

L'azione comunicativa in Letteratura: *Lo Straniero* versus *I Demoni*¹

Secondo quanto ho cercato di spiegare nel libro di prossima pubblicazione *Il senso antropologico dell'azione. Paradigmi e prospettive*, l'azione umana ha una struttura complessa e articolata, composta fondamentalmente da quattro dimensioni: il fare o la produzione, la tecnica o saper fare bene, l'agire o la perfezione dell'agente, e la comunicazione di perfezione personale. Quest'ultima dimensione è quella che dà unità alle altre tre, poiché – come afferma Aristotele – ciò che rende perfetta un'azione è il fine², ed il fine dell'azione umana è la comunicazione di perfezione. Essa non si dà né primariamente né principalmente con il mondo, ma con le persone: in primo luogo, con Dio, che con la sua grazia ci santifica; in secondo luogo, con gli altri esseri personali, che mediante le nostre azioni aiutiamo a crescere in perfezione; in terzo luogo, con noi stessi, in quanto l'azione che comunica perfezione, lungi dall'esaurire la perfezione personale, la fa crescere.

Il presente seminario prende spunto proprio da quest'idea: l'essenza dell'azione umana è la comunicazione perfetta. Di qui che l'opera letteraria, in quanto azione umana (concretamente, in quanto un tipo particolare di *poiësis* o produzione artistica), è anche comunicazione³.

Ma comunicazione di che cosa e fra chi? Ecco, la prima domanda cui cercheremo di rispondere.

1. Comunicazione e verosimiglianza

Ad un primo sguardo sembrerebbe che l'opera letteraria segua lo schema d'ogni processo di comunicazione: emittente-recettore-messaggio-codice-mezzo. Infatti, qualsiasi opera letteraria implica la comunicazione da parte di un emittente (l'autore) con un recettore (il lettore o lo spettatore quando si tratta di una rappresentazione teatrale), mentre ciò che si comunica è il messaggio (l'intenzione dell'autore o *intentio auctoris*). Questi sarebbero gli elementi essenziali, cui occorrerebbe aggiungere il codice (linguaggio letterario) e il mezzo (la lettura o la rappresentazione dell'opera, secondo i casi).

Quando, però, si pretende d'individuare questi elementi nell'opera letteraria, sorgono le prime difficoltà. Non sempre sembra facile indicare l'*intentio auctoris* nello scrivere la sua opera; qual è, ad esempio, l'intenzione di Tolkien nel suo capolavoro *Il Signore degli anelli*? Si tratta di un raccontare per il puro piacere del racconto? Ha un'intenzione apologetica? I numerosi dibattiti, ancora aperti, attorno a questi argomenti sembrano suggerire una sola risposta: non siamo sicuri di quale sia l'intenzione di Tolkien nello scrivere questo romanzo. Ed anche quando le dichiarazioni dell'autore o lo stesso titolo indicano un'intenzione più o meno determinata, non sempre questa coincide con l'intenzione percepita dal lettore; ad esempio, è noto che le *Novelas ejemplares* di Cervantes sono tutto tranne che 'ejemplares', degne cioè di servire da esempio. Come possiamo essere sicuri che una determinata opera letteraria abbia quest'intenzione e non un'altra completamente differente?

Certo, qualcuno potrebbe dire, l'intenzione dell'autore non è importante, ciò che conta è l'*intentio operis*, cioè il significato che il testo ha, come oggetto che può rimandare solo a se stesso. Così la pensa, ad esempio, il caposcuola della semiotica, Algirdas Julien Greimas, secondo cui "far parlare il testo consiste in primo luogo nell'evitare una spiegazione che rinvii a qualcos'altro che non sia il testo"⁴. Ma ciò è molto lontano dall'essere una spiegazione di quanto accade nell'opera letteraria, e in genere nella comunicazione. Il testo non è un oggetto già fatto, come l'albero o la sedia, i quali,

¹ Il presente testo, che non è ancora definitivo, ha lo stile tendenzialmente colloquiale proprio del seminario.

² Vid. *Etica Nicomachea*, I, 1094a

³ Non tenterò di individuare le note che caratterizzano la *poiësis* in quanto produzione artistica, poiché questo problema, oltre ad essere molto complesso e dibattuto, va al di là dalle pretese del mio lavoro. Tratterò, invece, una sola caratteristica della produzione artistica, la comunicazione, soprattutto nell'ambito letterario; sono consapevole che l'opera letteraria non si riduce a comunicazione, anche se essa ne costituisce un elemento essenziale.

