

Inediti di Albert Camus 2

Albert Camus

LE VOCI DEL
QUARTIERE POVERO
e altri scritti giovanili



con un saggio di Paul Viallaneix

Rizzoli

Camus

LE VOCI DEL QUARTIERE POVERO

Rizzoli

Albert Camus.

LE VOCI DEL QUARTIERE POVERO

e altri scritti giovanili.

Rizzoli, Milano 1974.

Con un saggio di Paul Vialaneix.

Titolo originale dell'opera: "Le premier Camus, suivi de Écrits de jeunesse d'Albert Camus"

Traduzione di Giovanni Bogliolo.

Copyright 1973, Éditions Galimard.

Proprietà letteraria riservata.

NOTA DI COPERTINA.

Dopo "La morte felice", travagliato ma già coerente incunabolo del Romanzo, in questo secondo volume gli "Inediti di Albert Camus" presentano un'organica documentazione del più lontano noviziato letterario dello scrittore, quello delle prove più difficili e segrete. Gli anni 1932-34 corrispondono ai vent'anni di Camus, gli anni del "Kâgne", del primo matrimonio, dell'adesione al partito comunista, ma portano già i segni indelebili dell'esperienza della miseria e del sanatorio. Non c'è ancora, o sta appena nascendo, la certezza di una vocazione: ci sono invece tutti i motivi di fondo dell'ispirazione camusiana, quelli che si bruceranno definitivamente nel rogo della "Morte felice", come pure quelli che si cristallizzeranno nell'opera della maturità. La legittimazione postuma di questi scritti giovanili nella definitiva dimensione del libro non deve però cancellare il loro naturale statuto di inediti né mettere in ombra la diversa tensione che anima le prime prove ufficiali - ancora imbevute di fresca erudizione e di troppo ostentata sicurezza - degli articoli per la rivista "Sud" e le rare pagine segrete - ora liriche ora disperatamente razziocinanti - su cui si è temperata per anni la densa vena dello scrittore. A queste ultime Camus ha riservato un destino di silenzio, e solo con estrema cautela possiamo adesso curiosare nella sua privatissima officina: che si tratti per la maggior parte di pagine che abbiamo imparato ad amare -

asestate ormai in un disegno necessario e definitivo - nelle sue opere maggiori è indispensabile viatico di una lettura che può tendere soltanto alla ricostruzione di un esemplare itinerario intellettuale ed espressivo.

Sulla scorta di queste nuove acquisizioni, Paul Vialaneix può già tentare un lucidissimo bilancio del "Primo Camus" che servirà non solo ad orientare il lettore tra i tormentati e palpitanti archetipi della creazione camusiana, ma anche a modificare l'ormai consacrata immagine del moralista e del "maître à penser" con le opportune correzioni imposte da una determinazione puramente letteraria e "artistica" che, se è stata prepotente negli anni di formazione, non è stata mai radicalmente smentita. In questa luce, gli scritti giovanili di Camus appaiono perciò come foglie dell'appassionante diario segreto di uno scrittore che cerca se stesso e insieme cerca la rarissima misura dello scrittore che cerca se stesso e insieme cerca la rarissima misura dell'equilibrio tra fervore e pudore, tra poesia e realtà. Lo scrittore ha ormai scoperto che "l'opera è una confessione" e ha scelto per sé di "testimoniare": davanti a sé ha ormai soltanto -

ma a prezzo di laboriose rinunce e di pazienti riscritture - la difficile conquista dell'unica possibile misura espressiva.

Giovanni Bogliolo.

Albert Camus nacque a Mondovì (Costantine), in Algeria, nel 1913, da una famiglia di artigiani.

Laureatosi in filosofia rinunciò alla carriera universitaria per ragioni di salute. Per qualche anno si dedicò al teatro (1934-1938), quindi si stabilì a Parigi, dove scrisse articoli per vari giornali.

Durante la seconda guerra mondiale prese parte alla Resistenza e dopo il 1945

divenne redattore-capo di "Combat". Dal 1947 si dedicò esclusivamente alla letteratura. Opere: "Il diritto e il rovescio"

(1937); "Nozze" (1938); "Lo straniero" (1942); "Il mito di Sisifo" (1942); "Lettere a un amico tedesco" (1945); "La peste"

(1947), romanzo in cui è simbolicamente adombrata la condizione umana. Precisò poi il suo pensiero in racconti ("La caduta", 1956; "L'esilio e il regno", 1957), in saggi ("L'estate", 1954), ma soprattutto ne "L'uomo in rivolta" (1951), e in articoli riuniti sotto il titolo "Actuelles" (1949-1954-1958). Scrisse anche per il teatro: "Il malinteso" (1944), "Caligola" (1945), "Lo stato d'assedio" (1948), "I giusti" (1949). Nel 1957 gli fu conferito il premio Nobel per la letteratura. È morto nel 1960, a Villeblevin, Yonne, in un incidente stradale.

