica della tragedia di Racine, potrebbe suggerire una incoerenza interna alla sua visione, soprattutto se si ricorda la seguente affermazione: «il teatro psicologico, quello di Euripide, quello di Voltaire e di Crébillon figlio, annuncia il declino delle forme tragiche»⁴⁵. Se la tragedia psicologica è da riferirsi ad Euripide, ci si potrebbe chiedere per quale ragione tra i corrispettivi moderni non compaia Racine, data la sua spiccata tendenza alla ricostruzione psicologica. Al tempo stesso, se Sartre ammettesse questa corrispondenza tra Euripide e Racine, egli cadrebbe in contraddizione, dal momento che la sua visione della tragedia moderna comprende il teatro francese da Corneille a Voltaire⁴⁶, senza alcun tipo di interruzione o di declino che non sia quello propriamente conclusivo della tragedia (Voltaire e Crébillon figlio).

Una fugace indicazione del nostro autore permette di venire a capo di questa apparente difficoltà teorica: «per Sofocle e Racine la verità esiste, e l'uomo di teatro

⁴² J.P. Sartre, *Dullin et l'Espagne*, p.52.

⁴³ J.P. Sartre, *Mythe et réalité du théâtre*, p. 184.

⁴⁴ J.P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973, p. 330.

⁴⁵ «*Le théâtre psychologique, celui d'Euripide, celui de Voltaire et de Crébillon fils, annonce le déclin des formes tragique*» (J.P. Sartre, *Pour un Théâtre de situations*, p. 19)

⁴⁶ Per completezza riportiamo, in ordine cronologico, i nomi degli autori della tragedia francese secondo Sartre: Corneille (1606–1684), Racine (1639–1699), Molière (1622–1673), Marivaux (1688–1763), Voltaire (1694–1778) e Crébillon figlio (1707–1777).

non deve dirla ma mostrarla»⁴⁷. Dunque, la collocazione sartriana di Racine è ibrida poiché, per l'aspetto psicologico, si avvicina ad Euripide, mentre, per il contenuto veritativo, si approssima a Sofocle. Ciò implica che questo tragediografo francese non potrà mai essere investito del ruolo di *fossoyeur* della tragedia moderna, ma sarà collocato, piuttosto, in una posizione mediana.

Restando al procedere storico della tragedia, anche nel mondo greco – tanto quanto in quello moderno – si assiste ad un cambiamento culturale tra Eschilo ed Euripide: il primo propone una tragedia profondamente condizionata dalla pretesa “cerimoniale”, in quanto il pubblico greco nutriva fede nella mitologia, e credeva nell'influenza misteriosa del divino sulle vite degli eroi e degli uomini, così come attestato anche da Camus; il secondo – iniziando a dubitare del mito – propone un tipo di tragedia critica, che rilegge la mitologia in una luce diversa, quella dello stereotipo, la quale porterà, infine, alla conclusione del ciclo tragico e all'inizio di un nuovo periodo con le commedie di Menandro⁴⁸. Al fine di far emergere le differenze tra Eschilo ed Euripide, Sartre pone l'accento sull'elemento del “linguaggio”: «le espressioni utilizzate da Euripide sono le stesse, in apparenza, dei suoi predecessori. Ma poiché il pubblico non ci crede più, o ci crede di meno, esse risuonano in modo diverso, dicono qualcos'altro»⁴⁹.

In questo contesto, Sartre richiama uno dei tre principi del linguaggio già enunciati nel corso della conferenza–dibattito *Le style dramatique*. In particolare, il terzo principio, che enuncia come il linguaggio sia da intendersi come irreversibile: ciò significa, primariamente, che le frasi pronunciate non possono essere collocate in

⁴⁷ «Pour Sophocle, comme pour Racine, la Vérité existe : l'homme de théâtre n'a pas à la dire, mais à la montrer» (J.P. Sartre, *Brecht et les classiques*, p. 82). La condizione ideale – per Sartre – non sarebbe solo quella di “mostrare”, ma anche di “muovere”, nel senso partecipativo-catartico del termine (J. P. Sartre, *L'auteur, l'œuvre et le public*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973, p. 102.)

⁴⁸ J.P. Sartre, *Les Troyennes*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973, p. 360–361.

⁴⁹ «Les expressions qu'emploie Euripide sont les mêmes, en apparence, que celles de ses prédécesseurs. Mais parce que le public n'y croit plus ou y croit moins, elles résonnent autrement, elles disent autre chose» (*Ivi*, pp. 361–362).

un luogo diverso da quello nel quale si trovano; ovverosia, immancabilmente situate in un preciso momento.

Se ci fermassimo a questo punto, il tema del linguaggio non parrebbe essere immediatamente legato alla tragedia e al tragico; tuttavia, ricostruendo le varie suggestioni che Sartre ne trae, si arriva a scorgere come il tema del linguaggio sia legato alla “distanza”: un concetto che Sartre, grazie all’intervento di Camus, riconosce come criterio essenziale per la tragedia:

«Camus: Mi sembra, tuttavia, che ci sia un punto da chiarire: in breve, tutto ciò che dici mi sembra rilevante in termini di dramma e di tragedia, ma forse si potrebbe provare a spostare il ragionamento sul piano di commedia, sarebbe interessante, e più difficile, non credi?

Sartre: [...] penso che la maggior parte di quello che ho detto sia più o meno vero, almeno per me, perché la nozione di distanza è la stessa, e poi ho parlato di pezzi teatrali in generale e non tragedia, perché sembra che – e qui ci sarebbe da reagire contro una tendenza contemporanea – proprio per gonfiare una pièce di una certa struttura, un po’ serrata, la si chiami tragedia»⁵⁰.

La nozione di *distance* è un criterio ampio che può essere applicato tanto al teatro in generale, quanto alla tragedia: essa indica il paradosso per il quale, nella rappresentazione teatrale, il pubblico, proprio perché tenuto a distanza dalla rappresentazione, ne viene coinvolto personalmente. In questo contesto, Sartre rivela una delle ragioni per le quali è restio a utilizzare il termine “tragedia”: innanzitutto, come suggerisce il passaggio, i suoi contemporanei tendono ad incasellare numerose opere all’interno del genere tragico, anche quando esse non vi

⁵⁰ « Camus : Il me semble cependant qu’il y a un point à éclairer : en somme, tout ce que vous dire me paraît pertinent en ce qui concerne le drame et la tragédie mais peut-être pourrait-on essayer de déplacer le raisonnement sur le plan de la comédie, cela deviendrait intéressant, c’est plus difficile, ne pensez-vous pas ? Sartre : [...] Je pense que l’essentiel de ce que j’ai dit reste à peu près vrai, pour moi du moins, puisque la notion de distance reste la même, et ensuite j’ai parlé de pièces en général et non de tragédie parce qu’il semble que justement – il y aurait lieu de réagir contre une tendance contemporaine – pour gonfler une pièce d’une certaine tenue, un peu serrée, on l’appelle tragédie » (J.P. Sartre, *Le style dramatique*, pp. 35–36).

appartengono, come si è visto nel caso de *La Reine morte* di Montherlant. Nella Francia contemporanea a Sartre, i commentatori si servono frequentemente di due concetti: «la rinascita del teatro filosofico»⁵¹ e «il ritorno alla tragedia»⁵². Sartre nutre delle riserve nei confronti di queste “etichette”; in particolare, quanto alla tragedia, egli evidenzia un dato importante: se da una parte le ultime tragedie sono state composte nel Settecento, dall’altra parte ritornare alla tradizione della tragedia, riscoprendone i caratteri sotto una luce moderna e adattandone il contesto, pare una posizione più sensata e plausibile, e solo in questo modo risulta accettabile il ritorno ad essa. In questo luogo, ci si può limitare a ricordare che Sartre riprende e adatta due concetti aristotelici: la regola delle tre unità⁵³ e la catarsi. Soprattutto quest’ultima sarà una delle conseguenze fondamentali del principio di distanza⁵⁴.

Dunque, nonostante non vi siano state più tragedie dopo il XVIII secolo, il concetto di *distance* può essere applicato alla sottocategoria della tragedia, in quanto principio fondante della categoria più ampia di teatro⁵⁵. Tuttavia, come si è visto, l’elemento sul quale Sartre prestava attenzione nella descrizione della tragedia euripidea non era propriamente la distanza, ma il linguaggio; pertanto, risulta necessario chiedersi come queste due categorie si relazionino fra loro.

Il linguaggio è propriamente la causa dell’insorgere della distanza; malgrado ciò, le modalità con le quali linguaggio e distanza si riferiscono al pubblico sono differenti. Infatti, la distanza è essenziale perché la platea entri in contatto con l’opera, creando legami che permettano l’insorgere della catarsi e, allo stesso tempo, pone l’opera stessa in un luogo ideale inviolabile, impedendo al pubblico di modificarla; al contrario, il linguaggio, pur non trascurando questo aspetto, veicola i significati al

⁵¹ «*Renaissance du théâtre philosophique*» (J.P. Sartre, *Forger des mythes*, p. 56).

⁵² «*Retour à la tragédie*» (*Ibidem*).

⁵³ *Ivi*, p. 63–64. Nella rappresentazione *Huis clos*, è molto chiaro come Sartre abbia seguito le tre unità aristoteliche: l’inferno, o meglio, una stanza, è l’unico luogo di tutta la rappresentazione; l’unità di tempo non è meglio specificata, ma non viene indicato lo scorrere dei giorni; infine, l’azione è unica in quanto riguarda il tormento reciproco dei vari personaggi.

⁵⁴ Per una trattazione completa del concetto di distanza si veda il prossimo capitolo di questa parte.

⁵⁵ «*Si c’est bien là un des principes du théâtre, il me semble que cette distance ne doit pas être sous-estimée*» (J.P. Sartre, *Le style dramatique*, p. 28).

pubblico tramite delle “azioni linguistiche”⁵⁶ che non sono altro se non la commistione di parola e atto.

Il primo principio linguistico del teatro sostiene che «la parola è atto»⁵⁷, dove l’agire linguistico non è altro se non una tipologia dell’agire, in quanto tale, rivolta all’esterno. Pertanto, in nessun caso il discorso pronunciato è manifestazione della coscienza del personaggio, oppure di uno stato mentale dello stesso, in quanto – per Sartre – queste sarebbero derivate di una psicologia naturalistica; al contrario, il discorso esprime un impegno o un rifiuto, diventando il corredo necessario all’azione.

Il secondo principio prosegue sulla medesima linea del primo, rimettendo sullo stesso piano l’azione e il linguaggio: «questo linguaggio deve essere ellittico, ciò vuol dire che la lingua, essendo atto, non può essere separata dal gesto»⁵⁸. In questo senso, il discorso e il gesto (o l’azione⁵⁹) diventano una sola unità che concorre all’espressione del pensiero del personaggio in modo tale che il pubblico ne colga gli intenti, senza assistere ad un mero flusso di coscienza dell’eroe. In breve, l’unione della gestualità e del discorso permettono al pubblico di comprendere l’intento dell’eroe; dunque l’aggiunta di una spiegazione “psicologica” degli intenti non risulta solo superflua, ma anche totalmente scorretta⁶⁰. Inoltre, il discorso che non ricada nella “trappola” psicologica diventa la manifestazione più esplicita possibile dell’atto: difatti, la «rappresentazione più chiara dell’atto è il discorso»⁶¹.

⁵⁶ Una ricostruzione più completa del senso di questo termine, in merito alla rappresentazione *Le mani sporche*, viene introdotta da Rhiannon Goldthorpe in *Sartre: Literature and Theory* (R. Goldthorpe, *Sartre: Literature and Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 97–133).

⁵⁷ «Un mot est un acte» (*Ivi*, 33).

⁵⁸ «Ce langage doit être elliptique, c’est-à-dire que le langage étant acte ne peut pas se séparer du geste» (*Ivi*, 34).

⁵⁹ Solo all’interno del teatro, l’azione e il gesto possono essere considerati con valenza sinonimica, Sartre esplicitamente afferma che «l’action est geste au théâtre; au cinéma, non» (J.P. Sartre, *Théâtres et cinéma*, in *Un Théâtre de situations*, p. 87).

⁶⁰ J.P. Sartre, *Le style dramatique*, p. 34.

⁶¹ «La représentation la plus claire de l’acte, c’est la parole» (J.P. Sartre, *Théâtres et cinéma*, p. 88).

Infine, il terzo e ultimo principio dichiara che il linguaggio dev'essere «irreversibile, vale a dire dev'essere necessario perché implica un impegno [...]»⁶². La non-reversibilità del linguaggio suggerisce l'impossibilità di compiere altrimenti un'azione linguistica, dunque viene indicata una ineluttabilità dell'atto, che dev'essere associata anche ad una cristallizzazione del luogo e del tempo in cui essa viene attuata: l'azione linguistica «dev'essere tale da non poter essere situata altrove rispetto a dove si trova»⁶³.

Il terzo principio del linguaggio si ricollega ad uno dei principi sartriani della distanza. Sartre sostiene che, talvolta, per creare la distanza, si ricorre a situare la tragedia in uno spazio lontano: come *Bajazet* di Racine, ambientata a Costantinopoli⁶⁴, oppure, come nel *Malentendu* di Camus, dove la distanza spaziale viene raddoppiata dall'atteggiamento di Jan, il protagonista, che per mezzo della sua rigidità tiene a distanza gli altri personaggi e il pubblico stesso. La distanza storica o di attitudine raggiunge il suo momento più contraddittorio nel linguaggio, in quanto diventa il luogo prediletto di distanziamento con il pubblico – tramite gli espedienti che si sono visti in precedenza – e, contemporaneamente, accorcia la distanza tramite un linguaggio quotidiano che propone problemi attuali. Inoltre, come abbiamo visto, questi due elementi devono essere collocati in una “azione linguistica” irreversibile, che non può essere ripercorsa altrimenti: vale a dire, il personaggio è destinato a pronunciare un siffatto discorso, che necessariamente lo porterà ad agire in una certa direzione.

Appurato il legame che intercorre tra il concetto di distanza e quello di linguaggio, diviene necessario soffermarci su tre principi linguistici, i quali lasciano emergere alcuni dei concetti principali che Sartre connette al linguaggio: innanzitutto il rapporto che sussiste tra la parola e l'atto; in secondo luogo, la critica all'utilizzo del

⁶² «Irréversible, c'est-à-dire qu'il doit être nécessaire puisque précisément il y a engagement» (J.P. Sartre, *Le style dramatique*, pp. 34–35).

⁶³ «Qu'on ne puisse pas mettre une phrase ailleurs qu'à l'endroit où elle est» (*Ivi*, p. 35).

⁶⁴ *Ivi*, p. 31.

linguaggio come espediente di uno psicologismo letterario; infine, la valenza destinale del discorso.

Per comprendere al meglio quale sia l'importanza del linguaggio nella rappresentazione teatrale, è necessario capire che i tre principi linguistici enunciati da Sartre sono il risultato conclusivo – seppur in compendio e all'interno di un contesto specifico – di una riflessione filosofica intorno al linguaggio che, per quanto frammentata, ricalca i tratti di una teoria.

Scorrendo i testi sartriani che hanno a tema il linguaggio, si scorge come la teoria linguistica di Sartre possa essere primariamente divisa in due macro-sensi: il primo vede la parola come riferentesi ad enti e concetti, quindi come elemento oggettivo, mentre il secondo analizza il rapporto che la parola intrattiene con lo stesso soggetto che la pronuncia e gli altri.

È chiaro che la distinzione tra l'oggettualità e la soggettività della parola restituisce parzialmente il senso del discorso sartriano: benché si assista sempre a delle contaminazioni soggettive nell'oggetto linguistico, tuttavia la differenziazione risulta importante, poiché è proprio facendo perno sullo spostamento dall'oggetto al soggetto che si comprende appieno la natura filosofica del linguaggio.

Per quanto riguarda la prima parte del discorso sartriano – in merito alla parola utilizzata per un certo oggetto o concetto – si apprende, grazie alla critica del concetto di linguaggio del poeta Francis Ponge⁶⁵, come la parola sia il mezzo di

⁶⁵ In *L'uomo e le cose* Sartre si dedica allo studio dell'opera di Ponge. Sartre si avvicina al pensiero di questo autore e lo presenta con una considerazione alquanto problematica: «ha infatti assimilato e digerito il mondo delle cose, è vero; ma innanzi tutto aveva scoperto il grande spazio piano delle parole. L'uomo è linguaggio, afferma; quindi aggiunge, con una sorta di disperazione: 'Tutto è parola'» (J.P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Il saggiaiore, Milano 2009, p. 324). L'analisi di Ponge prosegue sostenendo che l'uomo è costretto a sottomettersi al linguaggio; tuttavia la lingua, essendo implicata nella società, diventa un riflesso di questa. Per ripulire il linguaggio dai suoi elementi sociali, Ponge adotta una prima strada fallimentare che consiste nello svalutare radicalmente la parola, distruggendola; la conseguenza estrema di ciò comporta nient'altro se non il silenzio. Dunque, Ponge non trovando nel silenzio la soluzione auspicata, decide di sorprendere la parola nel momento stesso in cui diventa "cosa". Per creare la "cosa-parola" occorre, quindi, rinnovarne il senso utilizzandola per nominare altre cose: dunque, la prima operazione da compiere è appunto spogiarla dei significati

comprensione del soggetto percipiente con la quale egli comprende l'essere stesso dell'ente. Ponge compie un'operazione che non è dissimile dal lavoro del fenomenologo, ovvero riparte dalle «cose stesse»⁶⁶; tuttavia, ciò non implica una mera descrizione formale, ma un tentativo di penetrare nella 'coscienza' degli oggetti, ovvero compiere un atto di "contemplazione", che consiste nel «vedere il mondo con i loro occhi»⁶⁷. In questo modo si giunge al vero nucleo dell'oggetto, il suo essere. Il discorso di Ponge, ora, si sposta più chiaramente sul versante metafisico: la "denominazione" dell'oggetto è il compimento ultimo sia dell'oggetto stesso che del soggetto, umano, che si accinge a denominarlo; infatti, l'atto di denominazione permette all'idea di diventare "cosa" ed in questo modo il soggetto accede alla realtà che contempla, creando così una «unione solida e definitiva tra l'uomo e la cosa, perché la ragion d'essere della cosa è di reclamare un nome e il compito dell'uomo è di parlare per dargliene uno»⁶⁸.

Il pensiero di Ponge, così come presentato da Sartre, lascia intravedere come l'autore, nella *Nausea*, avesse già tracciato, in precedenza, un percorso affine⁶⁹. Roquentin, il protagonista, non ricordandosi la parola "radice", ne smarrisce il senso⁷⁰; da questo momento inizia un percorso che lo porterà a riconoscere le parole non come semplici 'etichette' applicate agli oggetti o ai concetti, oppure come mere funzioni esplicative–descrittive dell'ente: è proprio Roquentin, come soggetto, ad entrare in vera e propria "contemplazione" pongiana dell'oggetto, e a diventare coscienza dell'esistenza dell'ente, creando un' immedesimazione totale («io ero la radice del castagno»)⁷¹.

tipicamente umani che l'ammantano. Proprio sulla base di queste premesse, inizia l'analisi fenomenologica pongiana delle parole (*Ivi*, pp. 325–332).

⁶⁶ *Ivi*, p. 336.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ivi*, p. 337.

⁶⁹ Il romanzo *La Nausea* è stato pubblicato nel 1938, mentre il saggio *L'uomo e le cose* è del 1947.

⁷⁰ Sartre, *La nausea*, Einaudi, Milano 2014, p. 165.

⁷¹ *Ivi*, pp. 171–172.

Dopo aver ristabilito la preminenza del soggetto sul linguaggio, Sartre passa a delineare i rapporti tra quest'ultimo e l'alterità, confrontandosi con il pensiero di Brice Parain. Secondo Sartre, se il linguaggio fosse presente prima dell'alterità, allora questa, in quanto non-denominata, non esisterebbe; al contrario, se l'alterità apparisse prima del linguaggio, ne conseguirebbe che questa non sarebbe sottoposta al vincolo della denominazione che conferisce l'esistenza. Di conseguenza, se l'alterità precedesse il linguaggio, dovrebbe essere intesa come ciò che conferisce esistenza agli enti, cioè come se fosse Dio; ma, anche in questa ipotesi, il problema del linguaggio resterebbe immutato, in quanto non potrebbe esistere prima di colui che propriamente se ne serve, ovverosia l'uomo⁷².

Ne *L'essere e il nulla*, Sartre propone una esplicazione di questa posizione: nell'ipotesi in cui il mondo degli esseri umani fosse sprovvisto del linguaggio e popolato da puri oggetti, il linguaggio non potrebbe in alcun modo essere creato o inventato: esso, invece, è già presente nel riconoscimento dell'alterità⁷³. Anzi, ancora prima, è la dimensione corporea a far emergere il reale significato dell'essere-per-altri del linguaggio: infatti nella terza dimensione ontologica del corpo, che tratta di come il soggetto veda il suo corpo come conosciuto dall'alterità, si apprende che il linguaggio è un mezzo per riguadagnare sé stessi. Dopo aver imparato, tramite il linguaggio, a conoscere concettualmente la corporeità altrui, risulta possibile per il soggetto riconquistare linguisticamente «le strutture per-altri del mio corpo»⁷⁴. Il linguaggio e il corpo, dunque, manifestano il loro rapporto privilegiato, tanto che, entro i limiti umani, il linguaggio diventa un'estensione dei sensi dell'uomo, in quanto informa sull'alterità e, grazie ad essa, su sé stessi⁷⁵.

La critica a Parain e le tesi sul linguaggio dell'*Essere e il nulla* si collocano in una prospettiva comune. Infatti, in *Che cos'è la letteratura* viene riproposta, in sintesi, la formula per cui: «il linguaggio: è essere-per-gli-altri. Che bisogno abbiamo di Dio?

⁷² *Ivi*, pp. 315–316.

⁷³ Sartre, *L'essere e il nulla*, p. 433.

⁷⁴ *Ivi*, p. 415.

⁷⁵ J.P. Sartre, *Cos'è la letteratura*, p. 21.

L'Altro basta, non importa quale altro. Basta che entri, e io non m'appartengo più; è lui che s'intromette fra me e me stesso. Non nell'intimità silenziosa del cogito, ma tra me e tutto ciò che io sono sulla terra [...]»⁷⁶. Allo stesso modo, ne *L'essere e il nulla*, Sartre descrive il linguaggio come essere-per-altri: «Il linguaggio non è un fenomeno aggiunto all'essere-per-altri; è originariamente l'essere-per-altri, cioè il fatto che una soggettività si sente come oggetto per l'altra. [...] [il linguaggio] fa parte della condizione umana, è originariamente la prova che un per-sé può fare del suo essere-per-altri e ulteriormente il superamento di questa prova e la sua utilizzazione verso delle possibilità che sono mie possibilità, cioè quelle di essere questo o quello»⁷⁷.

In questo senso si è appurato che il linguaggio, nell'ambito umano, è per Sartre da riferirsi sempre ad una dimensione soggettiva, e che una natura oggettiva e de-situazionata del linguaggio risulta impensabile. Ora, occorre preoccuparsi della posizione della parola, ovvero dell'unico elemento che non pare aver ottenuto una collocazione; infatti: da un lato essa viene quotidianamente usata da una soggettività come strumento e, dall'altro lato, risulta di vitale importanza per il linguaggio poetico ed è chiamata in causa nel primo principio della tragedia.

Fino a questo punto, le critiche rivolte a Parain e Ponge fanno emergere come Sartre stabilisca da subito una differenza tra la natura del linguaggio e l'utilizzo umano dello stesso. Il linguaggio nell'ambito umano è da riferirsi sempre ad una dimensione soggettiva e infatti, come abbiamo detto, una natura oggettiva e de-situazionata del linguaggio risulta impensabile.

La parola nell'agire umano ricopre un ruolo parziale, che spesso necessita di essere colmato. Nel dibattito intorno alle tecniche e agli utensili umani, Sartre affronta una discussione in merito ai rapporti tra lingua, parola e frase, sostenendo che l'unità minima del linguaggio non è la singola parola, bensì la frase, dove il rapporto di dipendenza della prima sulla seconda viene sempre più marcato, fino a

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 433.

giungere alla posizione secondo cui la parola sta alla frase, come il dato sta alla situazione. Più precisamente, nella frase si reperiscono le caratteristiche della situazione: tramite il superamento del dato, ovvero della parola, appare nella frase la progettualità del soggetto, ovvero il fatto che le parole diventano effettivamente significanti (mostrano una progettualità) solo nel momento in cui vengono sistemate nella frase da un certo soggetto⁷⁸. In altri termini, la parola – allo stesso modo del dato – viene compresa solo nel momento in cui è chiarita dalla frase, la quale si manifesta come progetto, ovvero atto di libera scelta del soggetto: ed è proprio in quest’ottica che viene compresa anche da parte dell’interlocutore.

Seguendo la linea tracciata da Sartre, risulta quanto meno contraddittorio far coincidere la parola del soggetto umano con quella della tragedia: infatti, sarebbe insostenibile affermare che la parola sia atto e contemporaneamente privarla del ruolo di principio esplicativo dell’agire. Difatti, significherebbe sostenere che la parola, anche nella sua unità con l’atto, non abbia nulla da comunicare all’interlocutore, in quanto essa necessita sempre di una situazione più ampia per essere spiegata, e di conseguenza anche l’atto, contenuto nell’unione atto-parola, non sarebbe che una mera datità.

Queste conseguenze mostrano come la parola ricopra un ruolo parziale nell’agire umano, che necessita talvolta di essere colmato, ma nell’arte è fondamentale che essa occupi un ruolo di diversa importanza. D’altra parte, nella quotidianità risulta possibile incontrare parole che assumono un valore “olofrastico”⁷⁹: queste assumeranno tale valore solo a partire dal contesto; quindi, di nuovo, queste parole resteranno necessariamente dipendenti da una situazione. Dunque, utilizzare parole olofrastiche, da un lato, significa considerarle parole di maggiore densità di significato, ma dall’altro – come suggerisce il termine – esse sono assimilabili alla categoria della frase, diventando così parole-frase.

⁷⁸ J. P. Sartre, *L’essere e il nulla*, pp. 590–591.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 587–588.

In questo specifico contesto, le parole ricoprono un ruolo ambiguo, nonostante Sartre si sforzi di ricontestualizzarle sempre nella loro dipendenza dalla frase. Infatti, egli sostiene che le parole olofrastiche possono, al massimo, suggerire un percorso, il quale, però, viene concretamente esplicitato in una frase compiuta⁸⁰. La manovra indicata da Sartre per instaurare una dipendenza tra parola e frase deriva dalla corrispondenza stabilita, da un lato, fra parola e dato, e dall'altro, fra frase e progetto.

Difatti, se si ammettesse che vi siano dati – e quindi parole – che appaiono come progetti –, dunque come frasi –, si avrebbe una contraddizione interna alla libertà⁸¹: se la parola fosse progetto, si attuerebbe una negazione della stessa progettualità per ottenere il medesimo (progetto), il che risulterebbe inconciliabile con il progetto stesso, in quanto esso non può formarsi se non a partire dalla nullificazione della datità. In altri termini, ripartendo dal soggetto, il dato viene trasceso, apparendo investito di un nuovo senso in quanto inserito in un progetto individuale.

Più nello specifico, in merito alla trascendenza, Sartre afferma che il *pour-soi* è primariamente progetto, ovvero si chiarisce a sé stesso tramite il suo fine⁸², ed è solamente alla luce del progetto soggettivo che il dato acquista un rilievo grazie a certi elementi, che variano a seconda del soggetto e del progetto⁸³. Insomma, nonostante Sartre non lo espliciti, occorre ammettere l'esistenza di parole-progetto o di parole olofrastiche che non devono essere inserite nella categoria delle parole: in quanto dotate di una componente progettuale, esse sono da considerarsi, piuttosto, come una tipologia particolare di frase. Al contrario, se si ammettesse la presenza di questa forma particolare di parole all'interno della categoria delle parole-

⁸⁰ *Ivi*, p. 589.

⁸¹ Il richiamo al concetto di libertà si può osservare chiaramente in queste righe: «la frase è un progetto che non può essere interpretato se non a partire dalla nullificazione di un dato (quello stesso che si vuol indicare), partendo da un fine posto (la designazione, che anch'essa presuppone altri fini in rapporto ai quali non è che un mezzo)» (*Ibidem*).

⁸² *Ivi*, p. 521.

⁸³ *Ivi*, pp. 558–560.

dato, si dovrebbe anche ammettere che il dato condizioni la libertà; di conseguenza, esso diverrebbe «condizione necessaria»⁸⁴ o «materia indispensabile»⁸⁵ della stessa, instaurando, così, da un lato la presenza di un dato che si costituisce senza progetto, e dall'altro una libertà essenzialmente impossibilitata a negarlo, e quindi a scegliere.

Ritornando alla parola usuale, si apprende che essa necessita della situazione. Dunque, Sartre afferma che gli uomini sono totalmente immersi nel linguaggio⁸⁶ che utilizzano come un'estensione corporea. Nonostante ciò, il linguaggio non è da riferirsi ad una componente istintuale né ad un'invenzione della soggettività: esso è primariamente la condizione nella quale l'uomo è inserito. Questo ordinamento fa percepire all'uomo una valenza strumentale della parola, ovvero sia come essa diventi segno e, dunque, nient'altro che strumento pratico che, esaurito il suo valore indicativo, può essere tralasciato⁸⁷. Intendere la parola come segno è peculiare dell'umano, in quanto l'uomo, tramite la parola, cerca di colmare il divario che intercorre tra sé e l'oggetto.

Per Sartre, le parole del poeta, e per estensione quelle dei tragici, sono un «microcosmo»⁸⁸. Il poeta si rifiuta di utilizzare il linguaggio nel suo valore meramente strumentale e, allo stesso tempo, respinge la semplice funzione designatrice della parola; questa, infatti, non farebbe altro che rivelare l'inessenzialità dell'oggetto e, così, l'essenza dello stesso continuerebbe a sfuggire. Al contrario, il poeta è colui il quale si avvicina con riverenza alla parola: non vi è immerso come l'uomo comune, ma – al pari dell'uomo che incontra gli oggetti – coglie le parole come se fossero enti del mondo.

Il poeta si pone come esterno al linguaggio, vedendo nelle parole un potenziale ostacolo tra sé stesso e il mondo. In questo modo, nel poeta, la parola e l'oggetto vengono investiti da un duplice rapporto di significanza: il significato

⁸⁴ *Ivi*, p. 558.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Se non addirittura sono essi stessi linguaggio (*Ivi*, p. 433).

⁸⁷ J.P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, p. 16.

⁸⁸ J.P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, p. 18.

aderisce alla parola e, grazie a ciò, anche la parola assume riflessivamente un significato, assomigliando propriamente all'oggetto stesso⁸⁹. Nel contesto poetico le parole assumono un senso primariamente attivo: la parola si lega immancabilmente all'azione, realizzando così il primo principio linguistico della tragedia. Così, nelle tragedie francesi si assisterà spesso a personaggi che si muovono a fatica, ma non per questo il loro agire-linguistico sarà meno efficace⁹⁰: una loro afasia, al contrario, indicherebbe una mancanza d'azione. Nell'ottica sartriana, si potrebbe intendere che il movimento linguistico talvolta sorpassi i limiti di quello corporeo.

Allo stesso modo, nel teatro shakespeariano si assiste ad un fenomeno di panverbalismo del mondo: esso si crea tramite le parole dei personaggi, generando una situazione nella quale la rappresentazione concreta dell'evento sulla scena risulta pleonastica, in quanto completamente contenuta nella parola poetica⁹¹. In altri termini, il significato della parola procede a descrivere il mondo tramite gli occhi del personaggio. Inoltre, il riferimento a Shakespeare da parte di Sartre lascia intendere che – nella tragedia – il linguaggio sia talvolta più comprensivo rispetto a quanto previsto dalla dialettica storica. Nello specifico, quest'ultima individua due grandi periodi della tragedia, i quali vedono, da un lato, i tragici antichi e, dall'altro, quelli francesi, lasciando talvolta impliciti i legami e le evoluzioni che la tragedia ha attraversato. Il linguaggio, al contrario, con i suoi "principi", permette di far emergere non solo ulteriori specificità degli autori, ma anche nuove figure, le quali erano escluse dalle schematizzazioni precedenti. In breve, quando la ricostruzione storica sente la necessità di commisurarsi con i principi del linguaggio, mostra esplicitamente di voler superare la sua parzialità; tuttavia, nonostante il momento linguistico sia dipendente dal procedere storico – come è evidente nel terzo principio – si dimostra sufficiente a ricomprendere le tragedie da un punto di vista comune e, talvolta, è in grado di eccedere la dimensione storica. Con questo non si vuole sottintendere una

⁸⁹ *Ivi*, pp. 16–17.

⁹⁰ J.P. Sartre, *Mythe et réalité du théâtre*, pp. 184–185.

⁹¹ *Ivi*, p. 186.

supremazia del linguaggio a discapito della storia, ma palesare il legame che sussiste fra i due all'interno della visione sartriana della tragedia.

Corneille⁹², invece, rappresentando un evento immaginario, riduce la forza emotiva del linguaggio per via della qualità fittizia della narrazione, come accade, ad esempio, nella *Mort de Pompée*. Tuttavia, spostando la rappresentazione in uno spazio e tempo lontano, si realizza propriamente quella particolare unione tra il concetto di distanza e il terzo principio del linguaggio di cui dicevamo⁹³.

In primo luogo, le emozioni suscitate nella coscienza del pubblico vengono attenuate tramite la distanza; in secondo luogo, gli spettatori si sentono spinti ad assumere un punto di vista "etnografico" nei confronti della tragedia, procedendo senza pregiudizi in questo "studio" dei personaggi e della situazione, per poi giungere a realizzare che il ragionamento operato nei confronti della tragedia non è altro, da ultimo, che una comprensione di sé stessi.

Tale movimento, che la tragedia suscita nel pubblico, appare in massimo grado nella tragedia greca. Il coro antico è il ricettacolo della distanza e di conseguenza eleva anche i principi del linguaggio: da un lato, crea un particolare legame di partecipazione, ovvero la partecipazione esterna, simile a quella presentata da Corneille; dall'altro, manifesta evidentemente ciò che è enunciato nel terzo principio del linguaggio, spingendo il pubblico a percepire un senso di abbandono o impotenza, tale da indurlo a sperimentare un fatalismo assoluto. In questo modo, il linguaggio diventa veicolo dell'ineluttabilità fatale. Ciò nonostante, questa ultima valenza del linguaggio va compresa all'interno del ruolo più ampio che Sartre riserva al fato entro la tragedia:

⁹² *Ivi*, p. 187.

⁹³ J.P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, pp.301–302.

«La tragedia è lo specchio della Fatalità. Non mi sembrava impossibile scrivere una tragedia della libertà, perché il Fato antico non è che la libertà invertita»⁹⁴.

Il concetto del linguaggio ha posto in rilievo alcuni elementi fondamentali della concezione sartriana della tragedia, richiamando da un lato la presenza della contraddizione – almeno apparente – tra fato e libertà (che sarà approfondita tramite la figura di Edipo) e dall’altro la presenza del concetto di distanza, il quale rinvia, come si vedrà, alla sperimentazione del “conflitto di diritti”.

⁹⁴ «La tragédie est le miroir de la Fatalité. Il ne m’a pas semblé impossible d’écrire une tragédie de la liberté, puisque le Fatum antique n’est que la liberté retournée» (J.P. Sartre, *Les Mouches*, in *Un Théâtre de situations*, p. 223).

2.1 La dimensione del conflitto tragico in Camus: i due poli teoretico-pratici del conflitto

Date le difficoltà evidenziate nell'introduzione intorno alla dimensione divina, risulta più che legittimo chiedersi quali siano le esigenze teoriche che hanno spinto il nostro autore a trattare l'elemento della divinità in maniera così ambigua. La risposta più immediata può essere individuata in una delle possibili definizioni di tragedia:

«C'è la tragedia quando l'uomo per orgoglio (o anche per errore/stupidità come Aiace) entra in contrasto con l'ordine divino, personificato da un dio o incarnato nella società»⁹⁵.

Camus inserisce il principio divino in un'ottica conflittuale: da un lato si ha l'uomo⁹⁶ e dall'altro un certo tipo di ordine verso il quale il protagonista della tragedia instaura un conflitto. Questa precisazione, però, non pare sufficiente né a rispondere completamente alla domanda, né a delimitare i confini del senso tragico: infatti, si potrebbe far ricadere entro la definizione citata buona parte della produzione letteraria, e non solo la tragedia. Contemporaneamente, Camus non pretende di risolvere, con un unico colpo di penna, un problema che ha a lungo impegnato gli storici della letteratura. Dunque, la soluzione che egli vede praticabile è quella di circoscrivere la questione, tramite il confronto tra due generi letterari che intrattengono alcune somiglianze di forma: il dramma, o melodramma, e la tragedia.

La cifra del confronto tra il dramma e la tragedia, infatti, è proprio la dialettica del conflitto. Nella tragedia si assiste allo scontro di due forze ugualmente valide in

⁹⁵ «Il y a tragédie lorsque l'homme par orgueil (ou même par bêtise comme Ajax) entre en contestation avec l'ordre divin, personnifié dans un dieu ou incarné dans la société» (A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, p. 1704).

⁹⁶ Nell'ultima parte si appurerà la situazione di Prometeo, mostrando come il concetto di uomo che Camus intende in questo contesto non è da intendersi nel suo senso stringente; Prometeo, infatti, assumerà le difese umane.

virtù delle loro ragioni; anche il melodramma mette in scena due forze⁹⁷. Ciò nonostante, la forma drammatica differisce in merito alle *ragioni*, in quanto solo una delle due polarità rappresenterà il bene o la via corretta, mentre l'altra, non solo sarà provvista di ragioni non–valide, ma anche impegnata nel perseguire il male.

Dunque, in primo luogo, la differenza tra i due generi si rispecchia sul piano morale, che nella tragedia assume le vesti dell'ambiguità: ognuna delle due forze è contemporaneamente buona e malvagia. Infatti, «Prometeo è contemporaneamente giusto e ingiusto e Zeus che lo opprime senza pietà è anch'egli in diritto di farlo»⁹⁸. Al contrario nel dramma, si ha una rappresentazione semplicistica⁹⁹ che esclude la possibilità di un fraintendimento nell'individuazione del rappresentante del bene e di quello del male. In effetti, nella tragedia e nel dramma, si hanno differenti distribuzioni di bene e di male: nella prima si ha una bipolarità di bene e male che sussiste all'interno di un singolo polo; nel secondo si ha una netta distinzione tra bene e male, in quanto ogni principio è rappresentato da un unico personaggio.

In secondo luogo, proprio a causa delle differenti collocazioni di bene e male, la dialettica del conflitto presente in entrambi i modelli (tragedia e dramma) assume sfumature differenti: il dramma ideale raffigura le vicende della lotta tra bene e male, ponendo l'accento sul movimento e l'azione; al contrario, la tragedia è essenzialmente il luogo di tensione stabile tra due potenze, piuttosto che essere incentrata sulle 'peripezie' di bene e male. Ciò nonostante, la stabilità della tensione tragica non deve suggerire l'acquietarsi del conflitto; infatti, l'incessante confronto tra i due poli va inteso come coesistenza o coesistenza: un antagonismo consustanziale o coesenziale o *ὁμοούσιος*¹⁰⁰ sul piano morale delle due polarità, è

⁹⁷ «Voici quelle me paraît être la différence: les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison. Dans le mélodrame ou le drame, au contraire, l'une seulement est légitime» (Ivi, p. 1703).

⁹⁸ «Prométhée est à la fois juste et injuste et Zeus qui l'opprime sans pitié est aussi dans son droit» (Ibidem).

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ La consustanzialità è qui da intendersi come *ὁμοούσιος*, traducibile letteralmente con "ciò che ha la stessa essenza", in questo caso essenza morale individuale dei due poli e non essenza morale in sé

evidente, dato che entrambe le forze finiscono per avere le stesse possibilità di oscillazione morale - infatti, possono compiere tanto il bene quanto il male. Al contrario, il dramma – come si è visto – prevede una stabilità da un lato o dall'altro: in sostanza, un personaggio non potrà dapprima perseguire un fine buono e successivamente uno malvagio o viceversa. Inoltre, il conflitto tra elementi – per sua stessa natura – dev'essere necessariamente coesistente¹⁰¹, in quanto l'opposizione si verifica solo nel momento in cui entrambe le forze assumono posizioni che le fanno entrare in contrasto. Quanto alla semplice coesistenza dei poli nel conflitto, la tragedia e il dramma non paiono differire: infatti, l'interdipendenza e la sopportazione sono caratteri propri di entrambi i poli, a prescindere dalla loro oscillazione o stabilità morale.

Di conseguenza, tutto ciò che mira a risolvere questo equilibrio conflittuale, annientando qualsiasi dubbio, non fa altro che porre fine alla tragedia stessa¹⁰².

In questo senso, si riscopre l'importanza, e la necessità, che Camus attribuisce al divino: una tragedia totalmente atea o razionalista è impossibile, tanto quanto lo è una tragedia interamente religiosa.

In entrambi i casi, infatti, si presenterebbe un conflitto sproporzionato rispetto alla polarità incarnata dall'uomo, generando una opposizione che vedrebbe in tremendo svantaggio o in temibile vantaggio la parte umana. Più precisamente, la "tragedia atea" finirebbe per proporre un uomo capace di sottomettere l'universo alle sue leggi, negando qualsiasi tipo di elemento che sfugga alla ragione umana, dove nulla sarebbe in grado di impedire la concretizzazione dell'agire. Allo stesso modo, la "tragedia religiosa" risolverebbe il conflitto in anticipo: non solo l'ordine divino non patirebbe alcun tipo di contestazione umana, ma anche tutto l'agire risulterebbe

o principio morale che immancabilmente rinvierebbe ad un ordine morale antecedente, se non addirittura esterno ai principi in questione.

¹⁰¹ Il conflitto richiede la coesistenza o compresenza di elementi che lo fanno sorgere, pena la perdita del conflitto stesso.

¹⁰² «*En conséquence, tout ce qui à l'intérieur de la tragédie, tend à rompre cet équilibre détruit la tragédie elle-même*» (*Ivi*, p. 1704).

prestabilito in precedenza; una siffatta staticità è un terreno di certo sfavorevole all'instillarsi del dubbio¹⁰³ come attestazione dell'ambiguità; l'unica possibilità umana che rimane sta nell'abbracciare il fato e patire il pentimento.

Dunque, per Camus, l'essenza della tragedia è lo scontrarsi in modo inconciliabile di forze ugualmente legittime e illegittime. Questo non è di certo un punto di vista inedito sulla tragedia. Infatti, Max Pohlenz, nel suo imprescindibile volume *La tragedia greca*¹⁰⁴, ripercorre brevemente gli accenni a questo concetto di conflitto¹⁰⁵, mostrando come vi sia una divisione di fondo fra gli autori moderni sulla teoria della tragedia: alcuni tentano di sanare il conflitto, attraverso una riconciliazione concettuale, altri si sforzano di mantenerlo vivo.

Nella prima categoria ricadono le teorie della tragedia dell'idealismo tedesco, sostenute da autori come Schiller¹⁰⁶ e Hegel¹⁰⁷, mentre nella seconda si trovano autori come Schopenhauer¹⁰⁸ e Nietzsche. A ben vedere, è lo stesso Camus a

¹⁰³ Proprio in merito all'elemento dubitativo, Camus avverte che nel corso della storia vi è stato probabilmente un unico caso di tragedia religiosa: «*Elle s'est célébrée sur le Golgotha pensant un instant imperceptible, au moment du "Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné". Ce doute fugitif, et ce doute seul, contraccrait l'ambiguïté d'une situation tragique*»; il teatro religioso occidentale però non ha colto questa indicazione del dubbio, in altri termini, non ha più dubitato della divinità di Cristo, scadendo, a detta di Camus, nella semplice ripetizione celebrativa (*Ibidem*).

¹⁰⁴ M. Pohlenz, *La tragedia greca*, vol. 1, Paideia, Brescia 1961.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 14–15.

¹⁰⁶ La teoria della tragedia di Schiller prevede una risoluzione del conflitto attraverso la componente del 'sublime' (*Erhabene*) tramite il quale la 'contraddizione' tra ragione–natura giunge all'unità (S. D. Martinson, *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Camden House, Rochester (New York) 2005, p.155–158). L'eroe è colui il quale porta il sublime in scena, ciò non significa necessariamente che l'*erhabene* porti ad una soluzione positiva alla vicenda dell'eroe, ma semplicemente simboleggia la risoluzione del conflitto.

¹⁰⁷ Per un confronto tra la teoria della tragedia di Hegel e quella di Camus si veda la nota contenuta nella parte dedicata all'Antigone camusiana nella quale si mostrano le differenze specifiche tra gli autori. Per ora basti ricordare che, nell'*Estetica*, Hegel vede nella tragedia un conflitto tra gli eroi, che trova il suo superamento, giungendo ad una conclusione armonico–sintetica.

¹⁰⁸ Data la posizione di Schopenhauer che sottolinea la posizione della rinuncia appare pertinente un breve confronto con Camus. Nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, in conclusione al libro terzo, compare la tragedia come «vetta dell'arte poetica» (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Brianese, Einaudi, Torino 2013, p.330), dove la raffigurazione della sventura è l'essenza della tragedia. La sventura si concretizza in un conflitto che ha tre principali matrici: in un primo caso si vede un personaggio straordinariamente debole che viene colpito da una immensa malvagità (Creonte nell'Antigone); nel secondo caso, vede un destino cieco – che per caso o errore – si abbatte sul protagonista (Edipo di Sofocle); la terza e la più temibile, invece, ha origine dall'agire dell'uomo, ovvero si non all'imporsi di un potere esterno, ma alla creazione da parte

posizionarsi, consapevolmente ed esplicitamente, tra i sostenitori del conflitto, dichiarando che «tutto ciò che all'interno della tragedia, tenta di rompere questo equilibrio [conflittuale] distrugge la tragedia stessa»¹⁰⁹. Riconoscendo le differenze che intercorrono tra la sua produzione e quella schilleriana, per Camus, «il romanticismo non scriverà dunque nessuna tragedia, ma solamente dei drammi, e tra di loro solo quelli di Kleist o Schiller toccano la vera grandezza»¹¹⁰.

Conciliare le polarità nella tragedia, confluendo verso una conclusione univoca – come voluto da Schiller – rischiarà ogni dubbio e pone fine ad ogni incertezza, mostrando un solo versante della polarità. Rispetto a Schiller, Camus si colloca sul lato opposto, in prima linea tra i sostenitori dell'inconciliabilità tragica, sino ad elevare la stessa duplicità a principio di lettura del mondo greco.

Infatti, in una intervista rilasciata a *Gabriel D'Aubarède* e apparsa su *Les Nouvelles littéraires* nel 1951, egli ricorda che il mondo greco insegna a considerare valida ogni spiegazione che abbia una natura duplice, tanto che «la Grecia è l'ombra e la luce»¹¹¹. In ultima istanza, il principio della duplicità torna a legarsi strettamente con la tragedia: la produzione di Eschilo, così come quella di Sofocle, mette in scena proprio la duplicità greca di luce e ombra¹¹². Ora, la 'luce' e l' 'oscurità' corrispondono rispettivamente all'apollineo e al dionisiaco nietzscheano, quindi, il confronto tra i due autori, precedentemente svolto sul piano tragico-storico, ritorna ulteriormente giustificato.

dell'omo stesso della sua rovina. L'immagine che Schopenhauer ha della tragedia di vede il conflitto come l'elemento essenziale del tragico, che non si conclude con la *noluntas* o con una forma di accettazione: per l'appunto, il *Cid* di Corneille ha una conclusione tragica. (*Ivi*, pp. 317–333).