⁴ A. J. Greimas, *Posface a Groupe d'Entrevernes*, 1977, p. 384.

proprio perché realtà oggettive, non hanno una propria intenzione, ma solo una forma naturale o artificiale. L'intenzione è propria solo dei soggetti. Se l'opera può avere un'intenzione, ciò è dovuto al fatto che essa costituisce una realtà di significato che rimanda alle persone (autore e lettori) e al mondo che loro abitano.

Per cui, negare *l'intentio operis* come l'intende Greimas non significa accettare la critica del post-strutturalismo e del pragmatismo che dissolve il significato del testo in un mare di interpretazioni e di reinterpretazioni. Rorty, ad esempio, pretende che l'unica esistenza che ha un testo è quella causata dalla catena di risposte che provoca⁵.

Non tenterò di risolvere queste spinosissime questioni, nate forse dal desiderio di raggiungere una certezza impossibile nell'ambito della prassi, ed anche, se posso esprimermi così, da una perdita del buon senso; infatti, nessuno sano di mente si chiede, mentre parla con un altro, sulla possibilità di mantenere quello stesso dialogo. Anche se a qualcuno può sembrare banale, penso che non ci siano motivi seri per dubitare che, quando leggo un'opera letteraria, io entri in comunicazione con un mondo di finzione. Se posso farlo – questa è la prima parte della mia tesi – è perché fra il mio mondo reale e quello di finzione, nonostante le loro differenze, c'è una sostanziale identità.

Aristotele si riferisce implicitamente a questa sostanziale identità fra realtà e finzione quando sostiene che la poesia è più vicina alla filosofia che non la storia, poiché, nonostante essa sia un sapere su qualcosa di contingente, la contingenza della poesia è verosimile, cioè simile alla verità. Il verosimile aristotelico fa riferimento alle leggi della logica che impediscono a volte di raccontare le storie come sono accadute nella realtà, perché la realtà non ha spesso una necessità logica. Il verosimile è, quindi, un *poter essere* che non ripugna né alla nostra ragione né all'esperienza della vita; è il regno della conoscenza di qualcosa che è generale e che, di conseguenza, può applicarsi a dei casi concreti. La verosimiglianza in senso aristotelico svolge un ruolo importante nella comunicazione del mondo di finzione: il lettore o lo spettatore può introdursi in quel mondo di finzione senza dover smettere di usare la propria ragione (non deve sognare o diventare pazzo); basta che giochi a considerare reale ciò che non è altro che una finzione ovvero che “finga di dimenticare, per dimenticare che egli finge”⁶.

La seconda parte della mia tesi riguarda l'oggetto della comunicazione letteraria. Come si può ricavare da quanto ho detto fino a questo momento, penso che esso sia un mondo di finzione che deve essere personale. La verosimiglianza aristotelica tiene conto di alcune caratteristiche del mondo di finzione, ma non dice niente sull'essenza di un tale mondo: il mondo di finzione è sempre personale, perché solo le persone hanno mondo. La verosimiglianza, quindi, non si riduce ad un livello formale, ma va più in profondità fino a cogliere ciò che, come abbiamo visto, costituisce l'essenza del mondo personale: la stessa comunicazione. Ad una tale verosimiglianza la possiamo chiamare essenziale.

Attraverso la verosimiglianza essenziale, il lettore o lo spettatore possono abitare quel mondo, cioè integrarlo nella propria vita, senza dover rinunciare alla sua identità personale⁷.

Qual è il significato preciso di quest'ultima affermazione? Qualcosa di molto semplice e, nel contempo, di un gran rilievo: la letteratura, quando compie il suo fine, cioè comunica un mondo di finzione personale, aiuta alla formazione e alla conoscenza della propria identità, perché esige che il lettore metta in gioco il suo modo di vivere. Infatti, nel processo di comunicazione del mondo personale tramite l'opera letteraria, un elemento centrale, non messo sufficientemente in rilievo dalla critica letteraria, è la valutazione del mondo di finzione che il lettore realizza. Una valutazione che

⁵ Vid. R. Rorty, *The Pragmatist's Progress*, in *Interpretation and Overinterpretation*, Stefan Collini (a cura di), Cambridge 1996, pp. 97-106.

⁶ N. Grimaldi, *¿Qué simboliza la creación estética?*, “Anuario Filosófico”, 17, 1 (1984), p. 44.

⁷ La distinzione fra “capire” e “assumere” prende spunto da quella fatta da Ricoeur fra “comprensione” e “applicazione”. Anche se sono due aspetti di un solo atto (la *refigurazione*), fra di loro c'è una differenziazione dal punto di vista epistemologico, “altrimenti la comprensione sarebbe un atto arbitrario” (V. Balaguer, *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*, Eunsá, Pamplona 2002, p. 133).

rende oggettivo il modo di vivere del lettore, poiché l'accettazione o il rifiuto del mondo di finzione (certamente non solo in quanto finzione, ma soprattutto in quanto mondo personale) si può fare solo a partire dal proprio modo di vivere, il quale è conosciuto, identificato e reidentificato nel rapporto con gli altri mondi personali (reali e fittizi).