Villeblevin, Yonne, in un incidente stradale.

Nel 1971 Rizzoli ha pubblicato il primo volume degli "Inediti: La morte felice"

INDICE.

Nota.

IL PRIMO CAMUS.

1. Il primo uomo.

Note.

2. Il sogno.

Note.

3. La testimonianza.

Note.

4. La povertà.

Note.

5. Il sole.

Note.

6. L'enigma.

Note.

7. La ripetizione.

Note.

Nota bibliografica.

SCRITTI GIOVANILI DI ALBERT CAMUS.

Presentazione.

1932.

AVVERTENZA.

UN NUOVO VERLAINE.

JEHAN RICTUS, IL POETA DELLA MISERIA.

LA FILOSOFIA DEL SECOLO.

SAGGIO SULLA MUSICA.

INTUIZIONI.

1. Deliri.

2. Incertezza.

3. La volontà di menzogna.

4. Augurio.

5. Ritorno su me stesso.

1933.

NOTE DI LETTURA.

LA CASA MORESCA.

IL CORAGGIO.

medITERRANÉE.

MEDITERRANEO.

DAVANTI ALLA MORTA.

PERDITA DELLA PERSONA AMATA.

PERDITA DELLA PERSONA AMATA.

DIALOGO DI DIO CON LA SUA ANIMA.

CONTRADDIZIONI.

L'OSPEDALE DEL QUARTIERE POVERO.

L'ARTE NELLA COMUNIONE.

1934.

IL LIBRO DI MELUSINA.

Racconto per bambini troppo tristi.

Il Sogno della fata.

Le Barche.

LE VOCI DEL QUARTIERE POVERO.

Origine e costituzione dei testi.

ooo

NOTA.

La pubblicazione degli “Inediti di Albert Camus” è stata decisa dalla famiglia e dagli editori dello scrittore allo scopo di venire incontro al desiderio di numerosi studiosi, critici, studenti e, più generalmente, di tutti coloro che s’interessano alla sua opera e al suo pensiero.

Non è senza scrupoli che si dà inizio a questa pubblicazione.

Severo con se stesso, Albert Camus non pubblicava niente alla leggera. Perché dunque offrire al pubblico un romanzo lasciato da parte, conferenze, articoli (da lui stesso scartati per la raccolta da parte, conferenze, articoli (da lui stesso scartati per la raccolta

“Actuelles”), dossier, addirittura abbozzi di opere?

Semplicemente perché, quando si ama uno scrittore e lo si studia a fondo, ci si augura spesso di poter conoscere tutto di lui.

Coloro che sono in possesso degli inediti di Camus ritengono che sarebbe un abuso non rispondere a questo legittimo desiderio e impedire a coloro che lo desiderano la lettura, per esempio, di “La morte felice” o dei “Diari di viaggio”.

Gli studiosi che sono stati condotti dalle loro ricerche, anche quando Camus era ancora in vita, a consultare i suoi scritti giovanili o i suoi testi più tardivi, ma poco conosciuti o ancora inediti, ritengono che l’immagine dello scrittore non può che risultare più delineata e ulteriormente arricchita dalla loro lettura.

L’edizione degli “Inediti di Albert Camus” è diretta da Jean-Claude Brisville, Roger Grenier, Roger Quiliot e Paul Vialaneix.

Gli “Inediti” non si limiteranno alla stampa di testi non pubblicati o di cui attualmente è difficile prendere conoscenza. Essi accoglieranno anche studi suscettibili di gettare una luce nuova sull’opera di Camus.

IL PRIMO CAMUS di Paul Vialaneix.

AVVERTENZA. Alla Nota bibliografica si riporta l’elenco delle opere citate nel seguente saggio, a eccezione di quelle di Camus, per le quali le note rimandano all’edizione della Pleiade (2 vol.: “Théâtre-recits-Nouveles” e “Essais”).

1.

IL PRIMO UOMO.

“La morte e l’opera. Vicino a morire, egli si fa leggere la sua ultima opera. Non è ancora ciò che voleva dire. La fa bruciare. E

così muore senza consolazione, con qualcosa che schiocca nel petto come un accordo spezzato.”
“Carnets”, 1, dicembre 1938, pagg. 131-32.