¹⁰⁹ «*Tout ce qui à l'intérieur de la tragédie, tend à rompre cet équilibre détruit la tragédie elle-même*» (A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, p. 1704).

¹¹⁰ «*Le romantisme n'écrira donc aucune tragédie, mais seulement des drames, et parmi eux seuls ceux de Kleist ou Schiller touchent à la vraie grandeur*» (*Ivi*, pp. 1706–1707).

¹¹¹ «*La Grèce, c'est l'ombre et la lumière*» (A. Camus, *Rencontre avec Albert Camus*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965, p. 1343).

¹¹² «*Eschyle près Sophocle, les masques primitifs et les Panathénées, les mystères enfin en même temps que Socrate, tout porte à mettre en valeur près de la Grèce de la lumière une Grèce de l'ombre, moins classique, mais aussi réelle*» (A. Camus, *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965, p. 1225).

Osservando più da vicino, si nota come i principi tragici nietzscheani della tragedia abbiano in sé una matrice originaria del conflitto, che si concretizza in un duplice modo: innanzitutto *superpartes*, nel senso che vegliano sullo scorrere della tragedia e, in secondo luogo, nel singolo personaggio, *primus inter pares*¹¹³: a turno, cioè, aspettano di concretizzarsi in un dato eroe, tramite la manifestazione in atti riguardanti il loro spettro di appartenenza. Ne abbiamo un ottimo esempio con la figura di Prometeo, in quanto la sua natura può essere espressa tramite la formula «tutto ciò che esiste è giusto e ingiusto, e in entrambi i casi ugualmente giustificato»¹¹⁴. Sulla stessa linea, Camus sostiene che ogni personaggio possiede due volti – uno giusto e uno ingiusto –, entrambi giustificabili: in questo modo ripropone lo schema concettuale nietzscheano.

Tuttavia, c'è una differenza sostanziale tra i due autori ed essa si instaura proprio in merito alla dimensione divina. In più di una occasione, Nietzsche mette in chiaro che apollineo e dionisiaco sono principi divini¹¹⁵, che si trovano in una compresenza conflittuale equilibrata. Camus, al contrario, colloca da una parte la divinità e, dall'altra, l'uomo che vi si oppone.

Entro i confini dell'opera tragica, dunque, Camus evidenzia la sua distanza dall'insegnamento nietzscheano, e nuovamente, compie una scelta sempre più peculiare: esiliare il principio divino, differenziandolo dal resto dell'umanità – il che permette non solo l'instaurarsi del conflitto, ma legittima anche i concetti figli di questa opposizione: la rivolta e il senso della misura.

Dunque, la conflittualità della tragedia sta, da ultimo, nel rivoltarsi nei confronti di un ordine. La rivolta è la dimensione essenziale della polarità umana tragica e, al tempo stesso, il polo dell'ordine si oppone alla suddetta rivolta umana. La soluzione che propone Camus appare quantomeno anomala: «accettare

¹¹³ Inteso letteralmente come “primo tra pari”, la relazione tra apollineo e dionisiaco prefigurata da Nietzsche mostra come non sussista una diversità gerarchica fra i due principi, di conseguenze quando talvolta l'uno prende il sopravvento diventa *primus inter pares*.

¹¹⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 71.

¹¹⁵ *Ivi*, p.145.

quest'ordine nel quale si sa senza sapere»¹¹⁶. Inaspettatamente, cioè, dalla riflessione tragica camusiana sembra scaturire una conclusione aporetica: il conflitto è apparentemente risolto con l'accettazione dell'ordine stabilito da parte dell'eroe e, contemporaneamente, la rivolta pare perdere di senso, diventando necessariamente inefficace e destinata al fallimento.

Per sciogliere questo nodo aporetico, è necessario vagliare il rapporto concettuale che, nel pensiero camusiano, intercorre, nell'eroe in rivolta, tra il limite e la misura. In linea generale, si può tracciare un primo rapporto in questa diade: la rivolta spinge l'eroe ad avvicinarsi o ad oltrepassare il limite, il quale a sua volta ricorda l'importanza della misura.

Secondo Camus, infatti, l'essenza della tragedia appare nella propria contestazione che, nel caso di Prometeo, comporta l'entrare in contrasto col polo dell'ordine ed essere dunque sottoposto al contraccolpo del limite, che introduce, da parte sua, l'importanza della misura:

«L'unica purificazione equivale a nulla negare e nulla escludere, ad accettare il mistero dell'esistenza, il limite dell'uomo, e alla fine, questo ordine nel quale si sa senza sapere»¹¹⁷.

Secondo Julian Young¹¹⁸ il concetto di purificazione rimanda, in questo contesto, al concetto aristotelico di catarsi. Nella *Poetica*, Aristotele fornisce un unico breve accenno a questo concetto:

¹¹⁶ «Cet ordre enfin où l'on sait sans crevés» (A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, p. 1706).

¹¹⁷ «La seule purification revient à ne rien nier ni exclure, à accepter donc le mystère de l'existence, la limite de l'homme, et cet ordre enfin où l'on sait sans savoir» (*Ivi*, p. 1706). Il corsivo nel testo tradotto è ad opera nostra.

¹¹⁸ J. Young, *The Philosophy of Tragedy: from Plato to Žižek*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 238. Tutte le traduzioni di questo testo saranno a cura nostra, per una maggiore trasparenza in nota sarà riportato il testo in inglese.

«Ebbene, tragedia è mimesi di un'azione elevata e compiuta in sé stessa, dotata di grandezza, con un linguaggio che dà piacere con ciascuna specie <di abbellimenti> separatamente nelle parti, di persone che agiscono e non con una narrazione, la quale, tramite pietà e terrore porta a compimento la purificazione delle passioni di questo genere <di azioni>»¹¹⁹.

Questo passo risulta estremamente enigmatico; tuttavia, gli studiosi concordano nel ritenere che il potere della purificazione avvenga nello spettatore tramite la rappresentazione, e non nei personaggi che agiscono nella scena.

Le difficoltà principali sorgono nell'appurare le modalità e l'essenza dell'elemento che viene purificato: il testo utilizzato da buona parte della critica per ricostruire il concetto di *κάθαρσις* è la *Politica*¹²⁰, dove lo stesso Stagirita, descrivendo la catarsi e la sua capacità curativa, rinvia alla *Poetica*. Kauffmann¹²¹, come molti altri autori¹²², sostiene che la catarsi è da riferirsi ad una purificazione delle emozioni di *ἔλεος* e *φόβος*. Ciò nonostante, Camus – secondo Young – intende una purificazione di altro tipo, ovvero una purificazione intellettuale, dove l'anima si ripensa razionalmente, attingendo dalla tragedia una sorta di "lezione"¹²³. Anche Leon Golden¹²⁴ propone una interpretazione cognitiva della catarsi aristotelica, riscoprendo tramite un'analisi filologica nell'aggettivo *καθαρός* e nell'avverbio *καθαρῶς* un legame con la purificazione di tipo intellettuale¹²⁵ (*clarification*), la quale

¹¹⁹ Aristotele, *Poetica*, trad. it. di M. Zanatta, UTET, Torino 2004, 1449b 25–28.

¹²⁰ Zanatta rinvia al passo della *Politica* 1342b 32 sgg (*Ivi*, p. 544).

¹²¹ W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 49–52.

¹²² Ricordiamo i lavori notevoli di due autori: Elizabeth S. Belfiore in *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion* dedica un'ampia sezione del suo volume alla sua teoria della catarsi (E.S. Belfiore, *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton University press, New Jersey 1992, pp. 255–337); Stephen Halliwell nel suo *Aristotle's Poetics* (S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Duckworth Publishers, London 2009, pp. 350–356).

¹²³ J. Young, *The Philosophy of Tragedy: from Plato to Žižek*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 238.

¹²⁴ Come anche Martha Nussbaum in *The Fragility of Goodness* (M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, New York 2001, pp. 388–390).

¹²⁵ «The previous interpreters of catharsis have limited themselves to two major meanings of the word *καθαρός* in defining the term either as the process of purification or that of purgation [...] however, also list some significant uses of the term *καθαρός* in its adverbial form *καθαρῶς* which mean "clear" not in a physical sense or in any of the derived metaphorical senses that have been mentioned above, but "clear" in the intellectual sense» (L. Golden, *Catharsis*, in *Transactions of the American Philological Association*, vol. 93, 1962, p. 56).

creerebbe nello spettatore un'illuminazione intellettuale. Ad esempio, gli eventi narrati nell'*Edipo Re* possono essere interpretati tramite un duplice movimento della catarsi: da un lato si sperimenta la purificazione emotiva (*ἔλεος* e *φόβος*), dall'altro lo spettatore, relazionandosi con la situazione vissuta da Edipo, perviene ad una sorta di illuminazione sulla condizione umana¹²⁶. D'altra parte, Edipo rinvia necessariamente alla questione del rapporto tra destino e libera rivolta (che avremo modo di approfondire in seguito). Quel che va notato è che, di certo, nel momento in cui introduce la purificazione, Camus si riferisce a una dimensione conoscitiva, ma è più plausibile che essa sia riferibile alla "consapevolezza" di Edipo, piuttosto che a una vera e propria *κάθαρσις* dello spettatore (ma anche qui, affronteremo meglio più innanzi ciò che Camus intende con il concetto di "consapevolezza").

D'altra parte, è necessario chiedersi come sia possibile, per l'uomo, contrastare l'ordine (divino), e quali accortezze egli debba operare per riuscirvi. Per chiarire la questione è necessario fornire delle brevi indicazioni in merito al concetto di rivolta.

Per Camus, il senso ultimo del tragico sta nel rivoltarsi, in quanto, davanti allo spettacolo di irragionevolezza assurda del mondo, l'eroe sceglie di non scendere a patti con l'ordine, il quale, benché venga implicitamente riconosciuto come ricettacolo di valori, è anche avvertito come non degno di venire rispettato: l'ordine è riconosciuto dunque tanto degno d'ascolto quanto meritevole di dissenso. Eppure, le tragedie mostrano come la rivolta comporti sempre una punizione nella quale non viene punito il crimine stesso, ma il personaggio. Scrive l'autore: «e se la tragedia termina con la morte o la punizione, è importante notare che ciò che è punito, non è il crimine in sé stesso, ma l'accecamento dell'eroe che ha negato l'equilibrio e la tensione»¹²⁷. Camus aggiunge, inoltre, che nella tragedia antica non ha importanza attribuire ai personaggi torto o ragione, oppure ricompensa o castigo: infatti, la

¹²⁶ *Ivi*, pp. 57–58.

¹²⁷ « *Et si la tragédie s'achève dans la mort ou la punition, il est important de noter que ce qui est puni, ce n'est pas le crime lui-même, mais l'aveuglement du héros qui a nié l'équilibre et la tension* » (*Ivi*, p. 1705).

dinamica notevole è quella per la quale «finiscono tutti agli inferi»¹²⁸. Dunque, è necessario appurare dove risieda il senso pratico della rivolta, tanto che l'eroe ne avverte l'urgenza, nonostante il pericolo di rovina che incombe sulla sua attuazione.

La rivolta è un movimento dialettico in parte positivo e in parte negativo: la negatività sta nel negare l'ordine irrazionale; al contrario, la positività sta nell'affermazione del proprio essere, individuabile nella formula «mi rivolto dunque siamo»¹²⁹, dove, in un'ottica individuale, l'acquisizione dell'essenza del singolo – da non confondersi con la “natura umana” propriamente detta – è stabilita in base alla rivolta, che, a sua volta, determina anche i limiti dell'agire umano¹³⁰.

Tramite l'atto rivoltoso, cioè, l'eroe – come l'uomo comune –, nel pronunciare il fatidico “no”, sperimenta i propri limiti¹³¹, i quali gli ricordano che la sua presa sull'agire non è totalizzante. Proprio per questo, eccedere il limite significa andare incontro alla rovina, ovvero ‘peccare’ di ὑβρις. Per Camus, quindi, la rivolta dev'essere necessariamente misurata o prudente (σώφρων). D'altra parte, una tale rivolta misurata e controllata pare non conciliarsi con un'efficacia della stessa. Tuttavia, come si vedrà in seguito, nonostante la rivolta sia misurata, ovvero impossibilitata ad eccedere il suo limite, riuscirà concretamente ad opporsi, rispettando il principio tragico della misura.

In conclusione, Camus individua all'interno del conflitto la presenza di due poli – ognuno dei quali portatore di un'ambiguità morale – che si concretizzano in una percezione nella quale giustizia e ingiustizia si confondono; tuttavia, al polo umano è dato rivoltarsi, pur continuando a seguire il principio della misura.

¹²⁸ A. Camus, *Taccuini*, Bompiani, Milano 2018, p. 156.

¹²⁹ Questa formula viene utilizzata da Camus in più luoghi, tanto che è diventata una massima della rivolta. (A. Camus, *L'uomo in rivolta*, pp. 643, 733, 891, 892).

¹³⁰ In questo senso si rinvia all'appendice di riferimento su Camus e Lequier.

¹³¹ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, p. 633.

2.2 La dimensione del conflitto tragico in Sartre: il conflitto di diritti e l'universalità dell'individuale

Anche Sartre, così come Camus, individua un principio del conflitto tragico al quale darà il nome di “conflitto di diritti”.

Il “conflitto di diritti” è uno degli elementi fondamentali del concetto di distanza¹³²: questo si caratterizza per una partecipazione da parte del pubblico alla rappresentazione, che avviene in un modo del tutto peculiare, ovvero, escludendo gli spettatori dalla scena. Nella quotidianità, l'uomo è contemporaneamente in mezzo al mondo e in grado di guardarsi dall'esterno, in quanto l'uomo, per Sartre, è sia essere-nel-mondo (*Dasein* heideggeriano) che, tramite la sua progettualità, diventa abitante attivo dello stesso, sia in grado di guardarsi come se fosse altro. Nella tragedia, come nel teatro, si realizza una situazione del tutto particolare per la quale non solo il pubblico è escluso dalla scena, e quindi ne sta all'esterno, ma è anche in grado di parteciparvi tramite la “contemplazione” dello sguardo¹³³.

In breve, tanto la tragedia quanto il teatro sono in grado di realizzare il paradossale desiderio umano di essere al di fuori di sé stesso, per vedersi non con lo sguardo dell'alterità, bensì così come crede di essere realmente¹³⁴. Paradossalmente, ciò è reso possibile dalla distanza che si crea tra il pubblico e il *dramatis personae*, profondamente diversa dalla totale identificazione del cinema o del romanzo:

«[Al teatro] all'inizio, io vedo con i miei occhi e resto sempre sullo stesso piano, nello stesso posto, dunque non c'è né la complicità del romanzo, né la complicità ambigua

¹³² Il legame tra la distanza e il conflitto di diritti risulta particolarmente evidente in questo passaggio: «*les conflits de droits qui intéressent et passionnent le spectateur soient des conflits de droits actuels, engagés dans une vie réelle. Ainsi avons-nous ici un ensemble qui est tout entier gouverné, comme vous le voyez par l'idée même de distance*». Il conflitto dei diritti risulta dunque – dal punto di vista del pubblico e dell'autore dell'opera – come guidato dal concetto di distanza. In seguito, si vedrà meglio come in esso abbia una natura che si emancipa dalla distanza.

¹³³ Tale tipo di “contemplazione” sarebbe compatibile al *Mitsein* heideggeriano dello sguardo.

¹³⁴ J.P. Sartre, *Le style dramatique*, pp. 27–28.

del cinema; i personaggi sono quindi definitivamente per me l'altro, un altro che non è me stesso, e nella cui pelle non posso, per definizione, infilarmi»¹³⁵.

Come è intuibile, il concetto di *distance* prepara il pubblico – inteso come soggetto – ad accogliere in una prospettiva ottimale (né troppo da vicino, né troppo da lontano) le questioni che emergono dal conflitto di ragioni, manifestate sia dall'azione, sia dall'"azione linguistica" dei personaggi. Il pubblico, avendo l'esperienza di sé stesso come altro, viene posto in una situazione che idealmente sembra suggerire la catarsi.

Sartre accenna solamente in alcune delle sue conferenze alla *κάθαρσις* aristotelica, ma non ne propone una ricostruzione organica, nonostante la sua insistenza nei confronti della ricezione dell'opera da parte del pubblico¹³⁶. Alla tragedia è riconosciuta una funzione catartica di tipo dissociativo: un valore che permette allo spettatore di porsi a distanza dalla propria realtà e cogliere come nella paradossalità dei personaggi egli ritrovi implicato, di fatto, sé stesso¹³⁷. Tuttavia, Sartre ritiene che nonostante il drammaturgo sia chiamato a proporre una funzione purificatrice, essa differisca rispetto alla catarsi antica, tanto da doverla denominare

¹³⁵ «[Au théâtre]d'abord, je vois de mes yeux et je reste toujours sur le même plan, à la même place, donc il n'y a ni la complicité du roman, ni cette complicité ambiguë du cinéma et le personnage est donc définitivement pour moi l'autre, celui que je ne suis pas et dans la peau duquel je ne peux, par définition, me glisser» (ivi, p. 24–25). L'ambiguità è il criterio che caratterizza il romanzo e il cinema, al teatro, invece, pertiene la distanza. Nel romanzo l'ambiguità si realizza tramite la completa identificazione tra il lettore e il protagonista: ogni accadimento vissuto dall'eroe sarà *mio* nella misura in cui riesco a ricollocarlo nel *mio* passato, e talvolta, a viverlo come *mio* futuro (ivi, pp.23 –24). Nel cinema si verifica un altro tipo di ambiguità: lo spettatore può vedere la pellicola tramite un testimone impersonale (la macchina da presa), e nonostante vi sia una sorta di distanza, non si realizza quel particolare equilibrio proprio del teatro, in quanto allo spettatore non è dato vedere la scena completa, infatti «si le héros entend un bruit, nous voyons d'abord la tête du personnage qui se retourne, puis nous voyons, l'appareil se déplaçant, l'objet qui a fait ce bruit tel que justement le héros peut le voir» (ivi, p.24).

¹³⁶ Spesso Sartre riserva parte delle conferenze – e alcuni passaggi dei suoi testi – al rapporto tra drammaturgo e pubblico e alla sua visione del pubblico. Una visione che egli stesso riassume con queste parole: «Il me semble que la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations-limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés. C'est seulement ainsi que le théâtre retrouvera la résonance qu'il a perdue, seulement ainsi qu'il pourra unifier le public divers qui le fréquente aujourd'hui» (J.P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, pp. 20–21).

¹³⁷ J.P. Sartre, *L'acteur comique*, in *Un théâtre de situations*, p. 208.

differentemente come «*presa di coscienza*»¹³⁸. La presa di coscienza rende lo spettatore consapevole del fatto di essere tanto una vittima quanto un complice. Inoltre, le emozioni che egli prova durante la *pièce* non lo abbandonano una volta conclusa la scena; all'opposto aumentano, tanto da diventare delle compagne nella quotidianità, in grado di ricoprire il ruolo di preziose lenti per illuminare le strategie di evasione tipiche della malafede¹³⁹. Ben si intuisce che, in questo passaggio, Sartre sta proponendo – sul solco di Bertold Brecht – un'interpretazione della catarsi come approccio critico-razionale, di tipo mimetico, nei confronti delle emozioni, il che solitamente è un trattamento riservato alle idee o ai ragionamenti¹⁴⁰. Da ciò si apprende come la distanza sartriana sia quantomeno implicata nel concetto di *κάθαρσις*, benché i due concetti non risultino sovrapponibili, in quanto, al massimo, appare che la distanza sia una preparazione mimetica necessaria affinché si dia catarsi, o “presa di coscienza” da parte del pubblico.

Ora, si è visto che la *distance* impedisce una totale immersione da parte del pubblico nella *pièce*, permettendone purtuttavia una partecipazione cosciente e critica. Nondimeno, fatta eccezione per un breve cenno alla questione dei *dramatis personae*, non si è ancora appurata la “materia” nei confronti della quale il pubblico dovrebbe operare la suddetta presa di coscienza critica.

A nostro avviso, l'elemento cardine che Sartre individua nella tragedia greca è proprio il conflitto di diritti.

Il concetto di conflitto di diritti può essere analizzato in due momenti: anzitutto, vedremo come nel teatro sartriano le dinamiche del conflitto mutino

¹³⁸ «*Prise de conscience*» (J.P. Sartre, *Brecht et les classiques*, p. 84).

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ A. Curran, *Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 59, No. 2, 2001, p. 178. Brecht non si trova d'accordo su vari aspetti della spinta empatica che suggerisce la teoria della tragedia aristotelica (D. Barnett, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, Bloomsbury Publishing, London 2015, pp. 64–69). A ben vedere, Brecht – a nostro avviso – richiama in questo luogo un concetto di purificazione intellettuale, ovvero una declinazione della catarsi che ricorda la posizione di Golden, e di conseguenza, parzialmente quella della Nussbaum, entrambi già citati in precedenza.

rispetto alla tragedia greca; in secondo luogo, scopriremo quali siano gli elementi di continuità. A nostro avviso, proprio la struttura del conflitto dei diritti sartriano permette di scorgere i cambiamenti entro due dinamiche: il rapporto tra passione e diritto e, la dinamica del conflitto subisce un mutamento da lineare ed esplicita nel mondo greco a interna e molteplice nel mondo contemporaneo.

In primo luogo, la tragedia è «un luogo chiuso in cui gli uomini vengono a contestare i loro diritti [...]. Questi diritti ci interessano e per questo devono essere diritti attuali»¹⁴¹. Entro i confini della tragedia, Sartre smaschera la natura del “conflitto di diritti”, sostenendo che questa sia nient’altro che una contraddizione. E nella tragedia greca ogni personaggio «rappresenta un termine della contraddizione, mai due»¹⁴². In questo modo, gli eroi tragici greci diventano le esplicitazioni di uno dei poli della contraddizione; non solo, Sartre sostiene che, di conseguenza, anche la stessa sfera passionale debba palesare un'unica passione per personaggio; tuttavia, le istanze, strutturandosi come opposte, non potranno né idealmente né concretamente conciliarsi in una sintesi.

Nella tragedia greca, la presenza di dinamiche facilmente ricostruibili è da imputarsi, a detta di Sartre, proprio all’omogeneità del pubblico antico¹⁴³, il quale si trova immediatamente e profondamente coinvolto nel conflitto tra i personaggi, poiché questi ultimi affrontano dilemmi e contraddizioni ben noti a tutta la società greca¹⁴⁴.

Dunque, nonostante la presentazione monotematica delle *dramatis personae* greche, la struttura del “conflitto di diritti” antico diventa un materiale prezioso per la reinterpretazione sartriana della tragedia. Infatti, Sartre intende proporre tanto nelle sue opere, quanto nei suoi personaggi, una rivisitazione di queste dinamiche

¹⁴¹ «Un champ clos dans lequel les hommes viennent contester leurs droits. [...] ces droits nous intéressent et pour cela il faut que ce soient des droits actuels» (J.P. Sartre, *Le style dramatique*, p. 31).

¹⁴² «Représente un terme de la contradiction, jamais deux» (J.P. Sartre, *Théâtre épique et théâtre dramatique*, in *Un théâtre de situations*, p. 138).

¹⁴³ J.P. Sartre, *L’auteur, l’iovr*, p. 96–97.

¹⁴⁴ J.P. Sartre, *Théâtre épique et théâtre dramatique*, p. 141–142.

conflittuali, adattandole ad un pubblico più eterogeneo¹⁴⁵. Però, al contrario del mondo greco, l'ambiente contemporaneo rende impossibile procedere con la linearità propria della tragedia antica, tanto che Sartre trova più appropriato proporre un raddoppiamento di tutti gli elementi. Dunque, le contraddizioni saranno molteplici, diventando sia "interne", nel senso che il personaggio si sente lacerato da una questione nella sua stessa individualità, sia "esterne", prevedendo un contrasto tra più figure tragiche dello stesso tipo.

Ciò, a nostro avviso, può essere scorto chiaramente nella figura di Alceste presente nell'omonima tragedia euripidea: il cuore della contraddizione greca, per Sartre, riguarda il tema dell'amore accompagnato dall'intromissione tragica di *Θάνατος*; Alceste si offre di morire al posto del marito Admeto, e la Morte accetta lo scambio. Riattualizzando questa figura mitica, Sartre dichiara che intende introdurre una dinamica conflittuale interna ad Alceste in merito al tema dell'emancipazione: infatti, se all'inizio della tragedia Alceste appare come dominata da un sentimento di «completa inutilità»¹⁴⁶ e poi, spinta dall'amore totalizzante nei confronti del marito, sceglie di morire al posto suo, una volta ritornata dall'Ade, il potere di Alceste aumenterà, proprio in ragione del coraggio dimostrato nell'affrontare la morte. In questo modo, non si avranno solo contraddizioni esterne tra i personaggi, ma anche contraddizioni interne al personaggio stesso.

Da ciò si appura che, per Sartre, nella rappresentazione si devono proporre dei personaggi che siano il ritratto dell'uomo contemporaneo¹⁴⁷, col quale il pubblico, grazie alla "distanza", possa confrontarsi. Tuttavia, dovendo racchiudere in una singola figura molteplici significati e contraddizioni, si corre il rischio di presentare un personaggio talmente generico da non significare più nulla¹⁴⁸. Secondo Howells, Sartre supera l'*impasse* tramite la presentazione di figure del tipo "*universal*

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ J.P. Sartre, *Entretien avec Kenneth Tynan*, in *Un théâtre de situations*, p. 164.

¹⁴⁷ J.P. Sartre, *Forger des mythes*, p. 61.

¹⁴⁸ Un fenomeno ben presente nel teatro americano (J. P. Sartre, *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*, p. 78).

singulier”¹⁴⁹. Questo concetto riceve, a nostro avviso, una duplice definizione sartriana. La prima definizione di stampo storico, – chiarita entro *La critica della ragione dialettica* – vede gli “universal-singolari” come intrisi di una idea di reciproca influenza tra le due categorie su un substrato storico: in una data epoca, gli universali si concretizzano tramite gli individui, che a loro volta, riflettono le caratteristiche degli universali¹⁵⁰. La seconda definizione – esplicitata in un contesto esistenzialista¹⁵¹ – specifica e ridimensiona la precedente: l’essere umano è per definizione cambiamento, questa sua metamorfosi si muove sui binari dell’oggettività (universalità) e della soggettività (singolarità); dunque l’universale-individuale non è altro se non il continuo “farsi” dell’uomo¹⁵²: in sostanza è, per definizione, l’uomo stesso.

In base alla prima definizione, Sartre afferma che, tanto i suoi personaggi inediti quanto le figure mitologiche della tragedia greca, assumono la struttura dell’universale-particolare; tuttavia, nel primo caso, la buona applicazione dipende unicamente dalla penna dello scrittore, o, più precisamente, dal linguaggio, in quanto questo diviene strumento in grado di manifestare la doppia chiave di lettura¹⁵³; nel secondo caso, a questa iniziale difficoltà si accompagna la necessità di un radicale cambiamento, non solo in termini di rapporti tra universale e particolare ma anche –

¹⁴⁹ Howell fa notare come il senso del mito in Sartre non sia altro che un “*universel singulier*” (C. Howells, *Sartre: The Necessity of Freedom*, pp. 80–81).

¹⁵⁰ Per Paul Crittenden il concetto di “singolare universale” appare già nella *Critica della ragione dialettica* (P. Crittenden, *The Singular Universal in Jean-Paul Sartre*, in *Literature & Aesthetics*, vol.8 1998, p. 31), esplicitato nell’introduzione del volume (J.P. Sartre, *Critique of Dialectical Reason, Theory of Practical Ensembles*, Vol. 1, Verso Books, London 1976, pp. 51–55).

¹⁵¹ In particolare, ci riferiamo alla definizione proposta da Sartre durante la conferenza tenutasi all’UNESCO nel 1964, intitolata *Kierkegaard vivant* (A.A.V.V., “*Kierkegaard vivant*”, Gallimard, Paris 1966), riportata nella raccolta *Situations IX* (J.P. Sartre, *L’universel singulier*, in *Situations IX*, Gallimard, Paris 1972, pp.151–190).

¹⁵² «*Autrement dit, l’homme est l’être qui transforme son être en sens, l’être par qui du sens vient au monde. Le sens, c’est l’universel singulier : par son moi, assumption et dépassement pratique de l’être tel qu’il est, l’homme restitue à l’univers l’unité d’enveloppement en la gravant comme détermination finie et comme hypothèque sur l’Histoire future dans l’être qui l’enveloppe*» (Ivi, pp. 178–179).

¹⁵³ J.P. Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Gallimard, Paris 1972, pp. 99–100.

e soprattutto – di contenuti storici. Dunque, proprio la preminenza storica della prima definizione risulta un ostacolo difficilmente superabile.

Tuttavia, è proprio in questo luogo che la seconda definizione di “universale particolare” apre una nuova via per superare l’*impasse*, paradossalmente ponendo un ulteriore problema: il sistema storico viene superato dalla dimensione “*transhistorique*” della storia, la quale mostra come l’uomo sia un “universale singolare”, ovvero come egli stesso diventi fautore della storia, in quanto essa dipende, ultimamente, dalla sua libertà¹⁵⁴. Quindi, nella prima definizione, si pone un problema di ricostruzione dei personaggi mitici, in quanto essi, pur provvisti – grazie ad uno sforzo dell’autore – di “universalità-singularità”, dunque del criterio necessario al tragico, non risultano di per sé sufficienti a superare l’ostacolo di una dialettica storico-sistemica. Al contrario, la seconda definizione, ponendo l’accento sulla libertà, sovverte l’ottica totalizzante della dialettica storica, permettendo, nel nostro contesto dei personaggi tragici, di concretizzarsi come “universali-singolari”. Questo d’altra parte, come si è accennato, solleva un ulteriore problema di complessità: se la libertà da un lato consente la rappresentazione di personaggi di profilo “universale-particolare”, dall’altro lato essa è in apparenza ancora meno disponibile a lasciarsi mettere in scena, soprattutto nel caso di una breve *pièce* teatrale. Allora, l’espedito che Sartre individua come fondamentale e cruciale al fine di definire la complessità umana – e di riflesso mitica –, senza semplificarla o tradirla, consiste nel mostrarne l’“essenza” tramite il “conflitto di diritti”¹⁵⁵.

Non solo: per Sartre, esplorare il conflitto dei diritti implica la predisposizione di uno scenario immaginario, sufficientemente attinente alla verità del reale, che diventi il luogo di esplorazione delle situazioni più comuni della vita umana, le quali hanno a tema, sullo sfondo della contestazione dei diritti, anche il risveglio delle passioni, senza per questo ricadere in uno “psicologismo” delle stesse - senza cioè ricadere in un “*théâtre de caractères*”. Infatti, il teatro dei personaggi è una deriva

¹⁵⁴ J.P. Sartre, *L’universel singulier*, pp. 188–190.

¹⁵⁵ J.P. Sartre, *Les séquestrés d’Altona*, pp. 326–330.

moderna e deformata della tragedia psicologica raciniana ed euripidea e, in contrapposizione a questo teatro, Sartre propone un'alternativa di segno opposto, ovvero il "*théâtre de situations*", il quale si inserisce, piuttosto, nella tradizione di Corneille¹⁵⁶.

Ciò nonostante, Sartre è tutt'altro che contrario sia alla psicologia in sé – si veda il caso più lampante nella sua "psicoanalisi esistenziale"¹⁵⁷ – sia al teatro psicologico: non a caso riadatta le *Troiane* di Euripide. Piuttosto, come si vedrà, rifiuta per specifici motivi la psicologia deterministica e la psicanalisi freudiana. Sulla stessa linea di queste ultime due correnti, Sartre inserisce nel teatro contemporaneo il "teatro dei personaggi", il quale palesa una psicologia talmente astratta da presentare le passioni dei personaggi senza il contesto veritativo dato dalla complessità umana¹⁵⁸. Al contrario, il nostro autore, grazie a una comprensione olistica dell'uomo, sostiene di risvegliare l'autentico conflitto dei diritti, presente nella «concezione che i greci avevano della tragedia»¹⁵⁹.

Nella tragedia greca, Sartre, in accordo con Hegel¹⁶⁰, avverte che la passione «non è mai stata una semplice tempesta emotiva ma sempre, sostanzialmente,

¹⁵⁶ J.P. Sartre, *Forger des mythes*, p. 59–60.

¹⁵⁷ Utilizziamo il termine "psicoanalisi esistenziale" come traduzione dal francese di "*psychanalyse existentielle*" sulla scorta del possibile fraintendimento con la "psicoanalisi esistenzialista" (*Daseinanalyse*) di Binswanger che fa notare Sergio Moravia (S. Moravia, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 74).

¹⁵⁸ In questo senso vi è un forte richiamo alla psicanalisi esistenziale. Sartre con questo tipo di psicanalisi adotta un approccio "olistico" che considera l'uomo nel suo complesso e non lo cattura in atti, ovvero non presuppone nulla prima della libertà umana (J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, pp. 645–646); la psicanalisi empirica individua aprioristicamente il nocciolo duro dell'esistenza umana nella libido e nella volontà di potenza, senza lasciarsi guidare dalle evidenze come invece fa la sua controparte esistenziale, la quale si rende conto che il suo oggetto sarà proprio la "scelta", in quanto ricettacolo della «contingenza originale» (*ivi*, pp. 648–650); inoltre, la psicanalisi esistenziale – proprio perché distolta dall'utilità materiale – sarà in grado di rivelare la dimensione etico-ideale dei comportamenti umani (*ivi*, p. 710).

¹⁵⁹ «*Conception qu'avaient les Grecs de la tragédie*» (J.P. Sartre, *Forger des mythes*, p. 59).

¹⁶⁰ L'accordo di Sartre nei confronti di Hegel in merito alla tragedia greca risulta quantomeno interessante. Come fa notare Pierre Verstraeten, nonostante Sartre sottolinei con enfasi le divergenze che la sua filosofia intrattiene con quella del filosofo tedesco, spesso si ritrovano nei suoi scritti – soprattutto in quelli pubblicati postumi – i risultati di un evidente ragionamento intorno al pensiero hegeliano, si pensi ad esempio all'utilizzo di termini in accezione tipicamente hegeliana come la dialettica del "limite" oppure il problema dell'"infinito" e, inoltre, il riferimento al concetto di "cattivo infinito" o a quello di "alienazione". Tuttavia, questi sono solamente alcuni dei riferimenti individuati

l'affermazione di un diritto»¹⁶¹. In altri termini, Sartre riscopre, oltre alla dimensione conflittuale, un'ulteriore nozione hegeliana strettamente correlata alla precedente - quella di *πάθος* -, proprio perché l'azione teatrale rivela uno spessore passionale¹⁶². La relazione tra i due concetti appare più chiara se ci si sofferma sull'influenza che le pagine dell'*Estetica* potrebbero aver esercitato su Sartre.

Per Hegel, il *πάθος* è da intendersi come una passione nel senso più nobile, la quale, nonostante si inserisca nella sfera emotiva umana, non può essere paragonata ad altri tipi di realtà meno complesse, rientrando comunque nella sfera della ragione e della libertà; ovverosia, tanto nei personaggi della tragedia, quanto nell'uomo in genere, il *πάθος* va considerato all'interno del «contenuto razionale, che è presente nell'io dell'uomo e ricolma e pervade tutto l'animo»¹⁶³. All'interno del conflitto della tragedia greca, Hegel si preoccupa di precisare che il *πάθος*, nel conflitto tragico, è sempre retto da una legalità della posizione individuale¹⁶⁴: più precisamente, il *πάθος* è l'elemento che precede il conflitto vero e proprio, in quanto parte del carattere dell'azione. Pur tuttavia, è proprio la dimensione etica ad essere ciò che scatena e fornisce le ragioni al conflitto; ovverosia, è proprio il "diritto" o la "ragione" ad essere la dimensione fondamentale o reggente del conflitto tragico¹⁶⁵. Tramite questa lettura pare insinuarsi un primo accordo tra Sartre e Hegel: l'agire etico hegeliano, sollevando le dinamiche di passione e libertà in merito all'azione, risulta accostabile al trittico sartriano di movente, motivo, e fine, il quale colloca in una precisa posizione la componente passionale dell'azione. Innanzitutto, la passione non è «una tempesta

da Verstraeten (C. Howells, *Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 353–371). Però, in questa appendice, non vengono menzionate né le conferenze né l'interessante evento che ha portato Sartre a leggere l'*Estetica* di Hegel. A seguito di un corso in merito alla tragedia greca tenuto da Charles Dullin tra il 1942 e il 1943, Sartre si interessa al testo hegeliano sopracitato e, secondo Contat e Rybalka, è proprio in questo momento che il nostro autore inizia a maturare il concetto di "conflitto dei diritti" (J.P. Sartre, *Introduction*, in *Un théâtre de situation*, p. 13).

¹⁶¹ J.P. Sartre, *Forger des mythes*, p. 59.

¹⁶² J.P. Sartre, *Théâtre et cinéma*, p. 87–88.

¹⁶³ G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. F. Valagussa, Bompiani, Milano 2012, p. 681.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 2851.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 2823.

fisiologica»¹⁶⁶ ed è impossibilitata a ricoprire il ruolo di motrice, o causa diretta dell'azione, in quanto, in caso contrario, la coscienza ne risulterebbe vincolata e necessitata; quindi la passione trova necessariamente il suo spazio all'interno dell'interazione tra soggetto libero e realtà circostante, alla luce di un progetto individuale.

In questo senso, risulta particolarmente esplicativa la dinamica che si instaura tra "motivo" (*motif*) e "movente" (*mouvant*), affrontata da Sartre: il motivo è di competenza oggettivo-razionale; al contrario, il movente si individua in uno spettro soggettivo-passionale. Tanto la passione quanto le ragioni in quanto tali, non possono essere comprensibili se non in virtù di un fine¹⁶⁷, il quale interroga il mondo – altrimenti silenzioso – sulla base di una domanda progettuale del soggetto stesso. Tuttavia, ciò non deve suggerire che il "motivo" e il "movente" siano assimilabili tra loro; anzi, questi sono detti "correlativi", così come «la coscienza non-tetica (di) sé è il correlativo ontologico della coscienza tetica dell'oggetto»¹⁶⁸.

Spingendoci oltre, potremmo sostenere che la passione o il *πάθος* nel teatro sartriano sia disponibile a ricoprire il ruolo di "movente" del personaggio. Al contrario, il "diritto" non corrisponde al "motivo"; se così fosse avremmo due

¹⁶⁶ (J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, p. 512). Sartre in questo contesto si riferisce ai risultati raggiunti in *L'Immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni (Esquisse d'une théorie des émotions)*. Sartre, prima di illustrare la sua proposta di una teoria fenomenologica delle emozioni, mostra l'insufficienza delle teorie psicologiche precedenti in merito a questo oggetto. La prima critica è rivolta alla teoria fisiologica di William James, la quale sostiene che l'emozione sia il risultato diretto di una percezione corporea, Sartre dissente a causa di due conseguenze di questa teoria: innanzitutto per il determinismo latente circoscrivibile entro il rapporto causa-effetto della percezione sulla coscienza e, in secondo luogo, per il ruolo secondario e dualisticamente problematico del corpo, il quale infatti perde di vista la dimensione globale dell'uomo (J.P. Sartre, *L'Immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 1972, pp. 121–122). Così, anche lo psicologo Pierre Janet, cercando di sopperire alle inadeguatezze della teoria precedente con la sua teoria della condotta, mostra un processo di cambiamenti di forma «dallo stato di ricerca a quello di collera» (*ivi*, p. 129) ma non presenta l'attore di tale cambiamento: la coscienza. Infine, la psicanalisi, nonostante ciò che si vedrà in seguito, ha il merito di aver introdotto una finalità emozionale, ma contemporaneamente sostiene, come si osserverà, una coscienza passiva vittima della causalità (*ivi*, p. 129–133). Sartre, dunque, giunge alla conclusione che l'emozione non è un fatto della coscienza, bensì una modalità propria di quest'ultima, non tanto "disorganizzata", quanto piuttosto ordinata in virtù di un fine intenzionale (*ivi*, p. 150–152).

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 513–514.

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 516–517.

conseguenze insostenibili: la prima, è che avremmo dei personaggi che rispondono meccanicamente allo stato della “situazione”, come fossero degli in-sé; la seconda è che avremmo delle conseguenze contraddittorie riguardo alla relazione tra motivo e fine, e alla libertà. Infatti, i motivi sorgono alla luce di un certo fine; dunque se il diritto fosse un semplice motivo non vi sarebbe alcuna sensatezza nel conflitto. Sarebbe cioè contraddittorio affermare che i personaggi entrino in conflitto senza un progetto alle spalle, e chiunque volesse ammettere questa ipotesi, dovrebbe anche ammettere che i conflitti tra personaggi sussistono come “fatti”; dunque, non avrebbe senso sostenere la libertà dei personaggi tragici e in generale dell’uomo. Inoltre, non è necessario mostrare il “motivo” nella tragedia, ma è sufficiente far apparire il progetto, cosicché a partire da questo il pubblico possa interrogare la scena per far apparire i “motivi”. Al contrario, il “movente”, essendo spiccatamente soggettivo, diventa il corredo esplicativo rivolto al pubblico di un progetto appartenente al personaggio tragico, che rende il conflitto di diritti più commovente¹⁶⁹. Insomma, il conflitto di diritti non può essere un semplice “fatto” sulla scena¹⁷⁰: deve invece essere la manifestazione libera di un atto, ovvero l’immediata manifestazione di progetti e fini individuali.

In questo modo, la scena, nel complesso, resta disponibile ad essere interpretata a posteriori dal pubblico sia sotto un profilo “storico” del “motivo”, sia tramite un punto di vista “psicologico” dei “moventi”¹⁷¹.

Da queste considerazioni si ricava che Sartre vede in Hegel una risposta alle sue esigenze filosofiche: considerando nel testo hegeliano la componente passionale del *πάθος* come parte di una dinamica più complessa, essa risulta vicina alla posizione sartriana, per la quale le passioni sono “moventi” decifrabili solo alla luce di un

¹⁶⁹ J.P. Sartre, *Le style dramatique*, p. 30.

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 29–31.

¹⁷¹ Sartre come esempio paragona, a livello esemplificativo, il lavoro dello storico ad una figura che si preoccupa di ricercare i “motivi” degli atti di figure storiche. Lo psicologo, da parte sua, ricerca i “moventi”, in quanto convinto che siano elementi contenuti nella coscienza (J.P. Sartre, *L’essere e il nulla*, pp. 513–514).

progetto soggettivo. Sartre, dunque, interpreta il *πάθος* come movente della scena, comprensibile solo in virtù di un “conflitto di diritti” portatore di progetti individuali.

Dunque, la dimensione passionale ci ha permesso di esplicitare la connotazione progettuale del conflitto, la quale lascia intendere come il “conflitto di diritti” sia ritrovabile tanto nel contesto della tragedia greca, quanto in quello del teatro sartriano e che, come tale, il conflitto consista nella proposta di una situazione “vera” piuttosto che “reale”, nella quale le azioni umane siano mosse da progetti tra loro contraddittori. Tuttavia, nella tragedia greca vi è una linearità tra il conflitto e l’azione, accompagnata dal “movenete”: il conflitto è il risultato diretto del collidere di due istanze contraddittorie, mentre la forma teatrale odierna richiede, sì, un conflitto contraddittorio, ma dotato di una dinamicità interna: le istanze non esauriscono il loro agire nell’istituzione della contraddizione, ma attingono da quest’ultima lo spunto per creare nuovi momenti contraddittori.

Nonostante ciò, in entrambe le rappresentazioni – quella greca e quella sartriana – resta invariato il modo di definirsi dei personaggi dotati di forma universale-particolare: essi saranno immancabilmente delineati da un lato «positivamente grazie alla situazione e alla loro azione»¹⁷² e, dall’altro, «negativamente per le loro resistenze all’azione»¹⁷³.

¹⁷² «*Positivement par sa situation et son action*» (J.P. Sartre, *Théâtre épique et théâtre dramatique*, p. 142).

¹⁷³ «*Négativement par ses résistances à l’action*» (*Ibidem*).

PARTE SECONDA: ANTIGONE, LA CONDANNA A MORTE E LA DIMENSIONE DELLA SPERANZA

1.1 La doppia condanna a morte e la speranza in Camus

Al fine di comprendere al meglio la situazione di Antigone, è necessario, in via preliminare, approfondire alcune disposizioni filosofiche di fondo presenti in Camus.

Camus osserva che sulla natura umana pende un'inaggirabile condanna a morte, la quale definisce la condizione stessa dell'uomo¹⁷⁴. Egli, a differenza di quanto si vedrà in Sartre, riconduce l'aspettativa all'attesa, facendo collassare totalmente la morte sul concetto di condanna. Ciò risulta del tutto sensato partendo da un presupposto esterno al soggetto; ovverosia, il peso specifico, da un punto di vista extra-morale, risulta invariato – una morte per vecchiaia e una morte per impiccagione hanno lo stesso peso in termini biologici – : ciò che cambia radicalmente è il modo di *viverle*¹⁷⁵ da parte del soggetto.

Risulta a questo punto legittimo chiedersi perché Camus rilevi un'insurrezione dell'uomo nei confronti della condanna a morte, se questa non è altro che una riaffermazione della sua natura, ovvero una condanna che va a sommarsi alla precedente. Camus spiega che la lunga protesta umana contro la morte si rivolge sempre nei confronti di una rivendicazione dell'unità tra uomo e mondo¹⁷⁶, un rifiuto della conseguenza indotta dalla condanna a morte, cioè la perdita di significato della

¹⁷⁴ «La pena di morte generalizzata definisce la condizione degli uomini» (A. Camus, *L'uomo in rivolta, in Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, p. 648).

¹⁷⁵ «Poiché d'altra parte, la morte improvvisa è qualitativamente differente dall'altra solo in quanto noi viviamo l'una o l'altra» (*Ibidem*).

¹⁷⁶ La morte è quella forma di assurdo tale che attacca direttamente l'unità tentando di porre le ragioni e i significati al di là del mondano dove l'uomo per Plotino dovrebbe soddisfare la sua nostalgia dell'unità. «Sentire i propri legami con una terra, il proprio amore per alcuni uomini, sapere che c'è sempre un luogo in cui il cuore troverà la sua armonia, ecco già molte certezze per una sola vita umana. Senza dubbio ciò non basta. Ma in certi istanti tutto aspira a questa patria dell'anima. "Sì, è laggiù che dobbiamo tornare." Che cosa c'è di strano a ritrovare sulla terra l'unione che auspicava Plotino? L'Unità si esprime qui in termini di sole e mare. È sensibile al cuore per un certo sapore di carne che ne fa l'amarezza e la grandezza. Imparo che non esiste felicità sovrumana, né eternità fuori della curva dei giorni» (A. Camus, *L'estate ad Algeri, in Nozze, in Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, pp. 80–81).

vita¹⁷⁷. Dunque, dal punto di vista camusiano, la pena di morte aggrava la precaria condizione metafisica dell'uomo, rispondendo quasi aritmeticamente alla condanna metafisica con una condanna pratico-sociale¹⁷⁸, benché la legge non sia tenuta a riprodurre o imitare la natura, bensì a correggerla¹⁷⁹, impedendo la perpetuazione del "difetto" naturale dell'uomo¹⁸⁰.

Antigone vive l'opposizione tra vita e morte manifestandola in modo oscillatorio, questo perché contemporaneamente vuole vivere e vuole morire: si crede contemporaneamente viva e morta, come se la sua attitudine alla morte prevaricasse quella alla vita. L'espressione della sua voglia di vivere completa la funzione strutturale di rivelare la preminenza della preparazione alla morte¹⁸¹.