La comunicazione resa possibile attraverso l'opera letteraria non ha, però, il valore di un incontro fortuito o di un puro accostamento di mondi (fra il mondo reale e quello di finzione), bensì il valore di un rapporto massimamente personale: più il mondo di finzione riesce ad essere comunicato, più esso influisce sull'identità del lettore. Forse risiede qui il potere trasformante, pieno di fascino, dei grandi capolavori della storia della Letteratura, come il Chisciotte, l'Amleto, Delitto e castigo..., in cui il lettore si sente "obbligato" a identificarsi o a prendere le distanze da questi universi di finzione.

La valutazione del mondo di finzione di cui parlo non deve identificarsi con determinati tipi di valori etici, ma con il senso più profondo della verosimiglianza: quella della comunicazione di un mondo personale.

È chiaro, d'altro canto, che ci sono opere letterarie, considerate dei capolavori, in cui si rifiuta o, per lo meno, si nasconde la possibilità stessa di un mondo personale. Tali opere contengono, però, una contraddizione interna, in quanto negano ciò che esse sono, cioè negano la comunicazione personale, usando il valore comunicativo della *poiësis* letteraria.

Da dove procede questa contraddizione? Penso che essa dipenda da una libertà limitata non solo perché finita, ma anche perché rifiuta di accettare la realtà come è: un mondo di persone.

Sebbene il ricorso alla libertà sia in grado di offrirci una chiave per capire la contraddizione contenuta in un mondo personale profondamente disumano, non è capace però di far scomparire in noi lettori l'impressione di trovarci davanti ad un grosso inganno (tanto maggiore, quanto maggiore è la qualità tecnica del letterato), giacché scopriamo la mancanza di una realtà che vi dovrebbe essere.

I romanzi che analizzerò in seguito (*I Demoni*, e *Lo straniero*) costituiscono rispettivamente un esempio di un mondo umano ed un altro di un mondo disumano. Infatti, nonostante le somiglianze dal punto di vista del tema e del personaggio centrale, *Lo straniero*, a differenza de *I Demoni*, presenta un mondo in cui l'esistenza di una comunicazione personale è assolutamente rifiutata, perciò in esso appare chiaramente la contraddizione sopramenzionata: un mondo personale disumano.

2. *I Demoni*. Il peccato alle radici dell'incomunicazione

Un esempio d'opera aperta, nonostante la degradazione e malvagità dei suoi personaggi, è il romanzo di Dostoevski, *I demoni*, in cui appare chiaramente la dialettica fra comunicazione-incomunicazione in tutti i suoi livelli (Dio, gli amici, i connazionali russi, gli altri uomini). Tale dialettica sembra suggerire l'autore non è qualcosa di necessario o d'inevitabile, ma dipende dalla libera volontà umana: l'uomo può aprirsi o chiudersi agli altri, fino ad arrivare all'odio e all'assassinio. Il romanzo di Dostoevski insegna così che nell'incomunicazione c'è qualcosa di diabolico, poiché essa equivale alla distruzione di se stessi e degli altri.

Ateismo e vuoto esistenziale

Anche se il romanzo *I Demoni* – secondo quanto indicato dal titolo – ha un personaggio collettivo: i giovani comunisti atei che nel tentativo di cambiare la società la distruggono poiché sono internamente vuoti, esso gira attorno alla personalità del principe Stavroghin.

Questo personaggio è dotato di tutte le qualità naturali: è intelligente, sensibile, colto, seducente... Tutti gli esseri che lo avvicinano ne subiscono il fascino che li attira verso il baratro; la sua intelligenza superiore è così piena di superbia che ad un certo punto c'è chi lo chiama "serpente sottile". Ma soprattutto ciò che in lui attira è il vuoto spirituale. La città nella quale il dramma si svolge e che gira attorno al Principe ha il suo centro sul nulla.

Da dove viene il nichilismo di Stavroghin? Anche se non si dice con chiarezza, esso sembrerebbe dipendere da una cattiva educazione. Stavroghin, che ha perso il padre quando era ancora bambino, è stato educato da Verkhovenski, un intellettuale superficiale e vanitoso che nega l'esistenza di Dio e simpatizza con le idee comuniste. L'ateismo di Verkhovenski trova nello spirito superbo di Stavroghin il terreno adatto per produrre i semi del male. La perdita di Dio, cioè la perdita di contatto con il "suolo" è, secondo Dostoevski, la ragione prima d'ogni male moderno⁸.

