

Valeria Turra

## Il sole e il sacrificio. Il tragico in Albert Camus e i suoi riflessi nel XXI secolo

**ABSTRACT** Apollo and Dionysus, declined as figures of the sun and self-sacrifice, are the symbols of the tragic in the narrative work of Albert Camus (*L'Étranger*, *La Peste*, *La Chute*). Through an examination of the sources of this built polarity (the work of Nietzsche; *Oedipus Rex* and *Oedipus at Colonus* of Sophocles; *The Bacchae* of Euripides), an analysis of his occurrences in the three novels and a reflection on the main characters who play it (Meursault; Rieux and Tarrou; Clamence), the essay traces in the abstraction (*abstraction*) depicted by Apollo the mental place where the individual fully experiences the absurdity of the human condition, suspended between the needs of the individual and the impersonality of the world: the only escape route, the self-sacrifice, in search of a sanctity that does not need divinity to be authentic.

**KEYWORDS** Albert Camus, Apollo, Dionysus, Greek tragedy, Friedrich Nietzsche.

Se guardiamo al *corpus* camusiano nel suo complesso, dovremo renderci conto che il peso specifico rivestitovi dal mito greco è da considerare immenso; le figure del mito, di norma ridisegnate in sovrapposizione con personaggi dell'universo narrativo dostoevskiano, vengono declinate da Camus in chiave del tutto originale, per rappresentare di volta in volta figure dell'assurdo o della rivolta<sup>1</sup>, secondo le scansioni del pensiero dello scrittore, che vede la condizione umana dominata dalla coscienza di un radicale divorzio dal mondo (del tutto sordo alle esigenze dell'individuo, *in primis* alla necessità di dotare di senso il tempo limitato della propria esistenza), e illuminata solo dalla possibilità di una diuturna rivolta, da intendere soprattutto come volontà di non adeguamento all'assurdo e alle sue leggi disumanizzanti, spesso realizzate invece nel corso della Storia<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> L'elaborazione del concetto di limite, sotto l'insegna di Nemesis, fu interrotto dalla morte tragica di Camus, non consentendoci di delineare i tratti di figure a questa dea richiamantisi, anche se non mancano attestazioni di questa fase sotto forma di annotazioni, e soprattutto di costruzione romanzesca: mi riferisco a *Le Premier Homme* (dedicato alla guerra d'indipendenza algerina), che probabilmente ne avrebbe sviluppato una teorizzazione, se solo avesse potuto essere concluso.

<sup>2</sup> Rinvio per una trattazione analitica di tutti questi aspetti a Turra 2010.

In questo quadro generale, la polarizzazione del mondo in apollineo-dionisiaco, ereditata da Nietzsche, assume a sua volta un valore originale, che va desunto attraverso una lettura attenta dei rimandi interni e delle loro modificazioni di opera in opera, dato che, senza venire esplicitamente menzionata, essa tuttavia sussiste e costruisce livelli di senso. Centrali a questo proposito sono tre romanzi: *L'Étranger* (1942), *La Peste* (1947), *La Chute* (1956).

La trama dello *Straniero*, nei suoi tratti essenziali, è a tutti nota. Un giovane *pied-noir*, Meursault, conduce ad Algeri una vita abitudinaria e priva di eccessi, il cui andamento non viene apparentemente turbato nemmeno dalla morte della madre, già da tempo in casa di riposo; un pomeriggio tuttavia, a causa del riverbero insopportabile del sole sulla spiaggia, Meursault uccide a colpi di pistola un Arabo che pareva minacciarlo con un coltello. La mancata volontà di trovare giustificazioni al proprio gesto inconsulto presso i magistrati, ad esempio ricorrendo alla legittima difesa, e soprattutto l'estraneità, palesata senza infingimenti dall'imputato, rispetto ai valori – religiosi anche in senso lato – unanimemente considerati fondativi del consorzio civile, portano Meursault alla condanna capitale, cui egli però giungerà senza rimpianti e conscio della propria sostanziale felicità («[...] j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore»<sup>3</sup>). Le ultime parole che egli pronuncia («Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine»<sup>4</sup>) denotano la sua precisa assunzione del ruolo di *pharmakos*, capro espiatorio, confermata indirettamente dallo stesso Camus, che appaia la sua figura a quella di Gesù Cristo<sup>5</sup>. Comincia così a delinearsi l'aspetto dionisiaco della vicenda, richiamato dal ruolo sacrificale cui Meursault è portato dallo snodo degli eventi e a cui peraltro non intende sottrarsi, anche se il nome di Dioniso non viene fatto in nessun tratto del romanzo; il rifiuto della religione cristiana invece, nonostante l'affermazione di Camus, su cui tor-

<sup>3</sup> Traduco: «[...] ho sentito che ero stato felice, e che lo ero ancora»: Camus 1942, p. 213. Anche le successive traduzioni dal francese sono mie.

<sup>4</sup> *Ibidem*. «Perché tutto fosse consumato, perché mi sentissi meno solo, non mi restava che augurarmi che ci fossero molti spettatori il giorno della mia esecuzione e che mi accogliessero con grida di odio».