Il giovane Camus non voleva diventare uno scrittore militante (1) In Francia però il corso della storia determinò il successo delle sue prime opere. Nella notte e nella nebbia dell’oppressione nazista, l’atto di fede finale del “Mythe de Sisyphe” ridestina una luce flebile, ma salutare: “Anche la lotta...

basta a colmare un cuore d’uomo. Bisogna immaginare Sisifo felice (2)”. Gli adolescenti che allora decisero di “resisteret” all’ordine costituito, come altri, in seguito, hanno scelto di “contestarlot”, si ispirarono a questo “sursum corda”. Poi ci fu

“Caligula”. L’addio dell’eroe sconfitto, lanciato dalla voce di Gerard Philipe, gettò una cruda luce sull’anno di disgrazia 1945, che, subito dopo la liberazione dell’Europa, era stato disonorato dalla scoperta dei campi di sterminio, dalla sanguinosa sommossa di Setif e dalle ecatombe di Hiroshima: “La mia libertà non è quella buona... Oh! la notte è pesante! Siamo colpevoli per sempre! Questa notte è pesante come il dolore umano (3)”.
per sempre! Questa notte è pesante come il dolore umano (3)”.
Agli orrori della guerra tennero dietro le violenze del dopoguerra, che non furono tutte verbali.

Camus, editorialista di

“Combat”, si credette in dovere di sviluppare la testimonianza che la sua opera, concepita ad Algeri durante gli ultimi anni di pace (4), si era trovata ad offrire a Parigi, al tempo dell’Occupazione. La maggior parte dei suoi lettori apprezzarono il suo coraggio. Altri, sempre più numerosi tra l’intelligenza parigina, si fecero beffe della sua cocciutaggine. Tutti quanti avevano preso l’abitudine di attendere da lui la massima del giorno. E’ per questo che ci si gettò sulla “Peste” come su una favola, con l’intenzione di scoprirvi una morale, invece di considerare gli sforzi che l’autore del “L’Étranger” aveva compiuto per rinnovare il suo stile narrativo e per trasporre l’esperienza dell’Occupazione in un’opera d’arte.

Camus, pubblicando “L’Homme révolté”, rese più grave il malinteso che lo divideva dai suoi fautori come dai suoi avversari. Accreditò involontariamente l’errore che aveva commesso per primo Sartre cercando nel “L’Étranger” una illustrazione romanzesca del pensiero del “Mythe de Sisyphe”

(5). Da quel momento l’attacco in piena regola condotto contro la sua “filosofia” sembrò togliere valore alla sua opera letteraria.

Di fronte alle debolezze dell’una, ci si affrettò a concludere che l’altra aveva fatto il suo tempo. Dapprima nauseato, Camus reagì contro il processo che gli veniva intentato. “L’Exil et le Royaume”, “La Chute”, alcuni suoi adattamenti teatrali, come il mirabile “Requiem pour une nonne”, segnarono le tappe del suo ritorno verso la letteratura. A Stoccolma, nel discorso che ritorna verso la letteratura. A Stoccolma, nel discorso che pronunciò quale vincitore del premio Nobel, si presentò come un “artista” (6), non come un moralista, e ancor meno come uno di quei professori di virtù di cui il Clamence della “Chute” doveva ereditare e ridicolizzare il farisismo. Ma era troppo tardi, o troppo presto, perché l’accusato si discolpasse definitivamente.

Gli nuoceva la sua stessa gloria. Gli aveva creato attorno un personaggio col quale doveva fare i

conti! In attesa dei libri che un giorno gli avrebbero restituito la sua figura di puro scrittore, sopportava malvolentieri l'incomprensione che gli si opponeva.

Quando gli chiesero: "Che cosa crede che i critici francesi abbiano trascurato nella sua opera?", rispose, spazientito: "La parte oscura, cioè che c'è in me di cieco e di istintivo. La critica francese si interessa soprattutto alle idee (7)". Già da tempo, forse ricordando il destino di Meursault, si domandava come ristabilire la verità, la sua verità. In uno dei suoi "Carnets", all'epoca della polemica con Sartre, notava: "Chi testimonierà per noi? Le nostre opere. Ahimè! Ma allora chi? Nessuno, nessuno a parte... quelli che ci amano... Ma l'amore è silenzio: ciascuno muore sconosciuto (8)". Infatti morì sconosciuto, come lo Jan del "Malentendu", per non aver saputo, o voluto, declinare la propria identità al momento opportuno.

Oggi sembra meno difficile abbordare il vero Camus. Tutta una nuova generazione lo legge senza preoccuparsi del ruolo che le circostanze gli avevano potuto assegnare quasi suo malgrado.