A questo punto, dunque, risulta necessario chiedersi quale ruolo occupi, entro i confini della condanna a morte, la categoria della speranza, in quanto ogni condannato, in cuor suo, spera in un futuro diverso rispetto a quello che la situazione attuale sembra indicare. La condanna a morte, nell'universo camusiano destituito del

¹⁷⁷ «Non è e non può essere altro che una lunga protesta contro la morte, un'arrovellata accusa a questa condizione retta dalla pena di morte generalizzata. In tutti i casi in cui ci siamo imbattuti, la protesta si rivolge sempre a quanto, nella creazione, è dissonanza, opacità, soluzione di continuità. Si tratta dunque, essenzialmente, di un'interminabile rivendicazione d'unità. Il rifiuto della morte, il desiderio di durata e di trasparenza, sono incentivi di tutte queste pazzie, sublimi o puerili. È soltanto il vile e personale rifiuto di morire? No, poiché molti di questi ribelli hanno pagato quanto occorreva per essere all'altezza della loro esigenza. L'uomo in rivolta non chiede la vita, ma le ragioni della vita. Rifiuta la conseguenza introdotta dalla morte. Se niente dura, niente è giustificato, ciò che muore è privo di senso. Lottare contro la morte equivale a rivendicare un senso alla vita a combattere per la regola e l'unità» (A. Camus, *L'uomo in rivolta*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, pp. 729–730).

¹⁷⁸ «Le châtime, qui sanctionne sans prévenir, s'appelle en effet la vengeance. C'est une réponse quasi arithmétique que fait la société à celui qui enfreint sa loi primordiale» (A. Camus, *Réflexions sur la guillotine*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965, p.1038).

¹⁷⁹ «Si le meurtre est dans la nature de l'homme, la loi n'est pas faite pour imiter ou reproduire cette nature. Elle est faite pour la corriger. Or je talion se borne à ratifier et à donner force de loi à un pur mouvement de nature» (*Ibidem*, p.1038).

¹⁸⁰ «La grazia? Dobbiamo servire la giustizia perché la nostra condizione è ingiusta, accrescere la gioia e la felicità perché questo universo è infelice. Nello stesso modo non dobbiamo condannare a morte perché hanno fatto sì noi dei condannati a morte. Il medico, nemico di Dio: lotta contro la morte» (A. Camus, *Taccuini*, Milano, Bompiani, 2018, p. 227).

¹⁸¹ La tendenza oscillatoria nel considerare la vita e la morte è riscontrabile anche in un altro personaggio camusiano, ovvero il protagonista de *Lo Straniero* di Meursault, il quale si sofferma a riflettere su «il vuoto terribile che sentivo in me al pensiero di vent'anni di vita non ancora vissuta» (A. Camus, *Lo straniero*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, 187).

divino, e quindi privato di qualsiasi possibilità di esistenza dopo la morte, parrebbe relegare l'esercizio della speranza all'esterno di questa condizione.

Camus inquadra la speranza come elemento essenziale del suo discorso intorno all'uomo, tanto che essa assumerà connotati positivi o negativi in base all'oggetto con il quale andrà a relazionarsi. In linea generale, si può affermare che Camus consideri legittima l'inclinazione umana alla speranza fintanto che è rivolta ad un oggetto finito, il quale può essere individuato nella vita stessa, nel presente e più in generale nell'umanità. Al contrario, quando la tensione della speranza si rivolge ad un infinito o ad un indeterminato – anche ad una realtà trascendente e ad una vita oltremondana –, è per lui da ripudiare¹⁸².

Ad esempio, nel *Mito di Sisifo*, la speranza è collocata negativamente come elemento conclusivo del trittico assurdo–morte–speranza, ed è definita come «un'elisione mortale»¹⁸³ o come inganno della vita, essendo connotata sin da subito come una tensione che l'uomo prova verso un'al di là che annienta il senso stesso dell'esistere.

Camus vede nell'esistenzialismo religioso¹⁸⁴ una risposta inadeguata alla provocazione dell'assurdo che viene sperimentato nella condizione terrena: la risposta che l'autore contesta è quella di collocare nella trascendenza le ragioni di ciò che al di qua ci pare assurdo, consolandosi nel pensiero che, dal punto di vista della trascendenza, l'assurdo non sia più tale.

Il tentativo di soluzione racchiuso nella «speranza forzata»¹⁸⁵ – continua Camus –, non fa altro che sospendere il giudizio nel momento stesso in cui si avverte

¹⁸² Marcel Mélançon specifica che le false speranze si rivolgono a Dio, e di conseguenza ad una vita futura dopo la morte. Al contrario, le speranze veritiere e perseguibili riguardano la vita, la natura e la collettività umana (Marcel J. Melançon, *Albert Camus. Analyse de sa pensée*, Éditions universitaire Fribourg, Friburgo 1976, pp. 192–198).

¹⁸³ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, p.209.

¹⁸⁴ «Ora, per attenermi alle filosofie esistenzialiste, vedo che tutti, senza eccezione, mi propongono l'evasione. Con un singolare ragionamento, costoro, partiti dall'assurdo sulle rovine della ragione, in un universo chiuso e limitato all'umano, divinizzano ciò che li schiaccia e trovano una ragione di sperare in ciò che li spoglia. Merita che ci si intrattenga su questa speranza forzata, che ha in tutti una essenza religiosa» (*Ivi*, p. 230).

¹⁸⁵ *Ibidem*.

il respiro dell'assurdo, finendo col glorificare lo stesso autore della sconfitta della ragione umana, diventato un ricettacolo incomprensibile verso il quale l'uomo rivolge le proprie speranze.

In Šestov, l'abbandono all'assurdo si manifesta come divinizzazione e devozione verso l'irrazionale¹⁸⁶: l'assurdo – nel senso più lato del termine – finisce per diventare Dio stesso e l'«illogicità»¹⁸⁷, l'«inumanità»¹⁸⁸ e la «contraddittorietà»¹⁸⁹ diventano i suoi caratteri propri. L'unica soluzione accettabile, per Šestov, risulta dunque fermarsi di fronte alla grandezza dell'assurdo. Camus prosegue dimostrando che il peso dell'assurdo in Šestov compromette inevitabilmente l'equilibrio tra razionale e irrazionale, sacrificando il primo termine al secondo¹⁹⁰. Al contrario, secondo Camus, non solo l'equilibrio tra i due non va mantenuto, ma ne va attestata la contesa, ovvero: l'uomo assurdo riconosce nella sua esperienza sia la possibilità dell'approccio razionale, sia la presenza dell'irrazionale¹⁹¹, ed egli «sa solamente che, nella coscienza attenta, non vi è più posto per la speranza»¹⁹², intesa come devozione al trascendente. Come Šestov, Kierkegaard «fa dell'assurdo il criterio dell'altro mondo»¹⁹³; dunque, anche questi non mantiene il rapporto di equilibrio – fondativo dell'assurdo – tra l'irrazionale e il razionale, arrivando a divinizzare l'irrazionale¹⁹⁴.

All'interno della lunga critica a Šestov, Camus rileva che l'assurdo non deve presentarsi né come un soggetto trascendente né come un qualcosa di voluto da un trascendente, ma come dimensione della vita. Nello specifico, Camus non accoglie il

¹⁸⁶ «Un commentatore riferisce una sua frase che merita attenzione: “La sola vera via d'uscita” egli dice “è proprio là dove, secondo il giudizio umano, non ve n'è alcuna. Altrimenti, perché avremmo bisogno di Dio? Non ci si rivolge a Dio che per ottenere l'impossibile. Quanto al possibile, gli uomini da soli vi bastano”. Se vi è una filosofia chestoviana, posso dire che essa è interamente compendiata in queste parole» (*Ivi*, p. 232).

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ «Tutto è qui sacrificato all'irrazionale, ed essendo soppressa l'esigenza di chiarezza, scompare l'assurdo con uno dei termini di paragone» (*Ivi*, p. 234).

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ivi*, p.235.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

rapporto di contrarietà tra assurdo e speranza¹⁹⁵, perché se si riconoscesse come unico potere dell'assurdo il suo valore oppositivo alle elementari speranze umane, allora lo si destituirebbe del suo volto fondativo¹⁹⁶ di attinenza alla natura umana, ponendolo al di fuori di essa, in un'ottica indecifrabile dallo sguardo umano, al pari della trascendenza. Conseguentemente, l'assurdo resta fedele a sé stesso solo se calato nella vita mondana degli uomini. Quindi, escluso che l'assurdo abbia a che fare con il trascendente, per Camus la morte stessa non è il contrario della speranza, perché l'autentica speranza non ha come oggetto l'immortalità. In Kierkegaard, invece, l'unico modo di conciliare speranza e morte è quello di armonizzare la prima con una vita ultraterrena, o almeno, con una morte rinviante alla trascendenza, la quale implica una speranza «infinitamente maggiore rispetto di quella che per noi non comporti la vita»¹⁹⁷. Kierkegaard, per Camus, colpisce a morte la speranza terrena per dare posto a questa speranza infinitamente superiore, che trova le sue radici al di fuori dell'uomo¹⁹⁸: una speranza, dunque, fondata su una ulteriorità necessariamente incomprensibile all'intelligenza umana, ma per questa di estremo conforto se paragonata all'assurdo.

Alla speranza nella trascendenza criticata da Camus, va preferito un atteggiamento figlio dell'assurdità del mondo, slegato da qualsiasi pretesa sull'avvenire, legato alla mancanza di speranza, privo di riferimenti ultraterreni¹⁹⁹. Una

¹⁹⁵ «Ora, se si ammette che l'assurdo è il contrario della speranza, si vede che il pensiero esistenzialista, per Chestov, presuppone l'assurdo, ma non lo dimostra che per dissiparlo. Questa sottigliezza di pensiero è un tiro patetico da giocoliere. D'altra parte, quando Chestov oppone il proprio assurdo alla morale corrente e alla ragione, lo chiama verità e redenzione. Alla base e nella definizione dell'assurdo c'è, dunque, un'approvazione che Chestov gli dà. Se si riconosce che tutto il potere di questa nozione sta nel modo in cui si oppone alle nostre elementari speranze, se si sente che l'assurdo pretende, per persistere, che non gli si rifiuti in alcun modo il consenso, si vede bene, allora, che esso ha perso il suo vero volto, il suo carattere umano e relativo, per entrare in un'eternità al tempo stesso incomprensibile e soddisfacente. Se l'assurdo esiste, è nell'universo dell'uomo» (*Ivi*, p.232).

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ivi*, 236.

¹⁹⁸ «Ma noi ritroviamo qui, allo stato puro, il paradosso del pensiero esistenzialista, quale lo esprime, per esempio, Kierkegaard: "Si deve colpire a morte la speranza terrestre, e solo allora ci si salva con la speranza vera"» (*Ivi*, p. 331).

¹⁹⁹ «Esiste un fatto evidente che sembra assolutamente di ordine morale, ed è sempre preda delle proprie verità. Quando le abbia riconosciute, egli non è capace di staccarsene. Bisogna pur pagare qualche cosa. Un uomo divenuto cosciente dell'assurdo è legato a questo per sempre. Un uomo senza speranza, è cosciente di esserlo, non appartiene più all'avvenire» (*Ivi*, p. 230).

tale non-speranza è da intendersi come atteggiamento temporaneo, perché l'uomo, infatti, andrebbe nutrito con una speranza terrena e mortale, collocata entro il "limite" delle azioni umane, tutt'altro che finite, anzi, potenzialmente capaci di infinito²⁰⁰.

Nel *Mito di Sisifo*, Camus individua ultimamente lo spettro di competenza della speranza entro i confini corporei dell'uomo, nella sua immediatezza e nel vivere attuale.

1.2 La condanna a morte e la speranza in Sartre

Sartre non sembra concordare con Camus sulla morte come condanna²⁰¹; piuttosto, a suo avviso, conviene considerare il carattere assurdo della morte²⁰² e proseguire indagando le relazioni che essa intrattiene con le categorie del tempo e del possibile.

Se la morte non può essere *attesa*, la condanna a morte, invece, pare esserlo. Infatti, *l'attendere* risulta diverso dall'*aspettarsi*: *l'attesa* si rivolge sempre ad un futuro determinato, ad una situazione o ad un avvenimento scatenato dalle cause presenti che stanno per operare il loro effetto. Ad esempio, si può attendere la realizzazione di un certo evento perché una certa situazione lo suggerisce; d'altronde, l'esperienza attesta che potranno frapporsi fenomeni o eventi inattesi che impediscano ad un certo avvenimento "x" di maturare in "y", in quanto non si tratta di un processo a circolo chiuso. Allo stesso modo, ci si può *aspettare* la morte di un

²⁰⁰ «Ora, se l'assurdo annienta tutte le mie probabilità di libertà eterna, mi restituisce, invece, esaltandola, la mia libertà d'azione. Questa privazione di speranza e di avvenire significa un accrescimento nelle disponibilità dell'uomo» (*Ivi*, p. 251).

²⁰¹ «La morte non ci rivela nulla che su di noi stessi e da un punto di vista umano. Ciò significa forse che appartiene a priori alla realtà umana? Quello che bisogna fin d'ora osservare è il carattere assurdo della morte. In questo senso ogni tentativo di considerarla come un accordo di risoluzione che conclude una melodia, deve essere rigorosamente scartato» (J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 607).

²⁰² «Bisognerebbe confrontarci a un condannato a morte che si prepara coraggiosamente all'ultimo supplizio, che ci mette tutto il suo impegno per far bella figura sul patibolo e che nel frattempo è portato via da una epidemia di febbre spagnola» (*Ibidem*).

certo uomo in quanto si vedono altri uomini morire, ma non ci si può *attendere* la sua morte, nemmeno se si presentano delle possibilità sulla sua dipartita.

Riprendendo l'esempio proposto da Sartre²⁰³, neanche l'ordine di mobilitazione ricevuto da un soldato lo mette in posizione di attendere la morte; infatti egli è in grado solamente di constatare che le sue possibilità-di-morte sono nettamente superiori a prima, ma può anche darsi che, in quel preciso istante, in una conferenza, si stia stipulando un accordo di pace e, di conseguenza, si avrebbe una discrepanza tra le reali possibilità-di-morte e la coscienza delle possibilità-di-morte del milite. Una disegualianza che attesta l'elasticità del limite della vita e l'indecifrabilità della consapevolezza umana sulla prossimità o lontananza della morte.

La stessa forma di *attesa* della morte varia qualitativamente a seconda del modo di viverla. Accettare che la vita sia limitata e quindi di una durata più o meno variabile è un modo come un altro di accettare la finitezza; al contrario, morire improvvisamente annienta o interrompe l'impresa della vita, lasciandola un avvenimento mancato, tale che risulta impossibile aspettarsi o prevederne l'arrivo, proprio perché provvisto d'indeterminatezza per sua natura²⁰⁴.

Le differenze concettuali che intercorrono tra *aspettare* e *attendere* appaiono, dunque, come il luogo specifico di spiegazione dell'iniziale disaccordo tra i due autori. Nella condanna a morte, per Sartre, si assiste a uno smarrimento di senso inteso come pietrificazione dell'essente, ad un passaggio dal provvisorio al

²⁰³ «Se, per esempio, sto aspettando un ordine di mobilitazione, posso pensare che la mia morte sia prossima, cioè che le possibilità di una morte prossima sono considerevolmente aumentate; ma può anche darsi che in questo stesso momento una conferenza internazionale si sia riunita in segreto ed abbia trovato il mezzo di prolungare la pace. Così non posso dire che il minuto che passa mi avvicina alla morte» (*Ivi*, p. 610).

²⁰⁴ «È vero che mi avvicina, se considero la cosa all'ingrosso, nel senso che la mia vita è limitata. Ma all'interno di questi limiti, abbastanza elastici posso morire centenaria o a trentasette anni, domani, non posso sapere se mi avvicino o mi allontano da quel termine» (*Ibidem*).

definitivo²⁰⁵ o all'«impossibile distruzione delle mie attese»²⁰⁶. Dunque, la pena di morte non va a ledere l'essente in quanto tale – poiché già condannato sin dalla nascita ad essere finito – ma, in un'ottica sartriana, pone immancabilmente fine alle sue possibilità, tramutando il futuro in impossibile. Questo perché la realtà umana è significativa, ovvero è un continuo divenire sé stessa²⁰⁷ – e, dunque, è chiaramente impegnata nel suo futuro –, solo predelineando e cercando una conferma di ciò-che-sarà; di qui una concatenazione delle attese che di volta in volta vanno a collocarsi in sempre nuove imprese. Fintanto che si arriva al termine ultimo, che «sarebbe atteso senza più attendere nulla», questa conclusione non è mai manifesta. L'attesa, che perde significato nel momento stesso della morte, pare allo stesso modo far perdere significato alla vita: l'attesa di Antigone di diventare moglie resterà per sempre priva di significato²⁰⁸. Una perdita di ragione derivata dal fatto che la morte, essendo atto di vita, necessita di un senso che solo il futuro è in grado di conferire, ma essendo ultimo atto, si auto-priva di questa possibilità restando totalmente indeterminato²⁰⁹. Finché il per-sé vive, supera il suo passato in un futuro, ma quando il per-sé muore, il passato non cessa automaticamente di esistere: cessa soltanto di essere il suo continuo rinvio.

Peraltro, la condanna a morte, nella visione sartriana, così come in quella camusiana, non prevede un rinvio al divino e, dunque, una possibilità di esistenza dopo la morte. Risulta perciò legittimo chiedersi, anche sulla base dell'importanza che Sartre attribuisce alla passione nell'agire, se sia possibile ricavare una coerenza concettuale tra la dimensione della condanna e quella della speranza.

²⁰⁵ «D'altra parte, la morte, in quanto può rivelarmisi, non è solo l'annullamento sempre possibile dei miei possibili annullamento al di fuori delle mie possibilità-non è solo il progetto che distrugge tutti i progetti e che si distrugge da sola, l'impossibile distruzione delle mie attese: è il trionfo dal punto di vista d'altri sul punto di vista che io sono su me stesso. Questo è senza dubbio ciò che intende dire Malraux, allorché scrive della morte nell'Espoir, che essa trasforma la vita in destino» (J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 615–616).

²⁰⁶ *Ivi*, p. 616.

²⁰⁷ *Ivi*, p.611.

²⁰⁸ *Ivi*, 613-614.

²⁰⁹ *Ivi*, 614.

Sin dalle prime opere di Sartre, quali *L'Essere e il Nulla* e il suo corrispettivo letterario *La Nausea*, è possibile osservare come esse – apparentemente – non concedano spazio ad una riflessione sulla speranza: lo stesso autore ammette che in quel periodo non stava ancora affrontando il tema in questione²¹⁰. L'iniziale silenzio sartriano sulla speranza è da imputarsi alla natura intrinsecamente velleitaria di essa che, in questa prima fase, era vista come necessariamente destinata al fallimento, mentre, nelle opere successive, il suo valore acquisirà lentamente importanza²¹¹.

Nonostante ciò, il continuo altalenarsi sartriano tra l'essere e il nulla conferisce attributi spesso positivi agli enti originariamente negativi, investendo per altro la controparte positiva di negatività o di manchevolezza; di conseguenza, un oggetto come la speranza, letteralmente assente nel testo sartriano, risulta indagabile e, in parte, ricostruibile solo in controluce: ripercorrendo, per via negativa, le tracce lasciate nella analisi sul futuro²¹². L'"in-sé", essendo immediatamente in atto, non può contenere al suo interno né la temporalità futura né la temporalità passata, giacché, se esistesse in questa forma, esso sarebbe tagliato fuori dall'essere²¹³, in quanto non sarebbe quella totale immanenza "in-sé" che è condannato ad essere. Il "per-sé", essendo originariamente esistente sotto forma di un 'altrove'²¹⁴, non può strutturarsi come passiva «attesa dell'avvenire»²¹⁵, in quanto l'avvenire come ente non è in grado di strutturarsi formalmente al di fuori del "per-

²¹⁰ «One must not forget that I wasn't talking of hope at the time» (B. Lévy, *Today's Hope: Conversations with Sartre*, in *Telos*, New York 1980, vol. n°44. p. 155).

²¹¹ «Sartre: "Yes, I was speaking of despair but, as I often said, it was not the opposite of hope. Despair was the belief that my basic ends could not be attained and that consequently there was in human reality an essential failure. And, finally, at the time of *Being and Nothingness*, only in despair could I find a lucid view of what the human condition was» (*Ibidem*).

²¹² J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 165–171.

²¹³ «Avvertiamo subito che l'in-sé non può essere futuro, né contenere una parte di futuro. La luna piena non è futura, quando osservo la luna crescente, se non "nel mondo" che si manifesta alla realtà umana: solo per mezzo della realtà umana il futuro viene al mondo. In-sé, quel quarto di luna è ciò che è. Niente in esso è in potenza. È atto. Come fenomeno di temporalità originaria dell'essere-in-sé non vi è futuro come non vi è passato. Il futuro dell'essere-in-sé, se esistesse, esisterebbe in-sé, tagliato fuori dall'essere come il passato» (*Ivi*, p. 165).

²¹⁴ «È obbligo del per-sé di esistere solo sotto forma di altrove in rapporto a sé, di esistere come un essere che è continuamente affetto da un'inconsistenza d'essere» (*Ivi*, p. 118).

²¹⁵ *Ivi*, p. 166.

sé” come un consistente “in-sé”, pena il ridurre il tempo stesso ad un “in-sé”²¹⁶. Nonostante ciò, la tendenza del “per-sé” all’ek-stasi’ lo spinge irrimediabilmente a protendersi verso il futuro di cui manca, cercando di colmare quell’aspirazione al non-essere futuro o al suo non-ancora²¹⁷. Insomma, esso si volge con un atteggiamento di ‘speranza’ ad un possibile avvenire²¹⁸, senza essere trasceso da un “in-sé” che lo attenda.

Sartre criticerebbe la posizione camusiana in merito alla riconduzione della speranza nell’ambito dell’immediatezza del vivere umano, poiché nonostante Camus ritorni ad attribuire la speranza alla potenza dell’uomo, la collega comunque – di fatto – ad un continuo rinvio ad un nulla: in definitiva, la critica sartriana alla speranza di Camus, pur contestando la trascendenza, finisce per collocare nell’al di qua storico i caratteri nullificanti dell’al di là del trascendente; una posizione che, al contrario, non viene accolta da Camus, poiché l’esistenza umana autenticamente intesa è salvaguardata dal valore ‘nullificante’ o ‘inautentico’ dell’oltremondano: difatti l’uomo, nel suo agire, sostanzia la speranza.

Per via delle iniziali, e tradite, aspettative sulla speranza, il giovane Sartre de *L’essere e il nulla* focalizza il suo pensiero sul concetto di angoscia, visto come irrimediabilmente connesso a quello di libertà: «È nell’angoscia che l’uomo prende coscienza della sua libertà o, se si preferisce, l’angoscia è il modo di essere della libertà come coscienza d’essere: è nell’angoscia che la libertà è in questione nel suo

²¹⁶ «Il per-sé non può essere “pregno dell’avvenire”, né “attesa dell’avvenire”, né “conoscenza dell’avvenire”, se non sullo sfondo di una relazione originaria e pregiudiziale di sé a sé: non si può concepire per il per-sé la minima possibilità di una previsione tematica, fosse anche quella degli stati determinati dell’universo scientifico, a meno che proprio l’essere non venga ad esso partendo dall’avvenire, che l’essere si faccia esistere come avente il suo essere fuori di sé, nell’avvenire» (*Ivi*, p. 166).

²¹⁷ «Così il futuro sono io stesso, in quanto mi aspetto come presenza a un essere al di là dell’essere. Mi protendo vero il futuro per fondermi con ciò di cui manco, e che, aggiungo sinteticamente al mio presente, farà che io sia ciò che sono. Così il per-sé deve essere, come presenza all’essere al di là dell’essere, la sua propria possibilità [...] in questo senso il per-sé deve essere il suo futuro, perché può essere il fondamento di ciò che è solo davanti a sé e al di là dell’essere: la natura stessa del per-sé deve essere una assenza sempre futura» (*Ivi*, p. 169).

²¹⁸ *Ibidem*.

essere in quanto tale»²¹⁹. Sulla scorta di Kierkegaard, Sartre avverte la necessità di distinguere paura e angoscia: la prima è un'«apprensione irriflessiva del trascendente»²²⁰, ovvero dell'irrompere di un evento nella vita di un uomo; la seconda è un'«apprensione riflessiva di sé»²²¹ che allude alla predizione coscienziale delle possibilità del suddetto uomo di fronte ad una tale situazione. Di conseguenza, nelle situazioni considerate pericolose o minacciose, si ha un continuo oscillare tra paura e angoscia, a seconda del punto di vista che si assume: nel primo caso, con la paura, è l'evento ad agire sull'uomo; nel secondo caso, con l'angoscia, è l'uomo stesso ad agire sulla situazione. Nonostante ciò, sfuggire alla paura è possibile: bisogna porsi sul piano dove le possibilità del soggetto respingono con forza la situazione pericolosa, evitandola; mentre nel caso di una permanenza forzata in questo contesto rischioso, la paura continuerà a sussistere. La fuga dall'angoscia, invece, non è praticabile, perché richiederebbe anzitutto un allontanamento dalle possibilità umane e ultimamente dalla libertà stessa²²². L'angoscia si presenta come un rifugio riflessivo alla paura, ma non fa altro che aggravare il senso di indeterminatezza che pervade l'uomo²²³.

Sartre, nelle sue ultime interviste rilasciate a Benny Lévy²²⁴, introduce il concetto di disperazione nel contesto di un discorso sulla speranza. Sin da subito – in accordo con Camus²²⁵ –, il nostro autore tiene a precisare che la disperazione non è da intendersi come l'opposto della speranza, bensì, come quella particolare attitudine umana di credere che le attese verso il futuro non vengano mai soddisfatte:

²¹⁹ «Bisogna anzitutto dar ragione a Kierkegaard: l'angoscia si distingue dalla paura, perché la paura è paura degli esseri del mondo, e l'angoscia è angoscia di fronte a me stesso. La vertigine è angoscia in quanto temo non di cadere nel precipizio, ma di gettarmi io stesso. Una situazione, che provoca la paura in quanto rischia di modificare dal di fuori la mia vita ed il mio essere, provoca l'angoscia se ed in quanto diffido delle mie reazioni di fronte a tale situazione» (J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 64–65).

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² «L'angoscia è il modo d'essere della libertà come coscienza d'essere» (*Ibidem*).

²²³ *Ivi*, 67.

²²⁴ B. Lévy, *Today's Hope: Conversations with Sartre in Telos*, New York 1980, vol. n°44.

²²⁵ «Ora, spingendo fino all'estremo questa logica assurda, devo riconoscere che tale lotta suppone la totale assenza di speranza (che non ha nulla a che vedere con la disperazione)» (A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, p.229.)

il che comporta una visione essenzialmente fallimentare di tutto l'agire umano²²⁶. Il concetto di disperazione, nonostante la parziale sovrapposibilità, non pare ricadere totalmente su quello dell'angoscia, il quale elegge a tema principale la libertà del singolo e la sua impossibilità di domare gli eventi imprevisti del reale²²⁷; la disperazione, al contrario, pare essere rivolta alla frustrazione della speranza, declinata su un progetto futuro determinato.

La distinzione tra disperazione e angoscia è presente anche in Kierkegaard²²⁸, anche se non negli stessi termini. Possiamo ipotizzare, dunque, che Sartre, debitore²²⁹ di Kierkegaard quanto ai concetti di angoscia e disperazione, abbia ripreso i suddetti concetti distinguendone due significati: il primo, che in questo contesto viene denominato "angoscia", indica indeterminatezza verso i futuri possibili, ovvero l'avvertenza della libertà; il secondo, chiamato "disperazione", è la certezza sul fallimento di una certa progettualità umana. Lo stesso Kierkegaard suggerisce che nei momenti d'innocenza, nei quali si ignora il bene e il male, l'angoscia sia generata dall'affacciarsi dello spirito sognante²³⁰ sul nulla, una vera e propria avvertenza di un abisso, che suscita nell'uomo la vertigine della libertà nel momento in cui egli si

²²⁶ B. Lévy, *Today's Hope: Conversations with Sartre in Telos*, New York 1980, vol. n °44. p. 155.

²²⁷ P. Pagani, *Sartre: l'essere e il nulla*. pp. 129–130.

²²⁸ Kierkegaard con angoscia intende «la realtà della libertà come possibilità per la possibilità», ovvero l'impossibilità dell'uomo di nutrire un sentimento di determinatezza verso il suo futuro. La disperazione scaturisce proprio dalla disattesa della realtà (S.A. Kierkegaard, *Il concetto di angoscia* in *Søren Kierkegaard Le grandi opere filosofiche e teologiche*, Milano, Bompiani 2013, p. 441).

²²⁹ «Sartre: "Exactly, I've never despaired; I have never seriously considered despair as a quality that could be mine. Therefore it was Kierkegaard who influenced me on that point" » (B. Lévy, *Today's Hope: Conversations with Sartre*, in *Telos*, 1980 vol. n °44. *Ibidem*).

²³⁰ «In questo stato c'è pace e quiete; ma c'è, nello stesso tempo, qualcos'altro che non è né inquietudine né lotta, perché non c'è niente contro cui lottare. Allora, che cosa è? Il nulla. Ma quale effetto ha il nulla? Esso genera l'angoscia. Questo è il profondo mistero dell'innocenza: essa nello stesso tempo è angoscia. Sognando lo spirito, proietta la sua propria realtà; ma questa realtà è il nulla, questo nulla l'innocenza lo vede continuamente fuori di sé» (S.A. Kierkegaard, *Il concetto di angoscia* in *Søren Kierkegaard Le grandi opere filosofiche e teologiche*, Milano, Bompiani 2013, p.409).

affaccia verso le sue possibilità²³¹: un possibile mediato dalla libertà, ma immancabilmente legato al futuro²³².

Tuttavia, il concetto di speranza elaborato da Sartre intrattiene dei legami con quello di disperazione; Sartre nota come la speranza stia in relazione all'azione umana e al suo scopo, di modo che il fallimento, allo stesso modo della speranza, sia connesso ad un qualche tipo di azione umana, volta ad un fine trascendente o assoluto. Infatti, se da un lato la vita umana si manifesta come fallimento, dal momento in cui non riuscirà mai a completare tutti i progetti che aveva in programma di compiere, dall'altro lato, la caratteristica essenziale di un qualsiasi tipo di azione intrapresa è la speranza, in ragione del fatto che nessun uomo inizierebbe un'azione sapendo in partenza che sarà destinata intrinsecamente al fallimento²³³.

²³¹ «L'angoscia si può paragonare alla vertigine. Chi volge gli occhi al fondo di un abisso, è preso dalla vertigine. Ma la causa non è meno nel suo occhio che nell'abisso: perché deve guardarvi. Così l'angoscia è la vertigine della libertà, che sorge mentre lo spirito sta per porre la sintesi, e la libertà, guardando nella sua propria possibilità, afferra il finito per fermarsi in esso. In questa vertigine la libertà cade» (Ivi, p.439).

²³² «Il possibile corrisponde perfettamente al futuro. Il possibile è, per la libertà, il futuro, e il futuro, per il tempo è il possibile. Ad ambedue corrisponde, nella vita individuale, l'angoscia. Perciò un linguaggio preciso e corretto congiunge l'angoscia e il futuro» (Ivi, p.485).

²³³ «Sartre: "We arrive here at a contradiction which I haven't resolved but which I think I can resolve as a result of these conversations. On one hand, I retain the idea that the life of a man manifests itself as a failure; what he intended to achieve, he does not accomplish. He does not even manage to think what he wants to think or to feel what he wants to feel. This leads as a rule to an absolute pessimism. I did not intend this in *Being and Nothingness* but I am forced to say it today. And then, on the other hand, since 1945, I have been thinking more and more that one essential characteristic of the action undertaken, as I was telling you a moment ago, is hope. And hope means that I cannot undertake an action without assuming that I am going to realize it. And I do not think, as I said, that this hope is a lyrical illusion; it is in the nature of action itself. That is to say that action, being at the same time hope, cannot in principle be devoted to a certain and absolute failure. This does not mean that it must necessarily fulfill its goal, but that it appears in the fulfillment of an end conceived as future. And there is in hope itself a sort of necessity. To me, the idea of failure has, at this moment, no solid basis: on the contrary, hope as far as it is the relation of man to his goal, a relation which exists even if the goal is not attained, is what remains the most present in my thoughts"» (Ivi, pp.156–157).

2.1 L'Antigone camusiana: la dimensione del conflitto

Camus non affronta la figura di Antigone in modo sistematico, tuttavia egli la cita come esempio, sulla scorta di una più ampia trattazione di Prometeo. Un'analisi più approfondita di Antigone era probabilmente superflua agli occhi del nostro autore, in quanto Prometeo rappresenta, nel pensiero camusiano, uno degli archetipi dell'eroe tragico: di conseguenza, i caratteri presenti in Prometeo possono essere utilizzati come un suggerimento generico, che ci permette di prendere in esame alcune altre figure della tragedia greca.

Antigone viene citata in due testi: il primo è un discorso tenuto durante una conferenza ad Atene e intitolata, appunto, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*²³⁴; il secondo è reperibile all'interno di un capitolo sulla rivolta metafisica contenuto ne *L'Uomo in rivolta*²³⁵. Data la collocazione di entrambi i testi, sarà imprescindibile un richiamo alle categorie camusiane di assurdo e rivolta.

Nella conferenza *Sur l'avenir de la tragédie*, Camus, come abbiamo visto, affronta la differenza tra dramma – o melodramma – e tragedia, individuando in quest'ultima una natura ambigua²³⁶. Nella tragedia sono presenti due polarità che si scontrano, ugualmente legittime e provviste di ragioni²³⁷; ciascuna possiede due maschere, le quali rendono ogni polarità allo stesso tempo sia buona che malvagia, elevando a legge la massima «tutti sono giustificabili, nessuno è nel giusto»²³⁸. Dunque, ritornando a Sofocle, «Antigone ha ragione, ma Creonte non ha torto»²³⁹. Camus prosegue analizzando le due potenze che si oppongono nella tragedia antica e sostiene, utilizzando Prometeo come modello, che da un lato vi sia un uomo

²³⁴ A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, Parigi 1962. pp. 1699–1709.

²³⁵ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, pp. 617–948.

²³⁶ «Autrement dit, la tragédie est ambiguë, le drame simpliste» (A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, p. 1703).

²³⁷ «Voici quelle me paraît être la différence: les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison» (*Ibidem*).

²³⁸ «Tous sont justifiables, personne n'est juste» (*Ibidem*).

²³⁹ «Antigone a raison, mais Créon n'a pas tort» (*Ibidem*).

lacerato dal suo desiderio di potenza e nutrito d'orgoglio e, dall'altro, un certo tipo di ordine divino, incarnabile in Dio o nella società. A sua volta, Antigone, nel dialogare con sua sorella Ismene, manifesta – e le viene riconosciuto – un forte orgoglio e un grande desiderio di potenza, che si esprime nel volere l'impossibile²⁴⁰:

«Ismene: Ma almeno non parlarne con nessuno e tieni nascosto il tuo proposito, come farò anch'io.

Antigone: Óimoi, gridalo, invece. Ti detesterò ancora di più, se resterai in silenzio, e non lo proclamerai di fronte a tutti.

Ismene: Il tuo cuore arde per azioni che raggelano.

Antigone: So di piacere a chi devo piacere più che a chiunque altro.

Ismene: Sì, se potrai. Ma tu desideri l'impossibile.

Antigone: Mi fermerò solo quando non avrò più forza»²⁴¹.

L'essenza della tensione tragica mostrata da Camus vede l'opporsi dell'uomo e del divino che, in prima istanza, non pare concretizzarsi nella tragedia sofoclea: anzi, al contrario, qui parrebbe esservi accordo tra umano e divino. Antigone sostiene in più occasioni che la sua morale attinge da una matrice divina²⁴²: per tale ragione, alcuni autori – nella fattispecie Julian Young – sono stati spinti a sottolineare un'inconsistenza o addirittura una inferiorità del senso tragico di Camus, rispetto alla prospettiva hegeliana²⁴³. Nello specifico, Young sostiene che Antigone «si oppone

²⁴⁰ La pretesa dell'impossibile da parte dell'eroe assurdo può essere rintracciata chiaramente nella richiesta della luna da parte di Caligola.

²⁴¹ Sofocle, *Antigone*, vv.84–91 (a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 771).

²⁴² In riferimento al suo gesto, Antigone nel corso della tragedia utilizza frequentemente termini come «leggi degli dei» (vv. 459) o «rispettare un dovere sacro» (v.75).

²⁴³ La teoria del tragico in Hegel viene chiarita in numerosi testi: *l'Estetica* e la *Fenomenologia dello spirito* si possono ritenere essenziali al fine di precisare, per quanto riguarda il primo, la descrizione del tragico, per quanto riguarda il secondo, la figura di Antigone.

Nell'*Estetica*, Hegel pone in risalto alcune tematiche, tra cui il principio generale della tragedia, della commedia e del dramma. Nell'affrontare la prima, egli afferma che l'elemento essenziale del tragico risiede nella collisione di due poli – ugualmente 'legittimi' –, i quali concorrono a adempiere il contenuto positivo del loro fine, tramite una negazione e violazione dell'altra potenza – allo stesso modo 'legittima' –; di conseguenza, nella sua eticità e tramite essa, ciascuno dei due poli è coinvolto nella colpa. (G.W.F Hegel, *Estetica*, trad. it. F. Valagussa, Bompiani, Milano 2012, p. 2823).

Nella *Fenomenologia dello spirito* si presenta una ricostruzione della tragedia attica proprio sulla scorta della figura di Antigone. Per mezzo dei personaggi si manifestano le tematiche dell'agire etico e della colpa. L'agire dei soggetti promuove un'auto-comprensione degli stessi in merito al carattere unilaterale del loro sapere, ed entrambe le potenze – concretizzate nei personaggi tragici – vengono dunque colpite; in questo modo si raggiunge il momento di massima tragicità, dove «la verità delle

all'ordine divino inteso come incarnato nella società, ma questo ignora il fatto che l'ordine divino sia almeno altrettanto dalla parte di Antigone quanto le sia opposto - dopo tutto è ella stessa che si appella alle leggi divine non-scritte»²⁴⁴; di conseguenza, l'elemento di conflitto con l'ordine divino risulta inevitabilmente scomparire. In questo modo, stando alle parole di Camus, non sussisterebbe più il conflitto tragico, in quanto i meri ingredienti, ovvero il solo elemento della rivolta, o la mera affermazione del potere del divino, non sono sufficienti, se presi disgiunti l'uno

potenze del contenuto e della coscienza insorgenti l'una contro l'altra, è il risultato che ambedue hanno eguale diritto e perciò, nella loro opposizione prodotta dall'azione, hanno eguale torto» (G.W.F Hegel, *Fenomenologia dello spirito* vol.2, trad. it. E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1973 p. 247); infatti, l'eroe tragico agisce contraddittoriamente, ricercando il bene e al tempo stesso ripudiandolo. La conciliazione dell'opposizione delle due potenze non può che concretizzarsi con il tramonto di ambedue e dei loro caratteri autocoscianti, il che può avvenire in due modi: tramite la morte, nel «Lete del mondo infero», oppure come assoluzione dal peccato con la conseguente espiazione, nel «Lete del mondo supero» (G.W.F Hegel, *Fenomenologia dello spirito* vol.2, p. 247). In entrambi i casi il Lete è l'oblio, di conseguenza, l'essere dileguato dalla sua individualità e dal pensiero astratto del bene e del male, non essendo essenza di per sé, ricade nel quieto esserci del destino.

L'indicazione lasciata da Hegel sull'eguale diritto ed eguale torto delle due potenze è l'elemento principale della tesi di Young, la quale sostiene una maggiore esaustività della posizione hegeliana sul tragico rispetto a quella camusiana. Una maggiore completezza che porta con sé delle critiche, infatti, M.W. Roche sottolinea come le principali contestazioni alla teoria della tragedia di Hegel possano essere riassunte in tre capisaldi: il primo, attesta che le tragedie prese in considerazione da Hegel sono di numero esiguo, da ciò, si può logicamente motivare la maggiore esaustività, in merito alla figura di Antigone, elogiata da Young; il secondo, insiste sulla eguale giustificazione dei protagonisti della tragedia: nel caso di Antigone, gli studiosi sono concordi nell'attestare una comparazione sproporzionata tra il sacrificio dell'eroina e l'ostinazione di Creonte; il terzo, consiste nella pretesa di riconciliazione o armonia che Hegel individua nella conclusione della tragedia (M.W. Roche, *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*, SUNY Press, Albany 1997). Quest'ultima tendenza risulta particolarmente evidente nell'Estetica dove si propone una risoluzione della tragedia nella coscienza, in quanto «il vero sviluppo risiede unicamente nel togliimento delle antitesi in quanto tali, nella conciliazione delle potenze dell'agire che nel loro scontro tendono a negarsi vicendevolmente» (G.W.F Hegel, *Estetica*, p.2865). Ritornando alla figlia di Edipo, un tentativo di conciliazione tra moralità della famiglia e moralità dello stato, rispettivamente legge umana e legge divina –intesi come momenti della dialettica hegeliana –, non risultano essere particolarmente apprezzabili in questa particolare tragedia sofoclea, in quanto, una sintesi intesa come l'autocoscienza dello spirito dei due non è chiaramente individuabile.

D'altra parte, è necessario riconoscere a Camus l'opportunità certa cautela, ovvero, attestando la viva opposizione come unico ingrediente del tragico, non solo sfugge alle complicazioni hegeliane, ma sostiene anche che qualsiasi tentativo di soluzione dell'opposizione non faccia altro che dissolvere la tragedia, dunque, l'elemento del conflitto sarebbe la ragione necessaria e sufficiente del tragico.

²⁴⁴ «*Antigone pits herself against 'the divine order' as 'incarnated in society'. But this ignores the fact that at least as much of the 'divine order' is on Antigone's side as is opposed to her. It is she, after all, who appeals to the 'unwritten laws divine'*» (J. Young, *The philosophy of tragedy from Plato to Žižek*, Cambridge University Press, New York 2013, p. 244).

dall'altro, a creare la tragedia, ma è necessario vi siano «una rivolta e un ordine, [dove] l'uno fa leva sull'altro e ognuno rinforza l'altro con la propria forza»²⁴⁵.

Ora, ritornando al discorso pronunciato alla conferenza, citato dallo stesso Young, si può notare che Camus suggerisce di guardare alla tragedia da un punto di vista diverso. Camus afferma che la tragedia sia, da un lato, desiderio di potenza e, dall'altro, un «principio divino che si riflette nel mondo»²⁴⁶, personificato da un Dio o incarnato nella società. Accogliendo l'intuizione di Camus, e contemporaneamente rifacendoci alla letteratura critica dell'Antigone di Sofocle, la nostra proposta è di concentrarci sull'ordine sociale. L'*ordre divin* è personificato dal detentore del potere – in questo caso Creonte –, e di conseguenza si potrebbe formulare una prima ipotesi che vede l'elemento di opposizione tra Antigone (uomo) e Creonte (polo divino).

Le leggi di Creonte pretendono di elevarsi a principi divini; egli, a causa della sua posizione, è quasi forzato a trascendere i limiti terreni e convincersi della pretesa assolutistica della sua visione²⁴⁷, nella quale il divino, la *polis* e il comando della stessa risultano profondamente interconnessi²⁴⁸. L'estrema conseguenza di questo sovrapporsi di dimensioni consiste nella trasformazione delle sanzioni inflitte da Creonte in vere e proprie punizioni divine: espressioni del diritto di deliberare in merito alla vita e alla morte dei cittadini²⁴⁹. In effetti, come fanno notare Oudemans

²⁴⁵ «*Une révolte et un ordre, l'un s'arc-boutant à l'autre et chacun renforçant l'autre de sa propre force*» (A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, p. 1705).

²⁴⁶ «*Principe divin qui se reflète dans le monde*» (Ivi, p. 1704).

²⁴⁷ «*Creon's speech is not that of a base and merely human character, but the utterance of a person who is extremely high in the city and whose position is tragically conflicting, since his high position compels him to take an absolute stand where his principles are concerned. He is forced to transcend his human limitations, both in having to suppress opposing principles, resulting in one-sidedness, and in having to be convinced of the absolute value of his view of the existing cosmology, resulting in an ironical reversal of his intentions*» (Th.C.W. Oudemans, A.P.M.H. Lardinois, *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Brill, Netherlands 1987, p.160).

²⁴⁸ «*In Creon's cosmology there are unbreakable ties between the divine sphere, the polis and its king*» (Ibidem).

²⁴⁹ «*Creon's tragic predicament is harshly revealed when we consider the stand he has to take on life and death. As the king of Thebes he has to promote the life of his city. At the same time as its representative he is unable to recognize the claims of the dead in so far as these claims run counter to the interest of the state. As Thebes' substitute Creon has immense power. His decisions on life and death are almost divine, a fact the chorus is referring to when it says that it is his prerogative to decide "both for the dead, and for all of us who live" (καὶ τῶν θανόντων χῶπόσοι ζῶμεν πέρι- 214). It is*

e Lardinois, il coro afferma: «a te piace disporre in questo modo, figlio di Meneceo, del nemico e dell'amico di questa città. E ti è lecito ogni decreto, nei confronti dei vivi e dei morti»²⁵⁰.

Di conseguenza, è probabile che Camus abbia letto Antigone in questo modo: essa segue delle leggi non-scritte che sente di origine divina, ma queste sono da considerarsi le sue ragioni trascendenti, più che una vera e propria personificazione del divino, la quale, di certo, è più vicina alla figura di Creonte. Inoltre, Camus sottolinea la necessità di un certo tipo di presenza del secondo polo: se Antigone rappresentasse *tout court* il polo divino, non si spiegherebbero numerosi passaggi dell'opera. Le ragioni per non identificare Antigone con l'elemento divino della polarità tragica sono molteplici, e suscettibili di essere analizzate più avanti, alla luce di alcune frasi pronunciate dalla figlia di Edipo. Prima ancora, però, bisogna notare che in questa specifica tragedia sofoclea, non compare mai alcuna divinità, a differenza che in numerose tragedie classiche²⁵¹; oltre a ciò, l'occultamento del divino è accompagnato da due reazioni o atteggiamenti di Antigone: ella mette in rilievo l'origine divina delle leggi che persegue – infatti, discutendo con Creonte, afferma: «non pensavo che i tuoi bandi avessero tanta forza da consentire a chi è mortale di trascurare le leggi non-scritte, ma salde, degli dei, che non sono nate oggi, non ieri, ma vivono dall'eternità e nessuno sa quando si rivelarono»²⁵². Questo passaggio sembrerebbe suggerire che Antigone si trovi in un luogo 'diverso', al di là dell'umano. Tuttavia, allo stesso tempo, Antigone intende portare un principio divino tra gli uomini: l'umano diventa, dunque, il luogo di manifestazione del divino, e le leggi

questionable whether a mortal, even a royal mortal, is able consistently to bear this power over life and death» (Ivi, 164).

²⁵⁰ Sofocle, *Antigone*, vv.211–214 (a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 779).

²⁵¹ Ad esempio «Nel prologo dell'Alceste c'è Thanatos (Morte) che dialoga con Apollo; l'Ecuba di Euripide si apre col fantasma di Polidoro; molte tragedie classiche iniziano con una divinità in scena (Alceste, Ippolito, Troiane, Baccanti) e si chiudono col deus ex machina (Filottete, Ione, le Supplici di Euripide, Elettra di Euripide)» (S. Casarino, A.A. Raschieri, *Il senso del tragico e la tragedia*, Aracne, Roma 2010. p. 23).

²⁵² Sofocle, *Antigone*, vv.452–457 (a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 793).

trascendenti delle quali ella si fa portavoce, la precedono²⁵³. In tal modo, si comprende appieno la breve indicazione di Young: infatti, vengono qui a costituirsi due configurazioni del divino, una presente in Antigone ed un'altra rappresentata da Creonte.