Stavroghin fa il male non per debolezza (la sua volontà è ferrea), ma per pura perversione. La sua degradazione, lungi dal portarlo verso l'abbruttimento della coscienza o verso il pentimento, lo conduce alla scoperta dell'esistenza di un piacere nel male: l'ebbrezza che nasce da una coscienza torturata dalla sua bassezza; ed è – come lui stesso confessa – un piacere che supera ogni immaginazione⁹. Stavroghin ha violato una fanciulla, Matrioscia, figlia della sua padrona di casa, non per sensualità, ma "per noia". Egli sa che ridotta alla disperazione sta per impiccarsi in una stanzetta. Lui, che potrebbe salvarla, decide invece di assaporare gli istanti in cui il suicidio si compie; con una lucidità diabolica egli contempla attraverso una fessura della porta la morte della sventurata fanciulla¹⁰.

La stessa noia lo porta a convincere Kirilov che, se Dio non esiste, l'uomo è il solo Dio, e la sola cosa che possa fare per provare a se stesso di esserlo è il suicidio senza alcun motivo. Stavroghin pone così in moto un atto libero e insieme assurdo; assurdo perché uscito da una libertà empia, senza oggetto, distolta dal suo scopo vero, Dio. Kirilov, ingannato da Stavroghin, si ucciderà per dimostrare che Dio non esiste.

Solitudine e Amore

Stavroghin ha ucciso la sua anima. E lui lo sa. Con piena lucidità ha commesso il delitto di condurre al suicidio una bambina; egli si sente perciò escluso dalla gioia. La felicità degli altri gli è causa di disagio. Solo in un'occasione riesce a godere brevemente di una sorta di felicità, commovendosi fino alle lacrime; ciò nonostante, si tratta di un'esperienza che lo renderà definitivamente infelice: scoprirà che quella felicità goduta solo sfiorata gli è vietata per sempre, giacché è stato definitivamente cacciato dal paradiso. Infatti, durante un sogno, Stavroghin – secondo quanto scrive in un appunto che dà a leggere al padre Tichon – sente di vivere in un'età dell'oro: "Quando mi risvegliai e aprii gli occhi – Stavroghin ricorda –, per la prima volta nella mia vita, letteralmente umidi di lacrime. Una sensazione di felicità per me ancora sconosciuta attraversò tutto il mio cuore, fino a farmi male (...). Ma, all'improvviso in mezzo ad una luce accecante mi parve di vedere un minuscolo punto. Fu proprio così che cominciai. Quel punto d'un tratto prese ad assumere una forma, e improvvisamente, chiaro e distinto, mi apparve un minuscolo ragnò rosso. Subito lo

⁸ Come è noto, Dostoevski considera che il popolo russo ha ricevuto in dono dall'alto una profonda religiosità, per cui nella misura in cui si allontana da esso la religiosità scompare. Il senso del termine *suolo* è ben espresso nella frase di una lettera a Katkòv: "chi perde il proprio popolo, il suo spirito, perde anche la fede, perde Dio" (F. Dostoevskij, *I Demoni*, Introduzione, BUR Classici, Milano 1997, p. 37).

⁹ "Ogni situazione straordinariamente abietta, infinitamente infamante, vile e soprattutto ridicola, in cui mi è capitato di vivere, ha sempre suscitato in me, accanto a una sterminata rabbia, un incredibile godimento... Non amavo l'abiezione (la mia mente era perfettamente intatta), ma mi piaceva inebriarmi con la straziante coscienza della mia bassezza" (*Ibid.*, pp. 751-752).

¹⁰ "Rimasi a lungo a guardare da quella fessura; là dentro era scuro. Non completamente però, e finalmente vidi quello che dovevo vedere... volevo essere definitivamente certo di tutto" (*ibid.*, p. 761).

riconobbi, era sulla foglia di geranio, e anche allora il sole morente spandeva i suoi raggi obliqui. Sentii come una trafittura, mi sollevai e mi misi seduto sul letto. Così accadde, così!”¹¹.

Neppure l’amore di Liza, la donna che cerca di redimerlo, riesce a far uscire Stavroghin dal suo guscio d’egoismo e di lussuria: egli non è capace di entrare in comunione personale. Sembrerebbe che nessuno possa resistere ad un amore gratuito, ma Stavroghin ci riesce; egli è, come il diavolo, incapace d’amare. Di qui la sua solitudine.