Classica, la sua opera lo è diventata non, come succedeva una volta, col tempo, ma grazie alla sua rapida diffusione per il mondo. Questo classicismo la protegge dalle passioni della storia che, dopo averla garantita, rischiava di relegarla in un passato sepolto. Tradotta in più di venti lingue (9), accolta nelle culture più diverse, ha cessato di appartenere alla generazione francese di cui era stata la coscienza. Camus non sarà stato un secondo Jules Romains, un altro Martin du Gard (10).

Nel dubbio, si riconsideri la sua testimonianza. Nessuna interpretazione circostanziale ne ha esaurito tutto il significato...

"L'Étranger" rimane un enigma. "La Peste" rivela la complessità dei suoi protagonisti. Chi è Tarrou? Chi è Rieux? Chi è Grand?

Chi è Cottard? Molto astuto, o molto sciocco, chi li saprà definire con una formula, anche se pronunciata dall'uno o dall'altro di loro (11). Le loro figure, immobili sotto la luce di un'attualità che fu scottante, svaporano ormai nel chiaroscuro della vita romanzesca. "L'État de siege" attende il regista che, più felicemente di Barrault, sappia rendere sensibile la sua poesia a un pubblico rinnovato. Forse è arrivato il momento di liberare tutta la forza simbolica che racchiudono questi testi, invece di trattare Camus, con rispetto o malizia, da ex-combattente della letteratura "engagé". Potrebbe essercene uno più opportuno?

La letteratura, dopo aver fatto lungamente la guerra, calda o fredda, apparentemente ha smobilitato, e riprende gusto ai puri esercizi verbali. Dal canto suo la critica si convince di dover concentrare la sua attenzione sul sistema di segni, di forme e di immagini che lo scrittore inventa per trasmettere un messaggio in se stesso estraneo all'arte. Si presenta dunque l'occasione di restituire Camus alla letteratura, di restituire ai suoi libri il restituire Camus alla letteratura, di restituire ai suoi libri il carattere equivoco che molti loro titoli annunciano abbastanza bene: "L'Envers et l'Endroit", "L'Exil et le Royaume". Si riparerebbe così lo scacco di Jonas che, preso in trappola dalla sua fama, però sotto la pressione dei suoi ammiratori.

A differenza dell'ammirazione, che è tirannica, l'amicizia è liberale. Camus ha bisogno del suo aiuto per ridiventare se stesso. Possa trovare oltretomba, tra i suoi lettori, i "veri amici" della favola, di cui si lamentava, nel segreto dei suoi "Carnets", di esser stato privo. "Tutti e due su di me per distruggermi, reclamando la loro parte senza respiro, senza mai, mai tendermi la mano, venirmi in aiuto, amarmi finalmente per quello che sono, e perché rimanga quello che sono (12)".

Ma chi è dunque lo scrittore mal amato che bisogna amare, finalmente, per quello che fu? Augurandosi che l'amicizia lo aiuti a "restare" quello che è, Camus si definisce implicitamente come

un essere fedele. In effetti, tutta la sua opera, lirica o raziocinante, è un monumento di fedeltà. Essa si ripete; tradisce delle ossessioni, la minore delle quali non è, dal "Étranger" alla

"Peste", dai "Justes" alla "Chute", quella del processo e del giudizio. Più che riformarsi, essa si approfondisce, dalla "Mort dans l'âme" al "Malentendu", da "Noces à Tipasa" a "Retour à Tipasa" (sarà l'influenza del mito nietzschiano dell'eterno ritorno?). Ignora i rinnegamenti, di cui Camus sembra scongiurare il maleficio raccontando l'avventura demoniaca di un "Trinnetot". Tesa fino alla rigidità nella sua volontà di coerenza, non riuscirebbe ad adattarsi alle metamorfosi e alle conversioni. Dunque Camus inventa poco. Impotenza o partito preso? Della fantasia, senza dubbio limitata, di cui dispone, tiene a freno gli scarti. Raramente le lascia le briglie come nella rapsodia della "Mer au plus pres". Si vieta di giocare al profeta, di anticipare il futuro alla maniera di Huxley o di Breton, di accogliere nella sua opera le chimere della speranza. I doni presenti della vita gli sembrano più preziosi. Ma li celebra con misura. Il poeta di "Noces" è un asceta, non un gaudente. La radicale novità di ogni istante non basta a fissare e nutrire la sua fantasticheria. Non è uomo da praticare la virtù di disponibilità che Gide, uno dei suoi primi maestri, gli ha predicato: "Felice chi non s'attacca a nulla sulla terra e si porta dietro un eterno fervore attraverso le costanti mobilità" (13).