<sup>5</sup> «Non ci si sbaglierebbe [...] molto leggendo ne *L'Étranger* la storia di un uomo che, senza alcuna attitudine eroica, accetta di morire per la verità. Mi è accaduto di dire anche, e sempre paradossalmente, che avevo cercato di raffigurare nel mio personaggio il solo Cristo che meritiamo. Si capirà [...] che l'ho detto senza alcuna intenzione di essere blasfemo, e soltanto con l'affetto un po' ironico che un artista ha diritto di sentire nei confronti dei personaggi di sua creazione»: A. Camus, *Préface à l'édition universitaire américaine de L'Étranger*, *ivi*, pp. 215-216. Si tratta di un Gesù Cristo non confessionale e mediato dalla lettura di Nietzsche e di Dostoevskij (il Cristo solo uomo venerato dal Kirillov dei *Demoni*, in particolare).

neremo nel seguito, è espresso con radicalità, trovando una felicissima sintesi nella scena di contrasto con il cappellano che fa visita a Meursault nella sua cella di condannato a morte<sup>6</sup>: è dalla collera che egli prova durante quell'incontro che scaturisce anzi un senso di felicità piena, consistente in una capacità di coglimento assoluto del proprio tempo, seppur limitatissimo, di esistenza che Camus gli mutua dall'esperienza dostoevskiana del condannato a morte graziato, contenuta ne *L'idiota*, oltre che da una lettura 'volontaristica', resa filologicamente possibile da testimonianze come quella del capitolo 341 della *Gaia scienza*, dell'eterno ritorno dell'identico di matrice nietzschiana (con un assenso al ritorno che presuppone l'assunzione piena di ogni singola scelta esistenziale da parte del soggetto)<sup>7</sup>.

Che il ruolo di *pharmakos* assunto da Meursault sia riconducibile alla figura di Dioniso conferma il romanzo che è da intendere come la pre-scrittura dello *Straniero*, in cui il nome del protagonista muta di poco (Meursault), in cui il tema di quella che ho altrove definito 'gnosi del tempo' è già assolutamente centrale e in cui, ancora una volta, è il sacrificio a fungere da catalizzatore di tale fondamentale presa di coscienza: *La Mort heureuse*, opera che fu pubblicata solo dopo la morte di Camus, nel 1971. In essa, il personaggio il cui sacrificio consente al protagonista il raggiungimento della felicità, cioè della coscienza del tempo, si chiama infatti Zagreus, nome per eccellenza dionisiaco; un uomo, non a caso, amputato delle gambe, cioè, simbolicamente, smembrato come la preda cacciata nel rito, e come lo stesso Dioniso. Nel passaggio dal romanzo preparatorio allo *Straniero*, Meursault introietta il ruolo del personaggio Zagreus, diventando a sua volta vittima sacrificale, e non più suo carnefice<sup>8</sup>. L'assunzione del ruolo di *pharmakos* lo appaia a molti eroi tragici, il cui sacrificio consente alla comunità cittadina l'uscita da una *impasse* o comunque un cambio di regime: basti pensare a Edipo e Penteo, o alle varie figure femminili di sacrificate della tragedia euripidea; anche se il caso di Meursault mantiene un tratto di originalità spiccata, dato che il sacrificio funge da catalizzatore per una presa di coscienza che è assolutamente soggettiva, occorre tenere presente infatti che solo l'eliminazione fisica di Meursault consente alla comunità di espellere da sé un elemento di estraneità ai suoi valori fondanti che i magistrati, che esaminano e giudicano il suo caso, ritengono gravemente pernicioso («[...] le vide du cœur tel qu'on le découvre chez cet homme devient un gouffre où la

<sup>6</sup> Una scena il cui precedente va rintracciato in *Voskresenje, Resurrezione*, di Lev Tolstoj: mi permetto di rinviare a Turra 2018a, pp. 28-30.

<sup>7</sup> Turra 2010, rispettivamente pp. 95-98 e pp. 118-119.

<sup>8</sup> L'Arabo non riveste a mio parere il ruolo di vittima sacrificale, dato che è armato e minaccia Meursault prima di venire ucciso.

société peut succomber»<sup>9</sup>, «il vuoto del cuore, come lo si scopre in quest'uomo, diventa un abisso in cui la società può precipitare»).

Ora, se l'elemento dionisiaco del romanzo risulta così chiarito, occorre a questo punto aggiungere che nello *Straniero*, diversamente che nella *Morte felice*, sussiste e va considerata strutturale anche una polarità apollinea, rivelata non tanto da riferimenti linguistici diretti quanto dallo snodo della trama, e ricavabile dal ricorrere di un elemento, quello solare, in grado di determinare il comportamento del protagonista in una misura altrimenti impensabile. È lo stesso Meursault, voce narrante della (propria) vicenda, ad affermare che il sole dal cui riverbero è sopraffatto il pomeriggio dell'omicidio è sempre il medesimo sole che dardeggiava implacabile il giorno del funerale della madre, cui aveva partecipato senza palesare turbamento, e a ciglio asciutto:

C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau<sup>10</sup>.

Era lo stesso identico sole del giorno in cui avevo sotterrato la mamma e, come allora, soprattutto la fronte mi doleva, con tutte le vene che pulsavano insieme, sottopelle.