Ma un'ulteriore documentazione del distacco di Antigone dalle leggi divine è da leggersi nella stessa speranza "smisurata", senza limiti, della nostra eroina, che invoca un ricongiungimento con i suoi familiari defunti nel mondo degli inferi²⁵⁴: una tensione che risulterebbe del tutto paradossale se ella stessa fosse la personificazione del polo divino in questione. Per di più, Camus è convinto che uno dei particolari elementi del tragico sia un necessario rinvio – anche implicito – alla trascendenza; al fine di mantenere l'equilibrio che irrobustisce entrambi i contendenti, non è possibile una tragedia completamente atea, oppure totalmente religiosa²⁵⁵: l'unica soluzione possibile sta nell'accettare il mistero dell'esistere e i limiti dell'uomo. In questo senso, questa tragedia sofoclea può essere letta come esempio di una parzialità nella posizione di Camus, tuttavia ciò non va a minare totalmente la posizione camusiana sulla tragedia; al più si può attribuire a Camus un mancato approfondimento della questione, oltre che un'ambiguità di fondo, che risulta per più aspetti complessa: da un lato Antigone risulta incarnare il polo umano, opposto al polo divino di Creonte; dall'altro lato, ella racchiude in sé un peculiare rinvio alla trascendenza che, forse, avrebbe richiesto un approfondimento – un approfondimento che non si limitasse a mantenersi nascosto in seno alla necessaria componente di ambiguità, propria del tragico camusiano.

La figura di Antigone, d'altra parte, riappare nell'*Uomo in rivolta*, e annoverare l'eroina greca tra coloro che si rivoltano fornisce una preziosa indicazione sull'interpretazione da dare alla sua figura.

²⁵³ Th.C.W. Oudemans, A.P.M.H. Lardinois, *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone* p. 168–169.

²⁵⁴ Sofocle, *Antigone*, vv.890–900 (a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 819).

²⁵⁵ A. Camus, *Conference prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, p. 1705.

Innanzitutto, bisogna rilevare che, per Camus, la rivolta implica l'assurdo: «vivere è dar vita all'assurdo»²⁵⁶ e per farlo bisogna «anzitutto saper guardarlo»²⁵⁷. L'unica risposta filosofica coerente al continuo confronto tra l'uomo e questa oscurità è la rivolta, la quale chiede, da un lato, una chiarezza impossibile da ottenere, dall'altro, l'esercizio costante del dubbio²⁵⁸.

Ora, in *Antigone*, entrambi i due momenti, tipici della rivolta contro l'assurdo, sono perfettamente identificabili. Tuttavia, c'è un terzo elemento presente in *Antigone*: prima di confrontarsi con l'assurdo definitivamente costituito, è comune sperimentarne una prima avvertenza, individuabile nella morte o in una divergenza tra aspettativa e realizzazione. La morte è certamente una delle prime avvertenze dell'assurdo: di fronte alla morte, l'uomo – per sua stessa natura²⁵⁹ –, prova un primo senso di repulsione nella sua carne²⁶⁰. La discrepanza che si instaura, infatti, tra la previsione dell'oggi e quella del domani ultimo della vita umana coglie l'uomo come in uno stato febbrile, tale da convincerlo che «domani tutto cambierà»²⁶¹ e, invece, improvvisamente, l'uomo realizza che «domani sarà simile, e dopo domani, tutti gli altri giorni»²⁶². Insomma, il senso dell'assurdo può cogliere un uomo qualsiasi alla svolta di una qualsiasi via²⁶³, quasi non avesse una ragione. Ripetutamente l'uomo sottopone a inchiesta il mondo, chiedendo al mondo “irrazionale” di adeguarsi alla sua “ragione”, ma ciò che ottiene è il silenzio; l'ampliarsi di questo fardello di “domande senza risposta” può far maturare nell'uomo una profonda presa di coscienza su sé stesso, in quanto apre le porte ad un confronto che perfeziona quella

²⁵⁶ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, p. 248.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ «Così, una delle sole posizioni filosofiche coerenti è la rivolta, che è un perpetuo confronto dell'uomo e della sua oscurità; che è esigenza di una trasparenza impossibile, e che mette in dubbio il mondo in ogni istante» (*Ibidem*).

²⁵⁹ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, p. 108.

²⁶⁰ *Ivi*, 215.

²⁶¹ A. Camus, *Il rovescio e il diritto*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988, p.20.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ «Il senso dell'assurdo, alla svolta di una qualunque via, può cogliere un qualunque uomo» (A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, p. 212).

prima avvertenza del senso dell'assurdo in una nozione vera e propria dell'assurdo²⁶⁴, nella quale si stipula il definitivo divorzio tra l'uomo e il mondo²⁶⁵. L'assurdo, allora, assume le sembianze di un elemento terzo che si intromette tra l'uomo e il mondo e che non si riduce a nessuno dei due avversari: «ecco i tre personaggi del dramma, che deve necessariamente finire con tutta la logica di cui un'esistenza è capace»²⁶⁶. Del resto, esempi di assurdo possono ritrovarsi in numerosi eventi: matrimoni, guerre, rancori e paci; in modo simile, si può ritenere assurdo vedere un uomo armato di coltello affrontare un gruppo di uomini armati di mitragliatrici. In ciascuno di questi casi, l'assurdità nasce dal confronto di due termini²⁶⁷, e tanto più sarà grande il divario, maggiore sarà l'assurdità²⁶⁸.

Ora, agli occhi di Camus, la vicenda di Antigone potrebbe essere considerata proprio un esempio di assurdo poiché, come si è visto, vi è una sproporzione tra le istanze della figlia di Edipo e quelle di Creonte: questi, infatti, pretende di incarnare l'ordine divino verso il quale ella non può nulla²⁶⁹: ella può soltanto portare a termine la sepoltura del fratello Polinice, decretando così la propria condanna. Il senso di divorzio tra uomo e mondo appare allora con forza nel secondo episodio della tragedia²⁷⁰, dove Antigone risponde all'accusa di aver infranto la legge di Creonte:

²⁶⁴ «Il senso dell'assurdo non equivale alla nozione dell'assurdo: la fonda e basta. E non è contenuto in quella, se non per il breve istante in cui esso pronuncia il proprio giudizio sull'universo» (*Ivi*, p. 227).

²⁶⁵ «Tutte le grandi azioni e tutti i grandi pensieri hanno un inizio di poco peso. Le grandi opere nascono spesso alla svolta di una strada e alla bussola di una trattoria. Così è dell'assurdo. Il mondo assurdo, più di qualsiasi altro, fa risalire la propria nobiltà a quella misera nascita. In alcune situazioni, il rispondere: "niente" a una domanda circa la natura dei propri pensieri, può essere, nell'uomo, una finzione. Lo sanno bene le persone amate. Ma se questa risposta è sincera, se rappresenta quel particolare stato d'animo in cui il vuoto diviene eloquente, in cui la catena dei gesti quotidiani viene interrotta e il cuore cerca invano l'anello che la ricongiunga, è allora come il primo segno dell'assurdo» (*Ivi*, pp. 213–214).

²⁶⁶ *Ivi*, p. 226.

²⁶⁷ «Assurdi vi sono matrimoni, sfide, rancori, silenzi, guerre e persino paci. Per ciascuna di queste cose, l'assurdità nasce da un confronto» (*Ivi*, p. 228).

²⁶⁸ «In tutti questi casi, dal più semplice al più complesso, l'assurdità sarà tanto più grande quanto più crescerà la divergenza fra i termini del mio paragone» (*Ibidem*).

²⁶⁹ «Antigone: [...] ma il potere comporta molti vantaggi, tra questi fare e dire ciò che si vuole» (Sofocle, *Antigone*, vv.505–506 (a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 795).

²⁷⁰ Sofocle, *Antigone*, vv. 383–581 (*Ivi*, pp. 789–801).

«Antigone: Non era certo stato Zeus a proclamarle, né Dike che abita con gli dei di sottoterra. Non furono loro a stabilire queste leggi per gli umani. E non pensavo che i tuoi bandi avessero tanta forza da consentire a chi è mortale di trascurare le leggi non scritte, ma salde, degli dei [...] e io non dovevo essere condannata dal tribunale degli dei per essermi lasciata intimidire dalla tracotanza di un umano. [...] E se ti sembra un gesto di una folle, forse folle è chi mi accusa di pazzia»²⁷¹.

Antigone non riconosce “ragione” nelle leggi di Creonte: ai suoi occhi, esse sono totalmente “irrazionali”, e il senso di razionalità che Antigone percepisce come opposto a quella irrazionalità è la stessa condizione necessaria dell’assurdo. L’eroe assurdo, cioè, esige che il mondo si renda comprensibile, ma non fa altro che trovare risposte irrazionali e contraddittorie. Non per questo, però, ritratta la propria posizione: infatti, «un uomo divenuto cosciente dell’assurdo, è legato a questo per sempre»²⁷².

In presenza di tali caratteri assurdi nella tragedia di Sofocle, è necessario chiedersi per quale ragione Camus abbia individuato in Antigone una rivoltosa, cioè un personaggio che risponde all’assurdo, e non invece una semplice suicida, nonostante la sua vicenda si presti ad essere interpretata in tal modo. Ma qui bisogna riconoscere, innanzitutto, che Antigone è, per tutto il corso della tragedia, una condannata a morte, e solo alla fine della vicenda sceglie il suicidio.

Camus rifiuta di collocare Antigone tra i suicidi perché ella riafferma la vita proprio nel momento della sua condanna a morte: il suicidio che Camus ripudia è un suicidio di tipo moderno, che porta a sfuggire alla propria condanna; Antigone, al contrario, segue fino in fondo il suo destino giungendo all’estrema conseguenza²⁷³, nonostante ella continui ad amare la «fiamma della vita»²⁷⁴. È necessario chiarire che il rapporto tra condanna a morte, suicidio e rivolta subisce, per Camus, una riformulazione nelle sue dinamiche a seguito dell’avvento del cristianesimo. Il suicidio

²⁷¹ Sofocle, *Antigone*, vv.450–470 (*Ivi*, p. 793).

²⁷² A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, p. 230.

²⁷³ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, p. 249. In questo passaggio Camus denota la contrarietà tra suicida e condannato a morte.

²⁷⁴ *Ivi*, p.253.

di Antigone, dunque, è una risposta da considerarsi “rivoltosa” nel mondo greco²⁷⁵, al contrario, nell’ottica cristiana, implica, per Camus, un rivolgersi al trascendente, dunque, destituisce la rivolta di fondamento. Per il cristianesimo, rivolta e suicidio si escludono vicendevolmente, in quanto il suicidio è visto come una rinuncia alla rivolta; utilizzando le categorie antiche, al contrario, si può definire Antigone una rivoltosa, senza che la sua rivolta sia privata di senso dal suo suicidio²⁷⁶. In quanto, per Camus, la scelta estrema di rinunciare alla vita è un atto rivoltoso per eccellenza visto che, per il mondo greco, non si prefigura una vita ulteriore.

Ritornando a *L’Uomo in rivolta*, Camus individua il senso del tragico nell’opposizione tra due potenze. Prometeo è l’esempio per eccellenza: da un lato, egli incarna l’archetipo del desiderio di potenza dell’uomo che va ad opporsi al principio divino che si riflette nel “mondo”, dall’altro lato, egli restituisce al tragico i suoi fondamentali caratteri di lotta contro la morte: la messianicità e la filantropia²⁷⁷.

Mantenere viva l’opposizione tra ordine e rivolta è l’ingrediente necessario del tragico. L’ordine dev’essere un principio divino che si manifesta nel mondo con le sembianze di una divinità stessa o della società. La rivolta sorge da un’oppressione che, nel caso di Antigone, si manifesta nei confronti di una legge che lei non ritiene giusta. Secondo Camus, Antigone si rivolta primariamente in nome di una tradizione: la sua rivolta, dunque, è reazionaria²⁷⁸.

A ben vedere, però, i tre caratteri prometeici fondamentali vivono anche in Antigone. Se la lotta contro la morte in Prometeo si manifesta in termini di liberazione dell’uomo nei confronti della mortalità, anche in Antigone è presente un conflitto –

²⁷⁵ «Gli antichi [...] credevano innanzitutto alla natura [...] la sola rivolta coerente è allora il suicidio» (A. Camus, *L’uomo in rivolta*, p. 652).

²⁷⁶ A nostro avviso questa posizione è ulteriormente avvalorata da questo passaggio de *L’uomo in rivolta*: «se preferisce l’eventualità della morte alla negazione del diritto che difende, è perché pone quest’ultimo al di sopra di sé. Agisce dunque in nome di un valore, ancora confuso, ma che avverte, almeno, di avere in comune con tutti gli uomini» (*ivi*, p. 636).

²⁷⁷ «Indubbiamente, alcuni caratteri prometeici rivivono ancora nella storia di rivolta che stiamo vivendo: la lotta contro la morte (“Ho liberato gli uomini dall’ossessione della morte”), l’idea messianica (“Ho posto in loro cieche speranze”), la filantropia (“Nemico di Zeus...per aver troppo amato gli uomini”))» (A. Camus, *L’uomo in rivolta*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, p. 652).

²⁷⁸ *Ibidem*.

in seguito a una prima armonia – con la morte: nel dialogo con la sorella Ismene, ella accetta di morire esordendo con espressioni come «sarà bello, per me, morire in questo slancio»²⁷⁹; nel quarto episodio²⁸⁰, al contrario, come già accennato, si lamenta – accompagnata dal coro – della propria condanna, rifiutando la morte che l’attende. Per quanto riguarda, invece, l’idea messianica, che in Prometeo si concretizza con l’aver instillato false speranze nella mente umana, è necessario chiedersi se e in che modo l’*Antigone* sia corredata di cieche speranze: se vi sia il senso di queste speranze. Dapprima, la specificità dell’elemento richiede un imprescindibile riferimento al criterio di orientamento rappresentato da Prometeo.

Il primo dono di Prometeo agli uomini è il fuoco, frutto di un furto a spese degli dèi, in particolare di Efesto²⁸¹, come ricorda Cratos all’eroe mentre lo incatena alla rupe. Il secondo dono, come riconosciuto dallo stesso titano²⁸², è quello di «aver infuso cieche speranze»²⁸³. La speranza–che–non–vede di Prometeo viene collegata da Grene²⁸⁴ al mito del *Gorgia* di Platone: nei primi momenti di dominio di Zeus, gli uomini conoscevano la data della loro morte; a causa dei molti abusi, però, Zeus cancellò tale conoscenza. Eschilo si serve di questo mito per i suoi fini: gli animali continuano a conoscere l’ora della loro morte; gli uomini, rimossi dalla situazione di animalità da Prometeo, non conoscono più il loro ultimo giorno; in cambio hanno ottenuto la ragione, sono liberi dalla paura e hanno la speranza–che–non–vede. L’incertezza sulla morte è preferibile alla certezza sulla stessa²⁸⁵.

Si è spesso insistito sui divari tra la narrazione teogonica di Esiodo e la produzione tragica di Eschilo e di Sofocle: non è facile trovare delle corrispondenze tra l’ordine cronologico della narrazione esiodea e quella dei tragici. Nel caso che ci interessa, sarebbe azzardato tentare di stabilire una antecedenza temporale tra la

²⁷⁹ Sofocle, *Antigone*, vv.71–72 (a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 771).

²⁸⁰ Sofocle, *Antigone*, vv.807–943 (*Ivi*, pp. 813–821).

²⁸¹ Eschilo, *Prometeo*, v.7 (*Ivi*, p.).

²⁸² Eschilo, *Prometeo*, v. 250 (*Ivi*, p.).

²⁸³ Eschilo, *Prometeo*, v.

²⁸⁴ D. Grene, R. Lattimore, *The complete greek tragedies*, The University of Chicago Press, Chicago 1959, pp. 307–308.

²⁸⁵ «

vicenda di Prometeo e quella di Antigone. Le tragedie di Eschilo, Sofocle, ed Euripide si ispirano all'età degli eroi di cui Esiodo parla nella sua Teogonia, ma Antigone non appare nel cosiddetto catalogo esiodeo delle donne, noto come *Eoie* o *Eee*. Ciò che conta, tuttavia, è la differente natura dei due personaggi: a differenza di Prometeo, Antigone non vede chiaramente il proprio futuro in quanto mortale. Se vedesse chiaramente il proprio avvenire, non potrebbe avere speranza, ma solo attesa del suo dispiegarsi, come accade a Prometeo: Antigone spera, Prometeo si angoschia. La speranza è strutturalmente propria della ragione del mortale ed è l'elemento che dà il senso alla lotta contro il futuro, nel tentativo di guadagnarsi un domani il più corrispondente possibile alle umane aspettative. Antigone è l'erede ideale della situazione di Prometeo: non dona cieche speranze all'uomo, ma vive la sua situazione di cecità, che può concretarsi in un destino infausto. Infatti, il coro ricorda:

«La speranza errante
Per molti tra gli umani è un guadagno,
per molti è un'illusione di desideri senza senso:
striscia dentro l'uomo
che si accorge di nulla,
prima di scottarsi il piede
sulla vampa ardente»²⁸⁶

In un altro luogo, Creonte afferma con amarezza lo scacco della speranza: «ma quante volte la speranza di guadagno ha rovinato gli uomini»²⁸⁷.

Infine, anche per quanto riguarda la filantropia – intesa come amore per l'uomo –, essa è di certo presente in Antigone, che esercita la *pietas* nei confronti del cadavere del fratello. Ella nutre un sentimento di compassione, non nei confronti dell'umanità in generale, bensì nei confronti di un uomo specifico. Anche lei, però, deve pagare lo stesso prezzo pagato da Prometeo: entrambi compiono la scelta di perseguire un atto giustificato da una necessità vitale o da un *ethos* personale (Antigone non può ignorare il fratello, mentre Prometeo non può ignorare gli uomini),

²⁸⁶ Sofocle, *Antigone*, vv.614–619 (a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 771).

²⁸⁷ Sofocle, *Antigone*, vv.221–222 (Ivi, p.779).

che condurrà entrambi al peggiore degli esiti: da un lato, la morte per l'eroina umana, dall'altro, l'eterna agonia per l'eroe immortale.

Antigone rientra dunque tra i "ribelli" e, in più, segue un percorso del tutto peculiare, seppure nel solco di quello del titano. Per Camus, infatti, l'«inesauribile genio greco»²⁸⁸ non si è limitato a proporre una figura della rivolta, bensì ha coltivato il germoglio della "rivolta metafisica", questa affermazione camusiana, a nostro avviso alquanto problematica, sarà approfondita in seguito con le implicazioni della rivolta di Prometeo.

Nonostante ciò, Camus ritiene che questo particolare tipo di ribellione presupponga l'idea di creazione che i greci non hanno ancora²⁸⁹. Nel mondo cristianamente inteso, Dio trascende l'umano: al contrario, nel mondo greco, tra le divinità e l'uomo, vi sono sfumature intermedie. Zeus, ad esempio, è un dio greco tra tanti – persino il suo tempo è limitato²⁹⁰ – e la rivolta di Antigone, contrariamente a quella di Prometeo, non avrebbe senso nei suoi confronti (anche perché la divinità in questione non appare nella tragedia sofoclea); inoltre, l'eroina nomina Zeus un numero esiguo di volte²⁹¹. Allo stesso modo, secondo Camus, una rivolta ellenica che si instauri nei confronti della natura stessa non è concepibile: per i greci sarebbe stato come «cozzare contro il muro»²⁹², in quanto essi credevano fondamentalmente nella natura della quale partecipavano. L'unico soggetto nei confronti del quale Antigone può avvertire un autentico senso di ribellione è Creonte, autoproclamatosi esecutore di un certo principio divino nel mondo.

²⁸⁸ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, p. 651.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 653.

²⁹⁰ Nel *Politico* di Platone vi è una breve spiegazione del mito di Crono. Il ricorso al mito viene affidato da Platone allo Straniero di Elea, il quale restituisce la storia dell'umanità come una serie di cicli affidati ad una divinità; nel ciclo concluso, affidato a Crono, il controllo del mondo era totalmente riposto nel divino, al contrario, ora con Zeus, l'universo è completamente indipendente. Ciò nonostante, il movimento del mondo è strutturalmente destinato ad una fine, dunque, la divinità dovrà intervenire per rilanciarne il moto e così facendo darà inizio ad una nuova era. Platone, *Politico*, 269a–c (a cura di A. Zadro, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 460).

²⁹¹ L. A. MacKay, *Antigone, Coriolanus, and Hegel*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 93 (1962), p.167.

²⁹² A. Camus, *L'uomo in rivolta*, p. 652.

2.2 L'Antigone sartriana e il conflitto

In Sartre è possibile circoscrivere tre immagini di Antigone: un'Antigone rielaborata in riferimento alla tragedia sofoclea; una seconda, figlia di una riflessione intorno all'Antigone hegeliana; infine, una terza, spiccatamente moderna, frutto di una rielaborazione dell'omonima tragedia di Jean Anouilh. In coerenza con quanto sostenuto dallo stesso Sartre, ci aspettiamo di trovare un conflitto esterno nell'Antigone sofoclea; nelle rielaborazioni moderne, invece – nei confronti delle quali Sartre si trova in accordo –, sarà possibile individuare una dimensione interna del conflitto di Antigone.

Il filo conduttore che lega queste tre immagini, dunque, è il tema del conflitto, per cui ci aspettiamo di trovare in Antigone una dimensione legata all'agire in relazione alla passione e ai conflitti moderni.

Osservando il punto di vista sartriano sul conflitto di Antigone, se ne può ricalcare una prima visione che vede l'Antigone sofoclea immancabilmente contaminata dal punto di vista hegeliano.

Sartre afferma che Antigone è libera²⁹³, e il suo conflitto non è altro che una situazione estrema nella quale emerge la vera immagine di lei stessa: dalla sua situazione, cioè, si tratteggia la sua figura. Sartre polemizza con una tendenza di un certo tipo di teatro che vede la necessità di spiegazioni psicologiche. Sia Antigone che Ismene vengono presentate in modo esaustivo dalla "contraddizione" che affrontano, mostrando di rimando le cause che hanno portato a tale esito²⁹⁴.

Sartre guarda ad Antigone da un duplice punto di vista, all'interno della relazione tra diritto e passione: da un lato, vi è una dimensione passionale individuale, che – come si è visto in merito alla rielaborazione del *πάθος* hegeliano – ha la forma della chiarificazione dell'azione in virtù di un fine; dall'altro lato, esiste

²⁹³ In merito alla questione della libertà dei personaggi tragici si veda il capitolo dedicato all'Edipo sartriano (J.P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, p. 19).

²⁹⁴ J.P. Sartre, *Théâtre épique e théâtre dramatique*, p. 143.

anche una valenza sociale della passione. Per l'uomo contemporaneo, risulta particolarmente difficile distinguere i due aspetti; tuttavia nei personaggi e nelle figure "intrappolate" nella carta risulta più facile tracciarne differenze e corrispondenze: ad esempio, un'azione "mal-appassionata" è un'azione per la quale non si realizza il proprio atto, in quanto si subisce un "offuscamento" nei confronti di sé stessi e degli altri, ma tale cecità non è da intendersi nei termini della malafede. Per chiarire, Sartre propone due esempi di un cattivo direzionamento della passione: la gelosia, ad esempio, fa sì che un uomo uccida il rivale credendo di essere in diritto di uccidere; l'invidia, anche se "sfortunata", è allo stesso modo una rivendicazione di un diritto, perché si direziona nei confronti di un valore che l'altro possiede e che lo stesso soggetto sente di essere in diritto di possedere²⁹⁵. Nella dimensione sociale, la passione è vissuta sempre reciprocamente (tra individui e tra gruppi) e si articola in tre momenti: la contestazione di una presunta ingiustizia, l'accusa della lesione di un diritto e, infine, un conflitto tramite l'affermazione di diritti tra loro contraddittori.

In merito all'Antigone sofoclea, Sartre attesta che, all'inizio della tragedia, la città era dotata di stabilità. Nel momento in cui Antigone, per via della sua *pietas* nei confronti della famiglia, non accetta la mancata sepoltura del fratello, ella manifesta la rivendicazione di un diritto. Creonte, d'altra parte, va a negare un diritto di identità avanzato da Antigone, sostenendo che non vi siano più "famiglie", ma solo cittadini; così, Antigone, vedendosi negato il diritto di seguire le leggi divine, non può avanzare la possibilità di seppellire il fratello.

Sartre, qui in accordo con la posizione hegeliana, sostiene che il conflitto non sia tra l'umano e il divino, quanto piuttosto tra due istanze differenti, che in Hegel si traducono, come si è visto²⁹⁶, nello scontro di due leggi – quelle del "lete del mondo infero" e del "lete del mondo supero" – le quali rispettivamente rinviano ad Antigone e a Creonte. Le due leggi si manifestano l'una nell'accordo con la famiglia, l'altra con la legge dello Stato. Sartre non ha dubbi nel riconoscerne la struttura; infatti, a più

²⁹⁵ *Ivi*, p. 135–136.

²⁹⁶ Si osservi la nota su Hegel nella sezione dedicata all'Antigone camusiana.

riprese, sostiene che il conflitto si articola in una opposizione tra «le grandi famiglie aristocratiche in via di disintegrazione e la città che si sta organizzando contro di loro limitandone il potere»²⁹⁷ – mostrando, coerentemente, che ogni *dramatis personae* nel teatro antico manifesta un unico termine della contraddizione: Antigone ha una causa da sostenere, cioè quella del γένος familiare; Creonte, invece, la controparte statale, minaccia questo “diritto” tramite un νόμος²⁹⁸.

Insomma, la passione è un diritto al quale un certo *dramatis personae* non può rinunciare, e ciò spinge l'uomo appassionato a radicalizzare sempre di più la sua posizione in virtù di un fine; in altri termini, è «capace di tutto per mantenere un diritto»²⁹⁹, senza sfociare in quella irrazionale “tempesta emotiva” alla quale si è accennato in precedenza. Peraltro, Sartre sostiene che non si può immaginare nessuno più appassionato di Antigone, in quanto, anche se le viene offerto di salvarsi la vita, lei la rifiuta in virtù del diritto che intende difendere³⁰⁰. Questo atteggiamento è ciò che più interessa a Sartre: egli sostiene che, inizialmente, Creonte non abbia intenzione di generare uno scandalo con la morte di Antigone, ma il rapporto fra la loro azione e la loro passione si acuisce a tal punto da radicalizzare irrimediabilmente la situazione³⁰¹.

Tuttavia, nonostante il grande accordo con Hegel, Sartre propone un prolungamento del conflitto che va al di là della posizione hegeliana³⁰²; infatti, afferma che il conflitto tra i due protagonisti si protrae anche oltre la conclusione dell'opera - con la morte di Antigone e la sventura di Creonte -, suggerendo in tal modo che, anche per Sartre, seppure in senso diverso rispetto a Camus, non si dia una risoluzione della dinamica conflittuale entro la tragedia sofoclea, neanche dopo la scomparsa di una delle due controparti. Idealmente, è come se le istanze

²⁹⁷ «Le conflit des grandes familles aristocratiques en voie de désagrégation et de la cité qui se constitue contre elles en limitant leur pouvoir» (J.P. Sartre, *L'auteur, l'œuvre et le public*, p. 96).

²⁹⁸ J.P. Sartre, *Entretien avec Kenneth Tynan*, p. 157–158.

²⁹⁹ J.P. Sartre, *Théâtre épique e théâtre dramatique*, p. 137.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ivi*, p.138.

continuassero a produrre conseguenze conflittuali. Da ultimo, il prosieguo del conflitto indica come nessuno dei due personaggi sia realmente nel giusto. Più precisamente, anche per Sartre, come per Camus, il conflitto tragico deve mostrare che «tutti i personaggi hanno ragione e tutti [i personaggi] hanno torto»³⁰³; di conseguenza, nell'Antigone, il contraccolpo – ovvero il prolungamento del conflitto nei termini della “morte” di Antigone e delle “pestilenze” che affliggono la città di Creonte – è una conseguenza di questo principio. Infatti, in questo modo, lo spettatore apprende che, benché i “diritti” e le “azioni” dei protagonisti si siano reciprocamente soppressi³⁰⁴, le conseguenze dell'ingiustizia che investe entrambe le posizioni sono destinate a permanere, mostrando che i due personaggi si trovano (anche) “nel torto”³⁰⁵ e, dunque, che nella tragedia sofoclea non è possibile una “sintesi”³⁰⁶.

Nella tragedia sofoclea, Antigone è chiamata a scegliere tra la moralità civile e quella familiare³⁰⁷. Oggi il suo dilemma avrebbe difficilmente senso, in quanto necessiterebbe di una rielaborazione che Sartre propone sulla base dei suoi assunti filosofici, richiamando anche i tratti moderni che distinguono l'*Antigone* di Anouilh.

Secondo Sartre, il dilemma di Antigone non potrebbe riproporsi nei medesimi termini; tuttavia, la sua rivendicazione del diritto a «svolgere un dovere assoluto»³⁰⁸ resta perennemente attuale. Questa preziosa indicazione sartriana rinvia ad una impostazione fondamentale della sua filosofia. Ne *L'essere e il nulla*, Sartre si propone di illustrare la relazione tra due elementi che ritiene ‘assoluti’: la coscienza³⁰⁹ e le

³⁰³ «Tous les personnages ont raison et tous ont tort» (J.P. Sartre, *Le mains sales*, in *Un théâtre de situations*, p. 247).

³⁰⁴ J.P. Sartre, *Théâtre épique e théâtre dramatique*, p. 138.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ J.P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, p. 20.

³⁰⁸ «D'accomplir un devoir absolu» (J.P. Sartre, *Théâtre épique e théâtre dramatique*, p. 137).

³⁰⁹ Per quanto riguarda la coscienza: «L'assoluto [è] il soggetto dell'esperienza più concreta [...] La coscienza non ha nulla di sostanziale, è pura “apparenza”, esiste in quanto appare. Ma, precisamente perché è pura apparenza, vuoto totale (giacché il mondo intero è al di fuori di essa), per questa identità in essa dell'apparenza e dell'esistenza, può essere considerata come l'assoluto» (*ivi*, p.23).

cose³¹⁰, la cui difficile convivenza si annuncia sin dalle prime pagine del testo. Ma l'assoluto che Antigone esige è un assoluto di tipo morale, il quale comporta un'affermazione della propria coscienza, al fine di concretarne la moralità. In questo senso, si assiste ad una contaminazione moderna della figura: Antigone non rinvia più a un principio morale trascendente, ma ad un "dovere" connesso ad un "diritto" che, in quanto giudicato buono, lei ritiene di non dover negare: «Antigone ha il diritto di non negare questo dovere perché lei ritiene che questo dovere sia buono»³¹¹. Da ciò emerge il giudizio sartriano di un'autonomia morale, non propria della tragedia greca, in merito alla figlia di Edipo.

Come si diceva, Sartre nutre particolare interesse per l'Antigone moderna di Anouilh, tanto che sulla base della tragedia di quest'ultimo inizia a costruire la sua visione di una figura rivoltosa e reazionaria. Il concetto di violenza diviene criterio esplicativo della visione sartriana in merito alla figura antica.

Il conflitto privato di Antigone spicca nella ulteriore rielaborazione moderna della tragedia, dove si avvertono le terribili conseguenze della condanna: la violenza e la speranza. L'Antigone di Anouilh rappresenta una «volontà nuda, una scelta pura e libera; [tanto che] non possiamo distinguere in lei passione e azione»³¹². L'Antigone moderna di Anouilh «vuole tutto e subito»³¹³, e per questo decide di godere di un possesso della libertà, piuttosto che di una reale libertà del fare; ovvero, pur di soddisfare il suo desiderio, preferisce arrendersi alla condanna di Creonte³¹⁴. Il violento rifiuto di Antigone di fare parte del mondo si concretizza in un atto di violenza. Scegliere la non-legalità significa porre l'inessenzialità di ciò che esiste: significa, insomma, operare un atto nichilista di scomposizione. Tuttavia, si comprende che l'azione "illegale" e violenta intrattiene un forte legame con la

³¹⁰ Infatti, anche la cosa «non è sostenuta da alcun esistente diverso da essa; ha il suo proprio essere» (ivi, p.14).

³¹¹ «Antigone à ce droit de ne pas renier ce devoir parce qu'elle juge que ce devoir est bon» (J.P. Sartre, *Théâtre épique e théâtre dramatique*, p. 137).

³¹² «Volonté nue, un choix pur et libre; on ne peut distinguer en elle la passion et l'action» (ivi, p. 57).

³¹³ J. P. Sartre, *Quaderni per una morale*, p. 171.

³¹⁴ J.P. Sartre, *L'auteur, l'œuvre et le public*, p. 97.

speranza, al contrario di quella “legale”, che vive nella certezza. Come si diceva in precedenza, la speranza, secondo l’ultimo Sartre, sussiste nei confronti della realizzazione di un certo fine e, nell’azione violenta, essa può concretizzarsi. Allo stesso modo, come si è visto, fuggire dalla paura è un atto che si può compiere proprio tramite la violenza. In questo modo si comprende il rapporto tra Antigone e la speranza: la figlia di Edipo spera che l’azione illegale che si accinge a compiere realizzi il suo fine, con qualunque mezzo, giustificando tutto.

PARTE TERZA: EDIPO, TRA DESTINO E FATO

1.1 L'Edipo camusiano: tra destino e fato

Nell'affrontare la figura di Edipo nella produzione camusiana, è necessario partire dall'affermazione che l'autore gli fa pronunciare. Sulla base di questo, si vedrà come Camus reinterpreti il porsi di Edipo nei confronti del fato, innanzitutto a livello teoretico, mostrando una coerenza concettuale con la polarità tragica presente nella sua filosofia: il fato diventerà destino, in modo tale da permettere all'uomo di rivolgersi ad esso potendovisi opporre tramite la rivolta.

«“Tutto è bene” dice allora Edipo e i suoi occhi sono perforati. Egli sa ormai, senza più vedere, che la sua notte è illuminata, e gli occhi sul suo volto morti risplende la più alta lezione dell'universo tragico»³¹⁵.

Young utilizza questo passaggio camusiano per instaurare un legame tra rivolta e fato: «ecco perché la “rivolta” è un elemento essenziale nella tragedia: solamente nella rivolta tragica il fato si rivela come fato»³¹⁶.

Assumere che la rivolta come tale si concretizzi nei confronti del fato, significa sostenere che il fato è una delle due polarità della tragedia; di conseguenza, essendo per l'uomo impossibile assumere le vesti del fato – in quanto quegli sarà sempre la polarità che si oppone a quest'ultimo – si può giungere legittimamente alla conclusione secondo cui, per Young, l'ordine camusiano corrisponde al fato, stabilendo tra i due non solo una vicinanza, ma anche una vera e propria coincidenza concettuale.

³¹⁵ *«La seule purification revient à ne rien nier ni exclure, à accepter donc le mystère de l'existence, la limite de l'homme, et cet ordre enfin où l'on sait sans savoir. “Tout est bien” dit alors Œdipe et ses yeux sont crevés. Il sait désormais, sans jamais plus voir, sa nuit est une lumière, et sur cette face aux yeux morts resplendit la plus haute leçon de l'univers tragique»* (A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, p. 1706). (Il corsivo nel testo è ad opera nostra).

³¹⁶ *«This is why 'revolt' is an essential element in tragedy: only in the tragic revolt does fate reveal itself as fate»* (J. Young, *The Philosophy of Tragedy: from Plato to Žižek*, p. 238).

Tuttavia, la trascrizione rivolta-fato nei termini di rivolta-ordine non pare essere l'intento camusiano. Innanzitutto, l'ordine di Camus non ha questo tipo di estensione, infatti esso è personificato o incarnato nella società o in un polo divino; e queste vesti non gli permettono di essere un fato esterno o un principio regolatore, in quanto il fato – se esistesse – assoggetterebbe anche il polo divino e l'ordine sociale, stando, dunque, al di sopra di entrambi.

La distinzione camusiana tra ordine e fato si può scorgere dalla seguente affermazione: «se l'ordine divino non concede nessuna contestazione e accetta solamente l'errore e il pentimento, non c'è tragedia»³¹⁷. In altri termini, se l'ordine divino assumesse delle vesti fatali e divenisse refrattario a qualsiasi contestazione dell'eroe, la tragedia non potrebbe sussistere. Insomma, l'ordine di Camus è un'entità interna alla tragedia che strutturalmente si oppone ad un altro ente generalmente umano, creando, pur nella negatività, un dialogo.

Ritornando brevemente all'indicazione camusiana del “doppio volto”, che vede l'ordine come ente in grado di compiere talvolta il bene e talvolta il male, si mostra ulteriormente come l'associazione ordine-fato non sia il riferimento proprio del nostro autore: attribuire malvagità o benevolenza al fato implica che esso abbia la possibilità di scegliere, ma come può sussistere in un ente che prestabilisce, cioè in un principio regolatore necessitato, una oscillazione morale? Le uniche conseguenze ammissibili risultano le seguenti: o si ammette che il fato sia provvisto di una oscillazione morale – ma predeterminata –, in quanto il fato è letteralmente “ciò che è stato detto”, oppure, non ammettendo in esso alternative morali (bene e male), si cade in contraddizione, proprio perché Camus, a più riprese, afferma che l'ordine ha un duplice volto.

La prima soluzione, ovvero l'unica non contraddittoria, comporta, a sua volta, delle conseguenze evidentemente aporetiche: ammettendo pure che il fato-ordine

³¹⁷ «Si l'ordre divin ne suppose aucune contestation et n'admet que la faute et le repentir, il n'y a pas tragédie» (A. Camus, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, p. 1704).

sia provvisto di capacità di scelta morale ‘necessitata’ (cioè preordinata), ciò resterebbe ugualmente inconciliabile con un’altra affermazione di Camus: l’ordine divino che si incarna nel fato – nel senso stringente del termine – mina la stessa esistenza della tragedia, in quanto si concretizzerebbe in una degenerazione della stessa, ovvero in quella che l’autore denomina “tragedia religiosa”, dove l’ordine-fato è realmente tale e incontestabile, ovvero, dove non sarebbe possibile una ribellione o una opposizione all’ordine-fato. Pertanto, Young, inserendo il termine *fate* come sinonimo concettuale di ordine nel discorso camusiano, viene meno non solo ai rapporti tra i due poli della tragedia, ma anche a tutta una serie di riflessioni in merito al concetto di destino.

Un’analisi più approfondita dei rapporti tra il fato e il destino rivela una prospettiva camusiana sulla volontà e l’agire umano più interessante.

Il fato (*fate, fatalité*) è la necessità vincolante e ineluttabile, sconosciuta e cieca agli occhi dell’uomo, pur avendo una presa totalizzante sul suo essere. La volontà e l’azione umana non possono nulla nei confronti di questa entità, e, proprio in considerazione di questi due elementi, la tradizione filosofica tiene ferma una distinzione rispetto al destino³¹⁸.

Diversamente dal fato, il destino (*destiny, destin*) contempla volontà e azione. Già da Plotino – ampiamente conosciuto da Camus³¹⁹ – viene proposta una posizione sul destino per la quale la *ψυχή* umana si sottrae alle costrizioni esterne; difatti, Abbagnano scrive «al destino che domina tutte le cose esteriori si sottrae, secondo

³¹⁸ N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Milano 1971, p. 379.

³¹⁹ Basti pensare che, per Camus, Plotino è uno dei protagonisti di *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme* redatto dall’autore per il suo *Diplôme d’études supérieures*. Di particolare interesse è il capitolo intitolato *La Raison mystique* nel quale Camus affronta con lucidità le tre ipostasi plotiniane, denotandone una profonda conoscenza (A. Camus, *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965, pp. 1269–1289).

Plotino, l'anima sola in quanto [...] assume da sé, non dall'esterno, il principio della propria azione»³²⁰.

La categoria di destino ritorna con un nuovo significato nell'*amor fati* di Nietzsche e nella "ripetizione destinale"³²¹ di Heidegger; in entrambi gli autori, il destino è il ritornare su sé stessi accettando senza riserve la propria dimensione necessitata e insieme deliberata. In conclusione, per Abbagnano³²², sulla scorta dei due filosofi, nel concetto di destino elaborato dalla filosofia contemporanea si palesa la trasformazione di due nozioni; più propriamente, viene operata una effettiva riformulazione della presa del destino sull'uomo, individuabile nella rielaborazione di due temi.

Anzitutto, se nel mondo antico il destino agisce sul singolo determinandone l'avvenire; ora, invece, è l'uomo a essere il motore della volontà di ripetizione. In secondo luogo, al "destino cieco" degli antichi, che sfugge all'uomo nella sua logica totalizzante e nel suo potere necessitante, succede un "destino non-cieco", in quanto propriamente conosciuto e deliberato dall'uomo. Ora, proprio questa dimensione conoscitiva nel destino è il tratto specifico dell'Edipo di Camus, in quanto «egli sa [...] che la sua notte è illuminata»³²³: in altri termini, la lezione edipica risiede nella presa di coscienza piena del destino.

³²⁰ *Ivi*, p. 221. Per desiderio di completezza, annotiamo il riferimento alle *Enneadi* plotiniane utilizzate da Abbagnano: Plotino, *Enneadi*, III, 1–9.

³²¹ «La ripetizione autentica di una possibilità d'esistenza essente-stata (il fatto che l'Esserci si scelga i suoi eroi) si fonda esistenzialmente nella decisione anticipatrice; infatti è in essa che viene primariamente scelta quella scelta che rende liberi per la lotta successiva e per la fedeltà a ciò che è da ripetere. Tuttavia, il ripetente autotramandarsi di una possibilità essente-stata non apre l'Esserci essente-ci stato per realizzarlo ancora una volta [...] La ripetizione è piuttosto una replica alla possibilità dell'esistenza essente-ci stata. La replica alla possibilità nel decidersi, in quanto concentrata nell'attimo, è però al tempo stesso ciò che in quanto passato si ripercuote sull'oggi. La ripetizione non si abbandona al passato e non mira al progresso. Per l'esistenza autentica entrambi sono, nell'attimo, indifferenti. Noi definiamo la ripetizione il modo della decisione autotramandantesi mediante cui l'Esserci esiste esplicitamente come destino» (M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, pp. 461–462).

³²² N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Milano 1971, pp. 221–222.

³²³ A. Camus, *Conference prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, p. 1706.

Quindi vi è sì un destino che si impone sull'uomo, ma è un destino del quale l'uomo si appropria sulla base della sua consapevolezza; in questo modo, anche volendo ammettere la presenza del fato, un destino di cui l'umano è cosciente non avrà più connotati fatalistici: «nessun Edipo senza il destino dell'oracolo. Ma il destino non avrebbe tutta la sua fatalità se Edipo non lo rifiutasse»³²⁴. Proprio nel cuore della logica del destino personale – come 'fato' misurato nello spazio dell'azione umana – , appare una libertà negativo-oppositiva (che ritroveremo con Sisifo), che potrebbe concretizzarsi nella rivolta.

La rivolta viene investita di un primo senso teoretico proprio nel momento in cui l'uomo, all'interno della dialettica oppositiva, trova una corrispondenza equilibrata alla sua essenza: corrispondenza che non sarebbe possibile, e nemmeno sensata, all'interno di un fatalismo che escludesse la libertà. Infatti, il fato introdotto da Young è una potenza notevolmente superiore all'uomo; quindi, il rapporto sproporzionato tra i due renderebbe l'uomo impotente, anche solamente a instaurare l'opposizione; al contrario, il destino non fatalisticamente inteso, essendo solo parzialmente coercitivo, permette all'uomo di avere una presa sufficiente, quantomeno a costituirsi come un potere avverso.

La dimensione della rivolta, contenuta nel paradossale "tutto è bene" di Edipo, traccia in Camus un particolare legame tra destino, libertà e felicità.

Young, assumendo una prospettiva che pretende di creare un legame diretto tra mondo antico e contemporaneo, si limita ad annotare che, nel testo di Sofocle, «Edipo non afferma mai, infatti, che "tutto è bene" o qualcosa del genere. A Colono egli muore serenamente ma anche – nel racconto che mi sembra più plausibile – con gratitudine, dal momento in cui preferisce la morte ad una esistenza in un mondo dove tutto è veramente lontano dall'essere "bene"»³²⁵.

³²⁴ « Pas Œdipe sans le destin résumé par l'oracle. Mais le destin n'aurait pas toute sa fatalité si Œdipe ne le refusait pas » (Ivi, p. 1705).

³²⁵ «Oedipus never, in fact, says 'all is well', or anything like it. At Colonus he dies serenely but also – at least on the reading that seems to me most plausible – gratefully, since he prefers death to continued

Questa affermazione è immediatamente correlata, anche se non esplicitamente, al cambiamento di termini effettuato da Young sul testo camusiano: sostituire il fato col destino, implica che qualsiasi prospettiva riferentesi al destino non venga opportunamente presa in considerazione. Inoltre, approcciarsi al punto di vista di Camus, criticandone una mancata aderenza al testo antico, è infruttuoso, non solo perché non tiene in considerazione la distanza storica, ma anche perché va ad escludere tutte le fonti camusiane che – come si è visto – sono parte integrante e imprescindibile della reale prospettiva dell'autore.

Infatti, i due argomenti sollevati da Young per avvalorare la sua tesi, si riferiscono all'interpretazione di *Edipo a Colono* di Bernard Williams e alla figura di Edipo in Schopenhauer. Williams, in *Shame and Necessity*, propone un Edipo lacerato da una consapevolezza totale del suo avvenire e, inserito nell'ottica di universo necessitato dal fato; dunque, secondo Williams, l'unica liberazione praticabile da questo eroe tragico risiede nel comprendere l'*αἰτία* che si riferisce al crimine, per poi risolvere il problema tramite l'intelligenza razionale (*γνώμη*)³²⁶. Young, riprendendo il discorso di Williams, mostra come lo *state of mind* di Edipo sia sereno proprio perché si rivolge speranzoso ad un mondo oltremondano, che ritiene essere più accettabile rispetto ad un'esistenza in un mondo che non può portare nessuna serenità³²⁷. Allo stesso modo, in merito a Schopenhauer, Young sottolinea l'elemento della felicità come cifra dell'interpretazione di Edipo, laddove il filosofo tedesco, in virtù di questo elemento, decreta l'inferiorità della produzione tragica sofoclea, rispetto a quella shakespeariana³²⁸.

Il tentativo di Young, in entrambi i casi, dimostra una volontà precisa: ricondurre il *tout est bien* dell'Edipo camusiano all'affermazione del coro «μη φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον· τὸ δ', ἐπεὶ φανῆ, βῆναι κεῖθεν ὄθεν περ ἦκει, πολὺ δεύτερον,

existence in a world where everything is very far from 'well'» (J. Young, *The Philosophy of Tragedy: from Plato to Žižek*, p. 238).

³²⁶ B. Williams, *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 57–58.

³²⁷ J. Young, *The Philosophy of Tragedy: from Plato to Žižek*, p. 131 nota 22.

³²⁸ *Ivi*, p. 168.

ὡς τάχιστα»³²⁹. A nostro avviso una siffatta operazione pare quantomeno forzata per una serie di ragioni.

In primo luogo, affidandosi alla scrupolosa analisi filologica di Archambault, si apprende che Camus adotta una traduzione specifica dell'*Edipo a Colono* di Sofocle³³⁰, la quale viene citata in più contesti, nessuno dei quali rimanda ai versi citati da Young³³¹.

In secondo luogo, – volendo accettare come criterio esplicativo questa specifica citazione del coro contenuta nell'*Edipo a Colono* – si propone una tensione verso una serenità oltremondana, che è una ipotesi totalmente fuorviante da applicare alla filosofia camusiana, la quale si sforza a più riprese di risolvere le questioni prima del momento fatale, o per lo meno, di non riversare nell'oltremondano le speranze che appartengono all'uomo in questa vita³³².