Camus non è fratello di Nathanaël. Al fervore gideiano, come pure alla speranza cristiana, preferisce la fedeltà, o, almeno, "la promessa di fedeltà che ogni vero artista, ogni giorno, fa a se stesso, in silenzio" (14). Il Regno che contrappone all'Esilio appartiene al passato. È un Paradiso perduto. La confidenza del "Été à Alger": "È noto che la patria si riconosce sempre al momento di perderla" (15) si trasforma, nel "Mythe de Sisyphe", in massima universale: "La nostalgia è il marchio dell'umano" (16).

Chi dice nostalgia dice nostalgia della propria terra. Per sua natura, Camus è tentato di seguire l'esempio di Ulisse. E'

sempre disposto a rivedere la sua patria. Anche prima di essere passato attraverso la prova dell'esilio, gli basta, nel 1936, percorrere le strade di Praga, per la verità sotto l'effetto di una violenta scossa affettiva, perché il pensiero delle sere d'estate violente scossa affettiva, perché il pensiero delle sere d'estate della sua adolescenza "dolcissime nella luce verde e piene di donne giovani e belle" (17) lo assalga e gli ordini di invertire la rotta. L'odissea diventa nella "Mort heureuse" itinerario romanzesco... Patrice Mersault, che dopo l'assassinio di Zagreus ha voluto viaggiare per godere meglio la sua emancipazione, scopre a sua volta, sulle rive della Moldava, malgrado il fascino dell'arte barocca, "una solitudine senza fervore in cui l'amore non contava più"; sente "la nostalgia di città piene di sole e di donne, con sere verdi che sanano le ferite" (18). Non gli resta che tornare, anche lui, verso Algeri, verso "la casa davanti al mare" dove lo attendono le sue tre amiche, le "stupide". Il prestigio delle spiagge primitive è così forte da soggiogare la cupa Martha del "Malentendu", che non le conosce, ma sogna di scoprirle. Finalmente, con "Retour à Tipasa", si ha il ritorno del figliol prodigo.

Ma Camus, che si ricorda di essere stato filosofo, si lascia prendere solo nella misura in cui vi accondiscende dalle illusioni della nostalgia. La sua si colloca molto al di sotto della superficie sentimentale dell'io in cui fluttuano i rimpianti di un Du Belay.

Questo sradicato non s'illude che il suo tormento si placerebbe alla sola vista della terra ritrovata. Conosce la vanità dei pellegrinaggi.

A Tipasa, nel 1953, quando ritorna sui suoi passi, non manca di rivolgersi l'avvertimento

d'obbligo: "È una grande follia, e quasi sempre punita, quella di tornare nei luoghi della propria giovinezza e voler rivedere a quarant'anni ciò che si è amato e di cui si è fortemente goduto a venti (19)". Se si permette, cui si è fortemente goduto a venti (19)". Se si permette, malgrado tutto, la follia di ritornare al porto, lo fa per penetrarsi, come René Char, della verità perduta, più familiare a Plotino che ai geografi, la cui ormai ogni giorno ci avvicina, benché per lungo tempo non abbiamo potuto dire niente di lei se non che era la nostra patria, e che lontano da lei soffrivamo l'esilio (20).

Per una volta, fidando nella promessa ricevuta da un poeta che è anche un amico, Camus riporta nel futuro il Regno: "Infine si formano le parole, spunta la luce, un giorno la patria riceverà il suo nome. Oggi un poeta l'annuncia magnificamente, e ci ricorda già, per giustificare il presente, che essa è 'Terra e brusio, in mezzo ad astri impersonali' (21). Ma in altre circostanze, restituito alla propria ispirazione, lo cerca, come Proust, nella memoria. Gli dà il nome del paese in cui ha visto la luce, confessando che ha il male d'Algeria. Quale sarà il suo dolore quando capisce, nel 1958, che la terra santa dei suoi ricordi deve cambiare volto! La morte gli risparmierebbe la disgrazia di perdere, ancora una volta e per sempre, la sua patria visibile.

Ma al diavolo i discorsi patetici! Smentirebbero la fedeltà che lega Camus alla sua verità perduta. È anche troppo evidente che essa non si confonde col comune sentimento della nostalgia. È tutta spirituale. Difficile a vivere, è anche difficile a esprimersi. Per lungo tempo Camus la lascia trapelare solo attraverso finzioni. Ma finalmente viene il tempo, con la riedizione del "Envers et l'Endroit" nel 1958, in cui ne svela i segreti.