Affermazione solo in apparenza ovvia, quella dell'identità del sole, per questo di norma trascurata; spiegabile solo evitando sottovalutazioni, nel suo peculiare riferirsi al mito (Apollo, talvolta rappresentato come astro solare) e, a quel punto, da considerarsi determinante nella costruzione della vicenda: quel medesimo sole, che ha veduto l'indifferenza esteriore di Meursault rispetto alla separazione definitiva dalla propria madre, lo aspetta al varco, scatenando la propria furia un pomeriggio sulla spiaggia di Algeri, al fine di rendere il colpevole di indifferenza colpevole di omicidio perciò (finalmente) punibile e di fatto oggetto di punizione: come dice lo stesso Camus nella *Prefazione all'edizione universitaria americana* de *Lo straniero*, Meursault «accetta di morire per la verità» perché, durante gli interrogatori e poi nell'aula ove il processo viene celebrato – ma il sole è presente ovunque e ogni volta, con il suo calore insopportabile –, non edulcora in nessun modo le proprie posizioni scomode (dal rifiuto della fede in Dio al mancato pentimento rispetto alla decisione di collocare la madre in casa di riposo, fino all'affermazione, paradossale, di avere ucciso l'Arabo solo per il troppo riverbero luminoso). Ma che senso avrebbe,

<sup>9</sup> Camus 1942, p. 200.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 175.

poi, negare, dato che l'occhio del sole ha visto ogni cosa, e lo segue anche mentre Meursault deve spiegare i suoi atti perché vengano giudicati?

Per cogliere fino in fondo il valore di questo sole nell'universo simbolico di Camus dobbiamo ricorrere ad almeno due ordini di testimonianze. Da un lato, le sue fonti; dall'altro, le opere di Camus, diverse dallo *Straniero*, che eventualmente ci consentano di affermare che il problema della verità occupa una posizione centrale nella sua riflessione.

Se la fonte determinante per tentare di costruire una vicenda romanzesca in base alla messa in polarità dei due principi dell'apollineo e del dionisiaco va senza dubbio rintracciata ne *La nascita della tragedia* di Nietzsche, opera a sua volta impensabile senza le *Baccanti* euripidee, occorre però aggiungere che due fonti ulteriori furono fondamentali per consentire a Camus di precisare meglio i contorni delle due divinità della polarizzazione: mi riferisco all'*Edipo re* di Sofocle per l'apollineo e al *Crepuscolo degli idoli*, ancora di Nietzsche, per quel che riguarda il dionisiaco, e, nella fattispecie, un dionisiaco declinato insieme come sacrificio, e come diversa modalità di concepire il tempo (grazie alla concezione dell'eterno ritorno dell'identico<sup>11</sup>). Quanto all'*Edipo re*, esso era stato determinante nella costruzione del polo apollineo già per Nietzsche, continuando ad influire su tutto il percorso riflessivo dell'autore nel suggerirgli l'identità fra il dio e il fondamento di verità, e conseguentemente di conoscibilità, del mondo. Nella tragedia sofoclea, Apollo è fondamento veridico della possibilità di interpretare i fenomeni, sia per via oracolare, sia per via intellettuale (i due percorsi alla fine coincidono nel risultato); essere fondamento di verità quindi di conoscibilità non implica però avere a cuore la felicità dei singoli individui, e il caso di Edipo è anzi esemplare di un destino in cui l'acutezza della vista intellettuale e la prudenza verso i responsi oracolari non bastano a riparare dai colpi terrificanti inferti da quello stesso dio che non smette, per quanti colpi infligga, di essere veridico fondamento del mondo che ogni individuo prova a decifrare mentre vi abita. Dall'idea di dio come fondamento di verità ovvero di conoscibilità l'opera di Nietzsche è profondamente segnata

<sup>11</sup> «Il dire sì alla vita persino nei suoi problemi più oscuri e più gravi, la volontà di vivere che, nel sacrificio dei suoi tipi più elevati, si allietta della propria inesauribilità – questo io chiamai dionisiaco, questo io divinai come il ponte verso la psicologia del poeta tragico. Non per affrancarsi dal terrore e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante un veemente scaricarsi della medesima – come pensava Aristotele –: bensì per essere noi stessi, al di là del terrore e della compassione, l'eterno piacere del divenire – quel piacere che comprende in sé anche il piacere dell'annientamento. E così io torno a toccare il punto da cui una volta presi le mosse – la *Nascita della tragedia* è stata la mia prima trasvalutazione di tutti i valori: così torno a collocarmi ancora una volta sul terreno da cui cresce il mio volere, il mio potere – io, l'ultimo discepolo del filosofo Dioniso – io, il maestro dell'eterno ritorno...»: Nietzsche 1889, pp. 137-138.

anche per l'ulteriore tramite di Eraclito (l'Apollo delfico fondamento del significato rintracciabile nel fr. 93 DK), segnando a sua volta quella di Camus<sup>12</sup>, che attinge a Nietzsche e, insieme, alle sue fonti<sup>13</sup>.

Quando nel 1956 esce quindi *La caduta*, che va considerata un'opera profondamente autoriflessiva (senza che per questo la figura del protagonista vada sovrapposta e confusa con quella del suo autore, come infelicemente fatto da Simone de Beauvoir<sup>14</sup>), non ci stupiremo di trovare ancora centrale nelle riflessioni di Clamence il tema della verità, declinato come suo trascorso desiderio; nel fingere di non averne più bisogno, egli dimostra tuttavia di possedere ancora ben viva la coscienza del suo ruolo gnoseologico – insieme necessario e inattingibile (noumenico diremo noi), quindi, nietzschianamente, finto superfluo –: una sorta di declinazione di Dio (ancora una volta, un Dio inteso noumenicamente e non religiosamente determinato), un Dio che non a caso Clamence ama evocare per scandalizzare gli 'atei da caffè', ovvero gli esistenzialisti, non perché egli ne possenga una fede, ma perché sa che nella caduta di Dio cade ogni fondamento di verità del mondo, ogni possibilità veridica di interpretarlo e, di seguito, ogni principio morale, senza che d'altra parte la libertà da essi postulata possa realmente trovare autonomia di fondamento, e tantomeno alla verità sostituirsi nell'interpretare il mondo e disegnare un atteggiamento etico. In effetti, Camus dà più volte prova di essere 'socratico' nella concezione morale, di credere cioè che sia la mancata comprensione a causare la colpa, e non il vizio, non la crudeltà: se, nella caduta della verità cioè della conoscibilità, il mondo avrà cessato di rendersi comprensibile, nessun fondamento sussisterà più per garantire agli individui la possibilità di determinare il proprio comportamento secondo ragione – cioè, per Camus, volgendolo al bene –.