Il peccato distrugge la comunicazione e, per questo, l’uomo nato per essere in comunione si sente solo, isolato. Di fronte alla terribile solitudine – sembra suggerire Dostoevski – si aprono due vie d’uscita: la pazzia o il suicidio. Stavroghin, sempre lucido di mente, finisce per impiccarsi, come la sua vittima. Nella vita non c’è posto per una persona che non ha più alcuna speranza¹².

All’incomunicazione del principe fa da contropunto la figura di Sciatov, giovane idealista ateo. Quando Sciatov ricupera la fede seguendo i consigli di Stavroghin¹³, esce dalla solitudine e dall’assurdo in cui vive invece Stavroghin, il quale rifiuta che la vita possa avere senso per lui.

Sciatov ha ritrovato il Cristo della sua infanzia. La sua fede è debole ancora, attraversata da dubbi e inquietudini; ma si rafforzerà poiché la sua anima è esente da orgoglio spirituale. La possibilità di entrare in comunione con Dio gli permette di accettare il male nella propria vita e in quella degli altri: Sciatov perdona la moglie che, dopo averlo abbandonato, torna quando sta per partorire un figlio che non è di Sciatov ma di Stavroghin; Sciatov ama il piccolo come se fosse suo figlio.

Come in altri romanzi di Dostoevski, il momento di massima malvagità è nel contempo il trionfo della giustizia: Sciatov è ucciso nel parco con crudeltà disumana, ma tale sofferenza, lungi dal distruggerlo spiritualmente, lo purifica, riempiendo il suo volto di una luce divina.

Anche in Verkhovenski padre si opera una trasformazione che lo fa uscire dal suo egoismo e dalla sua vanità. L’assassinio della moglie di Stavroghin e l’incendio di una parte del quartiere in cui abitava la vittima, organizzati dal figlio di Verkhovenski, fanno scoprire al vecchio padre il vero volto dell’ateismo comunista. Per spiare i suoi peccati, Verkhovenski abbandona la città senza beni e senza amici. L’esperienza del dolore gli permette di condividere la sofferenza degli altri e di perdonare, per poter essere perdonato. Incontrando una giovinetta perduta per le insidie di Stavroghin, vede che ella ha freddo sotto la pioggia, e ne ha pietà: “Siete infelice, non è vero? Lo vedo, lo vedo. Ma non raccontatemi nulla. Non domandatemi nulla. *Siamo tutti infelici, ma bisogna perdonare a tutti.* Perdoniamo, Lisa, e saremo liberi eternamente. Per svincolarsi dal mondo e divenire completamente liberi bisogna perdonare, perdonare, perdonare. Oh, perdoniamo a tutti e sempre! Potremo così sperare che si perdoni anche a noi. Sì, poiché tutti noi siamo colpevoli gli uni verso gli altri, tutti colpevoli...”.

Poco prima di morire, Verkhovenski apre la sua anima anche alla comunione con Dio: “Amici miei, disse, Dio mi è necessario, perché è l’unico essere, che si può amare in eterno...”¹⁴.

3. Lo straniero. L’incomunicazione come modello di vita

Mersault, il protagonista de *Lo straniero* di Camus ha molte similitudini con Stavroghin. Mersault e Stavroghin, nonostante l’appartenenza ad epoche, paesi, e classi sociali differenti, hanno in comune una disperazione nata dalla negazione di Dio. Certo, in Mersault, la disperazione non sembra

¹¹ Nell’opera di Dostoevski, il ragno è il simbolo del male (*ibid.*, pp. 765-766).

¹² La differenza fra Stavroghin e Raskolnikov, un altro personaggio dei romanzi di Dostoevski, appare piena nella confessione di quest’ultimo: “Io sono malvagio, lo vedo – dice gemendo Raskolnikov dopo la confessione alla polizia –, ma perché esse mi amano tanto, poiché non lo merito? Ah, fossi stato solo, *nessuno m’avesse amato*; e io non avessi amato nessuno, *tutto questo* (cioè la sua confessione liberatrice), *non sarebbe accaduto*”.

¹³ “Di fronte all’esperienza di Kirillov c’è quella che egli ha suggerito a Sciatov, in senso inverso questa volta: egli, il demone che non crede, ha reso la fede cristiana a Sciatov. Il disgraziato verrà ucciso dai suoi complici” (Ch. Moeller, *Saggezza greca e paradosso cristiano*, 9° edizione, Morcelliana, Brescia 2003, p. 102).

¹⁴ F. Dostoevskij, *I Demoni*, p. 720.

avere il drammatismo che invece mostra nella figura di Stavroghin. Sembrerebbe che, con il passare degli anni e delle due guerre mondiali, la ribellione luciferina di Stavroghin abbia lasciato il posto ad una quotidianità grigia, di piccoli piaceri, segnata però dall'assurdo di una vita svuotata da senso.