Dopo aver riletto il suo primo libro, che data dal 1937, si meraviglia di scoprire il modello, non soltanto dei suoi scritti ma di scoprire il modello, non soltanto dei suoi scritti posteriori, ma anche di quell'opera completamente vera che non ha ancora prodotto e che forse non concepirà mai. Nella sua vita di uomo e di scrittore, decisamente non avrà mai cessato di seguire il comandamento delle "Nourritures terrestres": "Diventa chi sei". Ma ecco che a quarantacinque anni raggiunge l'età della fedeltà cosciente: "Di sicura scienza so questo", afferma "che un'opera umana non è nient'altro che questo lungo procedere per ritrovare attraverso le strade tortuose dell'arte le due o tre immagini semplici e grandi su cui il cuore si è aperto una prima volta. Ecco perché forse, dopo vent'anni di lavoro e di produzione, continuo a vivere con l'idea che la mia opera non sia neppure incominciata (22)".

La testimonianza di Camus conferma quella di Peguy che osservava, a proposito delle sorde preparazioni della sua giovinezza, che "vent'anni, trent'anni di lavoro accanito, tutta una vita di fatica non farà e non disfarà ciò che è stato fatto e disfatto una volta per tutte" (23). In un certo senso è questo il destino dell'artista moderno. Non compone la sua opera come faceva l'artista classico, proponendosi un modello preso dalla tradizione e copiandolo. Lo inventa. O almeno crede di inventarlo. Ma, se si conosce, si accorge di obbedire anche lui a una legge di imitazione che, per essere affatto interiore, non è per questo meno evidente. Che cosa gli permette, in effetti, la libertà di cui crede di godere, se non di riprodurre, di atteggiare a capolavoro la sua prima visione del mondo e dell'esistenza, senza mai darle una forma definitiva? Cosciente di questa dipendenza che regola la sua carriera e che egli confessa nella dipendenza che regola la sua carriera e che egli confessa nella

"Preface" al "Envers et l'Endroit", Camus decide di accettarla pienamente. Si fa un dovere di consacrare tutto un romanzo al modello che ha sempre seguito, all'idea platonica di cui i suoi libri successivi hanno descritto soltanto l'ombra che danzava accanto alla caverna. Mette in cantiere "Le Premier Homme", come se volesse smentire un tragico presentimento della sua giovinezza, annotato,

nel dicembre 1938, nei “Carnets”: “La morte e l’opera. Vicino a morire, egli si fa leggere la sua ultima opera. Non è ancora ciò che voleva dire. La fa bruciare. E così muore senza consolazione, con qualcosa che schiocca nel petto come un accordo spezzato (24)”.

Chi è dunque questo “primo uomo”, primo in virtù di un’ anteriorità più che temporale, che bisogna sempre, “dopo vent’anni di lavoro e di produzione”, afferrare e attirare al centro di una favola che gli assomigli? Camus in un primo tempo lo identifica con suo padre. Pensando a se stesso, scrive: “Quel segreto che aveva avidamente cercato di conoscere attraverso i libri e le persone, adesso gli sembrava strettamente legato a questo morto, a ciò che era stato e ciò che era diventato; e capiva di aver cercato lontano ciò che era accanto a lui”. Ma la tomba di Saint-Brieuc, dove dorme per sempre lo zuavo della Marna, rimane enigmatica. A Solferino, la piccola fattoria del podere Saint-Apôtre dove era nato suo figlio è occupata da coloni venuti da fuori. E che cosa sapere dalla vedova dello scomparso? Nula, neppure l’amore materno la può far uscire dal suo silenzio. Dunque Camus non ha ricevuto in eredità suo silenzio. Dunque Camus non ha ricevuto in eredità l’argomento profondo dei suoi racconti, dei suoi canti e dei suoi drammi. È lui, l’orfano di Belcourt, il “primo uomo”, il modello di cui ha dato molteplici schizzi e di cui bisogna ricostruire il ritratto. Il primo Camus, “figlio di nessuno”, resta da scoprire.

Note al cap. 1.

N. 1. La diffidenza che la letteratura impegnata ispira a Camus non si manifesta soltanto nell’atteggiamento del giovane scrittore. Egli la esprime a più riprese nel “Alger republicain”. A proposito della “Conspiration” di Paul Nizan, l’11 novembre 1938: “Da molti anni si è scritto e discusso belamente attorno all’adesione. Ma, a conti fatti, è un problema futile quanto quello dell’immortalità, una faccenda che un uomo risolve dentro di sé e su cui non bisogna discutere. Si aderisce come ci si sposa. E

quando si tratta di uno scrittore, gli effetti dell’adesione vanno giudicati sulla sua opera (“Essais”, pag. 1396). Oppure, a proposito del romanzo di Ignazio Silone, “Vino e pane”: “Se quest’epoca ci insegna qualcosa, è che l’arte rivoluzionaria non può fare a meno della grandezza artistica, senza ricadere nelle forme più umiliate del pensiero” (“Essais”, pag. 1398).