Ebbene, a differenza di Clamence, Meursault non riflette sulla verità ma la vive, soffrendo la presenza del sole che malignamente lo accompagna, lo osserva e lo condiziona negli snodi determinanti della sua esistenza – non a caso, è quella serotina la dimensione della pace, o della tregua, per lui come per la madre, con un probabile richiamo variato alle parole del Dioniso delle *Baccanti* euripidee<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Per una trattazione più articolata di tali questioni, Turra 2018a.

<sup>13</sup> In Camus vengono meno, invece, la sovrapposizione fra apollineo e individuazione (intendendo con questo termine l'articolarsi della realtà per individui), e la positività del venir meno dell'individuazione stessa, derivanti a Nietzsche dalla sua matrice filosofica schopenhaueriana. Da questa differenza di visione, scaturisce a sua volta la necessità, per Camus, dell'evoluzione del ruolo, dionisiaco, del sacrificio, leggibile nel passaggio dalla giovanile *La Mort heureuse* a *L'Étranger*, in cui il protagonista si trova a dover sacrificare la propria individuazione, non più quella d'altri, e a sacrificarla a quel principio astratto di verità che è appunto l'apollineo del sole.

<sup>14</sup> Per la questione, rimando a Turra 2018c.

<sup>15</sup> Cfr. i vv. 485-488: «PENTEIO: Celebri i riti di notte o dopo il sorgere del giorno? / DIONISO: La maggior parte di notte: il buio possiede solennità. / PENTEIO: Questo è infido e malsano per

–, fino a morire per essa, per la verità, perché egli non pensa mai alla possibilità di mentire, cioè di potersi sottrarre allo sguardo del sole. Uno sguardo che è maligno perché è impersonale e giudica in base alle categorie astratte per cui l'assenza di lacrime al funerale della madre va punita perché *ipso facto* colpevole; uno sguardo e un'attitudine giudicante cui Meursault riesce a opporre una rivolta solo nel finale del romanzo, nel momento dell'acquisizione della 'gnosi del tempo', resa a sua volta possibile solo dall'essersi Meursault reso compiutamente vittima sacrificale (con un riferimento al Nietzsche del *Crepuscolo*): il polo dionisiaco, all'insegna dell'eterno ritorno dell'identico assunto come volontà di affermazione, di assunzione piena di ogni passato vissuto, segna nello *Straniero* il momento della soggettività compiutamente consapevole di sé, che sfida ad armi pari il principio apollineo dell'impersonalità che pure si pretende giudice dell'individuo particolare. E in questa sezione, in cui Meursault rivedica, contro il cattivo giudizio unanime, di avere invece compreso sempre la propria madre in base a un sentire che li accomunava, e che è costituito dalla 'gnosi del tempo' – un sentire che respinge la consolazione delle lacrime –:

Per la prima volta dopo molto tempo, ho pensato alla mamma. Mi è parso di capire perché, alla fine di una vita, si fosse presa un 'fidanzato', perché avesse giocato a ricominciare. Là, anche là, intorno a quell'ospizio dove delle vite si spegnevano, la sera era come una tregua malinconica. Così vicina alla morte, la mamma doveva sentirsi liberata e pronta a rivivere tutto. Nessuno, nessuno aveva il diritto di piangere su di lei. E anch'io mi sono sentito pronto a rivivere tutto,

è impossibile non sentire gli echi della rivolta dell'Edipo sofocleo contro la sorte, una sorte stabilita per lui dal dio degli oracoli, più ancora che contro la madre (che vorrebbe frenare la sua indagine, per salvarlo), in nome della propria personale esperienza del mondo maturata nel tempo e della conseguente volontà di sapere, cioè della propria soggettività compiutamente razionale (*Edipo re*, vv. 1080-1085):

Io invece, considerando me stesso figlio della Tyché / quella che dà il bene, non sarò disonorato. / Da questa madre sono nato; e i mesi / nati con me mi fecero piccolo e grande. / Tale essendo per natura io non potrei mai risultare / diverso, così da non indagare la mia stirpe<sup>16</sup>.

le donne. / DIONISO: Anche nel giorno uno potrebbe trovare la turpitudine». Mia la traduzione, condotta sul testo stabilito da Diggle 1994.

<sup>16</sup> Mia la traduzione del passo, condotta sul testo stabilito da Dain 1958.

E come in base a questi versi e allo snodo successivo della trama possiamo affermare che è la coerenza soggettiva di Edipo a compiere, nel compimento della sua indagine, il destino fissato per lui da Apollo<sup>17</sup>, dobbiamo sottolineare che nello *Straniero* è il rispetto meursauliano per la verità garantita dallo sguardo del sole a fare maturare la propria stessa punizione per mano della giustizia umana, dato che, se avesse mentito sulle proprie posizioni, sicuramente Meursault non sarebbe stato condannato a morte.