L'interpretazione che ci si accinge a proporre ha come intento principale quello di restituire un reale chiarimento in merito all'Edipo camusiano, mostrando come l'autore si appropri, tramite le sue "lenti" filosofiche, del personaggio tragico in questione; inoltre, ciò renderà possibile giungere ad un chiarimento in merito al significato apparentemente aporetico contenuto nella formula *tout est bien*.

Nelle ultime pagine del *Mito di Sisifo* compare la più alta lezione dell'universo tragico: «nonostante tutte le prove, la mia tarda età e la grandezza dell'anima mia mi fanno giudicare che tutto è bene. [...] [Queste parole] fanno del destino una

³²⁹ Sofocle, *Edipo a Colono*, vv.1224–1228. Young traduce il verso in questo modo «*not to be born at all is best, far best that can befall, next best, when born, with least delay to trace the backward way*» (*Ivi*, p. 168 oppure a p. 131). Angelo Tonelli lo traduce così «molto meglio non essere nati. Ma, una volta nati, fare ritorno da dove si è venuti» (*Tutte le tragedie, Eschilo, Sofocle, Euripide*, a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 1205).

³³⁰ «*Camus seems to be adopting Leconte de Lisle's translation, Oidipous à Kolonos, in Sophocle (Paris, 1899)*» (P. Archambault, *Camus' hellenic sources*, p. 28). Data l'impossibilità a recuperare la medesima edizione citata da Archambault, utilizzeremo come riferimento una raccolta di traduzioni del medesimo autore pubblicata in precedenza: C. M. R. Leconte de Lisle, *Oidipous à Kolonôs*, in *Sophocle*, A. Lemerre, Paris 1877, pp. 137–227.

³³¹ P. Archambault, *Camus' hellenic sources*, p. 28–30.

³³² Una trattazione più sistematica del tema sarà presente nella seconda parte del lavoro.

questione di uomini, che deve essere regolata tra uomini»³³³. Anche nell'*Uomo in rivolta* riappare la figura di Edipo accompagnata dalla medesima formula: «la riflessione greca, questo pensiero bifronte, lascia quasi sempre scorrere a mo' di controcanto, dietro le sue melodie più disperate, l'eterna parola di Edipo che, cieco e miserabile, riconoscerà che tutto è bene»³³⁴. Le due immagini di Edipo restituite dai testi dimostrano come la formula camusiana sia profondamente legata alla coscienza del destino.

Nel *Mito di Sisifo*, Edipo – tanto quanto Sisifo – subisce inconsapevolmente, almeno in un primo momento, il proprio destino; ma nel frangente in cui ne acquisisce coscienza – ritornando in contatto con sé stesso – ritrova il proprio spazio di azione e si libera dalla presa destinale: infatti afferma che, «se vi è un destino personale, non esiste un fato superiore o, almeno, ve n'è soltanto uno, che l'uomo giudica fatale e disprezzabile. Per il resto, egli sa di essere il padrone dei propri giorni»³³⁵.

Per tale ragione, il destino umano non è più da intendersi come fatale, ma come voluto e scelto, infatti la fatalità esclude i giudizi di valore, rispondendo con un «" è così" che scusa tutto»³³⁶. Il destino diventa parte dell'uomo nel momento in cui egli ne è consapevole e lo accetta, tanto che esso, tramite la coscienza, diventerà parte della libertà. Proprio questa scoperta permette agli eroi tragici di sperimentare una silenziosa felicità riappropriandosi del proprio agire. Dice Camus di Sisifo: «il destino gli appartiene, il macigno è cosa sua»³³⁷.

La consapevolezza del destino non fa rinunciare alla lotta, anzi, restituisce alla rivolta la sua dimensione più propria, ovvero quella "misurata", che impedisce

³³³ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 317.

³³⁴ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, pp. 652–653.

³³⁵ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 318.

³³⁶ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, p. 674.

³³⁷ *Ivi*, p. 318.

all'eroe tragico di pronunciare «parole irreparabili»³³⁸ e, al contempo, mantiene vivo il conflitto della tragedia.

Estendendo lo sguardo alla produzione teatrale camusiana, Jean-Marie Domenach ritrova i tratti di una eliminazione di quella che chiama «falsa fatalità»³³⁹, che non è altro che un tipo di fato di emanazione del tutto divina, il quale, di nuovo, trova una corrispondenza con la prospettiva appena presentata: Camus è coerente nella sua concezione del destino, sia nella produzione teatrale sia nella ricostruzione della tragedia, escludendo fin da principio qualunque forma di fatalismo. Nonostante ciò, Domenach afferma che nel *Malentendu* appaia un fato legato all'assurdo³⁴⁰; a nostro avviso, ciò è possibile solo in rapporto alla morte.

Tuttavia, al fine di chiarire i dubbi in merito al rapporto tra destino e libertà e all'introduzione di una particolare forma di fatalità legata alla morte, è necessario ripartire da un'altra figura antica, Sisifo, che viene accostata da Camus a quella di Edipo.

1.1.1 “*Tutto è bene*”: Edipo e Sisifo tra libertà e destino

Come si è visto, il *tout est bien* di Edipo, si riallaccia ad un'altra figura antica che, secondo Camus, pronuncia le medesime parole. Per offrire una spiegazione più completa alle parole di Edipo, è necessario introdurre la figura di Sisifo come principio esplicativo della situazione conflittuale tra libertà e destino. Perciò è necessario

³³⁸ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, p. 652.

³³⁹ «*La fausse fatalité*» (Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Seuil, Paris 1967, p. 225). Tutte le traduzioni di questo testo saranno a cura nostra, per una maggiore trasparenza in nota sarà riportato il testo in francese.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 226.

ripartire dalle prime evidenze dell'esperienza e della ragione, cioè dai fondamenti esplicativi della libertà.

Tuttavia, si incontra sin da subito una difficoltà. A causa dell'assurdo, la ragione sembra imprigionata in una situazione desolante: dunque, qual è il motivo per il quale Camus si sforza di liberare la ragione, che sembra destinata ad uno scacco irrimediabile? Pare, come si è visto in *Antigone*, che la ragione ponga continue domande al reale senza ottenere le risposte sperate - viste la densità, l'estraneità e l'irrazionalità del mondo. Come ricorda Eva Carlotta Rava, Camus riafferma che «"si tratta di ostinarsi"». Ma per quale motivo ostinarsi, se l'impenetrabilità del mondo è evidente? Pur volendo, l'intelligenza non potrebbe eludere [la sua situazione disperata]. [...] Non [...] ci troviamo di fronte ad un atto di fede capovolto?»³⁴¹. È chiaro che l'unico guadagno di tale ostinazione è l'assurdo. E proprio questo, a nostro avviso, è il "punto di partenza" camusiano che consente all'autore di parlare di libertà.

Questa continua non-risposta da parte del mondo, infatti, si struttura come presa negativa nei confronti di esso. Ma osserviamo l'esperienza che ne fa Sisifo:

«Lo sforzo di un corpo teso nel sollevare l'enorme pietra, farla rotolare e aiutarla a salire una china centro volte ricominciata; si vede il volto contratto, la gota appiccicata contro la pietra, il soccorso portato da una spalla, che riceve il peso della massa coperta di creta, da un piede che la ricalza, la ripresa fatta a forza di braccia, la sicurezza tutta umana di due mani piene di terra. Al termine estremo di questo lungo sforzo, la cui misura è data dallo spazio senza cielo e dal tempo senza profondità, la meta è raggiunta»³⁴².

Come abbiamo visto in *Antigone*, le prime avvertenze dell'assurdo sono meramente corporali; solo successivamente l'assurdo, definendosi in modo concettuale, ed instaurando le sue duplici radici nell'uomo e nel mondo, acquisisce i

³⁴¹ E. A. Rava, *Il paradosso della rivolta*, Vita e pensiero, Milano 1980, p. 100.

³⁴² A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 316.

caratteri tipici del tragico; tuttavia, è solo alla fine che si giungerà all'effettivo conflitto. Sisifo raggiunge la consapevolezza del tragico solo nel momento in cui raggiunge la cima e la pietra inizia a scivolare a valle³⁴³:

«Sisifo guarda, allora, la pietra precipitare, in alcuni istanti, in quel mondo inferiore, da cui bisognerà farla risalire verso la sommità. Egli ridiscende al piano. È durante questo ritorno, questa pausa, che Sisifo mi interessa. [...] Quest'ora, che è come un respiro, e che ricorre con la stessa sicurezza della sua sciagura, quest'ora è quella della coscienza»³⁴⁴.

La coscienza ristrutturata le evidenze dell'immediatezza esperienziale in modo tale da permettere alla ragione di essere consapevole dell'assurdo. Questo è un tentativo di salvare una duplice possibilità: da un lato, la capacità di avanzare dubbi, ovvero chiedere delle motivazioni al mondo; dall'altro lato, la possibilità di esercitare un dubbio metodico esistenziale, il quale si predispone strutturalmente come una presa di consapevolezza dell'assurdo da parte del soggetto, che si trova a cercare i principi che governano il mondo e, insieme, ad affacciarsi ad esso in contemplazione³⁴⁵. Ma con ciò cosa intende Camus? Intende indicare forse che la ragione è in qualche modo precedente alla coscienza? Ovvero: che la ragione fonda la coscienza? E dunque, intende stabilire una differenza tra ragione e coscienza? Tutt'altro.

Camus, a nostro avviso, sottintende – sia nel caso della ragione che in quello della coscienza – un rapporto con le datità del mondo; ma se la coscienza valuta il mondo, ne saggia la struttura e le contraddizioni, la ragione prende atto dei risultati. Ciò che si struttura in modo tale da riunire i due termini, senza escludere le peculiarità di nessuno dei due, è l'emergere di un *cogito*.

³⁴³ *Ivi*, p.317.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Samantha Novello riconduce questa dimensione di Sisifo all'interno della lunga critica di Camus al razionalismo (S. Novello, *Albert Camus as Political Thinker*, Springer, Berlino 2010, p. 81–82).

Il mondo mostra il suo volto accidentale nella caducità e, in questo modo, l'uomo apprende anche la propria; tanto lo scibile quanto la coscienza umana vengono spostate sull'orlo dell'annientamento, subendo reciprocamente questo pericolo: l'assurdo, infatti, è parte intollerabile tanto dell'uomo, quanto del mondo, il quale sorge sì come terzo dalla loro relazione, ma, di fatto, diventa presenza inquietante solo per l'uomo, data la sua capacità di riflessione.

Ora, il Sisifo cogitante esprime uno dei tre aspetti dell'assurdo: il problema della morte. Come può, l'eroe condannato a sollevare un masso per l'eternità – e di conseguenza immortale a causa della sua pena – temere la propria dipartita, quando questa, logicamente, si configurerebbe piuttosto come una liberazione? In questo senso è doveroso sottolineare la sovrapposizione tra le diverse figure di Sisifo. Germaine Brée nota che vi sono «due immagini di Sisifo che sono difficilmente riconciliabili»³⁴⁶. Più precisamente, da un lato vi è un Sisifo che rincasa nel mondo a seguito di un soggiorno temporaneo nel Tartaro, dove la pietra non è altro che l'allegoria della mortalità di Sisifo, e dove essa, quindi, sussiste come un *memento mori*³⁴⁷; dall'altra parte, vi è l'immagine più popolare di Sisifo che lo vede destinato per l'eternità a sollevare il masso. Grazie alla ricostruzione filologica di Archambault e all'impegno bibliografico di Quilliot e Faucon³⁴⁸, siamo coscienti del fatto che le fonti utilizzate da Camus sono talvolta abili drammatizzazioni di banali enciclopedie

³⁴⁶ G. Brée, *Camus*, Columbia University Press, New York 1964, p. 207.

³⁴⁷ «There is the Sisyphus who, having returned from Hades, lives in the glory of the sun and the sea, knowing that he can only temporarily defy the gods; his rock is then simply his knowledge that he is mortal and must die. But there is also the Sisyphus who is condemned for all eternity to his desperate task» (*ibidem*).

³⁴⁸ A. Camus, *Notes et Variantes, Le Mythe de Sysiphe*, in *Essais*, pp. 1451–1452.

e raccolte³⁴⁹, ma questo non significa che l'autore si sia sottratto alla lettura di fonti classiche³⁵⁰.

A nostro avviso, le ragioni per le quali Camus presenta due immagini contraddittorie di Sisifo sono molteplici. La prima offre il vantaggio di proporre un eroe dalla dubbia moralità, che non rispetta una totale adesione al bene piuttosto che al male, manifestando in questo modo una certa ambiguità. Questo per Camus, come si è visto, è un requisito fondamentale della tragedia che si estende, necessariamente, ai personaggi mitico-tragici:

³⁴⁹ In particolare, Archambault esplicita le corrispondenze (già segnalate da R. Quilliot e Faucon nel 1965) tra il testo camusiano e la *Nouvelle Mythologie de Grecs et des Latins*. Nel *Mito di Sisifo* si legge «*Si l'on en croit Homère, Sisyphe était le plus sage et le plus prudent des mortels*» (A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, in *Essais*, p. 195); nel testo di Commelin si legge «*C'était aussi, dit Homère, le plus sage et le plus prudent des mortels*» (P. Commelin, *Nouvelle Mythologie de Grecs et des Latins*, Garnier Frères, Paris 1907, p. 239). Quilliot e Faucon sostengono che sia gli appellativi qualificativi di Sisifo sia le contestazioni sisifee con la morte riprese da Commelin – e di conseguenza da Camus – sono presenti nel testo omerico sottoforma di scolî (A. Camus, *Notes et Variantes, Le Mythe de Sysiphe*, p. 1451 n. 1). Per tutte le altre corrispondenze si veda: P. Archambault, *Camus' Hellenic Sources*, pp. 17–19.

³⁵⁰ «*Other works of Camus' bear out irrefutably that he had, at some time, read the Homeric epics with a passionate interest. He seemed most responsive to Books XVII, XXII, and XXIV of the Iliad*» (*Ivi*, pp. 19–20). Se ci fermassimo a questa evidenza avremmo un'immagine distorta di un autore superficiale nei confronti delle fonti e in disaccordo con i suoi "diari". Camus, nei *Taccuini*, sin dalle prime pagine denota un interesse per Omero (A. Camus, *Taccuini*, p.68), che si acuisce con un'attenta lettura delle opere, talvolta annotandone il riferimento preciso (*ivi*, pp. 157–158, 162): le annotazioni risalgono per lo più nell'anno di pubblicazione del *Mito di Sisifo*. Inoltre, la garanzia di anteriorità di questi appunti rispetto al saggio in questione ci viene fornita dalla datazione: le note con riferimento nel "diario" risalgono al periodo compreso tra febbraio e agosto, mentre l'edizione originale de *Il Mito di Sisifo* risale al dicembre dello stesso anno (A. Camus, *Notes et Variantes, Le mythe de Sisyphe*, p. 1430). Anche Valeria Turra rileva questo riferimento ai *Taccuini* (V. Turra, *Albert Camus, figure dell'antico*, Edizioni Fiorini, Verona 2010, p. 180) e ritiene sia sufficiente ad instillare il dubbio in merito all'esclusione totale di un riferimento camusiano sul poema omerico. Da parte nostra, non possiamo non notare che vi sia stato un interesse di Camus – seppur tardivo – all'opera omerica, tuttavia, immancabilmente, i suoi riferimenti si rivolgono alle figure che ora non sono in questione (Odisseo e Achille, accompagnati rispettivamente da Calipso, Zeus e da Patroclo e Priamo) e nessuna parola viene proferita su Sisifo. Infine, restano incomprensibili le ragioni e le scelte di una ricerca minuziosa intorno a queste figure, che trascura – almeno nel *corpus* omerico – quella di Sisifo.

«Se si crede ad Omero, Sisifo era il più saggio e il più prudente dei mortali; ma, secondo un'altra tradizione, egli era incline al mestiere di brigante. Io non vedo in questo una contraddizione»³⁵¹.

In secondo luogo, le due immagini sono utili all'exasperazione del conflitto: da un lato abbiamo a tema la mortalità, dall'altro la reiterazione dell'agire, potenzialmente infinita, alla quale è sottesa una sorta di "immortalità" legata alla pena, o una condanna a vita. Tuttavia, inaspettatamente, Camus spiega il conflitto di Sisifo sulla base della seconda immagine, scegliendo apparentemente di non valorizzare la potenza generatrice di assurdo custodita dall'elemento della morte: proprio ciò sul quale, invece, aveva insistito sin dalle prime pagine e di cui Antigone si fa esplicita portavoce: la convinzione, cioè, che il tormento umano e l'avvertenza dell'assurdo sorgano proprio dalla condizione di mortalità.

In questo senso, concordiamo con Brée nell'affermare che la divergenza delle due immagini è un momento insanabile del pensiero camusiano; tuttavia, è proprio qui che emerge il tratto peculiare dell'autore: l'exasperazione del conflitto della libertà umana nel quale apparirà il destino. Tramite la prima immagine, ovvero quella del "Sisifo mortale", il nostro autore presenta l'invalidabile limite della libertà umana: la mortalità; tramite la seconda, ovvero quella del "Sisifo condannato", egli porta alla luce la ripetizione del compito come processo di indefinita durata: in altri termini come destino. Il supplizio di Sisifo è evidenziato – secondo il nostro autore – da tre fattori:

«Si è già capito che Sisifo è un eroe assurdo, tanto per le sue passioni che per il suo tormento. Il *disprezzo per gli dei*, l'*odio contro la morte* e la *passione per la vita*, gli hanno procurato un indicibile supplizio, in cui tutto l'essere si adopra per nulla condurre a termine»³⁵².

³⁵¹ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 315. Archambault nota che Omero non accosta mai a Sisifo l'epiteto di "più saggio e più prudente tra gli uomini" ma troviamo nell'*Iliade* l'appellativo "il più intelligente" (P. Archambault, *Camus' Hellenic Sources*, p. 19).

³⁵² A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 316. (Corsivo a cura nostra).

Stando alle fonti greche, Sisifo “disprezza gli dèi”, in quanto rivela ad Asopo – una divinità fluviale – il vero rapitore della ninfa Egina, sua figlia, ma chiede in cambio una fonte d’acqua per Corinto. Sisifo dopo aver ottenuto la fonte, rivela ad Asopo che la figlia è stata rapita da Zeus, scatenando la sua ira. L’“odio per la morte” e la “passione per la vita”, invece, sono legate in Sisifo alla sua fuga dall’Ade: Zeus, dopo essere venuto a conoscenza delle rivelazioni di Sisifo a Asopo, decide di inviare il fratello Ade per ordinare a Tanato di imprigionare Sisifo nel Tartaro. Sisifo, grazie ad uno stratagemma, che consiste in una richiesta alla moglie di non seppellirlo, ottiene un temporaneo ritorno al mondo dagli inferi, in modo tale da provvedere egli stesso alla celebrazione del suo rito funebre; a seguito di ciò, tuttavia, sarebbe dovuto tornare nel Tanato. Ciò nonostante, nel momento in cui, tornato sulla terra, Sisifo riassapora la vita, decide di non tornare agli inferi. Dunque, l’odio contro la morte e la passione per la vita sorgono solo con il ritorno “temporaneo” alla vita³⁵³.

Tuttavia, questi tre fattori (disprezzo per gli dèi, odio per la morte e passione per la vita), presuppongono delle dimensioni umane entro le quali possano essere ascritti, ed esse sono per Camus: «la mia rivolta, la mia libertà e la mia passione»³⁵⁴. Comprendere tali corrispondenze risulta illuminante, specialmente nel caso della passione. Analogamente, nel caso della rivolta, si intuisce una diretta corrispondenza di tipo oppositivo con il divino, tanto che, come si vedrà, la rivolta è strutturata nei confronti del divino: Antigone si opponeva a Creonte come divinità incarnata nella società, e allo stesso modo, come si vedrà, Prometeo si rivolta nei confronti di Zeus. L’unica corrispondenza lasciata fino ad ora implicita, dunque meritevole di ragioni, è lo stretto legame che intercorre tra la libertà e la morte. Quindi, analizziamo questo caso specifico.

³⁵³ Valeria Turra propone quest’ultima interpretazione del Sisifo camusiano. Le fonti antiche presentano un gran numero di variazioni e frammenti, si veda il lavoro filologico di: Valeria Turra, *Albert Camus, figure dell’antico*, pp. 181–182.

³⁵⁴ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 257.

Il Sisifo “mortale”, o colui che secondo la tradizione ha ingannato la morte, restituisce una dimensione assurda della libertà: una libertà di agire che è scoperta tramite la morte. La ragione cogitante, infatti, rifiuta come un limite il riferimento alla dimensione metafisica: almeno Camus sceglie di non percorrere quella strada. Tuttavia, la libertà, riducendo il suo spazio di movimento (e immancabilmente i suoi presupposti), ritrova in sé stessa, proprio nella sua più chiara immediatezza, un'altra “muraglia” – la morte –³⁵⁵ che ne palesa la portata: la morte diviene il limite della libertà d'agire. Un vero e proprio restringimento del campo.

Tuttavia, vi sono limiti e limiti nella libertà d'agire. Secondo Camus, l'uomo comune³⁵⁶, che nel quotidiano si propone di raggiungere degli obiettivi ben determinati, non è libero, in quanto la sua libertà di agire si autolimita nella potenzialità, ovvero si preoccupa unicamente del compito, mancando di un punto di vista “trascendente” o “globale” sulla propria vita. Camus si chiede, infatti, in cosa differisca la sua azione da quella di un semplice animale e – si può supporre – si chiede anche in cosa differisca la libertà umana da quella di una semplice reazione alla situazione. Insomma, quella dell'uomo comune è una libertà dai toni reattivi, piuttosto che autenticamente liberi. Questo tipo di libertà – se così si può definire – assume delle sfumature “animali” e sorge da un presupposto immediatamente emotivo: l'istintiva ripugnanza per la morte, la quale, a questo livello, non assurge ancora a vero e proprio termine dialettico della libertà.

Ciò che Camus ha presente, invece, è proprio la consapevolezza della mortalità, cioè una presa cogitante e riflessiva sullo scandalo della morte: un elemento che comporta, come contraccolpo, un ampliamento dell'orizzonte di senso della libertà, in assenza di una trascendenza vera e propria.

³⁵⁵ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 222. Il concetto di morte come muraglia dell'assurdo è ripercorso nel capitolo “le muraglie assurde” del saggio.

³⁵⁶ Si veda la ricostruzione della vita monotona che culmina con la consapevolezza di morire (*Ivi*, pp. 214–215).

Quest'unico elemento – la morte – può essere inquadrato come un “sostituto” del principio divino³⁵⁷; in questo senso si potrebbe avanzare l'ipotesi che Camus, attraverso la morte, introduca, o faccia emergere, l'orizzonte trascendentale, senza il trascendente metafisico. In altri termini: con la morte, pare che si strutturi un ulteriore polo del conflitto interiore che, sprovvisto di sembianze definite, spoglia l'uomo del proprio naturale riferimento alla realtà mondana, costituendo per lui motivo di struggimento.

Spesso, nel *corpus* camusiano, si osserva un passaggio implicito dalla negazione dell'assoluto all'introduzione di un nuovo “assoluto” legato all'uomo. Quest'ultimo “assoluto”, tuttavia, è provvisto di uno statuto relativo perché esistente nel “fintantoché” dell'esistenza umana, ma capace di portare, come vedremo, all'annientamento di tale esistenza. Purtroppo, questo assoluto manca di illimitatezza – è, anzi, quasi una figura parassitaria –, in quanto dipende, per la sua sussistenza, e per l'exasperazione della sua problematicità, dall'esistenza umana consapevole.

Così, nella libertà camusiana, si strutturano due limiti “mortalì” che si richiamano a vicenda: in primo luogo, un limite “scelto” o “consapevole” del ragionamento umano – una sorta di limitazione dell'orizzonte, dove la libertà soggettiva considera l'avvertenza della morte come un invito a rivolgersi alla pregnanza del presente con consapevolezza, e dove avviene, dunque, un recupero positivo dell'evento drammatico per eccellenza –; in secondo luogo, un limite “di fatto”, dove la possibilità di esistenza della libertà è affidata al “fintantoché” dell'essere che ne è portatore, strutturando, quindi, una corrispondenza annullatrice tra il presentarsi della morte e la scomparsa della libertà.

Inquadrata la libertà in rapporto al limite della morte, si può ora scrutare il secondo modo di essere della libertà di Sisifo, ovvero la ripetizione dell'agire che

³⁵⁷ In questo senso, si presenta di nuovo una introduzione simile a quell'atto di “fede capovolto”, tuttavia, in questo caso, Camus, anche se il ragionamento pare avere nella premessa la stessa mossa dialettica, riporta conclusioni differenti.

caratterizza il “Sisifo condannato”, nel quale emerge la forte continuità con la figura di Edipo in riferimento al tema del destino. Come ormai si è ben capito, talvolta, Camus utilizza con leggerezza alcuni termini filosofici e, per questa ragione, risulta necessario, dopo averne stabilito il limite, chiedersi che cosa sia concretamente la “libertà di agire” che egli si sforza di difendere. Proveremo a rispondere ricordando alcune distinzioni classiche e, insieme, tenendo presente i riferimenti filosofici e mitologici del nostro autore.

Nel re di Corinto possiamo ritrovare la determinazione di un atto o di un compito: qui la libertà dell’agire è sottoposta al dominio di una causa esterna alla volontà; tuttavia, la volontà è libera grazie all’esperienza cogitativa dell’assurdo. In questa situazione, parrebbe insostenibile l’esistere di una libertà, che si concretizzerebbe come l’opposto della *libertas a coactione*. Tuttavia, distinguendo il piano dell’agire corporeo da quello della volizione, appare chiaro che, nella volontà del Sisifo camusiano, esiste una certa libertà di porsi, almeno nei confronti dell’atto; in nessun caso si giunge, quindi, alla contraddizione di una “volontà coatta”: quella del «ha voluto perché costretto»³⁵⁸.

Seguendo questa linea, La volontà può occupare due ruoli nei confronti dell’agire: si parla infatti di atti “elicitivi” e di atti “imperativi”. Ai primi compete primariamente la volontà dell’atto – nel caso del Sisifo camusiano immaginiamo un “non voglio risalire il monte” o “non voglio far rotolare la pietra” –; ai secondi, invece, spetta l’agire che ne consegue. Dunque, nel caso del Sisifo camusiano, si assisterebbe ad un implicito rifiuto dell’azione – ad un “non voglio risalire il monte” – accompagnato dall’esperienza di un’azione contraria: quella di Sisifo che si accinge a risalire l’altura. Ora, si comprende che la libertà di Sisifo ricade sotto l’atto imperativo e, di conseguenza, il problema non è più unicamente rivolto alla libertà, ma alla libertà in rapporto alla contingenza: «il poter accadere o non accadere di atti non

³⁵⁸ A. Bausola, *Libertà e responsabilità*, Vita e Pensiero, Milano 1999, p. 13.

direttamente volitivi»³⁵⁹ (cioè considerando la loro componente casuale e quella necessitata)³⁶⁰. In questo senso, si potrebbe aggiungere che la ripetizione perenne dell'agire, compiuta da Sisifo, è l'esatto opposto dell'agire significativo, perché il suo compimento non porta mai al raggiungimento di un fine. Tali caratteri di contingenza e di inutilità dell'atto sembrano essere il segno del definitivo limite della libertà, o quantomeno della dimostrazione dello strutturarsi di un fato. Tuttavia, per comprenderla pienamente è necessario attestare che in questo caso la spiegazione risulta intricata. Il Sisifo camusiano è posto in una situazione che lo porta ad una ricerca libera del senso del suo agire: sollevando il masso, si ritrova nell'assurdità della sua situazione, ovvero nella continua ricerca di senso in un mondo condannato all'assurdità. Vi è un destino, tanto in Sisifo quanto nell'uomo in generale: quello della ripetitiva ricerca di senso nel mondo assurdo; ma questo destino possiede connotati fatali, in quanto non priva l'uomo della sua libertà ma lo condanna ad un certo tipo di realtà.

Ora, sulle basi di quanto è stato guadagnato nella prima parte del nostro scritto, e avendo stabilito la portata della libertà in Sisifo, è possibile comprendere cosa intenda davvero Camus con il concetto di destino, e come questo si intersechi con la libertà umana. Si è detto che il destino non è fato; tuttavia, un residuo di fatalità si avverte nell'evento ineluttabile della morte³⁶¹, ovvero come necessità insita nella contingenza dell'uomo. Inoltre, si è detto che l'eroe tragico accetta consapevolmente il destino e, ora, si apprende che anche la dimensione volitiva in lui è intatta.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 12.

³⁶⁰ Ciò che non dipende dall'individuo può essere considerato parimenti necessitato o casuale, non è nostra preoccupazione in questo contesto, in quanto, riteniamo che il problema non cambi nella sostanza: vi è un individuo che "patisce" una differenza tra il suo volere e il mondo, dunque anche se il mondo fosse governato da necessità resterebbe invariato il senso di distacco tra l'atto e l'intenzione.

³⁶¹ Si ricordino le parole di Camus citate in precedenza (A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 318).

Proprio la volontà funge da principio liberatore dalla contingenza-necessità: non tanto nel mondo, che vede l'uomo destinato a morire, quanto all'interno del soggetto stesso, che si tende oltre la propria mortalità.

A prima vista, questi ultimi due caratteri sembrano echeggiare l'*amor fati* nietzschiano, che prevede che il soggetto desideri ciò che in realtà dovrebbe suscitare repulsione – cioè un "fato" del tutto inaggrabile – e, al tempo stesso, richiede la consapevolezza che nutrire o meno amore nei confronti dell'ineluttabile non modificherà in alcun modo la sorte personale³⁶². Del resto, altri eroi "moderni", come Caligola e Meursault, affacciandosi alla morte, scelgono di trascendere l'iniquità del fato mortale umano tramite la rinuncia alla loro libertà. La critica, almeno in passato, ha spesso associato l'attitudine all'"amore del fato" tanto al Sisifo camusiano quanto al suo Edipo, restituendo una visione complessiva che vedeva gli eroi camusiani intraprendere «un tentativo di mimare quel che non può essere trasceso»³⁶³, che potremmo tradurre con una totale accettazione, un fragoroso "sì".

In realtà, tra l'*amor fati* nietzschiano e il destino camusiano sussistono differenze sostanziali che lo stesso Camus rileva ne *L'uomo in rivolta*³⁶⁴. Secondo Camus, Nietzsche con l'*amor fati* mostra una totale sottomissione alla necessità del divenire, ciò implica che vi sia una adesione acritica alla necessità di qualsiasi natura essa sia, in questo modo, Camus rileva una inaccettabile scomparsa della rivolta: l'uomo nietzscheano è un collaborazionista che accetta tutte le vessazioni della realtà, nella convinzione che accettando tutto e rinunciando alla rivolta, egli diverrà Dio. Tuttavia, per Camus, ciò comporta uno squilibrio: la rivolta è sempre sia accettazione che negazione, se si rinuncia a uno dei due – come fa Nietzsche – si viene meno al meccanismo di contrappesi della *mesure*, portando ad uno squilibrio tipico della *ὑβρις* tragica e, al contempo, ad una paradossale riconciliazione con l'assurdo.

³⁶² B. Han-Pile, *Nietzsche and Amor Fati*, in "European Journal of Philosophy" 19 (2) 2011.

³⁶³ D. Sherman, *Camus*, Wiley-Blackwell, New Jersey 2008, p. 81–83.

³⁶⁴ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, pp. 700–702.

Ma, grazie alle evidenze poste dal valore significativo della morte e alla potenza intatta della dimensione volitiva, possiamo approfondire il modo di porsi di Sisifo nei confronti del suo destino, il quale prevede una certa libertà. L'esperienza della morte – come scontro nei confronti del limite – consente di ripensare alla vita con consapevolezza, attribuendo pregnanza significativa ad una serie di azioni che apparivano irrelate tra loro: restituendo, dunque, agli atti passati, una sorta di libertà *a posteriori*.

Nel dispiegarsi del destino di Sisifo si assiste a una continua dialettica: l'odio di Sisifo nei confronti della morte mantiene acceso l'amore nei confronti della vita: ad ogni macigno sollevato da Sisifo si risolleverà volitivamente un moto di rivolta, accompagnato dalla paradossale ripetizione dell'azione. Allo stesso modo, Edipo, che si abbandona alla guida di Antigone, volge uno sguardo d'amore in direzione della vita. Il "tutto è bene" pronunciato a fior di labbra da entrambi gli eroi non è altro che una accettazione della realtà del conflitto, piuttosto che l'accettazione di un fato inaggirabile.

1.2 L'Edipo sartriano: la contraddittorietà del fato e l'introduzione della malafede

Sartre considera la tragedia greca come uno specchio della fatalità e la ragione per la quale ritiene interessante ripercorrere la tragedia è che il fato non è altro che la libertà invertita. Questo elemento è da intendersi – in prima battuta – alla luce della lettura che Sartre offre dei personaggi della tragedia: essi, cioè, andranno compresi all'interno della sua teoria della libertà, piuttosto che interpretati secondo una prospettiva fatalistica. Egli, infatti, sostiene chiaramente che il suo intento è di

mostrare che il suo Oreste è «preda della libertà»³⁶⁵, proprio come «Edipo è preda del suo destino»³⁶⁶.

Tuttavia, per Sartre, ciò non significa declassare la tragedia greca e moderna ad un semplice fatalismo calcolato. Se così fosse, non sarebbe interessante rivisitare né le figure tragiche – soprattutto quella di Edipo – né la tragedia in sé: al contrario, per Sartre, la maggiore preoccupazione della tragedia è la libertà dell'uomo:

«La grande tragedia, quella di Eschilo e di Sofocle, e quella di Corneille, ha come istanza principale la libertà umana. Edipo è libero, e sono liberi Antigone e Prometeo. La fatalità che noi crediamo di vedere nel dramma antico non è che il contrario della libertà»³⁶⁷.

Stabilita la rilevanza posta da Sartre in merito al tema del fatalismo nella tragedia, e dato il rapporto di contrarietà che il fato intrattiene con la libertà, è necessario stabilire la natura di quest'ultimo nella concezione specificatamente sartriana. Infatti, restando ad una visione classica del fato³⁶⁸ come forza ineluttabile, non si potrebbe comprendere come i personaggi della tragedia siano liberi: la presenza di una siffatta necessità fatale non contempla l'intervento dell'agire umano e della volontà, che scaturisce primariamente dalla libertà.

Anche interpretando la “contrarietà” di libertà e di fato in modo aristotelico, ovvero come massima distanza fra due termini dello stesso genere³⁶⁹, non si comprende immediatamente quale rapporto sussista fra i due, in quanto, se da un lato è l'uomo a subire sia la libertà sia il fato, dall'altro lato, la libertà scaturisce dall'uomo, mentre il fato è un potere esterno che si impone su di lui. Dunque,

³⁶⁵ «Proie à la liberté» (J.P. Sartre, *Les Mouches*, p. 223).

³⁶⁶ «*Œdipe est en proie à son destin*» (Ibidem).

³⁶⁷ «*La grande tragédie, celle d'Eschyle et de Sophocle, celle de Corneille, a pour ressort principal la liberté humaine. Œdipe est libre, libres Antigone et Prométhée. La fatalité que l'on croit constater dans les frames antiques n'est que l'envers de la liberté*» (J.P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, p. 19).

³⁶⁸ Il riferimento anche in questo caso è sempre N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, p. 379.

³⁶⁹ In questo senso di veda il discorso dello Stagirita contenuto all'interno del IV libro della *Metafisica*.

presentare un Edipo sottoposto ad un vincolo fatale e leggere comunque in lui l'espressione di un agire libero, sembra una contraddizione. Inoltre, come si è visto, la figura di Edipo solleva anche la questione del destino che – come si vedrà meglio in seguito – è profondamente implicata nella concezione sartriana del fato.

Per queste ragioni, la prospettiva di Sartre non risulta immediatamente comprensibile. Per comprendere al meglio Edipo e insieme ottenere una chiara visione della tragedia sartriana, dunque, è necessario restituire un'immagine esauriente del fato e della fatalità, considerando nel dettaglio i rapporti che questi elementi instaurano con la libertà e il destino.

Sartre non propone una ricostruzione metodica del fato; tuttavia, grazie all'analisi di molteplici testi, se ne può ricostruire un'immagine parziale. I volumi presi in esame saranno ripercorsi cronologicamente, anche se, in alcuni casi specifici, avremo occasione di accennare a concetti elaborati in seguito, in maniera da restituire al pensiero sartriano la massima organicità.

La concezione di fatalismo come opposto alla libertà si presenta per la prima volta in *Immagine e coscienza*. Tuttavia, in questo luogo, il fato e la libertà appaiono insieme ad un'altra costante del pensiero sartriano: il determinismo:

«Il determinismo – in nessuna guisa applicabile ai fatti di coscienza – afferma che, dato tale fenomeno, deve seguirne necessariamente il tal altro. Il fatalismo sostiene che un dato avvenimento deve accadere, e che è tale evento futuro quel che determina la serie che metterà capo ad esso. Non il determinismo, ma il fatalismo è l'opposto della libertà»³⁷⁰.

Sartre chiarisce in questo luogo che la coscienza risulta impermeabile al determinismo, in quanto esso implica un nesso di causalità, per il quale un determinato fatto o evento viene messo in relazione necessitata con un altro fatto o

³⁷⁰ J.P. Sartre, *Immagine e coscienza: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1969, p. 81.

evento. Sulla base di quanto sostenuto in *Immagine e Coscienza*, se si ritenesse la coscienza un mero susseguirsi di fatti determinati, essa non potrebbe produrre nient'altro che il reale, e in questo modo verrebbe meno la sua capacità immaginativa del mondo, che appunto si instaura tramite il suo sottrarsi al mondo, affermandosi come libertà³⁷¹.

Chiaramente, la coscienza umana non risulta manifestare alcuna forma di determinismo; tuttavia essa spesso si sottomette al fatalismo, che pur non stabilendo un vincolo necessitante fra singoli eventi o prefigurando a priori un percorso in generale, si struttura come predeterminazione inesorabile dell'esito, suggerendo una visione del fato perfettamente in linea con il precetto stoico: *ducunt volentem fata, nolentem trahunt*³⁷². La presa del fato sulla coscienza viene ulteriormente chiarita da Sartre³⁷³, quando concorda con la descrizione del fatalismo contenuta nel *pamphlet* intitolato *Mars ou la guerre jugée* di Émile-Auguste Chartier³⁷⁴. All'interno del suddetto testo, l'autore sostiene che il fatalismo – come dottrina – ha una presa profetica sull'uomo, tale che la sola credenza nei confronti del fato conferirà al suddetto verità nel reale, in quanto «se il presentimento è preso come vero, è sempre vero. Quello che si è pensato per primo come inevitabile, contribuirà ad essere reso tale da suddetta credenza»³⁷⁵. Sempre Chartier, in *Éléments de philosophie*, propone un'ulteriore ricostruzione della convivenza fra determinismo e fatalismo, ponendoli come concetti opposti³⁷⁶: il fatalismo è una disposizione umana a credere che tutto

³⁷¹ *Ivi*, pp. 282–283.

³⁷² Seneca riporta a Lucilio una citazione dello stoico Cleante: «chi segue i fati lo conducono, chi recalcitra lo trascinano» (L.A. Seneca, *Lettere a Lucilio*, 107, 11, a cura di U. Boella, UTET, Torino 1998, p. 853).

³⁷³ P. Sartre, *Immagine e coscienza: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, p. 81.

³⁷⁴ Chartier (1868–1951) viene spesso citato nelle opere di Sartre tramite lo pseudonimo di Alain, uno studioso di filosofia e letteratura. La ragione di tale frequenza è data dall'esperienza folgorante che il giovane Sartre ha avuto durante le lezioni di Chartier (T.R. Flynn, *Sartre. A philosophical biography*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 20–21).

³⁷⁵ «Le pressentiment pris comme vrai est toujours vrai. Ce qu'il a d'abord pensé comme inévitable, il contribue à le faire par cette croyance même» (E.A. Chartier) Alain, *Mars ou la guerre jugée*, Gallimard, Paris 1950, p. 161) Traduzione del testo è a cura nostra.

³⁷⁶ In particolare «[fatalisme et déterminisme] sont pourtant des doctrines opposées; l'une chasserait l'autre si l'on regardait bien» (E.A. Chartier) Alain, *Éléments de philosophie*, Gallimard, Paris 1956, p.

ciò che si verificherà nel mondo in qualche modo, è già stato pre-disposto, tanto che anche un impegno attivo nell'ostacolarne il decorso non farà altro che condurre al medesimo esito. Tuttavia, nel fatalismo è assente la causa, condizione che, al contrario, è presente nel determinismo, il quale si fonda proprio sull'attivazione di una causa apparentemente insignificante, dalla quale scaturiscono inesorabilmente esiti fausti e nefasti.

Sartre e Chartier sono d'accordo nell'individuare un rapporto di opposizione tra il determinismo e il fatalismo³⁷⁷. Da parte sua, Sartre ritiene che il determinismo si applichi principalmente al mondo fisico.

La ragione di tale posizione risulta lampante se si adotta la prospettiva de *L'essere e il nulla*. «La libertà umana precede l'essenza dell'uomo e la rende possibile, l'essenza dell'essere umano è in sospenso nella sua libertà»³⁷⁸: cioè, l'uomo si definisce in cammino con i suoi atti. La libertà, in questo modo, diventa essenza della coscienza, ovvero disponibilità a scegliere di determinarsi in un senso anziché in un altro; al contrario, se vi fosse una "natura umana" in grado di determinare la coscienza³⁷⁹, oppure una coscienza unicamente non-preriflessiva³⁸⁰, verrebbe meno la libertà stessa, in quanto quest'ultima trova la sua indipendenza o la sua indeterminatezza in una coscienza manchevole di "essere", che lascia uno spazio aperto intorno a sé. Ed

236). Per avere un'immagine esaustiva della dinamica tra i due concetti si tenga presente il libro quarto ai capitoli IV e VI (*ivi*, pp. 228–237).

³⁷⁷ J.P. Sartre, *L'idiota della famiglia: Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, 1, Il Saggiatore, Milano 1977, p. 310.

³⁷⁸ J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, p. 60.

³⁷⁹ Secondo Sartre, un argomento di tale natura è stato proposto da Kant, Cartesio e Leibniz. Kant ponendo una natura umana provvista di un'essenza comune – invece che di esistenza – rende tutti gli uomini già definiti. Allo stesso modo, per Cartesio o per Leibniz la natura umana esiste come concetto nella mente divina e solo successivamente è incarnata come risultato produttivo in un particolare individuo (J. P. Sartre, *L'esistenzialismo è un umanismo*, Mursia, Milano 2010, pp. 25–27).

³⁸⁰ Per Sartre, la coscienza umana per poter accogliere la libertà dev'essere dapprima preriflessiva e poi riflessiva o posizionale. La dimensione preriflessiva è, ad esempio, originaria della libertà in quanto chiarisce il fine, e solo successivamente la coscienza posizionale o «coscienza di coscienza» (*ivi*, p. 18); ad esempio la volontà, permette di assumere una posizione in merito al fine (*ivi*, pp. 508–511). Il legame da un lato tra libertà e preriflessività e dall'altro tra riflessione e volontà, permettono di intuire come la posizione di non-preriflessiva sia per Sartre quantomeno impraticabile: significherebbe costruire una volontà priva di libertà.

è proprio questo elemento, in congiunzione con la sua “gettatezza”, che – secondo Sartre – permette alla libertà di essere libera nel senso massimo del termine. A questo punto, risulta chiaro che, se la libertà fosse determinata da altro, essa verrebbe meno; parimenti, se essa si fondasse propriamente su altro o su sé stessa, risulterebbe non-libera. In conclusione, per Sartre la libertà è possibile, cioè propriamente esistente, proprio in virtù della sua infondatezza.

In una siffatta costruzione della libertà, pare che l’unico spazio disponibile ad accogliere il fato sia entro la libertà stessa, sotto la forma di un “tradimento” della libertà. Questo può avvenire tramite una forma di auto-oggettivazione, ovverosia in una prospettiva nella quale la libertà diventa una forma di condizionamento dell’essenza stessa che mira a considerare il per-sé come un in-sé.

Prima di valutare questa prospettiva, prendiamo in considerazione i risultati ai quali siamo pervenuti. Come si è appreso in *Immagine e coscienza*, il fato è per Sartre una forma di credenza che si distingue dal determinismo; inoltre, si struttura come radicalmente opposto alla libertà. In altri termini, si tratta del medesimo discorso affrontato in alcune conferenze raccolte in *Un Théâtre de situations*. Tuttavia, nel primo testo citato, il discorso appare più contestualizzato; ragione per cui privilegeremo quest’ultimo luogo per la nostra riflessione.

Innanzitutto, ciò che abbiamo compreso è che il determinismo, per Sartre, è opposto al fato; malgrado ciò, non si è ancora pervenuti ad una conclusione definitiva su quale sia, secondo Sartre, la natura del fato. Tuttavia, operare una distinzione tra determinismo e fato significa rilevare che il fato – in qualche modo – ha una presa sulla libertà umana. Di conseguenza, l’agire del fato sull’uomo si configura come il cortocircuito della stessa libertà, ovverosia la malafede.

Nel caso tale prospettiva risultasse coerente, da un lato si avrebbe il vantaggio di poter inserire il fato in un quadro di riferimento; in caso contrario, resterebbe un concetto opaco e privo di apparente fondamento all’interno del pensiero sartriano; dall’altro, se il fato fosse fedelmente ricostruibile entro la malafede, si dovrebbe

necessariamente convenire che il fato corrisponda, da ultimo, all'influenza della coscienza su sé stessa: dunque, più che di fato si tratterebbe di "destino".

Per queste ragioni, riteniamo necessario, dapprima, valutare la possibilità di una vicinanza tra i concetti di malafede e fato, e poi valutare la possibilità di decifrare quello che Sartre chiama fato, in termini di destino.

La struttura del fato e quella della malafede risultano accostabili – nell'ambito del pensiero sartiano – per due ragioni: la prima risiede nel rapporto tra coscienza e libertà; la seconda sta nell'opposizione di entrambi al determinismo psicologico e alla psicanalisi freudiana. Infatti, sia la nozione di fato in *Immagine e coscienza* che la nozione di malafede ne *L'essere e il nulla* si presentano accompagnati alle medesime questioni: il rapporto fra libertà e coscienza, il determinismo psicologico e, infine, la psicanalisi freudiana.

Entro la spiegazione dei rapporti tra libertà e coscienza, si scorge come il determinismo psicologico, la psicanalisi e la malafede siano modalità per sfuggire all'avvertenza della libertà, cioè all'angoscia; tuttavia, se i primi due non risultano sensati e, anzi, come si vedrà, contraddittori, la malafede può essere l'unica in grado di accogliere una struttura come quella del fato sartriano.

Ora, tanto il determinismo psicologico quanto la psicanalisi freudiana concorrono alla spiegazione dell'individuo tramite una prospettiva che mira a considerare sé stessi – in riferimento sia alla libertà che alla coscienza – come "cose", ovvero come enti positivi, ricolmi di *en-soi*. Tuttavia, questa non è altro che una forma di rifugio dall'avvertenza angosciosa della libertà, la quale non può mai strutturarsi come vera e propria negazione dalla libertà stessa, in quanto la libertà ha il carattere dell'evidenza³⁸¹.

Entro i confini de *L'essere e il nulla*, la prima impostazione, ovvero quella del determinismo psicologico, intende dimostrare come la coscienza non sia altro che

³⁸¹ *Ivi*, p. 76.

una struttura di stampo meccanicista, dove i nessi dell'agire, entro i rapporti temporali, vengono restaurati sulla base di «una natura produttrice»³⁸².