N. 2. “Le Mythe de Sisyphe”, “Essais”, pag. 198.

N. 3. “Caligula”, 4, 14; “Théâtre”, pag. 108.

N. 4. Esiste un manoscritto completo di “Caligula”, indirizzato a Jean Paulhan nel 1939. Nel maggio 1940,

“L’Étranger” è finito; in settembre, la prima parte del “Mythe de Sisyphe”. Camus lavorava a “Caligula” dal gennaio 1937, “Sisyphe”. Camus lavorava a “Caligula” dal gennaio 1937, all’“Étranger” dal maggio 1938.

N. 5. Jean-Paul Sartre, “Situations”, 1, “Explication de l’“Étranger””, pagg. 99-121.

N. 6. È il primo termine di cui si serve per presentarsi.

“Discours de Suede”, “Essais”, pag. 1072.

N. 7. “Dernière interview d’Albert Camus” (20 dicembre 1959), “Essais”, pag. 1925.

N. 8. “Carnets” inediti.

N. 9. Ci si farà un’idea del numero e della diversità di queste traduzioni consultando la bibliografia delle opere pubblicate che Roger Quiliot ha allegato agli “Essais”, pagg. 1933-1943.

N. 10. Ha mai pensato Camus che il suo destino letterario potesse essere paragonato un giorno a quello di Martin du Gard? Per quanto gli concerne, ammira “Les Thibault” e “Jean Barois”, l’unico

- grande romanzo del'etf scientistat' e ritiene che il loro autore, Ťuomo di perdono e di giustiziat', resti Ťil nostro perpetuo contemporaneot'. Confer "Roger Martin du Gard", "Essais", pagg. 1131-1155.
- N. 11. I lettori dela "Peste" hanno spesso preso a torto per una parola d'ordine la formula di Tarrou: ŤEssere un santo senza Diot'. Bisogna ricolocarla nel contesto del racconto, 4, 6, "Théâtre - recits - Nouveles", pag. 1425.
- N. 12. "Carnets" inediti.
- N. 13. A. Gide, "Les nourritures terrestres", 4; "Romans... Oeuvres lyriques", pag. 184.
- N. 14. Ultime parole del "Discours de Suede", "Essais", pag. 1075. pag. 1075.
- N. 15. "Noces, L'été f Alger", "Essais", pag. 75.
- N. 16. "Le Mythe de Sisyphe", "Essais", pag. 110.
- N. 17. "L'Envers et l'Endroit", ŤLa mort dans l'âmet', "Essais", pag. 36.
- N. 18. "La Mort heureuse", 2, 1, pag. 109.
- N. 19. "L'Été", ŤRetour f Tipasat', "Essais", pag. 869.
- N. 20. Prefazione al'edizione tedesca dele "Poésies" di René Char, "Essais", pag. 1166.
- N. 21. Ibid.
- N. 22. Prefazione a "L'Envers et l'Endroit", "Essais", pag.

13.

N. 23. peguy, "L'Argent", pag. 7.

N. 24. "Carnets, 1, pagg. 131-132.

IL SOGNO.

ŤSogniamo sempre, non costa niente.t

Jehan Rictus, “Soliloques du pauvre”

Negli esercizi letterari del’adolescenza, ritorna frequentemente una parola: Ťstanchezzať (1) Il Pazzo, di stampo nietzschiano, che dialoga col narratore di “Retour sur moi męme”, vorrebbe concludere la conversazione con questo paradosso: ŤCercare per non trovare. Sempre. Perché tu sei troppo tormentato per abbandonare la ricerca. Ma, vedi, almeno avremo trovato qualcosa. - E cosa? dissì. - La sfinitezzať. Ma il suo interlocutore ě soddisfatto solo per metť. Benchę Gide gli abbia vantato il fascino dele Ťattesetť (2), non riuscirebbe a preferire la Ťcacciať ala Ťcatturať. Soffre dela sua Ťstanchezzať e la confesserebbe piuttosto come l’amatore di musica di “Incertitude”: ŤQuanto a me, sono stanco, terribilmente stanco. Stanco di cercare la veritť e la felicitť..., stanco di tutto, incapace di cercare e di agire, nutrito di stanchezzať. Sę, il giovane Camus, attorno ai vent’anni, attraversa una crisi di scoraggiamento, che non riesce a dissimulare ostentando un’elegante disinvoltura. L’esperienza di una malattia da cui non ě sicuro di guarire esacerba dolorosamente il suo amore per la vita. Si getta sugli Ťalimenti terrestriť. Ma, non dovendo vincere i divieti di un’educazione puritana, non canta vittoria. L’amarezza che segue il piacere gli diventa troppo sensibile perché l’edonismo gidiano basti ala sua felicitť. Da buon algerino, si ricorda che la carne di cui ha il culto ě peritura. Non dissocia le immagini dela morte da quele dela vita (3). Il suo Ťfervoreť ě gif tragico.