Occorre cioè notare qui che Camus, nell'assumere la concezione nietzschiana del tempo, e del sacrificio di matrice dionisiaca, mantiene tuttavia un'idea 'forte', cartesiana ma anche classica di soggetto, proprio come quella tratteggiata da Sofocle con *Edipo*; un'idea che non collima quindi con il dionisiaco, inteso come quel momento di frammentazione e dissociazione soggettiva che è descritto ad esempio nelle *Baccanti* euripidee, dove tuttavia Euripide tenta di fare prevalere sempre il suo contraltare, ovvero il momento della razionalità soggettiva strutturata come unitaria e compatta di contro alla dissociazione e al delirio, attraverso una costruita centralità del processo del riconoscimento fine a se stesso come fondamento del corretto pensare, non strutturalmente legato a un progresso della trama e per questo da considerare determinante nell'interpretazione del significato, dunque squisitamente razionalistico, del dramma<sup>18</sup>. Infine, un'idea di soggettività 'forte', abbandonata invece da Nietzsche che, rifiutando ogni dimensione noumenica del pensiero, la respinge come 'finzione regolativa', pur non procedendo sempre con coerenza in questa visione destrutturante: nella *Gaia scienza* la concezione di eterno ritorno presuppone l'assenso alla ripetizione in un soggetto cartesianamente compatto che ricorda appunto quello tratteggiato da Camus.

Ma proseguiamo. Il principio impersonale che nello *Straniero* assume la forma del sole come contraltare apollineo al polo dionisiaco del sacrificio, a sua volta catalizzatore della 'gnosi del tempo', diventa nella *Peste l'abstraction*, ovvero l'*astrazione* cui il morbo viene ricondotto concettualmente da Camus per indicarne l'indifferenza assoluta alle ragioni del singolo. Quel morbo, non a caso, viene declinato anche come specificazione di quel sole («le soleil de la peste»<sup>19</sup>) che nel progredire della stagione estiva aumenta la propria forza facendo crescere il numero dei contagiati, sì che diventa impossibile distinguere se le persone, da una vita abituate a vivere l'estate sulla soglia di casa, si recludano ora chiudendo anche le imposte perché cercano di salvarsi dal

<sup>17</sup> Una coerenza ribadita nell'*Edipo a Colono* all'insegna dell'innocenza dell'individuo-Edipo rispetto a un disegno divino che precede la sua nascita: ci tornerò nel finale.

<sup>18</sup> Per una trattazione più esaustiva rinvio al *Saggio introduttivo* in Turra 2020.

<sup>19</sup> Letteralmente «il sole della peste»: Camus 1947, p. 111.

caldo, oppure dalla peste<sup>20</sup>: richiamare il parallelo con il calore del sole, che soffoca il tribunale dove il caso di Meursault viene dibattuto e deciso, mi pare ineludibile.

Il dottor Rieux, protagonista del romanzo e principale voce narrante, nel combattere l'*abstraction* della peste si trova anche necessariamente in rivolta contro Dio, in rivolta cioè contro il principio che attraverso l'*abstraction* produce l'ingiustizia, per lui inaccettabile, della sofferenza e della morte individuali. In realtà il rapporto fra i due concetti non è definito nel romanzo in maniera univoca, senza che si possa tuttavia parlare di polifonia come nel caso dei romanzi dostoevskiani, dato che il punto di vista resta quello del narratore, di un personaggio, cioè, che punta all'azzeramento della questione assumendo il ruolo di chi, rivoltandosi contro la sofferenza, si rivolta *tout court* contro Dio senza volerne sapere di più; un narratore che, a differenza di quelli dostoevskiani, sceglie una terminologia e una concettualizzazione che non necessariamente si applicano senza forzarle agli altri personaggi e alla tesi che essi portano innanzi. In sede ermeneutica, noi possiamo affermare che i due termini, Dio e *abstraction*, possano essere coincidenti, come mostrerò nel seguito. Padre Paneloux, figura di sacerdote che con Rieux si confronta come il cappellano con Meursault, anche se con toni diversi rispetto a lui, una volta ammalatosi, accetta le cure suo malgrado, poiché dove Rieux vede l'astratto, il Padre vede la verità: «Mais là où les uns voyaient l'abstraction, d'autres voyaient la vérité»<sup>21</sup>. Tuttavia egli non considera la peste un'astrazione, bensì il manifestarsi della volontà di Dio. L'*abstraction* – e qui sta la più forte contraddizione del personaggio-Rieux – è tuttavia anche una facoltà introiettata dal protagonista, che per poter combattere la peste impone ai cittadini di Orano l'isolamento (prescindendo quindi dalle ragioni individuali, anche importanti, che lo rifiutino) e a se stesso la separazione dalla moglie (malata, ma non di peste), che però ne morirà (rendendo Rieux anche una peculiare rivisitazione dell'Orfeo virgiliano)<sup>22</sup>; senza peraltro realmente riuscire, da medico, a guarire i contagiati.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>22</sup> Se consideriamo l'Orfeo virgiliano la figura fondativa del tema, infinitamente variato nella tradizione occidentale, della poesia che nasce a surrogare simbolicamente, cioè per via d'astrazione, una realtà fattasi per qualche evento luttuoso dolorosamente monca, in una surroga che si renderebbe incompatibile con un eventuale superamento della situazione di scacco (per cui, nella fattispecie, Euridice non potrebbe tornare alla vita se non a prezzo di una rinuncia di Orfeo alla poesia che di Euridice prende il posto), ci renderemo conto che Rieux lo richiama. Egli infatti, nello stilare la cronaca che nella finzione letteraria costituisce il romanzo, per rendere conto solo dei sentimenti universalmente condivisi, astrae di continuo il generale rispetto ai sentimenti singolari di ciascuno, quindi anche rispetto ai propri, dimostrando la radice strutturale (l'*abstraction*