La quotidianità del male

Mersault, mancante del fascino di Stavroghin, è un piccolo borghese che trascorre il tempo fra il suo impiego in ufficio e i piccoli piaceri: bere caffè latte, vedere i film di Fernandel, avventure amorose con la segretaria del suo capo, godersi il sole sdraiato sulla sabbia di una spiaggia algerina... Ma, come nel caso di Stavroghin, queste azioni apparentemente piacevoli sono una maschera della sofferenza interna. Nel modo di farle con svogliatezza e quasi con noia, Mersault sembra indicare di non aspettarsi nulla dalla vita, se non una ripetizione continua delle stesse cose che non lasciano in lui né gioia né rimpianto.

Il suo comportamento potrebbe, perciò, essere capito come una sintesi della tesi stoica dell'ataraxia e di quella nietzscheana della vita come l'eterno ritorno dello stesso. Ed è proprio qui dove si scopre il senso profondo del titolo del romanzo: Mersault è straniero perché è privato dei legami che tutti gli altri uomini hanno: non ama nessuno, neppure la madre, per cui egli non manifesta nessun sentimento davanti alla sua salma. Camus esagera l'insensibilità di Mersault, raccontandoci sotto la veste di narratore onnisciente i pensieri del suo eroe davanti alla madre morta: la stanza piena di una bella luce di pomeriggio inoltrato e il ronzare di due calabroni contro la vetrata attirano tutta la sua attenzione, sembrando più una cinepresa che un uomo. La coscienza di Mersault si trova ugualmente blindata all'odio. È vero che spara contro l'arabo che vede venire incontro sulla spiaggia, ma in lui non c'è passione che lo faccia colpevole (non lo odia, non lo conosce nemmeno: l'ha visto solo una volta); lo uccide semplicemente perché gli da fastidio il sole, l'arabo ha estratto un coltello e glielo ha presentato nel sole, e Mersault ha una pistola in mano¹⁵. In questi atti senza un motivo scopriamo la malattia di Mersault. Come avevamo già osservato nel parlare di Stavroghin, agire senza un perché manifesta il disagio profondo di una vita senza senso.

A differenza di Dostoiëvski, Camus sembra presentare il suo personaggio non come un malvagio o un principe delle tenebre ma come un eroe. Ed è in questa trasformazione radicale della figura del nichilista dove possiamo notare l'avanzare della malattia della disperazione in Occidente: ciò che all'epoca del romanziere russo era presentato come diabolico e distruttivo si è trasformato nell'arco di pochi anni in un modello da ammirare e imitare.

Incontri e solitudine

Lo Straniero non ha personaggi secondari, ma figure che si avvicinano o si allontanano fisicamente da Mersault senza riuscire però a penetrare nella sua torre d'avorio. La segretaria del capo, i mafiosi, i giudici che lo condannano a morte per aver ucciso l'arabo non sembrano di carne e ossa, ma solo fantasmi incorporati che non possono influire sulla vita di Mersault.

¹⁵ “La luce ha balenato sull'acciaio e fu come una lunga lama scintillante che mi colpisse alla fronte. In quello stesso momento, il sudore dalle mie sopracciglia è colato di colpo giù sulle palpebre e le ha ricoperte di un velo tepido e denso. Non sentivo più altro che il risuonar del sole sulla mia fronte e, indistintamente, la sciabola sfolgorante sprizzata dal coltello che mi era di fronte. Quella spada ardente mi corrodeva le ciglia e frugava nei miei occhi doloranti. È allora che tutto ha vacillato. Dal mare è rimontato un soffio denso e bruciante. Mi è parso che il cielo si aprisse in tutta la sua larghezza per lasciar piovere fuoco. Tutta la mia persona si è tesa e ho contratto la mano sulla rivoltella. Il grilletto ha ceduto, ho toccato il ventre liscio dell'impugnatura ed è là, in quel rumore secco e insieme assordante, che tutto è cominciato. Mi sono scrollato via il sudore ed il sole. Ho capito che avevo distrutto l'equilibrio del giorno, lo straordinario silenzio di una spiaggia dove ero stato felice. Allora ho sparato quattro volte su un corpo inerte dove i proiettili si insaccavano senza lasciare traccia. E furono come quattro colpi secchi che battevo sulla porta della sventura” (A. Camus, *Lo Straniero*, 3 ed., Bompiani, Milano 1957, pp. 75-76).