La seconda impostazione, quella psicanalitica, non mira apparentemente a determinare, quanto piuttosto a spiegare, i comportamenti individuali; in ogni caso, al fine di raggiungere una tale consapevolezza, Freud non farà altro che cercare una regola, che determini, e così spieghi, l'agire dell'uomo: tale regola prende il nome di inconscio. Proprio qui si fonda una delle principali critiche di Sartre a Freud: l'uomo non può essere determinato da impulsi inconsci, altrimenti si ricadrebbe di nuovo nella "cosificazione" di una componente umana originaria, alla quale si potrebbe imputare una sorta di principio di causalità produttrice ed efficiente dell'agire. Non solo, l'attacco di Sartre si muove direttamente nei riguardi del concetto freudiano di "censura", che scinde la psiche umana in conscio ed inconscio; tuttavia, quest'ultimo, per camuffarsi, dovrebbe necessitare di un'altra componente coscienziale a sua volta cosciente dell'occultamento dell'inconscio. Questa, tuttavia, essendone cosciente, non solo sarebbe in grado di cogliere l'inconscio, che per definizione dovrebbe essere celato, ma dovrebbe avere su di esso una presa stabile; dunque, di nuovo, si tratterebbe di postulare all'interno della psiche umana l'esistenza di una componente – in questo caso la parte inconscia dell'io³⁸³ – in grado di determinare parte della coscienza, provocando una "cosificazione" della stessa, overosia rendendola un in-sé³⁸⁴.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ Utilizziamo il termine "io inconscio" sulla base di due ragioni: la prima riguarda la spiegazione contenuta ne *L'essere e il nulla* (P. Pagani, *Sartre: L'essere e il nulla*, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2008/2009), la seconda ragione proviene da un'esigenza di superare le critiche rivolte alla semplificazione teorica sartreana nei riguardi di Freud.

³⁸⁴ *Ivi*, pp. 86–91. Come scrive Sportelli nell'*Essere e il nulla* possono essere distinte tre critiche verso la psicanalisi freudiana: il rifiuto della struttura egologica, l'insensatezza dell'inconscio come regione di occultamento degli atti di riflessione, culminando con l'ultima critica al concetto di censura. A nostro avviso possono essere intese come espressioni della medesima critica: tutte si rivolgono al rifiuto di individuare nella coscienza una componente totalmente positiva e ricolma di in-sé, la quale determinerebbe un'altra parte della coscienza (S. Sportelli, *Sartre e la psicanalisi*, Dedalo, Bari 1993, pp. 18–20).

Dunque, sia il determinismo psicologico che la spiegazione psicanalitica freudiana, pur presentandosi come costruzioni logicamente disposte ad accogliere il “fato”, non sono per Sartre luoghi sensati entro i quali collocarlo, tanto che in entrambi i testi il filosofo giunge a dimostrare non solo le differenze di questi rispetto al “fato”, ma a svelarne anche le interne contraddizioni.

La critica alla psicanalisi freudiana prende posto all’interno del discorso più ampio sulla *mauvaise foi*, che sorge entro le dinamiche di coscienza e di libertà. Infatti, è pre-riflessivamente che il soggetto è cosciente dell’estensione illimitata della sua libertà, – in altri termini, avverte la responsabilità³⁸⁵ – e, dunque, solo dopo sperimenterà riflessivamente l’angoscia come piena presa di coscienza della propria libertà. L’angoscia e la libertà sono strutturalmente legate, tanto che la prima – in virtù della seconda – non può essere propriamente soppressa, in quanto “è” l’individuo stesso. Tuttavia, ci sono due attitudini possibili nei confronti dell’angoscia: affrontarla o fuggirla. Affrontare l’angoscia significa accettare propriamente di essere condannati alla libertà; fuggirla, al contrario, significa considerarla come “cosa”, cioè porla a distanza, portando in questo modo la malafede ad apparire³⁸⁶. Anche altri atteggiamenti si fondano sulla medesima situazione, come il determinismo psicologico³⁸⁷ e la psicanalisi; tuttavia, essi, come si è visto, sono risposte contraddittorie.

A ben vedere, il determinismo e la psicanalisi – presentandosi come teorie – possono essere intese come delle contraddizioni teoriche, in quanto il soggetto che le pronuncia afferma ciò che realmente non può pensare³⁸⁸. Anche la malafede è, a modo suo, una contraddizione; tuttavia, non essendo una teoria ma un comportamento, si configura come contraddizione pratica, dove l’uomo compie ciò

³⁸⁵ J. P. Sartre, *L’essere e il nulla*, pp. 628–629.

³⁸⁶ J.P. Sartre, *L’essere e il nulla*, p. 79–82.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 76–77.

³⁸⁸ P. Pagani, *Oltre la “ghigliottina di Hume”*, in *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XX, 2018, 3, p. 778.

che non può propriamente “volere”³⁸⁹, cioè occulta a sé stesso qualcosa di cui è consapevole³⁹⁰.

Come abbiamo già visto, la malafede non è da confondersi come un inganno dell'inconscio a carico della coscienza, che si strutturerebbe piuttosto come menzogna. Quest'ultima si costituisce come un atteggiamento di duplice negazione nei confronti della “trascendenza” poiché, da un lato è rivolta alla negazione della verità, e dall'altro lato riesce a negarla solo a parole, ma non effettivamente, continuando dunque ad affermare praticamente la verità dentro di sé. Proprio per questo duplice aspetto, la menzogna sfrutta a suo vantaggio la dualità ontologica di ingannatore e di ingannato, dove, coscientemente, l'ingannatore continua ad avere presente la verità, mentre i suoi atteggiamenti verso l'alterità, ovvero l'ingannato, la negano. In breve, la menzogna sfrutta a suo vantaggio la dualità ontologica che intercorre tra l'io e l'alterità. Viceversa, la malafede, strutturandosi come inganno nei confronti di sé stessi, supera il dualismo della menzogna mantenendo l'unità di coscienza³⁹¹: colui il quale è in malafede è cosciente del contenuto che occulta e, al tempo stesso, crede fermamente nella veridicità della menzogna che va sostenendo (vedremo tra poco come questa, che sembra una contraddizione, non lo sia affatto).

In altri termini, la condizione di possibilità sussiste grazie a due duplicità umane³⁹²: da un lato quella di fatticità e di trascendenza nella struttura coscienziale;

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Il concetto di contraddizione pratica, sorto entro il pensiero di Tommaso, implica le categorie di male e di bene e una natura umana che strutturalmente si rivolge a quest'ultimo. Non essendo presente un tale rivolgersi in Sartre, la contraddizione pratica va intesa come un tradimento non del bene, ma piuttosto della libertà stessa.

³⁹¹ *Ivi*, p. 85.

³⁹² La sussistenza della malafede deriva da una compresenza tra *facticité* e *transcendance* e tra *être-pour-soi* e *être-pour-autrui*. (J.P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1976, pp. 91–92). Infatti, come si legge nell'esempio della donna al primo appuntamento, ella considera i suoi comportamenti fatticità quando in realtà sono trascendenti, e viceversa: ad esempio, abbandonare o ritirare la mano da quella del compagno non viene recepita dalla donna come scelta, la mano non è *sua* ma *una* mano, quindi il suo corpo diventa una “cosa” contemplabile, legittimando in questo modo che le possono succedere solamente “accadimenti” e non delle possibilità realmente scelte. L'essere-per-sé e l'essere-per-altri ripropone nient'altro che la medesima meccanica, permettendo «una sintesi

dall'altro lato quella data dal rapporto tra il per-sé e il per-altri. Entrambe sono parte dell'uomo; tuttavia, nella malafede, non raggiungono una sintesi, ma vengono mantenute aperte in modo metastabile – tale, tuttavia, da poter diventare uno stile di vita.

La malafede, dunque, dimostra come sia possibile per la coscienza ingannarsi, ovvero progettare la malafede, senza ricorrere ad un agente esterno – o interno-esterno, come l'inconscio freudiano.

Questa forma di autodeterminazione soggettiva, oltre ad essere coerente con il complesso filosofico sartriano, risulta accostabile – come si è premesso – alla prima formulazione del “fato” presentata in *Immagine e Coscienza*. Tuttavia, al fine di stabilire un'effettiva corrispondenza, sarà utile indagare il problema essenziale che attraversa entrambi i concetti: il fatto che il soggetto nutra nei confronti della malafede e del “fato” una forma di “fede” o di “credenza”³⁹³.

La credenza nella malafede risulta un problema, dal momento in cui mostra come il soggetto sia cosciente di mentire a sé stesso, e, al tempo stesso, creda fermamente a questa stessa menzogna.

In primo luogo, la malafede non è tanto il culmine di un processo, ma uno stato o una situazione in cui il soggetto viene a ritrovarsi come in una “disposizione” o uno “stato di sogno”, dove esso si determina spontaneamente nei confronti di una serie di evidenze, giudicandole sufficientemente persuasive, nonostante non lo siano. Tuttavia, non sono propriamente le evidenze in sé stesse, in quanto mere datità, a determinare il soggetto, ma è l'intuizione che l'individuo ha di esse a renderle passibili di credenza e a far sì che la loro insufficienza venga giudicata come sufficienza. Ancor prima, come Sartre sottolinea, non sono queste evidenze ad essere rilevanti nella decisione: al contrario, nella malafede, è la disposizione soggettiva ad essere stabilita

perpetuamente disgregativa e un perpetuo gioco di evasione dal per-sé al per-altri e dal per-altri al per-sé» (J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, pp. 93–95).

³⁹³ *Ivi*, pp. 105–109.

in partenza. Solo in seguito, il soggetto cercherà effettivamente tutte le evidenze che si accordano alla “fede” iniziale: proprio per questo essa non è una «decisione riflessiva o volontaria»³⁹⁴, ma una «determinazione spontanea»³⁹⁵.

La “fede” nella malafede, in questo modo, risulta una dimensione che si adatta alla visione del “fato” sartriano ma, non essendo una forma di costrizione esterna, quanto piuttosto un risultato di disposizioni coscienziali, risulta evidente che Sartre, sin dall’inizio, confonde la struttura fatale con quella destinale.

Come si è visto, l’elemento coscienziale è da intendersi come un duplice spartiacque tra le nozioni di fato e di destino: in primo luogo, solo il destino, e non il fato, può essere comprensibile dalla coscienza; in secondo luogo, la volontà e l’agire sono profondamente implicate nella coscienza: ovverosia l’agire è il modo di apprendere la libertà nella forma di «coscienza non-tetica di esistere»³⁹⁶. La volontà, come decisione riflessa in merito ai fini, non può risultare determinata a priori da nulla; in caso contrario, di nuovo, vi sarebbe un avvenimento del per-sé necessitato, cioè un momento – nel caso della volontà, di tipo riflesso e deliberato – in cui viene negato il presupposto stesso della volontà, ovverosia la libertà originaria³⁹⁷. Inoltre, affermando l’esistenza di un “fato” che determina la coscienza, non si ricadrebbe solo in una contraddizione in termini – quella di affermare un “fato coscienziale” –: la contraddizione consisterebbe anche nell’affermare l’esistenza di un potere trascendente, sufficiente a condizionare la libertà stessa (il che non è possibile, per le ragioni esposte in precedenza), e lo stesso Sartre si opporrà chiaramente a tale concezione in un testo successivo a *L’essere e il nulla*³⁹⁸.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 106.

³⁹⁵ *Ivi*, p.106.

³⁹⁶ *Ivi*, p. 505.

³⁹⁷ *Ivi*, pp. 509–510.

³⁹⁸ Nella *Critica alla ragione dialettica*, nonostante lo scopo sia diverso, dimostra come sia necessario che la dialettica provenga dagli individui e non da gruppi superindividuali. In caso contrario si configurerebbe come una legge divina o una fatalità metafisica (J.P. Sartre, *Critica della ragione dialettica I, Teoria degli insiemi pratici*, Il saggiatore, Milano 1990, p. 161). Anche nell’

Dunque, gli elementi caratterizzanti del destino, generalmente esclusi dal fato, sono considerati come essenziali in Sartre, tanto che ammettere la presenza di un fato nella sua filosofia significherebbe destituire di fondamento il concetto di per-sé.

L'altra questione, rimasta in sospeso nel corso della trattazione della malafede, riguarda la possibilità di stabilire fino a che punto l'impianto della malafede e quello del destino risultino sovrapponibili. Si è visto che la "decisione a priori" o la "credenza" della malafede ben si adattano alla struttura del destino; infatti, riprendendo l'esempio di Edipo, egli, affermando di essere "destinato", non fa altro che dimostrare la sua fuga dalla libertà tramite un ricorso alla malafede. Tuttavia, in questo modo, benché 'in controluce', egli afferma la propria libertà.

Dunque, i luoghi entro i quali Sartre, riferendosi al Re di Tebe, lo identifica talvolta come libero e talvolta come destinato, non sono da intendersi come contraddizioni, bensì sono da riferirsi, da un lato alla realtà di Edipo come soggetto libero, e dall'altro lato all'immagine che Edipo ha di sé stesso, cioè quella di un soggetto destinato, vittima della malafede. Appare ora possibile, dunque, sostituire i termini della struttura oppositiva che vede la libertà opposta al "fato". Se la libertà è realmente opposta al "fato", allora è legittimo chiedersi se essa si opponga, allo stesso modo, alla malafede: la fuga dalla libertà è garantita dall'esistenza della libertà stessa; dunque la malafede non si oppone radicalmente alla libertà, ma è piuttosto una mossa contraddittoria della stessa libertà.

Ancora, la malafede potrebbe essere un errore nel quale l'uomo cade quando si persuade di essere non-libero, ma un errore dal quale ha sempre la possibilità di "risvegliarsi". Dunque, la struttura oppositiva, da un lato, di "fato" e libertà e, dall'altro lato, di malafede e libertà, dev'essere piuttosto interpretata come un rapporto tra una realtà umana e la sua patologica espressione, dove quest'ultima non risulta possibile se non in virtù della prima. In altri termini, per Sartre, tanto la credenza del destino quanto il destino stesso sussistono unicamente in virtù di un

soggetto tanto libero da poter negare verbalmente e credere alla negazione della libertà stessa.

In tre testi, successivi all'*Essere e il nulla*, ovvero *l'Idiota della famiglia*, la *Critica della ragione dialettica* e i *Quaderni per una morale*, queste conclusioni vengono ampliate e arricchite, anche sulla scorta della figura di Edipo. Infatti, non solo negli ultimi due si ritrova un'evidente mancanza di distinzione tra il concetto di fato e quello di destino³⁹⁹ ma, in particolare nel secondo testo, viene anche introdotto un nuovo concetto di destino caratterizzato da una connotazione sociale. Nei confronti di quest'ultimo, Thomas Flynn individua due livelli di analisi: ad un primo livello, si trova una soggettività che si scopre oggetto-agente storico, ovvero diventa "destino"; ad un secondo livello, è il soggetto che diventa consapevole di alcune «forme sociali aperte le quali superano il mio presente e la mia vita»⁴⁰⁰. Come si vedrà più avanti, non solo le forme sociali, ma anche gli stessi individui sono in grado di compiere la trasformazione di una esistenza in destino; tuttavia, è necessario che sopraggiunga la morte del soggetto: l'uomo morto diventa un "in-sé" perché non ha più la possibilità di superarsi nelle scelte. In questo modo, l'alterità è in grado di trattare la vita come "destinata", in quanto totalmente chiara e dispiegata⁴⁰¹.

La *critica della ragione dialettica*, fatta eccezione per quest'ulteriore nozione di destino, a cui valeva la pena accennare, non risulta esplicativa della figura del destino tanto quanto lo sono i ragionamenti contenuti nei *Quaderni per una morale*

³⁹⁹ Si osservino le seguenti affermazioni: «una finalità che agisce a imitazione della causalità, ecco che cosa si chiama fatalità o destino» (J.P. Sartre, *Quaderni per una morale*, p. 121); «la libertà diventa destino a sé stessa, vuole essere per sé stessa fatalità» (*ivi*, p. 226); «quello della fatalità o del destino (che si manifesta non appena l'uomo vuole misurare la propria potenza o la propria impotenza e pensa sulla propria "vita"» (*ivi*, p. 328). E ancora, «si presenta come legge trascendente d'interiorità, come movimento della ragione costituente e come destino o fatalità» (J.P. Sartre, *Critica della ragione dialettica II, l'intelligibilità della storia*, Il saggiatore, Milano 1990, p. 202). È da notare che, nonostante il destino e il fato siano spesso presentati congiunti, ciò non è da intendere come un aut-aut in quanto non si tratta di scegliere tra destino o fato ma semplicemente sono da intendersi – almeno a prima vista – come sinonimi.

⁴⁰⁰ «Open social forms that surpass my present and my life» (Thomas R. Flynn, *Sartre, Foucault, and Historical Reason*, University of Chicago Press, Chicago 1997, p. 40).

⁴⁰¹ *Ivi*, pp. 615–619.

e nell'*Idiota della famiglia*. Come lo è stato per Camus, Edipo si presenta anche per Sartre come una figura particolarmente significativa; infatti, lungo tutta la produzione sartriana, destino e fato risultano reciprocamente sostituibili proprio in riferimento alla figura dell'eroe tragico greco.

Nell'*Idiota della famiglia* appare un Edipo condizionato nella sua libertà di spontaneità, in quanto se avesse saputo in precedenza degli eventi futuri – come il parricidio che avrebbe commesso – sarebbe rimasto a Tebe, dunque, in un certo modo, la sua libertà ne sarebbe risultata condizionata; in questo senso appare palese la ricostruzione di un Edipo moderno sartriano, in quanto avviene un apparente conflitto interno alla libertà stessa di Edipo. Tuttavia, la “forza” in grado di manipolare un atto, costringendo un soggetto a raggiungere un fine prestabilito, non può che essere un'alterità intenzionale che sia in grado di servirsi di un soggetto tramutando i suoi fini in mezzi⁴⁰², in questo senso appare il conflitto di diritti presente nel rivolgersi di Sartre alle figure tragiche greche: per questa ragione non vi sarà «fato senza intenzione umana. O quasi umana»⁴⁰³.

Dello stesso segno appare il discorso che Sartre dedica a Edipo e all'*ἀνάγκη* greca, all'interno dei *Quaderni per una morale*: il destino esiste quando un uomo è «libero in un mondo truccato»⁴⁰⁴: in un mondo, cioè, dove subisce una limitazione della propria libertà a causa di un progetto altrui. Riappare qui il conflitto di diritti che sorge dallo scontrarsi di due istanze contraddittorie: il destino si manifesta come una maledizione inflitta alla libertà della coscienza, la quale si predispone ad accettare una sorte necessitata, nonostante abbia l'assoluta certezza della propria libertà⁴⁰⁵.

⁴⁰² Sartre spiega il rovesciamento di fine in mezzo tramite l'esempio di un pugile: «Un pugile mi fa una finta e abbassa la guardia, io vado all'attacco e mi faccio colpire: ha fatto in modo da togliere significato ai miei gesti perché diventino gli ausiliari dei suoi, perché io divenga spontaneamente e a mia insaputa un mezzo che serva al suo fine, mentre credo d[i] servire il mio» (.P. Sartre, *L'Idiota della famiglia: Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, 1, p. 395).

⁴⁰³ Supponiamo che Sartre in questo luogo con il «quasi umana» si riferisca all'Oracolo di Delfi (*Ibidem*).

⁴⁰⁴ J.P. Sartre, *Quaderni per una morale*, p. 328.

⁴⁰⁵ *Ivi*, pp. 328–329.

Se il discorso intorno alla malafede vedeva un'alterità presente all'interno dello stesso individuo – l'individuo che considera sé stesso e gli altri come "in-sé" determinati –, ora l'alterità diventa evidentemente l'unica artefice del destino, in quanto solo la libertà altrui è in grado di manifestarsi e imporsi come destino per la libertà dell'altro, cioè si estende fino a ledere il "diritto" altrui; e nonostante gli sforzi di ostacolarne il decorso, il soggetto non farà altro che giungere al medesimo esito, ad esempio «il padre di Edipo si fa uccidere con maggiore certezza dando l'ordine di uccidere il figlio»⁴⁰⁶ – questo perché, agli occhi del destino, cioè dell'alterità, non si appare in altro modo se non determinati. In questo senso, nella tragedia «tutto è destino e tutto è libertà. La libertà di ognuno è il destino dell'altro»⁴⁰⁷, tanto che la stessa alterità – autrice del destino – è preda del destino di un'ulteriore alterità, realizzando un gioco potenzialmente infinito di oggettivazione delle soggettività.

Da questo punto di vista, si potrebbe avanzare una critica a Sartre: caratterizzato dal *regressus ad indefinitum*, il destino risulta essere privo di causa; tuttavia, si può osservare che Sartre rende il "per-sé" impermeabile a qualsiasi forma di costrizione che non provenga da una consapevolezza, seppur prerenflessiva, del soggetto stesso. Quindi, il regresso di cause che qui si struttura non va ad intaccare la libertà umana, bensì la concezione di destino come il risultato di una catena di alterità. L'unica soluzione praticabile – della quale, però, Sartre non fa parola – consiste allora nell'intendere il destino situato unicamente come presente all'interno delle dinamiche del conflitto di diritti, ovvero incarnato in soggetti, siano essi reali o immaginari.

Ciò che appare chiaro dai *Quaderni per una morale* è che, per Sartre, la concezione del destino è perfettamente in linea con il punto di vista della malafede. Infatti, il destino che l'alterità impone non è altro che una trasformazione del per-sé in un mero in-sé, come a voler avanzare un "diritto" al fine di lederne un altro. In

⁴⁰⁶ *Ivi*, pp. 405–406.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 406.

breve, per quanto riguarda la situazione di Edipo avremmo, da un lato una alterità che pretende di negare la libertà di Edipo, e dall'altro lato l'eroe che rivendica la sua emancipazione da quel destino-malafede che l'altro vede in lui.

Il paradosso pratico-teorico tra libertà e "fato" è risolto tramite una forma di convivenza evidentemente problematica, la quale pone in evidenza una duplice alterità che si struttura da un lato come malafede, cioè come il rivolgersi dell'individuo a sé stesso e agli altri come oggetto, dall'altro come una forma di intenzionalità che – tramite l'agire – cerca di catturare i soggetti sotto uno sguardo deterministico.

Libertà e "fato", a livello teoretico, non stanno dunque in conflitto; al contrario, per Sartre, la reale forma conflittuale, di gusto tipicamente tragico, appare entro il conflitto di diritti di Edipo.

Christina Howells, interpretando come insuperabile il conflitto tra libertà e fatalità entro la visione della tragedia sartriana, sostiene che il conflitto dei diritti, a ben vedere, si trova sulla stessa linea di impossibilità di risoluzione, e «ogni tentativo di risolvere dei diritti radicalmente in conflitto sarà sempre una rivelazione del tragico»⁴⁰⁸.

A nostro avviso, il legame tra i due concetti sussiste – soprattutto, se si prende in considerazione la dimensione dell'alterità –, ma il conflitto tra libertà e fato non coincide con il conflitto dei diritti. Infatti, se il conflitto tra libertà e fatalità è interno al soggetto e risolvibile (almeno, potenzialmente risolvibile⁴⁰⁹) grazie a una presa di coscienza della propria libertà, nel conflitto di diritti, invece, l'opposizione appare immancabilmente senza via d'uscita. In altri termini, nel caso del conflitto tra fato e libertà, si tratta di una credenza o di una patologia del soggetto, la quale è solo potenzialmente conflittuale, cioè solo nella misura in cui la consapevolezza soggettiva

⁴⁰⁸«*The attempt to resolve radically conflicting rights will always prove tragic*» (C. Howells, *Sartre: The Necessity of Freedom*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 80).

⁴⁰⁹ Si pensi a Edipo: è nella disposizione di uscire dal vincolo della malafede, in quanto patologia, ma Sartre non annuncia mai una risoluzione in questo senso.

veda come un errore la propria condotta passata; nel caso del conflitto dei diritti, vi sono invece due soggetti con opinioni tra loro contraddittorie, manifeste sin da subito e, per definizione, inconciliabili. Ciononostante, i due “conflitti” possono di fatto sovrapporsi, nel caso vi siano due personaggi tragici che si fanno portatori rispettivamente della libertà e del “destino-malafede”⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Il dramma che più si avvicina ad una siffatta posizione è *Le Mosche* di Sartre: infatti, da un lato si ha Oreste che rivendica una libertà assoluta, e dall'altro Elettra la quale non è in grado di assumersi la responsabilità di una libertà autentica, piombando in quella che si potrebbe configurare come malafede. Tuttavia, essendo le posizioni di Oreste ed Elettra non date sin da subito, infatti Elettra giunge solo negli ultimi atti a palesare i “sintomi” della malafede. Per questa ragione, non ci sentiamo di inserire quest'opera all'interno di questa particolare dinamica, in quanto Elettra mostra piuttosto un conflitto interno alla sua “presa di consapevolezza” di una libertà, giungendo ad un esito distorto.

PARTE QUARTA: PROMETEO, LA RIVOLTA, IL TRASCENDENTE E IL MALE

1.1 Esclusione della libertà metafisica o *liberté en soi* in Camus

Al fine di comprendere la rivolta prometeica nei confronti del divino è necessario mostrare come essa sia il risultato di una esclusione del divino dalla libertà umana.

Quello che Camus chiama il “secondo paradosso della libertà” consiste nel non cadere nella tentazione di ricostruire una “libertà metafisica” o “*liberté en soi*”. L’assurdo richiede all’uomo di restare ben assicurato alla terra, dunque egli non può ricorrere ad una libertà che si elevi a nozione generale. Inoltre, una tale operazione comporterebbe – secondo Camus – di introdurre un altro problema congiunto ovvero quello di Dio, il quale a sua volta risolve la questione del male. Analizziamo dunque la ragioni di tale esclusione, al fine di comprendere l’impossibilità di una libertà metafisica:

«o non siamo liberi, e Dio onnipotente è responsabile del male; o siamo liberi e responsabili, ma Dio non è onnipotente. Tutte le sottigliezze delle scuole non hanno aggiunto né tolto nulla al carattere perentorio di questo paradosso»⁴¹¹.

Camus afferma che non è solo incomprendibile, ma anche del tutto impraticabile, che per stabilire la libertà umana ci si debba rifare al responsabile ultimo di essa. Appare in questo modo che Camus sia reduce da un lungo approfondimento dell’argomento: per esporre la motivazione di tale esclusione della libertà *en soi*, infatti, a sua detta, sarebbe necessario venire a capo del problema che Camus condensa nel suo *aut-aut*: ovvero quello della teodicea.

⁴¹¹ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 250.

Nella sua tesi *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*, Camus manifesta – in riferimento ad Agostino – l’“insoddisfazione” delle conclusioni della metafisica cristiana in merito al rapporto tra male, grazia e libertà, spiegando chiaramente l’associazione tra la libertà metafisica umana e Dio responsabile del male. Il nostro autore ci restituisce un’immagine di Agostino come ossessionato dall’origine del male, nel quale egli manifesta la sua duplice anima: da un lato greca «per il suo bisogno di coerenza»⁴¹² e dall’altro cristiana «per le inquietudini della sua sensibilità»⁴¹³.

Il tormento agostiniano intorno al male porta ad una ricerca appassionata e struggente di risposte, le quali vengono ripercorse da Camus in quella che egli ritiene essere la triade fondamentale: il male, la grazia e la libertà. Essendo la tesi di Camus rivolta all’approfondimento di Plotino, non si potrà non notare che, in prima battuta, il male è una “privazione”, dunque non ha né sostanzialità né sussistenza proprie. Di conseguenza, Camus nemmeno citerà il male metafisico agostiniano, in quanto inconsistente per sua stessa natura. Tuttavia, Agostino presenta altre due tipologie di male: il “male naturale” e il “male morale”. Il primo non è da ritenersi una questione sulla quale operare una ricostruzione, in quanto esso si spiega come «le ombre si giustificano in un quadro»⁴¹⁴, ovvero il male naturale è connaturato al mondo in un sistema di consonanza universale, che, come nel *Mito di Sisifo*, a nostro avviso, assume l’aspetto dell’assurdità della morte. Il secondo, invece, risulta problematico in quanto risolve la questione del peccato: «come ha potuto Dio dotarci di libero arbitrio, cioè di una volontà capace di compiere il male»⁴¹⁵?. Camus vede Agostino profondamente lacerato dalla possibile imputazione a Dio del male morale umano, in quanto, l’ingresso del libero arbitrio nel mondo è presentato come connaturato all’introduzione del male. È noto che Agostino propone una soluzione

⁴¹² «Par son besoin de cohérence» (A. Camus, *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, p. 1295).

⁴¹³ «Par les inquiétudes de sa sensibilité» (*Ibidem*).

⁴¹⁴ «Les ombres se justifient dans un tableau» (*Ivi*, p. 1297).

⁴¹⁵ «Comment Dieu a-t-il pu nous douer d'un libre arbitre, c'est-à-dire d'une volonté capable de faire le mal» (*ibidem*).

che si instaura – in linea generale – sulla differenza specifica tra il bene necessitato e il bene scelto, ovvero il frutto della decisione umana entro le opportunità di bene e male. Camus, al contrario, rifiuta il riferimento al bene trascendente. Proprio in questa linea innesta la sua critica caricaturale, per nulla inedita, alle parole di Agostino: Dio dona all'uomo il libero arbitrio come conseguenza del peccato originale; dunque, in virtù di quest'ultimo, viene preclusa dall'uomo la possibilità di compiere il bene, lasciandolo unicamente in grado di compiere il male⁴¹⁶. Questa posizione è frutto di una tradizione che risale alla polemica tra Pelagio e Agostino: non a caso Camus cita alcuni passaggi del *De libero arbitrio*⁴¹⁷, che sono stati oggetto di polemica tra i due. Quanto alle tematiche del libero arbitrio e del male, Camus vede in Agostino un eccessivo accento posto sul ruolo della grazia; infatti, Pelagio sostiene che l'uomo è creato libero e la sua libertà si concreta nel compiere il bene o il male, indipendentemente dalla grazia divina⁴¹⁸. In questo modo, Agostino, visto dalla parte del pelagianesimo, destituirebbe la libertà di ogni sua efficacia dopo il peccato originale e lo renderebbe, totalmente dipendente, dalla grazia divina⁴¹⁹. Tuttavia, per Camus, la conseguenza più inaccettabile della dottrina agostiniana del peccato originale, non starebbe tanto nel vincolo del libero arbitrio a compiere male (declinato nelle sue forme di malizia, peccato e menzogna⁴²⁰), ma nella «dannazione dei bambini morti senza battesimo»⁴²¹. Ciò è in linea con la sensibilità di Camus per la questione: la sofferenza degli “innocenti” è un tema della rivolta che si modifica e declina sia tramite figure prese in prestito, come l'Ivan Karamazov di Dostoevskij⁴²², sia tramite figure originali presenti nei suoi romanzi. Ne *la peste*, ad esempio, si

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 1300.

⁴¹⁷ Si osservi il riferimento nella terza nota del testo camusiano (*ivi*, p. 1297).

⁴¹⁸ *Ivi*, 1299.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 1301.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 1297.

⁴²¹ «*La damnation des enfants morts sans baptême*» (*ivi*, p. 1301).

⁴²² Si veda nello specifico l'appendice dedicata al pensiero di Lequier e Camus.

assiste allo scandalo della morte di un innocente⁴²³, ovvero il figlio del giudice Othon, poi “giustificata” da padre Paneloux⁴²⁴.

Ben si comprendono le conclusioni che ne trae Camus: sia le attitudini positive come la condotta virtuosa, o le elevazioni come la grazia, non sussistono in altro modo se non grazie ad un intervento divino che sopperisce alla fragilità dell’uomo. Ma, per ottenere ciò, l’uomo deve necessariamente “sottomettersi” al divino per poter usufruire del dono gratuito della Grazia; ecco allora l’insuperabile incompatibilità camusiana tra Dio e il libero arbitrio umano:

«Il pensiero agostiniano [...] non si risparmia su nessuna difficoltà del problema. Ma al tempo stesso non vi è ancora nessun problema laddove non vi sia altro che sottomissione. Tuttavia, come la regola che concerne il male, questa dipendenza assoluta solleva grandi difficoltà. In questo luogo la grazia divina è totalmente arbitraria: l’uomo deve solo fidarsi di Dio. Come discutere allora della libertà umana? Quando la nostra unica libertà è precisamente quella di compiere il male»⁴²⁵.

Proprio in questo punto inizia, quella che Camus chiamerà, nel *Mito di Sisifo*, la “libertà del prigioniero” ovvero, quella che tiene sullo sfondo la teodicea e che, contemporaneamente, si propone di mostrare la convivenza, nel dilemma, tra l’onnipotenza divina e la libertà umana grazie all’introduzione della Fede. Il dilemma culmina – per alcuni esistenzialisti – nell’abbandono a una trascendenza assurda, attraverso l’atteggiamento dell’“evasione”⁴²⁶, come si è visto in Kierkegaard e in Šestov. La libertà dei mistici si concretizza in una «schiavitù spontaneamente

⁴²³ «Di bambini, ne avevano ormai veduti morire: il terrore, da mesi, non sceglieva affatto; ma non avevano ancora seguito le loro sofferenze minuto per minuto, come stavano facendo da quella mattina. E, beninteso, il dolore inflitto a quegli innocenti non aveva mai finito di sembrargli quello che in verità era, ossia uno scandalo» (A. Camus, *La peste*, in *Opere, romanzi, racconti e saggi*, p. 539).

⁴²⁴ *Ivi*, pp. 546-551.

⁴²⁵ «La pensée agustinienne [...] ne s'épargne aucune difficulté du problème. Mais aussi bien il n'y a pas encore de problème là où il n'y a que soumission. Cependant comme il est de règle en ce qui concerne le mal, cette dépendance absolue soulève de grandes difficultés. La grâce divine est ici absolument arbitraire : l'homme doit seulement faire confiance à Dieu. Comment parler alors de liberté humaine ? Mais c'est que précisément notre seule liberté est celle de faire le mal» (*Ivi*, p. 1298).

⁴²⁶ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 230.

accettata [nella quale essi] ritrovano una profonda indipendenza»⁴²⁷: ciò non è altro che il prodotto che nasce dalla commistione fra sonno e veglia della coscienza, in quanto lo sguardo viene distolto dall'immediatezza ma, nel preciso momento in cui è richiesta l'ardua mossa di accettazione dell'assurdo, la coscienza torna ad assopirsi grazie ad un kierkegaardiano salto irrazionale nella Fede. Ciò che per Camus è in questione è esattamente l'annichilimento delle evidenze della ragione, in favore di un'assunzione della fede intesa come salto nel buio. Chi assume questo atteggiamento si riappacifica con la "matematica mortale" (assurdità della morte), invece di confrontarsi con essa, esprimendo un'autentica libertà, che Camus qualifica come essa stessa "assurda". Più precisamente, nel mistico avviene una eliminazione del termine del confronto insuperabile (morte), in quanto le regole divine appaiono come la chiave di volta per oltrepassare l'ostacolo mortale. L'"espediente" del mistico non è lontano dal rapporto che lo schiavo instaura con il padrone⁴²⁸; difatti, ciò che entrambi sperimentano più che una libertà è apparente liberazione⁴²⁹, che si concretizza, per Camus, in un'alienazione che vede l'affidamento della propria libertà e dei suoi correlati – volontà e responsabilità – a un essere Altro, che ultimamente è proiezione feuerbachiana dell'umana essenza.

In prima battuta è proprio Agostino – per Camus – a stabilire le basi di questa evoluzione, rendendo la ragione innocua di fronte alla Fede, intrappolando, insomma, la libertà entro la Grazia. Agostino trae dall'insegnamento greco⁴³⁰ il valore dell'umiltà come via prediletta per il raggiungimento della verità: tanto la Fede quanto la ragione devono rispettare tale impostazione nella loro ricerca; ma se la prima guadagna una «adesione dello spirito alle verità soprannaturali»⁴³¹, la seconda, invece, non avendo affiliazioni con la verità – se non in termini di ricerca e di dubbio

⁴²⁷ *Ivi*, p. 252.

⁴²⁸ Più propriamente è un «paragone di fatto» (*ivi*, p. 253).

⁴²⁹ *Ivi*, p. 252.

⁴³⁰ A. Camus, *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, pp. 1304–1305.

⁴³¹ « *Adhésion de l'esprit aux vérités surnaturelles* » (*Ivi*, p. 1305).

–, per sua stessa debolezza viene incorporata nell’edificio della Fede, dove risulta del tutto inoffensiva perché manchevole di un accordo implicito con la verità.

Dunque, la ragione – per Camus – deve abbandonare totalmente la via verso le verità metafisiche, in quanto il suo sguardo le vede necessariamente implicate con la Fede. Proprio per questo, la ragione deve precludersi da qualsiasi tipo di indagine che ecceda l’ambito esperienziale. In breve, la via della ragione è quella che per Camus è fedele allo spirito della greicità⁴³² tragica, come si è visto nelle figure di Antigone e di Edipo.

Tuttavia, è evidente che ristabilire il primato della ragione, comporta inmancabilmente la perdita di una fondazione ultima della libertà e, con essa, della rivolta. Ciò nonostante, Camus avverte questa privazione come un primo sgravio della libertà stessa⁴³³, che, contemporaneamente, comporta l’esclusione dal suo orizzonte del peccato e quindi del “male morale” inteso nella sua accezione teologica. A nostro avviso, ciò può portare a due uscite: o il male andrà a gravare sulla responsabilità dell’uomo rendendola totale, oppure, il male diventerà qualcosa di totalmente “accidentale”, ovvero appartenente alla struttura universale dei contrappesi. Inoltre, l’esclusione di figure propriamente metafisiche rende possibile intendere il rapporto tra l’uomo e ciò che lo precede come un rapporto tra pari simile a quello vissuto dai personaggi tragici. Una tragedia completamente atea o viceversa totalmente religiosa non sarebbe possibile, pena l’alternativa tra un pieno determinismo e la perdita del potere umano di contestazione: «non posso capire che cosa sia una libertà che mi verrebbe data da un essere superiore. Ho perso il senso della gerarchia»⁴³⁴.

⁴³² *Ivi*, p. 1306.

⁴³³ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p. 251.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 250.

1.2 La reciproca esclusione di libertà divina e libertà umana in Sartre

Camus considera la presenza divina come ingrediente del tragico, che nei suoi personaggi diventa un polo negativo della libertà: infatti la libertà metafisica o *en soi* viene, da lui, totalmente esclusa per il suo implicito riferimento al trascendente. Ma anche la libertà divina, drammatizzata nelle divinità greche, viene depotenziata in modo tale da non risultare sproporzionata nel conflitto con le altre libertà, per non portare così ad un esito scontato.

Sartre si pronuncia teoreticamente in modo più radicale, ovvero decostruendo totalmente la relazione tra libertà umana e divino; tuttavia, nella situazione conflittuale presentata nella rivolta di Prometeo e anche nell'*Oreste de Le Mosche* viene introdotta una divinità che ha molti tratti della trascendenza metafisica; e questo sembra a prima vista non immediatamente comprensibile, in quanto appare, una riproposizione di un problema risolto a più riprese nel corso dei suoi testi.

Ne *L'Essere e il nulla* Sartre espone fin dal principio le ragioni dell'esclusione di una trascendenza creatrice. La "prova ontologica", vertendo su coscienza ed essere-in-sé, sviluppa un argomento del tutto "mondano" sul fenomeno, individuabile nell'essere transfenomenico: vi è una coscienza che si pone rispetto alla percezione di un soggetto e l'esistenza dell'oggetto non può – affinché sussista una forma di manifestazione alla coscienza⁴³⁵ – avere nessun riferimento a fondazioni altre. Il "creazionismo"⁴³⁶, secondo Sartre, deve necessariamente condurre ad un annullamento della soggettività, in quanto l'essere divino produrrebbe una intra-soggettività nell'uomo nella quale non vi sarebbe distinzione tra soggettività umana e divina; e anche volendo sviluppare questo argomento, sostenendo una sorta di "indipendenza umana", si giungerebbe ad avere una soggettività umana priva di implicito riferimento alla sua creazione, rendendo di fatto sterile la prosecuzione su

⁴³⁵ J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, pp.26–29.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 31.

questa strada. Nemmeno il “per-sé”, sottoposto alla prova dell’apprensione della propria carenza d’essere o dell’imperfezione, potrebbe giungere tramite un cogito all’esistenza di Dio⁴³⁷.

Ecco dunque, ne *L’Essere e il Nulla* vi è non solo un’opera di tutela dell’“in-sé” o della materia grezza dalla creazione, ma anche, e soprattutto, una fondazione di una libertà umana totalmente barricata entro i confini di un’auto-sussistenza e di un’autoreferenzialità. In questo senso si instaura una duplice conclusione: la libertà umana e quella divina sono per loro natura incompatibili, e allo stesso tempo, anche l’onnipotenza divina e la libertà umana assumono un carattere di esclusione reciproca. Infatti, seguendo questa seconda linea, come si è già visto in Camus, anche Sartre presenta un *aut-aut* rintracciabile nel darsi contemporaneamente delle due istanze di libertà umana e onnipotenza-libertà divina. Parafrasando le parole camusiane, potremmo sostenere che anche in Sartre appare una formulazione riassumibile nei medesimi termini: o si dà l’onnipotenza divina e l’uomo non è né libero né – di conseguenza – responsabile del male, oppure, Dio non è onnipotente e l’uomo nel suo libero agire si assume tutta la responsabilità del male.

Il giovane Sartre getta le basi di questa tesi entro il saggio dalle sfumature mitologiche intitolato *Le Second voyage d’Er l’Arménien ou L’Olympe chrétienne*⁴³⁸, sorto dall’intento di creare «un dialogo tra il pensiero greco e cristiano»⁴³⁹, che non è altro se non lo stesso intento esplicitato da Camus in *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*. In breve, Sartre sostiene che bene e male, intesi come principi

⁴³⁷ Sartre si riferisce alle prove dell’esistenza di Dio proposte da Cartesio e Leibniz. Cartesio, a detta di Sartre, nella seconda prova si basa su una mancanza di coerenza: sarebbe presente un divario tra la coscienza della perfezione e la perfezione dell’essere, in altri termini tra «ciò che è e ciò che concepisce» (*ivi*, p.120). Leibniz ricava il necessario dal possibile, mirando a far valere sul piano ontologico ciò che avviene a livello conoscitivo o logico (*ivi*, p. 121).

⁴³⁸ *Il secondo viaggio di Er l’Armeno e l’Olimpo cristiano* è un saggio mitico nato con il preciso intento di ricostruire una teoria della contingenza. Il giovane Sartre, secondo Simone de Beauvoir, è lacerato dall’esigenza di risanare la frattura tra filosofia e letteratura (J.P. Sartre, *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, p. 288). Le fonti utilizzate da Sartre sono rintracciabili in due testi classici: Libro X della Repubblica di Platone e la Teogonia di Esiodo. Le controparti moderne sono identificabili in numerosi autori, in particolare Cartesio (*ivi*, p. 289).

⁴³⁹ «Un dialogue avec les pensées grecque et chrétienne» (*ivi*, p. 291).

ontologici, non hanno senso in relazione alla decisione umana, e non sussistono nel modo dell'“in-sé”. Tramite le parole di un Er grottesco⁴⁴⁰ rispetto a quello platonico, Sartre afferma che è impossibile la sussistenza di una morale regolata da principi assoluti, come l'imperativo categorico kantiano o il bene platonico, di conseguenza, ogni individuo dev'essere libero di creare la propria morale:

«Prendi l'uomo, l'uomo solamente, si contrappone all'uomo: “andrò qui, o andrò lì?” Che cosa gli permetterà di decidere? Niente. Bene, male si mischiano dappertutto a perdita d'occhio. Si bilanciano. I principi sono impotenti»⁴⁴¹.

Essere il libero autore della propria morale comporta inevitabilmente un rifiuto di qualsiasi principio trascendente, compreso Dio; infatti, come nota Flajoliet⁴⁴², nel testo sartriano si insinua anche una critica alla libertà del Dio cartesiano ritracciabile, nel riferimento alle verità eterne:

«Sono senza dubbio il più indipendente degli uomini: non posso adattarmi a ciò che mi viene detto e nemmeno devo credere a verità morte che gli altri hanno trovato»⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Nel primo frammento del saggio, Sartre presenta la sua versione del *Mito di Er* presente nel X libro della *Repubblica* di Platone dove a tema vi è l'immortalità dell'anima. La riverenza e la tragicità trasmesse dall'Er platonico sono indiscutibili. Sartre, al contrario, presenta un Er sfruttatore, morto in circostanze tutt'altro che valorose. Tuttavia, come sottolinea Alain Flajoliet sulla scorta dello studio di Verstraeten (A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, Honoré Champion, Parigi 2008, p. 187), ciò non corrisponde ad una caricatura teorica, anzi, come il testo platonico anche il saggio sartriano affronta le questioni di libertà, destino, responsabilità e necessità, in costante riferimento al bene e male morale e alle loro relazioni con il divino.

⁴⁴¹ «Prenez l'homme, l'homme seulement, opposez-le à l'homme : "irai-je ici, irai-je là?" qu'est-ce donc qui lui permettra de décider? Rien. Le bien, le mal sont partout mêlés à perte de vue. On balance. Les principes sont impuissants» (Ivi, p. 301) (la traduzione del testo è a cura nostra).

⁴⁴² A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, p. 189.

⁴⁴³ «Je suis sans doute le plus indépendant des hommes: je ne saurais m'accommoder de ce qu'on me dicte ce que je doit croire ni qu'on m'impose des vérités mortes que d'autres ont trouvées» (J.P. Sartre, *Écrits de jeunesse*, p. 301).

Una tale conclusione è espressa anche in un saggio successivo, su libertà cartesiana e libertà cristiana⁴⁴⁴: gli uomini sono visti come liberi “nominalmente”, ovvero tramite una forma “falsa” di libertà che li destinerà ad essere liberi per il male e per l’errore, piuttosto che per il bene e la verità; per guadagnare una conoscenza veritativa e per non cadere nel peccato – sostiene Sartre –, l’uomo deve lasciarsi guidare dal divino verso la conoscenza. Ora, l’uomo può sfuggire alle indicazioni in quanto essere provvisto della capacità annullatrice data dal suo “per-sé”; ma ciò che produrrà perseguendo l’errore e il peccato sarà inevitabilmente un non-essere – nella accezione classicamente negativa della parola –, in quanto privo della sostanza veritativa e della bontà indicata da Dio⁴⁴⁵.

Sullo sfondo del dio cartesiano sta l’immagine volontaristica del dio per la quale è bene ciò che dio vuole. Tale immagine è ricordata nell’ultimo atto de *Le mosche*, dove Giove, si rivolge ad Oreste:

«Giove: Vedi questi pianeti che roteano in ordine, senza mai urtarsi: sono stato io a regolarne il corso, secondo la giustizia. [...] Grazie a me le specie si perpetuano, io ho ordinato che un uomo generi sempre un uomo e che il figlio di un cane sia un cane [...] Tu non sei a casa tua, intruso, tu sei nel mondo come la scheggia nella carne, come il cacciatore di frodo nel parco signoresco: perché il mondo è buono; l’ho creato secondo la mia volontà e *io sono il Bene*. Ma tu hai fatto il Male [...] Il Bene è in te, fuori di te: ti penetra come una falce, ti schiaccia come una montagna, ti trascina e ti avvolge come un mare [...]. E il Male di cui sei fiero, di cui ti chiami autore, che cos’è se non un riflesso dell’essere, un sotterfugio, un’immagine ingannevole la cui stessa esistenza è sorretta dal Bene?»⁴⁴⁶.

Fino a questo punto la concordanza di Sartre e Camus è massima, anche se, propongono soluzioni differenti: se Camus propone una riscoperta della *raison grecque* – rielaborata nella dimensione cogitativa – dalla quale prosegue verso la

⁴⁴⁴ J. P. Sartre, *La liberté cartésienne*, in *Situations I*, Gallimard, Paris 1989, p. 304. (traduzioni del testo sono a cura nostra).

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 305.