La spiegazione che ho tentata non può tuttavia considerarsi ancora esauriente: non ci sarebbe stato alcun altro termine più efficace di *abstraction* a indicare quello che essenzialmente contraddistingue una pestilenza? Ha senso ricondurre comunque alla dimensione umana (la percezione dell'indifferenza di quello che ci sovrasta rispetto ai nostri bisogni), alla dimensione di una facoltà umana e di un umano giudizio, l'azione sterminatrice propria di un virus?

In tempi come quelli che stiamo vivendo, in cui la peste del Covid 19 è reale, sarà necessario porre particolare attenzione al fatto che, invece, l'epidemia cui fa riferimento Camus è una metafora del male, storico e morale: del nazismo, dell'occupazione, della guerra e delle colpe da cui chiunque visse quegli anni rischiò di trovarsi investito anche a prescindere dalla propria volontà. Una metafora particolarmente efficace perché con la contaminazione da morbo si raffigura con forza impareggiabile la pervasività del male morale, la difficoltà di restarne immuni in una società in cui si sia diffuso, la pena di trovarsene involontari propagatori nel tentativo di combatterlo. La scelta camusiana di concettualizzare il male come 'astrazione' andrà a sua volta interpretata, quindi, in una dimensione diversa da quella strettamente epidemica cui le circostanze ci stanno purtroppo abituando, come critica a filosofie o a ideologie, che si pongano in una condizione di indifferenza alle ragioni del singolo individuo. In questo preciso senso, *La Peste* può essere considerata una critica radicale a ogni regime di stampo totalitario o ad ogni ideologia politica che pretenda di sacrificare il singolo – il suo bisogno di conferire senso al tempo limitatissimo che come mortale gli appartiene – a valori che dovrebbero trascenderlo. In questo preciso senso, la condanna camusiana dell'*abstraction* può fare riflettere anche ciascuno di noi ora non tanto sul virus Covid 19 di per sé, quanto sulla gestione dell'epidemia virale da parte dei governi, e nella fattispecie fare concentrare la nostra volontà di sapere su di un aspetto a mio avviso dirimente: su quanti cittadini, cioè, siano stati considerati sacrificabili dai vari esecutivi in nome di valori considerati superiori<sup>23</sup> prima che fossero assunte le debite contromisure, risultate quindi ovviamente tardive (in cui l'aggettivo, tardive, risente del punto di vista di chi ponga al centro la vita delle singole persone; chi si ponesse

di cui Rieux è imbevuto pur volendo combatterla) di quell'incapacità di vivere il proprio amore che condurrà alla morte la moglie, condannata dall'astrazione alla separazione da lui, il solo che avrebbe potuto forse guarirla.

<sup>23</sup> Mi riferisco alle dinamiche economiche inerenti alla globalizzazione – questa è la struttura –, frequentemente coperte nella comunicazione sociale dalla loro sovrastruttura ideologica, ovvero da quell'insieme di inserzioni pubblicitarie veicolate al pubblico nella più nobile forma dei prodotti culturali o artistici di massa, tendenti tutti a magnificare acriticamente la bellezza di un mondo senza confini per le merci quindi per le persone, il cui valore è più o meno velatamente commisurato alla quantità e al valore delle merci che sono in grado di consumare.

a difesa dell'*abstraction* – della globalizzazione – non lo adopererebbe); su quanti ancora saranno sacrificati. La pervasività, e la gravità, della responsabilità morale di fronte alle persone che già sono state, o ancora potrebbero diventare, vittime del morbo, è data, ovviamente, dalle conoscenze scientifiche di pubblico dominio, e insieme e soprattutto dalle conoscenze riservate possedute da chi detiene il potere esecutivo nei singoli Stati. A questo proposito, la tassonomia del mondo in flagelli e vittime compiuta dal deuteragonista del romanzo, Tarrou, rimane di validissimo monito anche per noi governati, nelle tristissime circostanze nelle quali siamo immersi, poiché ci fa capire con forza che tutti noi potremo trovarci presto vittima di interessi ritenuti più importanti delle nostre singole esistenze su questa terra, dato che non tutte le persone da cui dipendiamo somigliano a Tarrou che, per non diventare flagello, preferirà la santità del martirio. Ma lo vedremo fra poco.