D'altro canto, come René Girard ha acutamente osservato, nello *Straniero* si dà una trasformazione dei ruoli abituali: l'assassinio è presentato da Camus come una vittima innocente, mentre i giudici sono visti come carnefici. Essi non lo inviano alla ghigliottina per aver ucciso l'arabo, ma perché Mersault attenta all'ordine sociale, giacché non ha pianto al funerale della madre¹⁶.

La solitudine e la mancanza di comunicazione appaiono come valori, poiché l'unico modo di vivere in un mondo senza senso consiste nell'essere straniero.

L'inverosimiglianza ne *Lo straniero*

La domanda che dobbiamo farci è la seguente: è il mondo che non ha senso o, piuttosto, si rifiuta quello che vi si trova? Il male, il dolore, la sofferenza degli innocenti, la morte, sono compatibili con l'esistenza di un Bene assoluto? Camus che rifiuta di accettare un mondo in cui ci sia la presenza e le conseguenze del male, deve ripiegarsi nella disperazione di una vita priva di significato: la morte conclude tutto nel nulla.

Come Kierkegaard sostiene nella *Malattia mortale*, la fase terminale della disperazione consiste nel credere che ormai è troppo tardi per sperare. In fondo, Mersault si sente a suo agio con essere trattato ingiustamente, poiché può così ribellarsi contro tutta l'umanità, giacché lui, innocente, è condannato. Con questa luce, possono essere capite le parole con cui finisce il libro. Da una parte, si rende conto che lui è stato felice, mentre grida la sua innocenza: "Come se quella grande ira mi avesse purgato dal male, liberato dalla speranza, davanti a quella notte carica di segni e di stelle, mi aprivo per la prima volta alla dolce indifferenza del mondo. Nel trovarlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito che ero stato felice, e che lo ero ancora. Perché tutto sia consumato, perché io sia meno solo, mi resta da augurarmi che ci siano molti spettatori il giorno della mia esecuzione e che mi accolgano con grida di odio"¹⁷.

Le parole piene di risentimento con cui finisce il romanzo sorprendono. Infatti, l'eroe, che fino a quel momento sembrava indifferente nei confronti di tutto e di tutti, manifesta il suo punto debole: in lui l'indifferenza è una maschera dell'odio, perché si considera trattato ingiustamente. Allora, delle due una: il suo distacco dalla gente è falso e nasconde un desiderio morboso di essere visto e ammirato; oppure il suo distacco è vero e allora il finale del romanzo è falso.

René Girard, che interpreta il romanzo come una maschera inconscia del desiderio di Camus di essere conosciuto e ammirato dallo stesso pubblico che critica, parla dell'esistenza di un errore nella trama de *Lo Straniero*: l'innocenza di Mersault non è verosimile. Se Mersault non avesse commesso il crimine, anche continuando ad essere odiato dalla società borghese, non sarebbe stato condannato a morte; ma senza la condanna a morte, egli non avrebbe potuto essere presentato come un innocente che muore solo per l'odio dei suoi nemici. Camus, dunque, doveva presentare un innocente che assassina quasi per sbaglio¹⁸.

Anche se condivido l'interpretazione di Girard, si potrebbe parlare di una falsità ancora più profonda, relativa alla mancanza di verosimiglianza essenziale e non solo formale: la creazione di un mondo personale *disumano*. Infatti, Mersault è esaltato come eroe da imitare, quando il suo modo di comportarsi lo porta alla solitudine completa, all'assassinio, e all'odio verso tutti: "Dal fondo del mio avvenire, durante tutta questa vita assurda che avevo vissuta, un soffio oscuro risaliva verso di me attraverso annate che non erano ancora venute e quel soffio uguagliava, al suo passaggio, ogni cosa che mi fosse stata proposta allora nelle annate non meno irreali che stavo vivendo. Cosa mi importavano la morte degli altri, l'amore di una madre, cosa mi importavano il suo Dio, le vite che ognuno si sceglie, i destini che un uomo si elegge, quando un solo destino doveva eleggere me e con me miliardi di

¹⁶ R. Girard, *Literatura, mimesis y antropología*, Gedisa, Barcelona 1997, pp. 26-27.

¹⁷ A. Camus, *Lo Straniero*, pp. 149-150.