⁴⁴⁶ J.P. Sartre, *Le mosche*, Bompiani, Milano 2018, p. 277. (corsivo a cura nostra).

libertà, fino a giungere alla rivolta, Sartre, invece, pur riconoscendo un valore positivo al pensiero cartesiano⁴⁴⁷, ne propone, in merito alla libertà un rovesciamento. Sartre mostra come la libertà del divino cartesiana possa essere una spiegazione della libertà umana: la capacità creatrice della libertà divina cartesiana è tratto per Sartre della libertà dell'uomo, in quanto «tutto ciò che rimane è un enorme potere di affermazione divina e l'umano percorso appoggia su tale universo. Ci vorranno due secoli [...] affinché l'uomo recuperi questa libertà creativa che Cartesio ha messo in Dio e che si sospetti finalmente che questa verità sia base essenziale dell'umanismo»⁴⁴⁸.

Sartre dunque sostiene che la libertà divina cartesiana non sia altro che la libertà umana⁴⁴⁹, almeno per quanto riguarda l'autonomia produttiva o creatrice dell'atto libero: elemento che, come si è visto, nei termini di esistenza-essenza, Sartre avverte come connaturato all'essere umano. Di questa libertà l'Oreste sartriano si fa portatore: «Io non sono né il padrone né lo schiavo, Giove. Io sono la mia libertà! Appena mi hai creato io ho cessato di appartenerti»⁴⁵⁰.

Ritenuta inconciliabile onnipotenza divina e libertà umana, Sartre trova nella divinità greca un luogo ideale entro il quale sceneggiare questo conflitto, immancabilmente segnato dall'intromissione, come nel caso di Camus, di argomenti propri della critica al cristianesimo. Infatti, notiamo, tra le numerose differenze rispetto alla versione antica della tragedia, che ne *Le Mosche* la presenza divina è unicamente rappresentata da Giove, che va a sostituire l'Apollo e l'Atena

⁴⁴⁷ J. P. Sartre, *La liberté cartésienne*, in *Situations I*, Gallimard, Paris 1989, p.

⁴⁴⁸ «Reste qu'une formidable puissance d'affirmation divine et humaine parcourt et soutient son univers. Il faudra deux siècles de crise - crise de la Foi, crise de la Science - pour que l'homme récupère cette liberté créatrice que Descartes a mise en Dieu et pour qu'on soupçonne enfin cette vérité, base essentielle de l'humanisme» (ivi, p.308).

⁴⁴⁹ « Mais, puisque Descartes nous avertit que la liberté de Dieu n'est pas plus entière que celle de l'homme et que l'une est à l'image de l'autre, nous disposons d'un moyen d'investigation nouveau pour déterminer plus exactement les exigences qu'il portait en lui et que des postulats philosophiques ne lui ont pas permis de satisfaire. S'il a conçu la liberté divine comme toute semblable à sa propre liberté, c'est donc de sa propre liberté, telle qu'il l'aurait conçue sans les entraves du catholicisme et du dogmatisme, qu'il parle lorsqu'il décrit la liberté de Dieu. Il y a là un phénomène évident de sublimation et de transposition» (ivi, p. 305).

⁴⁵⁰ J.P. Sartre, *Le mosche*, p. 281.

dell'Oresteia. L'intento è probabilmente quello di avvicinarsi il più possibile al modello del monoteismo; ciò è dimostrato, anche dalla sostituzione di Apollo con Giove: cioè con lo Zeus greco, che rappresenta la divinità "suprema"⁴⁵¹. Più precisamente, come ricorda Peter Royle, si assiste ad un continuo passaggio dalla critica al Dio cristiano, a quello cartesiano⁴⁵², tuttavia, a nostro avviso, non è da trascurare la rilevanza dell'utilizzo di una divinità classica, in quanto permette un passaggio da una considerazione di una "onnipotenza totale", legata alla trascendenza divina intesa sul modello cristiano e cartesiano, ad una "onnipotenza parziale" strettamente congiunta alla natura terrena delle divinità greche. Il conflitto è reso possibile unicamente da questa impostazione nella quale si assiste solamente a dei caratteri "apparenti" del divino cristiano; ovvero, come sosterebbe Camus, ad un incarnarsi del polo dell'ordine divino in una figura appartenente al substrato naturale, in modo tale da poter rendere il confronto possibile.

⁴⁵¹ Questa ipotesi a nostro avviso è avvalorata da uno schema che Sartre appunta nel suo saggio mitologico intitolato *Le second voyage d'Er l'Arménien ou l'Olympe chrétienne*. Si osservi in particolare lo spostamento continuo tra divinità greche e romane, e la corrispondenza tra Apollo e l'Arte:

«Dialogue avec Chronos	(le Temps	2)
Avec [Cybèle]	Déméter (la nature	1)
Avec Apollon :	Art et	7
Et Minerve	Science – Philosophie	
Avec Vénus :	(L'individu	
	Amour – Amitié	3)
Dialogue avec Mercure	(La société	5)
+ Hephaistos		
Prométhée ?		
Dialogue avec Le Titan	(Sur le Mal	4)
Dialogue avec Ploutos	(Sur le Luxe» (J.P. Sartre, <i>Écrits de jeunesse</i> , Gallimard, Paris 1990, p. 293).	

⁴⁵² P. Royle, *L'enfer et la liberté. Étude de Huis clos et des Mouches*, Presses de l'Université Laval, Québec 1973, pp. 163–164.

2.1 Prometeo camusiano: la rivolta, il male e la trascendenza

Nel febbraio del 1938, compare per la prima volta, tra le pagine dei *Taccuini* di Camus la figura di Prometeo:

«lo spirito rivoluzionario è tutto nella protesta dell'uomo contro la condizione d'uomo. In questo senso è tema eterno dell'arte e della religione. Una rivoluzione si compie sempre contro gli dèi – a cominciare da quella di Prometeo»⁴⁵³.

Già in questo primo appunto è contenute in forma implicita ciò che si andrà a sviluppare in numerosi testi successivi, nei quali Prometeo sarà il nucleo filosofico di partenza. Si può affermare che nonostante vi siano tre testi, come si è visto nella prima parte⁴⁵⁴, nei quali appare esplicitamente la figura di Prometeo, è possibile individuarne un quarto, contenuto in forma di appunti entro il diario camusiano, il quale diventa supporto essenziale per quanto riguarda alcune tematiche che riteniamo fondamentali entro la disposizione della rivolta. Procederemo innanzitutto con una ricostruzione di dinamiche del conflitto, per poi mostrare gli atteggiamenti e le ragioni della rivolta prometeica, di cui Camus prospetta un profilo “misurato”.

La forma del conflitto tragico, come si è detto, prevede per Camus un ordine divino al quale opporsi. Si è visto che l'odio dei confronti degli dèi è una costante interpretativa del momento tragico, che per estensione diviene un «modello dell'uomo contemporaneo»⁴⁵⁵. Tuttavia, già nel ricostruire la dimensione del conflitto, sorgono alcune difficoltà: la prima è la disposizione del conflitto tra Zeus e Prometeo, la seconda, è il rapporto tra male e divino.

⁴⁵³ A. Camus, *Taccuini*, p. 71.

⁴⁵⁴ Ci si riferisce alla prima parte del nostro testo entro nella quale abbiamo annunciato i due periodi della tragedia secondo Camus.

⁴⁵⁵ A. Camus, *Prometeo agl'inferi*, in *Estate*, p. 982.

In primo luogo, il conflitto tragico per Camus deve essere reso il più possibile equilibrato. Prometeo, secondo la tradizione, è un semi-dio, e Camus non altera mai l'interpretazione di questa natura; tuttavia, egli occupa un ruolo ambiguo: da un lato la sua natura divina lo mette nella possibilità di confrontarsi con la divinità di Zeus, dall'altro il confronto diventa contrasto perché Prometeo non si uniforma a ciò che gli dei vogliono dagli uomini: l'uomo grazie a Prometeo: «ha avuto il potere di divenire pari a Dio, e Dio lo ha temuto e lo ha mantenuto in stato di soggezione»⁴⁵⁶.

Tuttavia, la rivolta di Prometeo verso Zeus è annunciata da Camus come concettualmente differente rispetto a quella che si può in ambito cristiano. Camus sostiene che, in primo luogo, il ribelle Prometeo non si oppone alla totalità della creazione⁴⁵⁷, nemmeno alla divinità in generale, infatti, il conflitto ha come obiettivo Zeus, che non è altro se non una divinità tra tante, il cui regno ha un tempo prestabilito, e non ha i connotati dell'eternità (in questo Camus conviene con l'interpretazione di Mazon)⁴⁵⁸. In secondo luogo, la dinamica di quel conflitto non oppone il bene e male: se il confine fosse così netto, non avremo tragedia bensì dramma⁴⁵⁹. Ciò che abbiamo è una protesta all'interno del "bene": più precisamente tra due istanze fondamentalmente omogenee in quanto entrambe appartenenti al medesimo ordine naturale ⁴⁶⁰. In terzo luogo, nella grecoità, mancando nella grecoità il concetto di creazione⁴⁶¹, non abbiamo il riferimento ad un principio morale custodito

⁴⁵⁶ A. Camus, *Taccuini*, p. 197.

⁴⁵⁷ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, p. 652.

⁴⁵⁸ «Camus agrees with P. Mazon that it is not to be interpreted as a revolt against all creation, nor even against all divinity, but as a private settling of accounts between a god and a demi-god» (P. Archambault, *Camus' Hellenic Sources*, p. 26).

⁴⁵⁹ Nella Prima Parte si è visto che – per Camus – la differenza principale tra tragedia e dramma sta nella visione del conflitto: nel primo caso, esso assume una dinamicità di posizioni immancabilmente opposte, non ascrivibili totalmente entro il bene e il male; mentre, nel secondo caso, sia la distinzione tra bene e male che il riferimento verso l'uno o l'altro principio sono chiari e stabili sin da subito.

⁴⁶⁰ «Questo perché gli antichi [...] credevano innanzi tutto alla natura, della quale partecipavano» (A. Camus, *L'uomo in rivolta*, p. 652).

⁴⁶¹ In questo senso, Pohlenz sottolinea come la religione cristiana si fondi sull'idea di causa in unione con quella di un mondo creato dal nulla. Di conseguenza, essendo il mondo un non-essere nel "momento" precedente alla creazione, è necessario che la sua "causa" sia trascendente; da qui, la posizione di un Dio trascendente al di là del "mondo". La "religione greca", considerava come inconcepibile il "nulla", tanto che esso veniva escluso dal calcolo, di conseguenza, dall'assolutamente non-esistente non può sorgere nulla. (M. Pohlenz, *L'uomo greco*, Bompiani, Milano 2006, pp. 67–70).

da una trascendenza: in un tale contesto non sussiste il peccato propriamente detto; a meno che, - e questo Camus lascia intendere - non lo si concepisca come violazione della "deificata" misura⁴⁶², ovvero come ὕβρις.

Nonostante la corralità di presentazioni di Prometeo, la differenza di fonti, i fini diversi verso i quali i diversi Prometeo sembrano protendersi, è possibile individuare una serie di elementi comuni tipici nelle varie figure presentate.

Una costante che sicuramente si incontra è "l'odio nei confronti degli dèi", comune a Sisifo quanto Prometeo, e a modo suo anche per Antigone. Questa affermazione si ritrova in tutte le presentazioni della figura di Prometeo; infatti, come si è visto, già dalle prime pagine dei *Taccuini* questo è il primo carattere presentato. Successivamente esso si trova anche nelle prime righe saggio *Estate*: «è il ribelle che insorge contro gli dèi»⁴⁶³. Infine, ne *L'uomo in rivolta*, se ne esplicita la portata fondamentale:

«Le prime teogonie ci mostrano Prometeo incatenato a una colonna, ai confini del mondo, martire eterno per sempre escluso da un perdono [...] [Eschilo] lo fa gridare *il suo odio a tutti gli dèi* e, sprofondandolo in "un procelloso mare di fatali affanni", lo offre infine ai lampi e alla folgore: "Ah, vedete quale ingiustizia sopporto!"».⁴⁶⁴

L'odio nei confronti del divino è l'indirizzo fondamentale della rivolta; ma per quali ragioni il Prometeo camusiano decide di rivoltarsi nei confronti di una divinità greca, nonostante non le si possa imputare nulla, a differenza di quanto sarebbe essere possibile in Dio trascendente a cui si potrebbe imputare? E soprattutto, quali sono le "ragioni" che spingono Prometeo all'atto della rivolta?

⁴⁶² «Nelle loro estreme audacie, restano fedeli a quella misura che avevano deificata» (A. Camus, *L'uomo in rivolta*, p. 652). Veggetti allo stesso modo sostiene che non esiste alcuna idea di peccato in ambito tragico, a meno che l'uomo non pecchi di una negligenza specifica (M. Veggetti, *L'uomo e gli dèi*, in J.P. Vernant, *L'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 256-260).

⁴⁶³ A. Camus, *Prometeo agl'inferi*, p. 982.

⁴⁶⁴ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, p. 651. (Corsivo a cura nostra).

A nostro avviso le due questioni sono profondamente coimplicate. Camus chiarisce che le “ragioni” della rivolta, ovvero i moventi che ne stanno alla base, sono comuni a tutte le rivolte alle quali si assiste nel corso della storia: il male e la morte⁴⁶⁵. Ora, tenendo ferma la distinzione tra Dio trascendente e divinità greca, appare quantomeno immotivato imputare il male e la morte allo Zeus greco, in quanto anch’egli è sottoposto almeno al secondo vincolo, in quanto inserito a suo modo nella natura. L’unica soluzione possibile è attestare questa inconciliabilità nella posizione camusiana: la rivolta prometeica è nei confronti di un Dio che non è responsabile del male e della morte.

Camus, tuttavia, mostra come sia possibile superare questa prima *impasse* considerando alcune filosofie antiche, che vengono definite di “transizione” dal concetto di divinità politeista al concetto del Dio personale-cristiano⁴⁶⁶. Epicuro e Lucrezio⁴⁶⁷ trovano un cosiddetto “linguaggio” alla rivolta: in altri termini, assumono delle posizioni, volte, secondo Camus, a dare voce alle due “ragioni” della rivolta, e a ricollegare queste al divino: in altri termini tenta di individuare un accenno di “rivolta metafisica” prima dell’avvento del cristianesimo. Camus interpreta le parole dei due autori forzandone le posizioni: sia Epicuro che Lucrezio palesano un’angoscia nei confronti della morte, un tentativo di eliminare la morte dall’essere, non rendendola un “nulla” nel senso proprio del termine, ma escludendo il dolore che essa provoca. Nella loro prospettiva morire non sarà altro che un ricongiungersi ad altro⁴⁶⁸, ma non l’entrare in una vita ulteriore.

Epicuro e Lucrezio presentano le divinità, ma le rendono del tutto esterne e indifferenti nei confronti del mondo e degli uomini. Ecco dunque l’operazione camusiana: interpretando tramite categorie moderne il mondo antico, egli osserva la

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 657.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 653.

⁴⁶⁷ Consideriamo, sulla scorta di Camus, anche la posizione Lucrezio come greca – nonostante sia un latino –, in quanto coglie le questioni di Epicuro e ne propone, come si vedrà, un’ulteriore elaborazione.

⁴⁶⁸ A. Camus, *L’uomo in rivolta*, p. 654.

presenza già in quello di una divinità «senza ricompensa né castigo»⁴⁶⁹: «un Dio sordo è la sola rappresentazione religiosa dell'uomo in rivolta»⁴⁷⁰. Questa prospettiva sottrae da un lato l'uomo all'influenza divina e dall'altro rende la divinità greca meno partecipe della natura. Questo è l'unico modo che Camus escogita per iniziare ad imputare il male alla divinità greca. Ora, Lucrezio e l'Epicuro presentato nel *De Rerum Natura* muovono un attacco al divino: il male è opera degli dèi, o meglio, il male generato dalla credenza negli dèi, e si manifesta tramite una ingiustizia verso gli uomini: ad esempio si veda il caso di Ifigenia riformulato dallo stesso Lucrezio. L'uomo dunque, per liberarsi, deve odiare gli dèi e prendere egli stesso il loro posto⁴⁷¹. La rivolta prometeica assume una sfumatura paradossale in quanto non può imputare il male e la morte né alla divinità greca, né alla natura; ma, d'altra parte, Camus, imputa il male al divino, o meglio, tramite una "superstizione" che lega l'uomo al divino.

2.2 Il Prometeo sartriano: la questione del male, la rivolta e il divino

Il Prometeo sartriano e le discussioni in merito alla sua figura possono essere circoscritti all'interno di tre testi; tale figura è presentata estensivamente nel saggio giovanile *Er l'Armenien ou L'Olympe chrétienne*, il quale si propone di presentare, tramite la forma del dialogo socratico, il cammino quasi dantesco di Er, il quale incontra: due titani – Ichtyos e Prometeo – intenti a discutere. Egli silenziosamente ascolta il loro dialogo sul male in rapporto al divino, sullo sfondo del quale sorge il problema della libertà umana, che trova la sua estrema esplicitazione in un altro personaggio tragico-mitico, ovvero Oreste⁴⁷².

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 655.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 656.

⁴⁷² Sartre accosta immancabilmente i suoi scritti con il resto della sua altra produzione, confermando una vicinanza che era già attestata nel capitolo precedente: «*Le Mosche* era come i miei antichi soggetti! Una leggenda da sviluppare, alla quale occorreva dare un significato attuale» (S. De Beauvoir,

Nonostante sia un testo giovanile, si hanno prove implicite ed esplicite che il suo tema venga ripreso in età matura quando la figura di Prometeo sarà accostata al tema del male. Quanto alle prove implicite, Sartre nella lunga intervista contenuta in *cerimonia degli addii*, afferma le sue intenzioni in merito al testo giovanile: «rivelavo ai lettori le verità sul mondo»⁴⁷³ tramite la «riserva di miti»⁴⁷⁴ donatagli dall'antichità. Quanto alle prove esplicite, ovvero quello in merito alla questione del male nei *Quaderni per una morale* una ripresa della figura di Prometeo all'interno di un discorso più ampio che, come si vedrà, presenta delle corrispondenze e delle riformulazioni teoriche: in merito l'ipostatizzazione del male e l'esclusione della dimensione divina da questa dinamica.

Come si è detto, una delle fonti sartriane per costruire il dialogo è in riferimento decisamente libero al decimo Libro della *Repubblica* di Platone. Tuttavia, il riferimento principale è alla *Teogonia* di Esiodo⁴⁷⁵, nella quale si presenta sia alla ambiguità morale di Prometeo, tanto sottolineata da Camus, sia la condanna del titano per il dono del fuoco fatto agli uomini. In questo senso, è possibile stabilire, grazie all'impegno filologico di Contat e Rybalka⁴⁷⁶, che è ragionevole ipotizzare che Sartre si riferisse – come Camus – al commento a Esiodo⁴⁷⁷ di Paul Mazon, il quale si è dedicato alla traduzione di testi mitici e tragici greci⁴⁷⁸. Inoltre, sia Sartre che Camus vedono in questi personaggi tragico-mitici la presenza di questioni morali nietzschiane⁴⁷⁹.

La cerimonia degli addii, Einaudi, Torino 1983, p. 207). In effetti, il dialogo tra Oreste e Giove e le ragioni che avanza Prometeo come fondative della sua rivolta intrattengono delle somiglianze: prima fra tutte il rifiuto, da parte dell'eroe che afferma la sua libertà, di un principio che si autoproclama come il bene.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 147.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 140.

⁴⁷⁵ J.P. Sartre, *Écrits de jeunesse*, p. 289.

⁴⁷⁶ *Ivi*, p. 289.

⁴⁷⁷ Archambault riporta questa annotazione e avvalorla la sua ipotesi tramite un confronto di fonti (P. Archambault, *Camus' hellenic sources*, pp. 25–26).

⁴⁷⁸ Tra le traduzioni più rilevanti per l'indagine, ricordiamo quella delle tragedie di Eschilo e Sofocle, e della *Teogonia* di Esiodo.

⁴⁷⁹ Ciò è attestato dai commentatori tra cui: R. Elveton, *Sartre's Second Century*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2009, p. 59; A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, p. 199.

I temi filosofici e letterari affrontati in questo testo, tracciano una connessione diretta con ciò che sarà elaborato in seguito.

Infatti, per quanto riguarda il versante filosofico i riferimenti giungono almeno fino a *L'essere e il nulla*, basti pensare a ciò che si è visto nel capitolo precedente in merito alla critica agli argomenti ontologici di Cartesio e Leibniz. In questo dialogo, al contrario, trovano posto, non solo le loro posizioni, ma una più ampia teodicea che, come si vedrà, vede un Dio al quale non si può imputare il male⁴⁸⁰.

Le esigenze filosofico-letterarie ritornano all'interno della produzione narrativa per esplicita ammissione dello stesso Sartre «il mito dell'uomo solo è durato a lungo. È ancora presente nella *Nausea*»⁴⁸¹, infatti, è accompagnato dalla questione della contingenza nuovamente a tema in modo esplicito, spogliata dal riferimento alla gremità mitico-tragica.

Nel suo cammino, Er incontra e dialoga con una serie di figure classiche; tuttavia, assiste silenziosamente al dialogo tra Prometeo e Ichtyos sui temi che modernamente si direbbero una teodicea. Il dialogo inizia con una premessa, che inizialmente non risulta del tutto chiara ma che, sarà parte della struttura del dialogo fino alla sua conclusione: in ogni coppia di contrari vi sono almeno tre termini, ovvero un primo termine, il suo contrario e l'intermedio; e la precisa intenzione, dei due titani è arrivare all'intermedio tra il bene e il male: più precisamente, a ciò che sta, al di là dei due.

Per affrontare i momenti del rapporto tra il male e il divino è utile servirsi del riassunto che Er propone alla fine della discussione⁴⁸², il quale indica come il cuore del discorso sia l'alternarsi di due tipi di male: il "male fisico" e il "male psicologico". Il male fisico viene presentato tramite il rapporto che Prometeo ha con la roccia:

⁴⁸⁰ A. Flajoliet, *La première philosophie de Sartre*, p. 149.

⁴⁸¹ S. De Beauvoir, *La cerimonia degli addii*, p. 151.

⁴⁸² J.P. Sartre, *Écrits de jeunesse*, p. 326-327.

«Questa roccia è buona o malvagia?
Se mi schiaccia, è malvagia. Se mi aiuta a scalare la montagna, è buona.
E se rimane, com'è ora [...]
Non è né buona né malvagia»⁴⁸³.

In questo modo, i due titani comprendono immediatamente che la bontà e la malvagità possono essere stabilite unicamente tramite il rapporto intenzionale che si instaura con l'oggetto nel mondo, dunque, quando l'uomo vede malvagità nel mondo, deve, necessariamente esservi stata un'intenzione malvagia a produrla. In questo senso, viene introdotto l'argomento teologico: il problema della teodicea.

Il dialogo ruota intorno a due argomenti: uno che vede il rapporto che il divino instaura con la necessità e l'altro il rapporto tra il divino e l'intenzione. Necessariamente, ciò produrrà altrettante ramificazioni e sovrapposizioni, ma concentiamoci sulle due posizioni fondamentali: Dio è libero e dunque ha voluto intenzionalmente il male⁴⁸⁴, oppure Dio è sottoposto ad una necessità e quindi non è responsabile del male⁴⁸⁵. Dunque, se si profilasse una situazione in cui Egli fosse impossibilitato ad "agire" altrimenti, allora non si darebbe né l'apertura dell'intenzione – quindi sarebbe impossibile proporre un giudizio in merito alla bontà o malvagità di un atto –, né una libertà del divino, in quanto egli sarebbe assoggettato ad un principio esterno. In questo modo, si avrebbe una situazione paradossale in cui un soggetto divino si rivolge al bene credendolo tale, producendo invece, sulla base di queste premesse, delle conseguenze malvagie.

Proprio su questa base, di quest'ultima posizione sarà proposta una riformulazione moderna entro i *Cahiers*: Prometeo diventa «colui che ama il male

⁴⁸³ «Ce rocher est-il bon ou mauvais ? s'il m'écrase, il est mauvais. S'il m'aide à escalader la montagne, il est bon.

et s'il reste, tel qu'il est à présent [...] Il n'est ni bon ni mauvais» (Ivi, p. 315).

⁴⁸⁴ Ivi, p. 316.

⁴⁸⁵ Ivi, pp. 316–317.

come l'avversario che gli permette di affermarsi»⁴⁸⁶: un eroe, a tratti rivoluzionario, che ricerca lo scontro con un ordine maligno, e non fa altro che riproporre ciò che voleva negare, ovverosia il male.

Ora, Prometeo e Ichtyos continuano la discussione in merito al rapporto tra questi principi e Dio: in che modo il divino si rivolge al bene? Ciò potrebbe avvenire in due modi: o vi si rivolge "sentimentalmente"⁴⁸⁷ o "razionalmente". Nel primo caso, è necessario un "atto di volontà"⁴⁸⁸ al quale sia sotteso un giudizio di bontà nei confronti dell'oggetto inteso; nel secondo caso, invece, il rivolgersi "razionalmente" ai principi, implica che se essi agiscono segretamente per il male, dunque non si potrà giudicare l'azione divina né come malvagia né come buona. Tuttavia, se esistessero realmente principi di bene e male di questo tipo, si dovrebbe ammettere che essi siano superiori a Dio: di conseguenza il problema resterebbe invariato, perché la domanda si porrebbe con questa ulteriore realtà.

La conclusione provvisoria alla quale si giunge è che: o Dio è libero e non possiamo che avere il bene – una conclusione che contraddice la realtà del mondo – oppure Dio non è libero e non può darsi né bene né male. A questo punto prende la parola, di nuovo, Prometeo per introdurre un argomento molto vicino all'intromissione camusiana tra male e divinità nel mondo greco: le nozioni di Dio, e bene e male⁴⁸⁹ sono un prodotto della ragione umana⁴⁹⁰; e, la conclusione del dialogo rende palese ai due titani come la coppia bene e male non sia applicabile a Dio. Tuttavia, secondo Prometeo l'uomo vede immancabilmente una correlazione tra quei termini, anzi, una inevitabile imputazione del bene e del male al divino. Proprio su questo punto che Prometeo afferma: «quando gli dèi saranno sconfitti, non vi sarà più il male sulla terra»⁴⁹¹. Quest'ultima frase, pronunciata da Prometeo, pare

⁴⁸⁶ J.P. Sartre, *Quaderni per una morale*, p. 102.

⁴⁸⁷ J.P. Sartre, *Écrits de jeunesse*, p. 318.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 320.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ «*Quand les dieux seront vaincus, il n'y aura plus le mal sur la terre*» (*ivi*, 322).

nullificare tutte le conclusioni raggiunte a seguito del discorso. Infatti, non ha apparentemente senso ingaggiare una battaglia contro il divino se il male è connaturato al mondo. Dunque, su quale istanza si fonda la rivolta di Prometeo?

La questione è presentata tramite una lunga richiesta di Er, che a nome dell'umanità, chiede a Prometeo di demordere dal suo proposito, in quanto la privazione, anche se, di un Dio malvagio, non farà altro che produrre conseguenze negative. Anzitutto, toglierebbe ogni criterio al comportamento umano rendendolo completamente arbitrario⁴⁹². Inoltre, priverebbe l'uomo della consolazione che gli proviene dalla illusione di non essere il principale responsabile di ciò che nel mondo accade⁴⁹³. Infatti, egli tramite l'illusione, si consola, perché non si angoscia per la sua libertà: «Prometeo non toglierci la nostra ultima ragione di vita»⁴⁹⁴.

Prometeo, allora, risponde con il celebre argomento dell'“amore per gli uomini”: «il dolore non è il male e la felicità non è il bene. Noi abbiamo bisogno di felicità»⁴⁹⁵. Ciò significa, per il giovane Sartre, spostare l'attenzione su ciò di cui la libertà umana è capace, ovverosia il perseguimento di una felicità che non ha bisogno di riferirsi ad un principio altro o extra-umano, qual è il bene. Infatti, la “felicità” – nella prospettiva sartriana – non si pone come un assoluto, ma come il risultato di una ricerca soggettiva, che acquisisce pregnanza e significato unicamente nell'agire mondano. Allo stesso modo il “dolore” è l'altro versante della libertà, in quanto, nella lotta verso la felicità soggettiva, la libertà incontra l'ostacolo della sofferenza⁴⁹⁶, ma: «cosa importa a loro? [...] hanno la libertà di combattere. Non sono dominati. Trionfano»⁴⁹⁷.

⁴⁹² *Ivi*, p. 325.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ «*Prométhée, ne nous ôte pas notre ultime raison de vivre*» (*ivi*, p. 326).

⁴⁹⁵ «*Le malheur n'est pas le Mal, le Bonheur n'est pas le Bien. Et nous n'avons besoin que du Bonheur*» (*ivi*, p. 331).

⁴⁹⁶ *Ivi*, pp.331–332.

⁴⁹⁷ «*Que leur importe? [...] ils ont la liberté de lutter. Ils ne sont pas dominés. Ils triomphent*» (*ivi*, p. 331).

Ecco dunque, la mossa dialettica di Prometeo che spiega in una battuta i suoi intenti: dato che, gli uomini imputano il male al divino, sarebbe una fatica sisifea quella di proporre di liberarsi dall'effetto (male) piuttosto che dalla causa (Dio), in quanto, diversamente, nel mondo continuerebbe a darsi il male. Il perpetuarsi della credenza negli dèi non consentirebbe agli uomini di acquisire la consapevolezza della loro piena libertà e responsabilità sui fatti del mondo.

Una questione che negli ultimi pensieri sartriani resta attuale⁴⁹⁸: in un mondo privo del divino, come quello dei *Quaderni*⁴⁹⁹, l'avversario di Prometeo non è più il trascendente, almeno non il trascendente per eccellenza, ma la sussistenza del male come "in-sé". In un certo qual modo, Sartre finisce per "tradire" il suo vecchio Prometeo; infatti, il Prometeo dei *Cahiers* si oppone a ciò che gli uomini ritengono male "in-sé", facendone un assoluto, quando invece dovrebbe essere ricondotto a variabile dipendente della loro libertà. Tanto il bene quanto il male – nella prospettiva sartriana – sono infatti opera della "nostra" libertà e essi assumono lo statuto tanto assoluto quanto relativo della "nostra" coscienza. A questo punto, non si potrà che notare come il conflitto prometeico dei *Cahiers* non sia più, unicamente, un contrasto tra soggetti definiti, ma diventi il tentativo di abbattere la credenza in un principio di male ipostatizzato: un male presuntamente assoluto, che vive negli atti degli uomini.

⁴⁹⁸ S. De Beauvoir, *La cerimonia degli addii*, p. 531.

⁴⁹⁹ J.P. Sartre, *Quaderni per una morale*, pp. 102–103.

CONCLUSIONE

Ripercorrendo le pagine di questo lavoro ciò che sembra emerge con evidenza è che i nostri autori vedono tanto nella tragedia quanto nelle figure mitico-tragiche un inno alla libertà umana.

Si è assistito ad un continuo gioco di specchi, dove il moderno si volge – in senso lato – all’antico per discutere delle difficoltà del proprio tempo, realizzando quella tanto celebre *distance* che Sartre si sforza di mostrare sulla scena.

Sin dalla articolazione di una ideale storia della tragedia tragici, è palese che sia Sartre che Camus adottano un punto di vista che vede l’evento tragico immancabilmente inserito in un’ottica di libertà: di ciò è già prova il processo di “perfezionamento” dei periodi tragici, dove per Camus la insuperabile dialettica oppositiva tra umano e divino progressivamente a ridimensionare il secondo fattore; mentre per Sartre, il mutare dei registri linguistici afferma progressivamente il manifestarsi della libertà umana.

Tuttavia, prima di procedere ad un confronto, è necessario stabilire una differenza di fondo tra i due autori: da un lato, in Camus domina il rapporto tra libertà e assurdo, mentre in Sartre domina il rapporto tra libertà e contingenza.

Una tale analogia, tuttavia, richiede una distinzione di fondo, per non ricadere nell’erroneo paragone, per non dare l’idea di una perfetta corrispondenza tra l’assurdo camusiano e il nulla sartriano. La differenza, come fa notare del vecchio, è che «l’in-sé sartriano»⁵⁰⁰ – e quindi la contingenza – «è costituito dalla brutta e amorfa realtà oggettiva come irrelata fattualità dell’essere»⁵⁰¹; al contrario, l’assurdo camusiano «è tanto l’io quanto il mondo, ossia il loro essere insieme come

⁵⁰⁰ M. Del Vecchio, *La fenomenologia dell’assurdo in Albert Camus*, La nuova Italia, Firenze 1979, p. 193.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

relazione»⁵⁰²: in una battuta, è un *tertium quid*. In sintesi, l'assurdo camusiano appare come la *conditio sine qua non* della libertà.

In questo senso appare il duplice volto contraddittorio del soggetto, si rivolge a due avversari: in primo luogo all'esterno, ovvero al mondo e all'alterità; in secondo luogo al l'interno, nel momento in cui coglie l'assurdità della sua condizione mortale – come si è ben visto in Sisifo e Antigone.

Lo stesso Sartre, durante un'intervista apparsa su *Paru*, sottolinea le differenze tra la sua concezione di assurdo e quella di Camus. L'assurdo per Camus nasce dalle aspettative razionali che l'uomo nutre nei confronti del mondo, il quale lo ricambia con la sola irrazionalità. A detta di Sartre è proprio in questo senso che andrebbe rintracciata la venatura pessimistico-classica di Camus, rispetto alla quale egli avverte un distacco: «ciò che chiamo assurdo è qualcosa di differente: è la contingenza universale dell'essere stesso, ma che non è il fondamento del suo essere. È ciò che esiste nell'essere fattuale, dell'ingiustificabile, del sempre primario»⁵⁰³. L'assurdo, nel senso sartriano del termine, è già presupposto in una "parte" dell'essenza di tutti gli enti, rintracciabile tanto nell'uomo quanto nella radice di castagno.

Tuttavia, per entrambi gli autori risulta a questo punto legittimo affermare che l'uomo, per dirsi libero, deve ingaggiare lo scontro, che esso sia verso il mondo o l'alterità – soprattutto quando essa avanza pretese morali.

Il conflitto "di diritti" sartriano e quello "di polarità" camusiano non sono altro che un modo per illustrare la libertà nel contesto tragico. Infatti, la conclusione alla quale entrambi giungono è che vi sono due soggetti che, tramite la contestazione di un diritto, rivendicano la loro libertà. Dunque, in primo luogo giungiamo a concludere che i personaggi tragici rappresentano, tramite le loro maschere, il difficile darsi della

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ C. Grisoli, "Entretien avec Jean-Paul Sartre", in *Paru*, no. 13, Décembre 1945 (traduzione a cura nostra).

libertà. Per Camus la libertà si manifesta come uno scontro nel quale entrambi i rappresentanti hanno i protagonisti hanno “ragioni” nell’avanzare le loro pretese. Anche per Sartre il conflitto di diritti diventa un altro modo per dire la libertà, infatti non è altro che una manifestazione di progetti contrapposti. Già si comprende che Sartre e Camus, quando trattano le figure tragiche, sono d’accordo sul concetto di libertà. Rivolta e libertà vengono nuovamente ed esplicitamente messe a tema in ogni loro conflitto tragico, che viene rappresentato ogni volta da personaggi differenti, tuttavia; se per Sartre la libertà è sempre messa esplicitamente a tema grazie alla rivendicazione del “diritto”, per Camus, invece, essa troverà più spesso posto nella forma della rivolta. Infatti, anche se con avversari diversi, Antigone, Edipo e Prometeo mettono in moto un comportamento di rivolta. Ma ciò non deve suggerire una differenza di fondo tra i due autori che, a nostro avviso, invece, vanno nella medesima direzione.

Osserviamo ora il caso di Antigone. L’Antigone camusiana è “orgogliosa”, così come quella sartriana è “appassionata”. La passione di Antigone si manifesta nella rivendicazione di un diritto che, in termini camusiani, si concreta nella rivolta. L’Antigone sartriana rivendica un certo tipo di morale che le è proprio, ovvero fa valere ciò ritiene essere “buono”; allo stesso modo, in Camus, abbiamo un’Antigone che si rivolta in rivendicando il proprio diritto⁵⁰⁴. Tuttavia, le corrispondenze si fermano qui; infatti, la visione più moderna dell’Antigone sartriana, per via dei suoi tratti rivoluzionari, non accoglierebbe il consenso di Camus, in quanto, per il suo carattere estremo, andrebbe a violare il principio – che a questo punto potremmo dire “morale” – della misura, e quindi peccare di ὑβρις. Ciò, a nostro avviso, si va a collocare entro l’ampio dissidio che ha diviso Sartre e Camus in merito alla rivolta e alla rivoluzione: il primo rivendica la legittimità della rivoluzione in virtù di una fiducia nella dialettica storica; il secondo, al contrario, avverte nella violenza, che la

⁵⁰⁴ «Così, il movimento di rivolta poggia, ad un tempo, sul rifiuto categorico di un’intrusione giudicata intollerabile e sulla certezza confusa di un buon diritto, o più esattamente sull’impressione, nell’insorto, di avere “il diritto di...”. Non esiste rivolta senza la sensazione d’avere in qualche modo, e da qualche parte ragione» (A. Camus, *L’uomo in rivolta*, p.633).

rivoluzione rende possibile, una lesione del “senso di comunità” individuabile nella natura umana.

Anche Edipo, a modo suo, difende o si rivolta in virtù di un “diritto”: quello di essere libero. In Camus apprendiamo che Edipo si oppone al destino che viene pronunciato dall’oracolo. Tuttavia, a ben vedere, la struttura del destino camusiano intrattiene delle somiglianze di fondo con l’assurdo: infatti, tutto inizia con una situazione di inconsapevolezza che viene immediatamente chiarita da una presa di coscienza e, nel riappropriarsi del destino, risulta possibile strutturare la rivolta. Il destino, in questo senso, ha degli ovvi connotati assurdi, e Sisifo ci ha mostrato come il darsi del destino, contemporaneamente alla fatalità della morte, risulti essere una situazione teoreticamente intricata. Per Camus, l’assurdo si dice in molti modi, esso è presente tanto nel destino quanto nel fato; purtroppo, la morte intesa come fato è consapevolezza nei confronti di una conclusione comune a tutti gli uomini; il destino, al contrario, propone una dinamica di accettazione e di rifiuto che nella morte non è presente. Diciamo che la consapevolezza di dover morire attiva la presa di consapevolezza della libertà, ma la libertà è in diretto rapporto con il destino: inteso come una indomita ricerca di senso.

La morte fa scoprire l’autentica libertà, un’autentica libertà che tuttavia si scontra con un destino che è l’immancabile ricerca di senso nell’agire concreto. Mentre in Edipo vi era principalmente il problema di rapporto tra libertà e destino, nella dinamica di Sisifo viene ad intromettersi anche la morte e, di conseguenza, un certo tipo di fatalità. Da ciò si comprende che la libertà si stabilisce nei confronti di un assurdo che può dirsi in più modi: se per Sisifo è un processo a tre attori (morte, destino e libertà), per Edipo il problema si riduce al rapporto tra due attori (rivolta e destino).

Sartre, con il suo Edipo, presenta un rapporto tra libertà e destino molto più lineare, tanto che ciò che abbiamo individuato come forma destinale, ovvero la malafede, può essere riabbracciata agilmente nel complesso della libertà. Sartre vede

la libertà come infondata e talmente assoluta da essere in grado di negare (preriflessivamente) sé stessa; questa connotazione trascendentale della libertà la rendono impermeabile al fato, al determinismo e anche a tutte quelle forme di determinismo psicologico o psicoanalitico che cercano di rendere la libertà un "in-sé". Solo in malafede la libertà sartriana può ammettere di avere un destino, e quindi di essere dominata da un "in-sé". L'"alterità" sostiene di avere diritto di rendere la libertà di Edipo un "in-sé" e in tutta risposta Edipo si sente condannato da una libertà. Tuttavia, sia anche sottoposto alla malafede propria o altrui, egli sarà sempre libero.

Infine, anche il Prometeo di entrambi gli autori fa emergere una dinamica di rivendicazione della libertà. Il concetto di libertà presente in entrambi assume la medesima connotazione di fondo, ovvero l'esclusione del divino, dalla quale emerge una libertà reduce da uno sforzo di trinceramento. Come visto nelle premesse di Prometeo, si assiste innanzitutto ad un'esclusione del baluardo della trascendenza tramite due distinte operazioni, mosse dalla stessa intenzione di fondo. Sartre introduce il divino, al fine di escluderne le pretese, mostrando implicitamente come la trascendenza non possa avanzare nessun diritto sulla libertà umana. Camus, da parte sua, presenta in termini di assoluta esclusione reciproca la libertà umana e la presenza del Dio cristiano, accettando, come Sartre, la presenza delle divinità greche, purché il loro eroe sia in grado di opporsi alle loro pretese.

Ben si comprende che entrambi gli autori hanno dunque la preoccupazione di salvare l'orizzonte situazionale della libertà; infatti, l'eroe sarà rispettivamente libero in situazione per Sartre e libero di agire per Camus. Più precisamente, si è vista una libertà circoscritta alle condizioni pratiche dell'agire, che nella forma della rivolta, è in grado di entrare in conflitto con un divino che, per quanto mostrato nelle sembianze della divinità greca, mantiene i tratti drammatici del Dio cristiano. L'operazione dei nostri autori è chiaramente diretta a trascinare la divinità nell'orizzonte mondano, come è proprio delle divinità dell'olimpico. Scrive in proposito Jean-Pierre Vernant: «questi dei multipli sono nel mondo; ne fanno parte. Non l'hanno creato con un atto che, in un Dio unico, segna la sua completa trascendenza

in rapporto ad un'opera la cui esistenza deriva e dipende tutta intera da lui»⁵⁰⁵. In questo modo, le qualità divine, come ad esempio l'onnipotenza – nei confronti delle quali Camus e Sartre operano un netto rifiuto – vengono ridotte al punto tale da rendere la “divinità” una fra tante, così da poter essere messa in questione dall'uomo.

Al fine di salvaguardare la libertà umana, i nostri autori ci hanno permesso di assistere anche ad una opera di decostruzione di tutti i possibili “assoluti”; tuttavia, Camus in particolare, ne introduce alcuni – come la morte e l'assurdo –, cercando però sempre di intpretarli come dipendenti dall'uomo.

Tuttavia, l'ultimo interrogativo che resta è che, nonostante questo continuo sforzo di rendere all'uomo le forze necessarie a rivoltarsi, le difficoltà che egli incontra restano invariate. Il “male” che si è incontrato sotto le forme dell'alterità e del bruto darsi della realtà, continua a sussistere come momento del conflitto. Dunque, non possiamo che definirci sempre in virtù di altro e, nonostante questo venga immancabilmente negato dai nostri autori, continua a sussistere in forma dialettica nella nostra soggettività.

⁵⁰⁵ J. P. Vernant, *Mito e religione in Grecia antica*, a cura di R. Di Donato, Donzelli, Roma 2009, p. IX.

APPENDICI

1. *Exkursus*: l'influenza di Jules Lequier nella filosofia di Camus

Data la scarsità di fonti secondarie in merito alla riscoperta di Lequier da parte di Camus, è necessario procedere con ordine mostrando non solo la generale fondatezza di tale ipotesi, ma anche il legame obiettivo tra i due autori.

Fra tutte le opere di Camus destinate alla stampa, Lequier compare esplicitamente in un solo luogo: all'interno del *Mito di Sisifo*. Notoriamente, come sottolineato da Onfray⁵⁰⁶, la filosofia di Lequier è stata affrontata da Jean Grenier, che era stato l'insegnante di Camus al *Grand Lycée*⁵⁰⁷ di Algeri. Sulla base di queste prime due indicazioni, ora, si cercherà di approfondire un possibile nesso che intercorre tra Lequier e Camus.

Contrariamente ai riferimenti esplicitati nelle opere camusiane, la corrispondenza tra Camus e Grenier contiene frequenti indicazioni in merito alle opere di Lequier, che presumibilmente hanno finito per influenzare il nostro autore; in particolar modo, tale ipotesi è avvalorata dalla constatazione del mantenimento di un rapporto epistolare tra i due, che è proseguito oltre alla conclusione degli studi di Camus. È noto, inoltre, che Camus e Grenier si incontravano per discutere dei temi più disparati, spaziando dalla filosofia alle problematiche quotidiane. Ciò è ben attestato anche dal tenore della loro corrispondenza, dove in poche righe si passa da opinioni in merito ad eventi quotidiani, a riflessioni teoretiche e morali.

Già dalle prime lettere appare il nome di Lequier; tuttavia, riferimenti precisi al pensiero dell'autore sono pressoché assenti, probabilmente perché Grenier era ancora occupato nella stesura della sua tesi di dottorato sul filosofo bretone⁵⁰⁸. Dopo

⁵⁰⁶ M. Onfray, *L'ordine libertario: Vita filosofica di Albert Camus*, trad. it. M. Zaffarano, Ponte alle Grazie, Firenze 2013, pp. 124–127.

⁵⁰⁷ H.R. Lottman, *Albert Camus: a biography*, Doubleday, New York 1979, p. 34.

⁵⁰⁸ A. Camus, J. Grenier, *Correspondance 1932–1960*, Gallimard, Paris 1981, pp. 25–26. Tutte le traduzioni della corrispondenza saranno a cura nostra.

la discussione della sopramenzionata tesi – nel 1936 –, nella corrispondenza inizia un periodo di silenzio sul filosofo in questione, silenzio che viene interrotto – involontariamente – da Camus con una richiesta: «Crede, in ogni caso, che io possa presentare alla Gallimard il “Mito di Sisifo”? »⁵⁰⁹. Grenier risponde positivamente; tuttavia osserva che la prima parte del saggio contiene più “opzioni” che “dimostrazioni”, sottolineando due possibili rischi: il primo riguarda la sveltezza con cui Camus liquida i suoi oppositori. Sulla base di questo, Grenier individua il secondo pericolo: gli oppositori potrebbero muovere a Camus un rimprovero di “dilettantismo”⁵¹⁰. Il nostro autore tiene conto del prezioso consiglio, infatti la prefazione al *Mito di Sisifo* pare essere rivolta al a rispondere alle riserve espresse da Grenier. Innanzitutto, fino al 1957, in tutte le edizioni del *Mito di Sisifo* compariva una precisazione – successivamente rimossa – alla fine della prefazione: «alcune esperienze personali mi spingono a chiarirlo»⁵¹¹; ciò Camus intende chiarire al lettore è che sia consapevole dei limiti e delle intenzioni che stanno alla base del saggio: è un’opera di carattere provvisorio, che vuole proporsi come sguardo innovativo sulla descrizione dell’assurdo. Inoltre, il nostro autore riconosce che filosofie che colgono l’assurdo come punto di arrivo esistono, e proprio per questo saranno riportate, tuttavia, il suo intento è quello di cogliere l’assurdo come punto di partenza, dunque muovendosi su un terreno inesplorato i suoi commenti non possono che assumere un carattere provvisorio⁵¹².

Nel prosieguo della medesima lettera, Grenier suggerisce a Camus delle integrazioni di tipo filosofico: «ti invierò alcune lettere di Lequier che ho pubblicato»⁵¹³. Camus

⁵⁰⁹ «Croyez-vous en tout cas que je puisse soumettre aussi à Gallimard le “Mythe de Sisyphe”?» (Ivi, p. 59).

⁵¹⁰ Ivi, p.60.

⁵¹¹ «Quelques expériences personnelles me poussent à le préciser» (A. Camus, *Notes et variantes, Le mythe de Sisyphe*, in *Essais*, p. 1430). Tutte le traduzioni del testo sono a cura nostra.