Quando si parla dell'uso del termine, e del concetto, di *abstraction* nella *Peste* occorre infatti tenere presenti alcuni aspetti<sup>24</sup>. La capacità di astrazione è una facoltà che sta alla base di ogni nostro processo razionale, anche qualora vogliamo avere una conoscenza del particolare: il caso più eclatante è quello del riconoscimento. Una critica radicale dell'*abstraction* come quella contenuta nel romanzo risponde a una esigenza filosofica ben precisa, che è quella di opporre, come sopra enunciato, a ideologie che non tengano debito conto dei soggetti individuali un pensiero che ponga l'individuo come oggetto principe della propria attività – una scelta filosofica, questa, che spiega peraltro anche il costante intreccio fra scrittura narrativa, teatrale e saggistica nel *corpus* camusiano –. Il rifiuto dell'*abstraction* è di per sé aporetico<sup>25</sup>, e lo è al punto che il comportamento del personaggio-Rieux ne è di fatto imbevuto almeno quanto Meursault della verità solare. La modalità di pensare attraverso *abstraction* spiega l'esigenza psichica del sacrificio, del sacrificare un bene a una entità superiore – la cui esistenza viene postulata astraendo dalla realtà molteplice una unità – elargitrice di quel bene e di molti altri, affinché degli altri ci sia consentito il possesso. Non a caso rispetto a questa ultima considerazione, nella *Peste* Tarrou risolve la posizione aporetica nella quale Rieux è imprigionato sacrificando sé stesso, per restare, fino in fondo, dalla parte delle vittime e non dei flagelli.

Nella sostanziale continuità del polo apollineo rispetto allo *Straniero*, da

<sup>24</sup> Per una trattazione esaustiva di tali questioni in un quadro teorico complessivo mi permetto di rinviare a Turra 2018a e, pur senza riferimento al romanzo, a Turra 2018b.

<sup>25</sup> Vi si richiamano, in modo forse inconsapevole, le problematiche dibattute in quel dramma geniale quanto inestricabile che sta agli albori della riflessione filosofica occidentale, anticipandone le messe in crisi più radicali, ovvero l'*Elena* di Euripide, dramma probabilmente noto a Camus.

verità solare ad *abstraction*, per alcuni coincidente con la verità di una peste che il sole accresce, il polo dionisiaco mantiene quindi anch'esso la sua natura sacrificale, pur non accompagnandosi più alla gnosi del tempo (Tarrou già prima di sacrificarsi vi era approdato, ma non come punto di arrivo).

Il contagio di Tarrou che, infetto di entrambe le tipologie della peste, bubbonica e polmonare, che ha investito Orano nella finzione romanzesca, muore, liberando la città dalla malattia e Rieux dall'impossibilità di combattere l'*abstraction* senza farsene contaminare, richiama ancora una volta la figura di Edipo, e direi quella di entrambi i drammi sofoclei. L'autoresponsabilizzazione del personaggio camusiano, che per primo organizza le squadre sanitarie di volontari per aiutare Rieux, e vive nel costante timore di contagiare il prossimo nel volerlo soccorrere, lo pone cioè nella posizione decisiva di un sovrano scrupoloso come Edipo che, per venire in soccorso ai propri cittadini, inizia e porta a termine l'indagine che lo rovinerà senza mai essere tentato di retrocedere per interesse di autotutela. La funzione salvifica del suo corpo malato e poi morto ricorda invece il valore del corpo morto dell'Edipo vecchio, a Colono: tragedia citata da Camus, per il tramite di Montherlant, già ne *Il mito di Sisifo*, nella sezione conclusiva del saggio filosofico, con la costruzione del personaggio eponimo grazie a una sintesi di più fonti diverse, il secondo Edipo appunto, e il Kirillov dei *Demoni* dostoevskiani<sup>26</sup>.

Il sacrificio, cuore talvolta nascosto di quella declinazione / evoluzione del dionisismo da cui nasce la tragedia greca, diviene chiave di volta del romanzo e unica via d'uscita alla crisi della città innescata dalla peste: Orano, quasi una seconda Tebe, o una seconda Atene. Non sorprende quindi che anche nella *Peste* non manchi una riflessione sul valore conoscitivo dell'esperienza del male, espressa in più tratti del romanzo per meglio articolarla. Esiste dunque un *pathei mathos*, nella *Peste*? La risposta non può essere che negativa: proprio perché padre Paneloux, nella sua prima predica alla cittadinanza appestata, afferma che «Ce fléau même qui vous meurtrit, il vous élève et vous montre la voie»<sup>27</sup>, «Questo stesso flagello che vi strazia vi eleva, e vi mostra la strada», Tarrou interroga Rieux, al momento di proporgli la creazione delle formazioni sanitarie, volendo conoscere la posizione del medico. Questi risponde con chiarezza: la peste potrà anche servire a far maturare qualcuno, e tuttavia, quando si vedono la miseria e il dolore che provoca, occorre essere folli, ciechi o vili per rassegnarsi ad essa senza combatterla<sup>28</sup>. In altre parole, per Rieux la

<sup>26</sup> Turra 2010, pp. 179-196.

<sup>27</sup> Cfr. Camus 1947, p. 100.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 120.

rivolta contro l'ingiustizia della sofferenza deve avere la precedenza su ogni tentativo di costruire una teodicea, in una ridefinizione dell'immagine dostoevskiana della 'restituzione del biglietto d'ingresso' a Dio, anche a prescindere dalla sua esistenza, proclamata da Ivan Karamazov al cospetto della sofferenza dei bambini, a suo giudizio irredimibile anche in un disegno provvidenziale di salvezza futura.

Il bilancio della voce narrante-Rieux, il bilancio che costituisce anche la ragione che lo spingerà nella finzione a scrivere la cronaca della peste, ovvero che «il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser»<sup>29</sup>, «ci sono negli uomini più cose da ammirare che cose da disprezzare», non è un'acquisizione dell'esperienza della peste, ma una convinzione talmente radicata in lui da costituire la precondizione della sua scelta di diventare medico, differenziandolo dalla sua fonte karamazoviana, il cui orrore di fronte alla crudeltà umana porta alla responsabilità morale del parricidio<sup>30</sup>, e alla follia.