¹⁸ R. Girard, *Literatura, mimesis y antropología*, pp. 47-50.

privilegiati che, come lui, si dicevano miei fratelli? Capiva, capiva dunque? Tutti sono privilegiati. Non ci sono che privilegiati. Anche gli altri saranno condannati un giorno. Anche lui sarà condannato. Che importa se un uomo accusato di assassinio è condannato a morte per non aver pianto ai funerali di sua madre? Il cane di Salamano valeva tanto quanto sua moglie. La donnina automatica era altrettanto colpevole che la parigina che Masson aveva sposato o Maria che aveva voglia che io la sposassi. Che importava che Raimondo fosse mio amico allo stesso modo di Celeste che valeva più di lui? Che importava che Maria desse oggi la sua bocca a un nuovo Mersault? Capiva dunque, quel condannato, e che dal fondo del mio avvenire... soffocavo gridando tutto questo"¹⁹

Che cosa si nasconde dietro la solitudine? Mi sembra che la solitudine sia il tentativo fallito di non aumentare la propria sofferenza, perché l'isolamento permette, per lo meno apparentemente, di non soffrire con il dolore degli altri. Come Dostoevski dimostra molto bene nella morte di Stavroghin, la solitudine porta necessariamente alla pazzia o al suicidio. Né la pazzia né il suicidio sembrano compaginarsi con l'idea romantica dell'eroe trasgressivo di Camus, poiché come lui stesso afferma suicidarsi equivale a riconoscere che la vita ha senso, ma non si è in grado di trovarlo; così resta come unica via d'uscita la condanna a morte da parte dei giudici assassini, giacché colui che muore è innocente.

Conclusioni

Anche se non mancano elementi impliciti che permettono di trovare nei grandi filosofi classici, come Aristotele, cenni della nostra tesi: l'opera letteraria è un'azione comunicativa creatrice di mondi di finzione in cui il lettore può abitare, in questi è ancora assente una spiegazione sul perché lo sia. Questa lacuna è forse dovuta al fatto che bisogna spiegare prima non solo il modo in cui la *poiêsis* diventa azione comunicativa o *praxis*, ma anche come il mondo di finzione può influire sulla vita o mondo reale dei lettori e degli spettatori, aiutandoli a migliorare (conoscere meglio ciò che essi sono veramente), poiché la perfezione dell'azione non è solo tecnica ma soprattutto perfettiva della persona e del mondo.

L'opera letteraria, oltre ad essere *poiêsis* o effetto della scrittura dell'autore, è *praxis*: non solo perché ogni atto umano è pratico, ma soprattutto perché il mondo creato è una finzione umana capace di interazione con il mondo reale della persona. Per cui si può parlare dell'opera letteraria come un tipo speciale d'azione comunicativa. Attraverso l'influsso reciproco del mondo di finzione e del mondo reale si può capire meglio la dinamica relazionale fra creazione umana e vita personale propria dell'arte, specialmente della letteratura.

Con l'avvento del cristianesimo la *poiêsis* e, di conseguenza, l'arte vanno al di là dall'essere un'azione totale della persona che l'aiuta a perfezionarsi in quanto tale, trasformandosi – in virtù dell'incarnazione del Figlio di Dio e delle sue azioni umane – in portatrice della stessa perfezione divina. Nel secolo scorso, San Josemaría Escrivá, mediante la sua predicazione e i suoi scritti, ha ricordato il significato perfettivo d'ogni azione umana, e in particolare della *poiêsis* quotidiana o lavoro. In quanto il lavoro è scuola di virtù e luogo d'incontro con Dio e con gli altri uomini, esso non serve solo ad aiutare umanamente gli altri, ma anche grazie alla santificazione realizzata da Dio la stessa azione rende possibile santificarsi santificando.

La *poiêsis* artistica che caratterizza l'opera letteraria può avere dunque un altissimo valore perfettivo non solo umano, ma anche soprannaturale. Certo, perché lo abbia direttamente (non solo indirettamente, come il male, in quanto da una parte è assenza di un bene dovuto e dall'altra è sottomesso alla Provvidenza divina) è necessario, prima di tutto, che sia verosimile. E ciò in un doppio senso: in primo luogo, formale; in secondo luogo, essenziale. La verosimiglianza formale riguarda la

¹⁹ A. Camus, *Lo Straniero*, pp. 148-149.

logica interna del mondo di finzione, necessaria perché il lettore o lo spettatore possa considerarlo come mondo e non solo come finzione; altrimenti, la persona non può giocare a fingere di dimenticare che è una finzione. Da questo punto di vista sia *I Demoni* che *Lo Straniero* è riuscito a creare e trasmettere un determinato mondo di finzione, sebbene nello *Straniero* ci sono alcune mancanze di verosimiglianza.

La verosimiglianza essenziale fa riferimento, in vece, al carattere personale che deve avere il mondo di finzione perché sia vero, evitando così la contraddizione di un mondo disumano. Poiché è essenziale al mondo personale la possibilità di comunicazione interpersonale, la sua negazione implica l'inverosimiglianza. Ecco, perché, *Lo Straniero*, in cui Camus rifiuta il rapporto con Dio e con gli altri, crea un mondo di finzione radicalmente inverosimile.