⁵¹² Per maggiore completezza ci riferiamo all’edizione francese (A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, in *Essais*, p. 97) in quanto provvista delle variazioni e delle note (A. Camus, *Notes et variantes, Le mythe de Sisyphe*, p. 1430).

⁵¹³ «Je vous enverrai quelques lettres de Lequier que j’ai publiées» (A. Camus, J. Grenier, *Correspondance 1932–1960*, p.61). Grazie a Marguerite Dobrenn si è occupata di curare l’opera apprendiamo che Grenier si riferiva a *Le choix* pubblicato nel 1941.

ammette di non aver mai letto le lettere di Lequier e, accetta di buon grado la lettura⁵¹⁴. Pur incontrando il suo interesse, esse lo lasceranno interdetto per la “disperazione” che esse sembrano trasmettere⁵¹⁵. Questo suo interesse si esplicherà all’interno del *Mito di Sisifo* in un brevissimo riferimento a Lequier, in quanto appartenetene alla categoria di coloro i quali si fanno portatori nella vita delle teorie che professano, arrivando talvolta alle estreme conseguenze⁵¹⁶.

A seguito della pubblicazione di *Remarque sur la révolte* (1945), nel 1946 Camus entra in contatto con la *thèse* di Grenier intitolata *La philosophie de Jules Lequier*⁵¹⁷; e, negli anni successivi i due continueranno a discutere sul concetto di rivolta prendendo spunto sia dai saggi di Camus⁵¹⁸ sia dalle sue opere – all’epoca in via di realizzazione – appartenenti al “ciclo della rivolta” (*I giusti* e *La peste*)⁵¹⁹. Nel febbraio 1950, Roger Quilliot riporta il ritorno di Camus da un viaggio in Brasile⁵²⁰ e la corrispondenza ci attesta che, nello stesso periodo, Camus inizia la stesura de *L’uomo in rivolta*, terminandone la prima Parte ad aprile⁵²¹, rispettando il programma che si era imposto qualche mese prima⁵²². Nello stesso periodo, Grenier rileggendo l’articolo che Camus aveva destinato alla sua raccolta *L’Existence* (1945) dal titolo *Remarque sur la révolte*, coglie l’occasione per avvertirlo di non ricadere in una teoria dell’ingiustizia, in quanto la giustizia non si scopre tramite l’ingiustizia, così come non si giunge all’umano tramite l’inumano; i teologi – afferma Grenier – sono propensi a queste formulazioni, al contrario, Lequier e Kierkegaard inquadrano l’ingiustizia come una “prova” dalla quale bisogna uscire vincenti⁵²³. A nostro avviso, Grenier si riferisce ad un preciso passaggio di Lequier, in quanto questa conclusione che connette

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 64.

⁵¹⁵ *Ivi*, 66.

⁵¹⁶ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, pp. 208–209.

⁵¹⁷ A. Camus, J. Grenier, *Correspondance 1932–1960*, p.114.

⁵¹⁸ *Ivi*, pp. 122–125.

⁵¹⁹ *Ivi*, pp. 127–128, 134–138, 151–155, 159–163.

⁵²⁰ A. Camus, *Commentaires – L’homme Révolté*, in *Essais*, p. 1626.

⁵²¹ A. Camus, J. Grenier, *Correspondance 1932–1960*, p.168.

⁵²² A. Camus, *Taccuini*, p. 304.

⁵²³ *Ivi*, pp. 167–168.

l'ingiustizia e la "prova" è la medesima alla quale egli giunge nel suo commento all'*Abel et Abel* di Lequier.

In questo breve scritto del filosofo bretone viene sceneggiata una storia di tipo biblico, nella quale vengono messi a tema la scelta libera e la predestinazione, ponendo l'accento sul differire dei due Abele nell'apprendere dell'"elezione divina" di solo uno di loro⁵²⁴. Lequier propone tre diversi finali alla vicenda, incompatibili a darsi simultaneamente. Grenier riassume così i tre finali: nel primo, «l'Abele privilegiato mostra orgoglio e l'Abele sfavorito non nasconde la sua invidia»⁵²⁵; nel secondo, l'Abele "privilegiato" sente di non meritare il favore divino ricevuto, quindi, mosso da generosità, cede al fratello ciò che gli è dovuto; infine, nel terzo finale, il fratello sfavorito si rassegna al suo destino e – reprimendo i suoi sentimenti – consola il fratello che ha ricevuto la "preferenza" divina. Il significato dell'opera pare essere chiaro a Grenier: «Dio non predestina, a dire il vero: egli sta solo sottoponendo l'uomo a delle prove ed è l'uomo stesso che fa il suo destino»⁵²⁶.

Grenier, non a caso, accosta in questo specifico punto il testo lequieriano a quello camusiano; infatti, a suo avviso, vertono entrambi sul tema della rivolta. Ciò viene esplicitato da Grenier in *Jules Lequier: philosophe et théologien de la liberté*⁵²⁷, pubblicato solamente in seguito all'*Uomo in rivolta*. In questo articolo, Grenier esplicita il concetto lequieriano di rivolta in due momenti del suo pensiero: contro il determinismo universale e contro la prescienza divina. Il primo momento di rivolta fa esplicito riferimento all'episodio della *Feuille de charmille*⁵²⁸, nel quale un bambino sperimenta la grandezza del libero arbitrio tramite un atto, apparentemente insignificante, dal quale scaturiscono una serie di eventi che culminano con la morte

⁵²⁴ J. Grenier, *La Philosophie de Jules Lequier*, Les belles lettres, Alger 1936, pp. 167–170. Tutte le traduzioni del testo saranno a cura nostra.

⁵²⁵ «Abel privilégié montre de l'orgueil et l'Abel défavorisé ne dissimule pas son envie» (ivi, p. 169).

⁵²⁶ «Dieu ne prédestine pas à vrai dire: il ne fait que soumettre l'homme à des épreuves et c'est l'homme lui-même qui fait son destin» (ivi, p. 170).

⁵²⁷ J. Grenier, *Jules Lequier: philosophe et théologien de la liberté*, in "Revue de Théologie et Philosophie", vol. 2, 1952, pp. 1–8. Le traduzioni dell'articolo sono a cura nostra.

⁵²⁸ J. Lequier, *La recherche d'une première vérité*, in *Œuvres complètes*, Editions de la Balconnière, Neuchâtel 1952, pp. 11–17.

di un uccellino ad opera di uno sparviero. La prima considerazione che il bambino ne ricava è il bambino sulla responsabilità dell'atto da lui commesso, il quale lo porta a sprofondare nelle ripercussioni illimitate dell'agire; tuttavia, riflettendo, il bambino si accorge che se così fosse, anche le azioni che hanno portato a quell'atto, ovvero quelle passate, sarebbero l'effetto di una decisione precedente; dunque anche l'atto di libertà – con cui aveva colto la foglia – sarebbe un risultato deterministicamente prevedibile. Nell'avanzare suddetta ipotesi, scrive Grenier, proprio quando il «fantasma della Necessità sembra trionfare, lo lancia bruscamente a terra “per una rivolta di tutto l'essere” egli scrive»⁵²⁹; dunque, il primo momento di rivolta si struttura come un rifiuto di qualsiasi ipotesi che non attesti questa spontanea e originaria affermazione della libertà.

La “seconda rivolta” di Lequier riguarda la prescienza divina: il reprobato innocente si ribella all'ingiustizia emanata dal «giustiziere per eccellenza»⁵³⁰ (Dio); al contrario, il prescelto mostra come la ribellione sia da condannare⁵³¹. Grenier propone una distinzione per chiarire il problema: la scienza divina è “*infaillible*”, ma non per questo l'evento che ne scaturisce è “*inévitabile*”, si pensi ad esempio al rapporto tra immutabilità divina e movimento degli enti mondani. Di conseguenza, riprendendo il problema dei due Abele lequieriani, ben si capiscono le implicazioni della distinzione tra prescienza e predestinazione: l'atto umano non può essere catturato dalla preordinazione a motivo della distinzione tra inevitabile e infallibile, poiché in questo modo la volontà divina e della premonizione fisica non lascerebbe spazio alla libertà umana; al fine di tutelare le qualità umane e divine, Lequier mostra la non-contraddittorietà della compresenza delle due posizioni, sostenendo che se da un lato Dio conserva il suo carattere presciente, conoscendo tutte le possibilità umane, in quanto autore di queste; dall'altro, la prescienza divina per non ricadere nella predeterminazione e di conseguenza nella negazione della libertà umana, deve

⁵²⁹ «*Fantôme de la Nécessité semble devoir triompher, il le jette brusquement à terre “par une révolte de l'être entier”, écrit-il*» (J. Grenier, *Jules Lequier: philosophe et théologien de la liberté*, p. 2).

⁵³⁰ «*Justicier par excellence*» (*Ivi*, p. 6).

⁵³¹ *Ibidem*.

operare un auto-oscuramento in relazione al contenuto scelto. Lequier, secondo Grenier, «non può ammettere che l'uomo sia soffocato da Dio»⁵³²; ed è proprio in questo che appare la sua “seconda rivolta”. Dunque, il filosofo bretone riconosce una limitazione volontaria di Dio nell'estensione del suo potere. In questo modo, la predilezione di uno dei due Abele – nonostante l'assoluta equivalenza delle figure – non dipende da una mancanza o imperfezione divina, o da una condanna prestabilita, oppure da un'ingiustizia casuale, quanto piuttosto dall'attitudine della scelta umana: «la scelta non è fatta da Dio; ma dall'uomo. Se Dio sceglie, in realtà è per dare all'uomo l'opportunità di scegliere»⁵³³.

Dunque, sullo sfondo dell'elezione divina sorgono i temi di giustizia e di libertà, i quali accompagnano la “rivolta” nel Lequier di Grenier; e proprio sui medesimi temi si esprime anche Camus.

Supponendo, per ora, che Camus abbia accolto l'avvertimento di Grenier sul pericolo di tracciare una giustificazione della giustizia a partire dall'ingiustizia, procederemo ad un confronto tra *Remarque sur la révolte* (testo sul quale Grenier scrive l'appunto) e *L'homme révolté* (opera successiva e in scrittura quando Camus ricevette la lettera su Lequier).

Philip Thody sostiene che la nozione di rivolta è pressoché identica ne *La remarque* e nell'*Uomo in rivolta*, purtuttavia «*L'uomo in rivolta* ha portato alle loro logiche conclusioni i principi metafisici e artistici espressi nella *Remarque*»⁵³⁴.

In merito alla relazione tra la giustizia divina e rivolta umana notiamo una rielaborazione tra *La remarque* e *L'homme révolté* che è riguarda lo stesso punto messo in luce da Grenier. Camus, in merito al concetto di giustizia trattato nella *Remarque*, discutendo della rivoluzione e della rivolta, inizia a mostrare come tanto

⁵³² «Lequier ne peut admettre que l'homme soit brimé par Dieu» (*Ibidem*).

⁵³³ «Le choix n'est pas fait par Dieu; mais par l'homme. Si Dieu choisit, c'est en réalité pour donner à l'homme l'occasion de choisir» (*Ivi*, p.6).

⁵³⁴ «*L'Homme révolté carried to their logical conclusions the metaphysical and artistic principles expressed in La remarque*» (P. Thody, *Albert Camus and La remarque sur la révolte*, in “French studies”, vol. X, 4, 1956, p. 337). Le traduzioni dell'articolo sono a cura nostra.

nell'esperienza quanto nella storia vi siano continue testimonianze della difficile convivenza fra giustizia e libertà. Tuttavia, sostiene Camus, nel cristianesimo non assistiamo mai a delle rivolte, proprio perché vi è un sistema di giustizia fondato sull'ingiustizia, la quale predispone ad accettare l'inaccettabile⁵³⁵. Camus, in precedenza, per chiarire questo punto, ha dimostrato come la rivolta e il sacro appartengano a due "mondi" tra loro inconciliabili: la sacralità pretende di risolvere ogni problema metafisico umano in anticipo, nel senso che ad ogni possibile domanda c'è già una risposta predisposta in precedenza, mentre la rivolta è, per sua natura, un rivendicare a fatica le risposte dal mondo⁵³⁶. Dunque, l'incremento delle rivolte è direttamente proporzionale all'emancipazione dal sacro; infatti, quando l'uomo si sente privato di una conoscenza, questi inizierà a ripensare a sé stesso, desiderando di rimettere in primo piano la sua essenza; e per compiere ciò, sostiene Camus, l'uomo inizierà a rivoltarsi.

Sempre nella *Remarque*, Camus inizia a rielaborare la sua affermazione precedente: l'ambito sacro è inconciliabile con la rivolta, purtuttavia è possibile una rivolta metafisica.

La rivolta metafisica è una rivolta *sui generis*, in quanto differisce rispetto alla rivolta ordinaria. Camus precisa le differenze servendosi della figura del ribelle "funzionario" e del ribelle "metafisico", entrambi promuovono un certo contenuto e, contemporaneamente, ne rifiutano un altro. Il primo afferma – in generale – la solidarietà umana, contrapponendosi, d'altra parte, ad un potere che lo opprime nella storia, individuabile in una figura o in un gruppo di individui ben precisi. Il secondo, allo stesso modo, da un lato difende la sua stessa condizione ed, insieme a quella di tutta l'umanità, e dall'altro, si oppone ad una parte della condizione umana che considera "assurda", negando implicitamente e provvisoriamente l'autore dello stato in cui versa l'umanità, ovvero Dio. Dunque, la prima considerazione che Camus si trova costretto provvisoriamente a porre è quella che appare come una

⁵³⁵ A. Camus, *La remarque sur la révolte*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965, pp. 1689–1690.

⁵³⁶ *Ivi*, pp. 1687–1688.

ammissione perlomeno sul concetto di Dio, infatti se ciò non vi fosse la rivolta sarebbe una negazione nei confronti di un non-contenuto o di un nulla, diventando, in questo modo, manchevole della sua parte oppositiva necessaria alla sua sussistenza. Tuttavia, come si può già notare, Camus evidenzia immediatamente una difficoltà inerente a tale posizione e alla sua relazione oppositiva: se il funzionario poteva trascinare sul suo stesso piano il potere che lo opprime, così da poterlo mettere in discussione, per il ribelle metafisico questo è impossibile. Infatti, significherebbe far piombare Dio nella storia e, di conseguenza, trasformarlo da essere assoluto ad essere relativo, cioè rendendolo ultimamente dipendente dalla relazione oppositiva che intrattiene con l'uomo; allo stesso tempo, Dio sarebbe inserito – analogamente all'uomo – in una condizione assurda⁵³⁷, diventando contraddittoriamente l'artefice e vittima dell'assurdo.

A questo punto, la ribellione metafisica pare – anche solo logicamente – insostenibile. Nonostante ciò, Camus trova una soluzione: ciò che il ribelle metafisico mette in discussione non è la negazione dell'esistenza di Dio, quanto piuttosto, ciò che si pone al di sotto di essa, in un "potere eterno" declinatosi nei concetti di giustizia e di ingiustizia, il quale tiene necessariamente sullo sfondo il problema del male.

Innanzitutto, notiamo che la prima incoerenza della *Remarque*, in merito all'incompatibilità tra rivolta e fede, è totalmente risolto: «l'insorto metafisico non è dunque sicuramente ateo, come si potrebbe credere, ma necessariamente blasfemo»⁵³⁸, in quanto le sue proteste sono rivolte nei confronti della sua condizione che ritiene del tutto inaccettabile. La rivolta metafisica, quindi, si concretizza come

⁵³⁷ « Si l'on vient à penser, en effet, que la révolte métaphysique pose Dieu en même temps que la part révoltée de l'homme, il faut reconnaître que Dieu serait alors dans la même aventure humiliée que l'homme, son vain pouvoir équivalant à notre vaine condition, soumis à notre force de contestation, incliné à son tour devant la part de l'homme qui ne s'incline pas, engagé enfin dans l'histoire, sans espoir d'une stabilité éternelle qu'il ne pourrait trouver que dans le consentement unanime des hommes, intégré lui aussi par rapport à nous dans une condition absurde» (Ivi, p. 1694).

⁵³⁸ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, p. 648.

sfida nei confronti del divino al fine di restituire all'uomo un senso di ordine di fronte all'assurdo, tuttavia, questo confronto è da intendersi, almeno inizialmente, come un «dialogo alla pari»⁵³⁹, dove l'uomo inizia a richiedere la giustizia che non gli è data nel mondo.

In questo senso, l'appunto di Grenier in merito all'ingiustizia pare aver trovato terreno fertile: se in precedenza Camus vedeva nel Dio cristiano un giustiziere in grado di soffocare la rivolta alla radice – e con essa la libertà umana –, ora egli inizia a valutare più attentamente la conciliabilità delle due figure. Infatti, sulla stessa linea del filosofo bretone – che giunge a negare la predestinazione divina per tutelare la libertà umana –, Camus si preoccupa di salvaguardare la legittimità teorica della rivolta metafisica, e di conseguenza, della libertà umana. A nostro avviso, nonostante, l'obiettivo dei due autori sia il medesimo, i loro percorsi per raggiungere un'autonomia della libertà umana si strutturano diversamente. Infatti, la “prima rivolta” mostra come in Lequier la libertà sia la prima evidenza: proprio in questa è contenuto l'elemento fondamentale e definitorio dell'essenza stessa dell'uomo, rispetto alla quale la presenza di Dio non costituisce alcun limite. Anche in Camus vi è la medesima avvertenza, solo che di segno opposto: se non vi è un garante della libertà cioè se non vi sono garanti, allora dev'essere l'uomo stesso, tramite la libertà e la rivolta, a definirsi e specificarsi come quell'essere che è⁵⁴⁰, sfruttando l'apparente silenzio divino come un polo di partenza dal quale ricavare la rivolta metafisica.

Ben si comprende che Lequier è impegnato su di un duplice fronte, pratico e teoretico; inoltre, egli deve restituire un'immagine coerente del rapporto tra Dio e l'uomo, nello specifico, non deve solo salvaguardare la libertà umana, ma anche le prerogative divine. E ciò, come si è visto, implica la auto-limitazione della prescienza divina, così da lasciare uno spazio sufficiente per l'instaurarsi di una libertà autentica nell'uomo. Al contrario, Camus vi è una privilegia un approccio pratico anziché teoretico alla libertà, dove essa emerge dall'esperienza. Nel suo pensiero il Dio della

⁵³⁹ *Ivi*, p. 649.

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 689.

trascendenza trova spazio solamente come “oppositore”, di conseguenza, non vi è una vitale preoccupazione nel giustificare l’eternità, la volontà, o la prescienza. D’altra parte, l’“assurdo”, che egli riconosce come antagonista della libertà umana, finisce per essere un succedaneo di Dio.

Tuttavia, entrambi gli autori sono spinti a ricercare le ragioni dell’ingiustizia nel mondo degli uomini. Tanto Lequier quanto Camus imputano tale ingiustizia agli uomini, ma in ogni caso – per via delle loro opposte impostazioni – trovano imputati differenti: per Lequier l’ingiustizia divina è apparente in quanto l’uomo si sofferma su ciò che immediatamente si manifesta; in tal senso, l’ingiustizia che l’uomo percepisce non è altro che la mal interpretazione della giustizia divina: non che essa non sia mai chiara all’uomo ma, mentre Dio valuta le intenzioni l’ha spinto a tale posizione, di conseguenza l’ingiustizia che l’uomo percepisce non è altro che la mal interpretazione della giustizia divina: non che essa sia mai del tutto chiara all’uomo, ma certo non può essere ricondotta ai parametri umani di valutazione. Camus, invece, pare soffermarsi al “gradino precedente”: secondo lui, l’uomo vive una condizione di ingiustizia nella sua condizione, la quale trova come unico imputato Dio della trascendenza.

Ciò nonostante, l’arresto del percorso camusiano non dev’essere inteso come una riduzione semplicistica del problema: se è impossibile chiedere a conto a Dio dell’ingiustizia occorre che gli uomini si preoccupino combatterla con i loro mezzi, anzi, è una specificazione del vivere l’ingiustizia nel mondo degli uomini, ovvero la sua più pressante preoccupazione. Dunque, inquadrando in ultimo questo sottile lembo di terra sul quale Camus e Lequier si dispongono ad un confronto, ovvero l’avvertenza dell’ingiustizia.

A ben guardare, la “seconda rivolta” lequieriana e la “rivolta metafisica” camusiana paiono convenire – soprattutto sulla base dell’uomo *in rivolta* – nel rilevare un’ingiustizia riferibile a Dio: in merito all’impressione di un’ingiustizia imputabile a Dio: Ivan, l’eroe ribelle di Dostoevskij, non confuta Dio ma chiede

giustizia – o meglio, le ragioni dell’ ingiustizia – per tutti gli uomini; ponendosi come giudice, egli attesta l’apparente irragionevolezza di certe decisioni divine o permette Dio. In particolare, Camus si sofferma sul dialogo tra Ivan e Alëša, ricordando che «non è la sofferenza del bambino ad essere rivoltante in sé stessa, ma il fatto che questa sofferenza non sia giustificata»⁵⁴¹, e che l’insorto metafisico non si acquieterà fintantoché non avrà ottenuto una risposta in merito. Allo stesso modo Lequier, attraverso i suoi personaggi, presenta una situazione dove la scelta umana si svolge sul terreno di una presunta elezione divina; ma in realtà, come si è visto, sullo sfondo del suo discorso, vi è l’avvertenza di una imposizione divina percepita come giusta o ingiusta, ma l’azione giunge dove i moventi l’hanno spinta. Lequier stabilisce un implicito accordo tra giustizia e verità, presente anche in Camus, senza tuttavia che tale accordo risulti evidente agli occhi di nessuno dei loro personaggi. Infatti, se da un lato Camus sostiene che in un mondo assurdo le istanze di giustizia e verità non paiono trovare punti d’accordo, dall’altro Lequier, tramite le diverse conclusioni di *Abel et Abel* cerca di mostrare come i due Abele non siano del tutto consapevoli dell’accordarsi della giustizia e della verità. In entrambi i casi, ci si lamentano di un’ingiustizia subita.

A seguito di questo breve percorso, possiamo sostenere che vi siano dei cambiamenti in merito al concetto di rivolta tra *La remarque sur la révolte* e *L’homme revolté*. In generale, il concetto di rivolta metafisica ha subito un notevole approfondimento, e sulla base delle note di Grenier è stato da Camus brevemente riformulato. La corrispondenza tra Grenier e Camus testimonia che l’unica possibile influenza lequieriana nel pensiero del nostro autore è perlopiù mediata, in quanto dovuta principalmente tramite le fonti secondarie con cui Camus è entrato in contatto, ovvero i vari studi di Grenier. L’unico approccio diretto, da parte di Camus a Lequier, pare essere avvenuto tramite alcune lettere del filosofo bretone inviategli da Grenier; tuttavia non vi sono ulteriori elementi in merito. Numerosi riferimenti autorevoli delle opere camusiane – Pascal, Kierkegaard e Šestov – guardano verso

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 730.

un'unica direzione: la questione dell'ingiustizia divina e della teodicea; tuttavia, nessuno di questi pare essersi soffermato in modo tanto instancabilmente come Lequier sulla fondazione e la difesa della libertà umana: una preoccupazione che Camus ha dimostrato – a suo modo – di condividere.

2. Il *Deinós* di Antigone secondo Heidegger e l'*Étrangeté* di Camus

Sembra esserci una corrispondenza nel primo stasimo, dove il coro dell'*Antigone* annuncia il *δεινόν* che riposa nella natura umana, e la rilevante parte del suo pensiero che Camus dedica al concetto di *étrangeté*. Nelle righe seguenti si propone una rilettura dell'*Antigone* sulla scorta del pensiero heideggeriano, attestando per lo più l'aria di famiglia che intercorre tra Heidegger e Camus interpreti della tragedia sofoclea. Heidegger individua nella figura di Antigone quelle componenti della categoria dell'assurdo di Camus, un'aria di famiglia perché Heidegger coglie degli elementi del tragico così come Camus quali inquietudine ed estraneità.

A seguito della minaccia di morte di Creonte nei confronti delle guardie, il coro si leva in un canto sull'ambiguità della natura umana, concretizzatasi nel suo essere *δεινόν*, ovvero tremenda eppure meravigliosa⁵⁴². Si legge:

«πολλὰ τὰ δεινὰ κούδέν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει»⁵⁴³

L'analisi di questo verso, così come del termine *δεινόν* e del primo stasimo del coro è stata approfondita in generale da Heidegger, il quale inizia sostenendo che tra le cose più tremende vi sia l'uomo, infatti nell'*Antigone* si legge che l'uomo è τὸ

⁵⁴² Tonelli nella sua introduzione assimila il termine *δεινός* al latino *tremendum* (*Tutte le tragedie, Eschilo, Sofocle, Euripide*, a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 541).

⁵⁴³ Al fine di proporre una maggiore chiarezza possibile si indicherà sia la traduzione di Heidegger sia la traduzione italiana di A. Tonelli. Heidegger traduce questo verso in questo modo «Di molte specie è l'inquietante, nulla tuttavia di più inquietante dell'uomo s'aderge» (M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano 1968, trad. it. G. Masi, p.156). Toninelli, invece, traduce il verso nel seguente modo «molte cose sono tremende, ma nulla è più tremendo dell'uomo» (*Ivi*, p. 785).

δεινότατόν, ovvero ciò che «vi è di più inquietante»⁵⁴⁴, reso in tedesco *das Unheimlichste*⁵⁴⁵.

All'interno del *Mito di Sisifo*, Camus scorge, nell'inquietudine heideggeriana, una delle forme di avvertenza dell'assurdo rintracciabili nella storia della filosofia⁵⁴⁶.

Nell'*Introduzione alla metafisica*, Heidegger ricostruisce il coro dell'*Antigone* di Sofocle, ripercorrendolo tramite tre vie al fine di raggiungere una visione il più completa possibile del canto⁵⁴⁷. La prima via ricerca l'intima sostanza della composizione, ovvero quell'elemento reggente che esplica l'insieme. La seconda via pone in risalto la parola poetica seguendo l'ordine delle strofe e delle antistrofe. La terza via ricerca una definizione della natura umana secondo l'espressione poetica.

L'attenzione di Heidegger alla parola poetica è perfettamente in linea con l'intenzione camusiana di ricomporre l'assurdo ne *Il Mito di Sisifo*, infatti, Camus sin dalle prime pagine avverte che la sua intenzione è quella di ricostruire liricamente l'assurdo: un'avvertenza che non può essere espressa se non tramite la forma letteraria. Proprio perché il senso dell'assurdo è esperienza quotidiana e inafferrabile, sfugge a qualsiasi tipo di metodologia che non appartenga all'universo dell'arte o all'intelligenza della quotidianità⁵⁴⁸.

Ritornando all'*Introduzione alla metafisica* e seguendo la prima via heideggeriana, una iniziale forma dell'inquietudine umana viene individuata nel termine greco δεινόν, tradotto preliminarmente con «terribile»⁵⁴⁹ o «spaventoso»⁵⁵⁰; questo primo significato da vocabolario non soddisfa Heidegger, in

⁵⁴⁴ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano 1968, trad. it. G. Masi, p.157.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p.157.

⁵⁴⁶ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p.223.

⁵⁴⁷ «Effettueremo l'interpretazione lungo tre vie, nelle quali ripercorreremo ogni volta, da un diverso punto di vista, l'insieme del canto» (M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, p.156).

⁵⁴⁸ «Questo inafferrabile senso dell'assurdo, allora, può essere da noi colto nei mondi differenti, ma fraterni, dell'intelligenza, dell'arte di vivere o semplicemente dell'arte» (A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p.213).

⁵⁴⁹ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, p.157.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

quanto lascia cadere immancabilmente della profondità e dell'ambiguità semantica tipica, invece, della parola greca.

Per tale ragione prosegue l'analisi di questo particolare termine, distinguendolo in tre accezioni fondamentali: il *δεινόν* è ciò che si impone in modo predominante generando spavento o timore ossequioso (*Das Furchtbare*)⁵⁵¹. Secondariamente, il *δεινόν* significa anche ciò che genera violenza o il potente (*Das Gewaltige*)⁵⁵², poiché l'uso della violenza è il carattere fondante non solo del suo agire, ma del suo essere *δεινόν*⁵⁵³. Nel momento in cui l'essente si impone nella sua totalità, questo assume l'aspetto del predominante; ora, l'uomo, appartenendo all'essente, raccoglie l'imporsi di quest'ultimo ed esercita violenza nei confronti del predominante dell'essere, diventando il *τὸ δεινότατον*, ovvero, il più violento⁵⁵⁴. L'ultima accezione del *δεινόν* è quella di estromissione dalla tranquillità e dall'abituale (*Das Ungewöhnliche*): una particolare sfumatura notevolmente interessante al fine dell'indagine. La traduzione di *δεινόν* come inquietante allude all'estromissione dalla quiete⁵⁵⁵, dunque dalla quotidianità, e si inserisce nel rapporto predominanza-violenza. Il porsi al di fuori dei propri limiti familiari, proprio dell'inquietante, provoca una intensificazione della potenza umana, facendo credere all'uomo di essere esperto in tutto, in grado anche di erigersi fronte al predominante come suo pari.

Queste tre definizioni ricordano – non casualmente – lo sforzo di ricostruzione dell'assurdo presente nel *Mito di Sisifo*; in quanto, Camus presenta la dimensione

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² «Da un lato il *δεινόν* designa il terribile, lo spaventoso [...] il *δεινόν* è il terribile nel senso dell'imporsi predominante che provoca ugualmente il timor panico, la vera angoscia, così come il timore discreto, meditato, raccolto» (*Ivi*, p.157).

⁵⁵³ «Ma, per altro verso, *δεινόν* significa il violento nel senso di colui che esercita violenza, che non solo ne dispone, ma che è violento (*gewalt-tätig*), inquantoché l'uso della violenza è il carattere fondamentale non solo del suo agire, ma anche del suo essere» (*Ivi*, p. 158).

⁵⁵⁴ «Infatti egli è *δεινόν* nel duplice senso, originariamente unico, di questa parola; egli è *τὸ δεινότατον*, il più violento, in quanto esercita la violenza in seno al predominante» (*Ibidem*).

⁵⁵⁵ «Noi concepiamo l'inquietante (*das Unheimlichste*) come quello che estromette dalla "tranquillità", ovverosia dal nostro elemento, dall'abituale, dal familiare, dalla sicurezza inconcussa. Ciò che è insolito, non familiare (*das Unheimlichste*), non ci permette di rimanere nel nostro elemento. Ed è in ciò che consiste il pre-dominante» (*Ivi*, 159).

dell'inquietudine heideggeriana come una realtà che riguarda tutta la scala degli esseri⁵⁵⁶; da parte sua, Heidegger attesta che la definizione propriamente greca di uomo è «ciò che vi è di più inquietante»⁵⁵⁷.

Tornando al coro dell'*Antigone*, Heidegger nota, a metà della seconda strofa, un secondo verso significativo:

«παντοπόρος: ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται»⁵⁵⁸

Si è già visto come il *δεινόν* si concretizzi nell'uomo come *δεινότατόν*. Ora Heidegger specifica che legato a questo significato vi sia l'espressione *παντοπόρος ἄπορος*⁵⁵⁹. La sperimentazione dell'inquietudine apre all'uomo *παντο πόρος*, letteralmente 'ogni direzione' o 'ogni via'⁵⁶⁰, ponendolo in un luogo al di là dei suoi consueti ambiti conoscitivi, e solo allora, egli si rende conto incamminarsi verso una via impervia, che può tramutarsi in *ἄπορος*, ovvero potenzialmente senza uscita.

Perfettamente racchiuso in brevi sentenze dell'*Antigone* viene svelato l'ambivalente rapporto gnoseologico tra il soggetto conoscente e l'oggetto conosciuto: l'uomo si aggira vantando competenza per il cammino conoscitivo, nell'incontro con il mondo però dimostra come egli non sia sufficientemente esperto, tanto che si rende conto che come la sua perizia lo porti ad una conoscenza nulla di ciò che lo circonda. Quindi Heidegger vede nell'*Antigone* un particolare rapporto che l'uomo intrattiene con il mondo: da un lato egli si sente il più esperto ad

⁵⁵⁶ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, p.223.

⁵⁵⁷ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, p.159.

⁵⁵⁸ Heidegger traduce il verso in questo modo «dappertutto aggirandosi, tutto sperando per via, senza scampo, inesperto perviene al nulla» (*Ibidem*). Al contrario, Tonelli lo traduce così «mai senza risorse affronta il futuro» (p. 787).

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ «Le parole essenziali sono παντοπόρος ἄπορος. La parola πόρος significa: passaggio attraverso..., strada per..., via. L'uomo si apre in ogni direzione la via, si arrischia per tutte le sfere dell'essente, del dominio del predominante, e proprio allora viene gettato fuori strada» (*Ibidem*).

approssimarsi ad una conoscenza degli enti, dall'altro la metodologia o l'atteggiamento dell'uomo non appaiono come sufficienti alla comprensione del mondo, rischiando di tradursi in un nulla-di-conoscenza, gettando l'uomo nello sconforto.

Questa particolare conseguenza del *δεινόν* heideggeriano, che estromette dalla tranquillità del quotidiano e che conduce l'uomo al di fuori del suo campo di sicurezza, intrattiene una somiglianza teorica con la 'seconda'⁵⁶¹ avvertenza dell'assurdo camusiano, ovvero l'*étrangeté*. L'attinenza tra i due è particolarmente evidente nel tentativo di comprensione del mondo.

L'uomo è, per il coro, inesperto perché, pur sperando ed essendo esperito dal mondo, giunge ad una situazione di nullità dell'esperienza⁵⁶². L'ambiguità che soggiace nel testo greco consiste in una competenza umana, che manca però di metodo nell'approcciarsi al mondo; una restrizione di metodo individuata anche da Camus nell'esplicazione dell'*étrangeté*. Questo particolare sentimento di avvertenza dell'assurdo è definito da Camus come un «accorgersi che il mondo è “denso”»⁵⁶³, ovvero sia, il raggiungere la consapevolezza dell'irriducibilità del mondo⁵⁶⁴. Ciò avviene quando l'uomo si sente inadeguato nella comprensione di ciò che sta all'esterno della propria soggettività, una manchevolezza umana che deriva da una sproporzione tra uomo e mondo, dato che il secondo è avvertito come insormontabile dal primo. Essenzialmente, il divario sorge nel processo conoscitivo:

⁵⁶¹ Nel *Mito di Sisifo*, Camus presenta i tre tappe fondamentali di discesa nell'assurdo, incasellati in tre tipi di esperienze: l'inquietudine o *souci*, estraneità o *étrangeté* e la morte (A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, pp. 212–217).

⁵⁶² M. Heidegger, Introduzione alla metafisica, pp.159–160.

⁵⁶³ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, p. 215.

⁵⁶⁴ «L'estraneità: accorgersi che il mondo è “denso”, intravedere fino a che punto una pietra sia estranea e per noi irriducibile, con quale intensità la natura, un paesaggio possano negarci. Nel fondo di ogni bellezza sta qualche cosa di inumano, ed ecco che le colline, la dolcezza del cielo, il profilo degli alberi perdono, nello stesso momento, il senso illusorio di cui noi li rivestiamo, più distanti ormai di un paradiso perduto» (*ibidem*).

da un lato vi è ciò che il soggetto conosce e dall'altro vi è ciò che «praticamente»⁵⁶⁵ egli conosce.

In altri termini, da un canto l'uomo riconosce che c'è qualcosa del reale che sfugge ai suoi processi conoscitivi, dall'altro 'praticamente' si ammanta di una somma di conoscenze, le quali, nel loro complesso gli suggeriscono un'immagine parziale che pretende di essere completa, come se egli dovesse ricostruire il mondo unendo tra loro pochi punti di riferimento. Tuttavia – ultimamente – il mondo dà lo scacco: una conoscenza vera o inedita non è possibile, in quanto, l'oggetto mondo, illuminato da una coscienza priva di abitudine, svela un fondo irriducibile e sfuggente all'intelletto umano. Proprio in questa forma di divorzio conoscitivo tra uomo e mondo sorge il sentimento di *étrangeté*, che ultimamente si traduce in assurdo.

Sia il punto di vista heideggeriano che quello camusiano mostrano un mondo che tenta immancabilmente di sfuggire al dominio dell'uomo. Heidegger attesta che il tentativo di dominio dell'uomo sul predominante del mondo è destinato al fallimento. Il limite invalicabile che il predominante mostra all'uomo è la sua mortalità; la morte è elemento imprescindibile dell'essere umano, tanto che permea tutto il suo agire⁵⁶⁶. Proprio questo è il nocciolo al quale arriva il coro sofocleo, stando alla seconda via interpretativa di Heidegger. Allo stesso modo, Camus individua come ultima avvertenza dell'assurdo la consapevolezza della «sanguinosa matematica»⁵⁶⁷ (morte) che regola l'agire e il senso proprio dell'uomo; però – a differenza dell'*Antigone* di Heidegger – compie un ulteriore passo decisivo verso l'assurdo: dato il destino mortale nulla pare più investito di senso, nessuno sforzo di fronte alla morte è giustificato; occorre dunque incalzare verso le conseguenze dell'assurdo, rispondendo alla domanda:

⁵⁶⁵ *Ivi*, 212.

⁵⁶⁶ M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, pp.167–168.

⁵⁶⁷ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, p.216.

«Bisognerà morire volontariamente, o sperare, nonostante tutto?»⁵⁶⁸

Antigone pare rappresentare un'ottima candidata a rispondere a questa domanda, date le avvertenze di assurdo, la sua esperienza dell'elemento dell'estraneità e la ribellione. Anche un altro personaggio nella produzione camusiana affronta una situazione simile a quella di Antigone, questi è Meursault, il protagonista dell'*Étranger*.

⁵⁶⁸ *Ivi*, 217.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Albert Camus in lingua francese:

- Camus A., *Commentaires – L'homme Révolté*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965.
- Camus A., *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, Paris 1962.
- Camus A., Grenier J., *Correspondance 1932–1960*, Gallimard, Paris 1981.
- Camus A., *La remarque sur la révolte*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965.
- Camus A., *Le mythe de Sisyphe*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965.
- Camus A., *L'Homme révolté*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965.
- Camus A., *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965.
- Camus A., *Notes et Variantes, Le Mythe de Sisyphe*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965.
- Camus A., *Rencontre avec Albert Camus*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965.
- Camus A., *Réflexions sur la guillotine*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965.

Opere di Albert Camus tradotte in italiano:

- Camus A., *Il mito di Sisifo*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988.
- Camus A., *Il rovescio e il diritto*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988.
- Camus A., *La peste*, in *Opere, romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988.
- Camus A., *Lo straniero*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988.
- Camus A., *L'estate ad Algeri*, in *Nozze*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988.
- Camus A., *L'uomo in rivolta*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988.
- Camus A., *Prometeo agl'inferi*, in *Estate*, in *Opere: romanzi, racconti e saggi*, Bompiani, Milano 1988.
- Camus A., *Taccuini*, Bompiani, Milano 2018.

Opere di Jean-Paul Sartre in lingua francese:

Sartre J. P., *Brecht et les classiques*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Critique of Dialectical Reason, Theory of Practical Ensembles*, Vol. 1, Verso Books, London 1976.

Sartre J. P., *Dullin et l'Espagne*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris, 1990.

Sartre J. P., *Entretien avec Kenneth Tynan*, in *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Forger des mythes*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Introduction*, in *Un théâtre de situation*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1976.

Sartre J. P., *L'auteur, l'œuvre et le public*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *La liberté cartésienne*, in *Situations I*, Gallimard, Paris 1989.

Sartre J. P., *Le mains sales*, in *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Le style dramatique*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Les Mouches*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Les Séquestrés d'Altona*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Les Troyennes*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *L'acteur comique*, in *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *L'auteur, l'œuvre et le public*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *L'universel singulier*, in *Situations IX*, Gallimard, Paris 1972.

Sartre J. P., *Mythe et réalité du théâtre*, in *Un Théâtre de situations Gallimard, Paris 1973*.

Sartre J. P., *Plaidoyer pour les intellectuels*, Gallimard, Paris 1972.

Sartre J. P., *Pour un Théâtre de situations*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Théâtre épique et théâtre dramatique*, in *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Sartre J. P., *Théâtres et cinéma*, in *Un Théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

Opere di Jean-Paul Sartre tradotte in italiano:

Sartre J. P., *Che cos'è la letteratura*, Il saggiatore, Milano 2009.

Sartre J. P., *Critica della ragione dialettica I, Teoria degli insiemi pratici*, Il saggiatore, Milano 1990.

Sartre J. P., *Critica della ragione dialettica II, l'intelligibilità della storia*, Il saggiatore, Milano 1990.

Sartre J. P., *Immagine e coscienza: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1969.

Sartre J. P., *L'idiota della famiglia: Gustave Flaubert dal 1821 al 1857, 1*, Il Saggiatore, Milano 1977.

Sartre J. P., *L'idiota della famiglia: Gustave Flaubert dal 1821 al 1857, 2*, Il Saggiatore, Milano 1977.

Sartre J. P., *La nausea*, Einaudi, Milano 2014.

Sartre J. P., *L'esistenzialismo è un umanismo*, Mursia, Milano 2010.

Sartre J. P., *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2017.

Sartre J. P., *L'Immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 1972.

Sartre J. P., *Quaderni per una morale*, Edizioni Associate, Roma 1991.

Opere di autori classici:

Aristotele, *Poetica*, trad. it. di M. Zanatta, UTET, Torino 2004.

Hegel G. W. F., *Estetica*, trad. it. F. Valagussa, Bompiani, Milano 2012.

Hegel G. W. F., *Fenomenologia dello spirito vol.2*, trad. it. E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1973.

Heidegger M., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005.

Heidegger M., *Introduzione alla metafisica*, trad. it. G. Masi, Mursia, Milano 1968.

Kierkegaard S. A., *Il concetto di angoscia in Søren Kierkegaard Le grandi opere filosofiche e teologiche*, Milano, Bompiani 2013.

Lequier J., *La recherche d'une première vérité*, in *Œuvres complètes*, Editions de la Balconnière, Neuchâtel 1952.

Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, Laterza, Roma–Bari 2007.

Platone, *Politico*, a cura di A. Zadro, Laterza, Roma-Bari 1974.

Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Brianese, Einaudi, Torino 2013.

Seneca L. A., *Lettere a Lucilio*, 107, 11, a cura di U. Boella, UTET, Torino 1998.

Sofocle, *Antigone*, vv.84–91, a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011.

Sofocle, *Edipo a Colono*, a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011.

Opere di altri autori:

A.A.V.V., *“Kierkegaard vivant”*, Gallimard, Paris 1966.

Abbagnano N., *Dizionario di filosofia*, UTET, Milano 1971.

Archambault P., *Camus' hellenic sources*, 1972.

Barnett D., *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, Bloomsbury Publishing, London 2015, pp. 64–69.

Bausola A., *Libertà e responsabilità*, Vita e Pensiero, Milano 1999.

Belfiore E. S., *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton University press, New Jersey 1992.

Brée G., *Camus*, Columbia University Press, New York 1964.

Brockett O. G., Hildy F. J., *History of theatre*, Pearson Education Limited, London 2013.

Casarino S., A.A. Raschieri, *Il senso del tragico e la tragedia*, Aracne, Roma 2010.

Chartier E. A. [Alain, pseud.], *Éléments de philosophie*, Gallimard, Paris 1956.

Chartier E. A. [Alain, pseud.], *Mars ou la guerre jugée*, Gallimard, Paris 1950.

Commelin P., *Nouvelle Mythologie de Grecs et des Latins*, Garnier Frères, Paris 1907

Crittenden P., *The Singular Universal in Jean-Paul Sartre*, in *Literature & Aesthetics*, vol.8 1998.

- Curran A., *Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 59, No. 2, 2001.
- De Beauvoir S., *La cerimonia degli addii*, Einaudi, Torino 1983.
- Domenach J. M., *Le retour du tragique*, Seuil, Paris 1967.
- Duvall W. E., *The Nietzsche temptation in the thought of Albert Camus*, in *History of European Ideas*, Vol. 11, Pergamon Press, Great Britain 1989.
- Elveton R., *Sartre's Second Century*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2009.
- Flajoliet A., *La première philosophie de Sartre*, Honoré Champion, Parigi 2008.
- Flynn T. R., *Sartre, Foucault, and Historical Reason*, University of Chicago Press, Chicago 1997.
- Flynn T. R., *Sartre. A philosophical biography*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- Golden L., *Chatarsis*, in *Transactions of the American Philological Association*, vol. 93, 1962.
- Goldthorpe R., *Sartre: Literature and Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- Grene D., Lattimore R., *The complete greek tragedies*, The University of Chicago Press, Chicago 1959.
- Grenier J., *Jules Lequier: philosophe et théologien de la liberté*, "Revue de Théologie et Philosophie", vol. 2, 1952.
- Grenier J., *La Philosophie de Jules Lequier*, Les belles lettres, Alger 1936.
- Halliwell S., *Aristotle's Poetics*, Duckworth Publishers, London 2009.
- Han-Pile B., *Nietzsche and Amor Fati*, in "European Journal of Philosophy", 19 (2) 2011.
- Howells C., *Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Howells C., *Sartre: The Necessity of Freedom*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Kaufmann W., *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Lecomte C. M. [Charles Marie René Leconte de Lisle, pseud.], *Oidipous à Kolonôs*, in *Sophocle*, A. Lemerre, Paris 1877.

- Lévy B., *Today's Hope: Conversations with Sartre*, in *Telos*, New York 1980, vol. n °44.
- Lottman H.R., *Albert Camus: a biography*, Doubleday, New York 1979.
- MacKay L. A., *Antigone, Coriolanus, and Hegel*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 93 (1962).
- Martinson S. D., *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Camden House, Rochester (New York) 2005.
- Méautis G., *Aspects ignorés de la religion grecque*, Éditions de Boccard, Parigi 1925.
- Méautis G., *Eschyle et la trilogie*, B. Grasset, Paris 1936.
- Melançon Marcel J., *Albert Camus. Analyse de sa pensée*, Éditions universitaire Fribourg, Friburgo 1976.
- Moravia S., *Introduzione a Sartre*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Novello S., *Albert Camus as Political Thinker*, Springer, Berlino 2010.
- Nussbaum M., *The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, New York 2001.
- Onfray M., *L'ordine libertario: Vita filosofica di Albert Camus*, trad. it. M. Zaffarano, Ponte alle Grazie, Firenze 2013.
- Pagani P., *Oltre la "ghigliottina di Hume"*, in *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XX, 2018, 3.
- Pagani P., *Sartre: L'essere e il nulla*, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2008/2009.
- Pohlenz M., *L'uomo greco*, Bompiani, Milano 2006.
- Pohlenz M., *La tragedia greca*, vol. 1, Paideia, Brescia 1961.
- Pucci P., *Euripides' Revolution under Cover: An Essay*, Cornell University Press, New York 2016.
- Rava E. A., *Il paradosso della rivolta*, Vita e pensiero, Milano 1980.
- Reale G., *Socrate alla scoperta della sapienza umana*, BUR, Milano 2013.
- Roche M. W., *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*, SUNY Press, Albany 1997.
- Royle P., *L'enfer et la liberté. Étude de Huis clos et des Mouches*, Presses de l'Université Laval, Québec 1973.
- Sherman D., *Camus*, Wiley-Blackwell, New Jersey 2008.
- Sportelli S., *Sartre e la psicanalisi*, Dedalo, Bari 1993.

Thody P., *Albert Camus and La remarque sur la révolte*, in "French studies", vol. X, 4, 1956.

Todd O., *Albert Camus una vita*, Bompiani, Milano 1977.

Turra V., *Albert Camus, figure dell'antico*, Edizioni Fiorini, Verona 2010.

Ugolini G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 2007.

Vegetti M., *L'uomo e gli dèi*, in J.P. Vernant, *L'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Williams B., *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley 1993.

Young J., *The Philosophy of Tragedy: from Plato to Žižek*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.