Solo la fiducia in una provvidenzialità del principio divino – individualmente esperibile qui o nell'aldilà –, unita alla disponibilità a considerare redimibile il male di fatto esperito dal singolo, può consentire una ermeneutica del male in chiave educativa. Lo stesso Sofocle dell'*Edipo a Colono*, che pure cerca di dare un senso alla sofferenza del protagonista, non costruisce però un personaggio mutato dal dolore, ma anzi, un Edipo ritornato all'autoconsapevolezza espressa da quei versi già prima riportati (vv. 1080-1085), e che precedevano l'umiliazione e l'automutilazione; per Edipo vecchio, imperscrutabili sono i moventi del disegno del dio, che l'ha rovinato. E tuttavia essi sussistono, non c'è il nulla; non c'è il caos a rendere incomprensibile il disegno, c'è l'ordine apollineo decifrabile e decifrato, un ordine che ha distrutto Edipo, ma non ne ha incrinata la dignità e la consapevolezza di innocenza anche rispetto agli atti compiuti. Diversamente assente, il *pathei mathos*, dalle *Baccanti*, in cui Agave ritornata in sé – dopo il riconoscimento del figlio Penteo nel capo spiccato e nelle membra disarticolate rintracciate dal padre Cadmo; dopo il riconoscimento di sé come assassina del figlio – persiste in quello stesso rifiuto di Dioniso che è causa, a dire del dio, della tremenda vendetta che si è abbattuta sulla città e sulla stirpe di Cadmo. Anch'essa resta, come Edipo, personaggio sempre coerente con sé stesso, ma rivelando altresì il vuoto dietro l'ordito (orrendo) del reale, e la razionalità solo nella mente umana che prova a decifrarlo, e non trova, dietro, che dèi troppo somiglianti agli umani: *eidola*, illusioni, più che divinità?

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>30</sup> Diversamente dalla scrivente, Camus ritiene Ivan responsabile dell'uccisione del vecchio Karamazov.

La polarità apollineo-dionisiaco costruita nella *Peste* da Camus mantiene quindi, consonando con i drammi che ne costituiscono l'ispirazione profonda, il rifiuto della tentazione di spiegare il male a scapito della dignità dell'uomo, cadendo solo nel contraddittorio dell'astrazione, che contamina anche il suo unico insegnamento – «ci sono negli uomini più cose da ammirare che cose da disprezzare» –, disincarnato da ogni persona reale con cui Rieux si sia rapportato prima e durante l'epidemia. La sua solitudine, la notte dei festeggiamenti dopo la fine della peste e la riapertura della città, sia di monito a noi, ancora così duramente lontani dalla liberazione dal male: non ci sia la tentazione di sacrificare, per fini solo illusoriamente più importanti – infinitamente declinabile è l'*abstraction* –, nessuna più delle singole vite umane che vediamo scorrere accanto alla nostra.

### Riferimenti bibliografici

- CAMUS A. 1942, *L'Étranger*, in A. Camus, *Œuvres complètes* I, 1931-1944, édition publiée sous la direction de J. Lévi-Valensi, avec la collaboration de R. Gay-Crosier, A. Abbou, Z. Abdelkrim, M. L. Audin, S. Novello, P. L. Rey, Ph. Vanney, D. H. Walker, M. Weyembergh, Paris 2006.
- CAMUS A. 1947, *La Peste*, in A. Camus, *Œuvres complètes* II, 1944-1948, édition publiée sous la direction de J. Lévi-Valensi, avec la collaboration de R. Gay-Crosier, A. Abbou, Z. Abdelkrim, M. T. Blondeau, E. Kouchkine, F. Planeille, P. L. Rey, P. Vanney, D. H. Walker, M. Weyembergh, Paris 2006.
- DAIN A. 1958, Sophocle, tome II. *Ajax – Œdipe Roi – Electre*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris.
- DIGGLE J. 1994, Euripidis *Fabulae*, edidit J. Diggle, tomus III: *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, Oxonii.
- NIETZSCHE F. 1889, *Crepuscolo degli idoli, ovvero Come si filosofa col martello* [tit. orig. *Götzen-Dämmerung, oder: Wie man mit dem Hammer philosophirt*], nota introduttiva di M. Montinari, traduzione di F. Masini, Milano 1970 e 1983.
- TURRA V. 2010, *Albert Camus, figure dell'antico. Il mito di fronte all'assurdo*, prefazione di F. Donadi, Verona.
- TURRA V. 2018a, *Dio è una foglia marcita, in autunno. Le voci immortali del mito*, Milano-Udine.
- TURRA V. 2018b, *Ermeneutica del riconoscimento. Fondazione filologica del concetto*, prefazione di M. Napolitano, Milano-Udine.
- TURRA V. 2018c, *Camus e i suoi personaggi visti da Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre*, «Il Ponte. Rivista di politica, economia e cultura fondata da Piero Calamandrei» LXXIV, 2, marzo-aprile, pp. 116-128.
- TURRA V. 2020, Euripide, *Baccanti*, Saggio introduttivo, nuova traduzione e commento di Valeria Turra, Santarcangelo di Romagna (RN) (in preparazione).