Ma ě anche stanco dela povertť, peguy direbbe certamente dela miseria, in cui ě vissuto in famiglia. Nasconde fieramente, di fronte ai giovani borghesi che sono diventati suoi amici, le umiliazioni che essa gli ha inflitto. Ma queste bruciano ancora.

Che asprezza nela rivolta che Zagreus lascia trasparire al’inizio dela “Mort heureuse”: ŤCi logoriamo la vita a guadagnare del dela “Mort heureuse”: ŤCi logoriamo la vita a guadagnare del denaro... Aver denaro significa aver tempo... Il tempo si compera... Tutto si compera! (4)t. E che violenza nela risoluzione che prende Mersault di assassinare e spogliare il suo protettore per assicurarsi i mezzi per vivere libero! Al suo esordio, Camus rimugina la crudele esperienza del suo ingresso nel mondo dei ben pasciuti. Dovrť attendere a lungo prima di liberarsi di certi segreti, prestando, per esempio, a Jacques Cormery, il protagonista del “Premier Homme”, Ťla vergogna e la vergogna di aver vergognatť che ha conosciuto lui stesso quando, accettato al liceo Bugeaud, si trovň sul punto di scrivere, sula sua scheda personale, accanto ala dicitura Ťprofessione dei genitoriť, la parola Ťdomesticitť.

Come perdonarsi quel cattivo pensiero e molti altri ancora?

Forse solo la sicurezza di essere amato da Dio... Ma il giovane Camus non spera di ricevere un simile soccorso. Legge la Bibbia (5), ma non ammette la Rivelazione. Dela prima comunione, preparata e ricevuta in gran fretta, prima del concorso per le borse, conserva solo il ricordo Ťdi un mistero senza nome, in cui le persone divine nominate e rigorosamente definite dal catechismo non c’entravano per nulať. Poi ha tolto dale sue letture l’informazione religiosa che un prete manesco gli aveva rifiutato. Studia i mistici, in particolare Teresa d’Avila. Medita Pascal e sant’Agostino. Su consiglio del suo maestro Jean Grenier, s’interessa anche ai testi sacri del’India. Loda Claudel per aver Ťcompresotť che Ťl’uomo da solo non ě nula, che deve darsi a qualcosa di piũ altoť. Potrebbe

fare sua la confessione del suo Pazzo: "La verità è che cerco di crederci". Quando del suo Pazzo: "La verità è che cerco di crederci". Quando redige "L'Art dans la Communion", sceglie come epigrafe la formula pascaliana: "... E non posso approvare che quelli che cercano gemendo". Dimostra la stessa buona volontà dei libertini a cui era dedicata l'"Apologetique de la religion chretienne". Ma ne condivide anche e soprattutto lo smarrimento, se si continua a prestar fede al "Art dans la Communion": "Quando un giovane si trova alle soglie della vita e prima di qualsiasi impresa, generalmente sente salire dentro di sé una grave sfinitezza e un profondo disgusto per tutte le miserie e le vanità da cui viene insozzato proprio mentre cerca di tenersene lontano e prova un istintivo rifiuto... Dubita: delle idee generali, delle convenzioni sociali, di tutto ciò che ha ricevuto. Cosa più grave, dubita anche dei sentimenti più profondi: Fede, Amore. Prende coscienza della propria nullità. Eccolo solo, nudo e disorientato". Stanco di dubitare, il giovane libertino cerca una consolazione nell'umorismo. Certi giorni immagina un Dio solo, nudo e disorientato come lui, che dialoga con la sua anima e si lamenta con lei del suo destino di Dio inaccessibile: "In fin dei conti, mi annoio. Perché, in pratica, è un certo numero di millenni che sono solo. E gli scrittori hanno un bel dire che la solitudine fa la grandezza, non sono mica uno scrittore, io!... La verità è che mi annoio. Onniscienza, onnipotenza, è un po' sempre la stessa cosa (6)".

Ma il più delle volte Camus rimane serio. Invece di scaricarla su Dio, si propone di comprendere la sua "sfinitezza". La riflessione filosofica, a cui Grenier lo inizia, lo aiuta a diagnosticare il suo male. Impara ad analizzare il "desiderio di diagnosticare il suo male. Impara ad analizzare il "desiderio di unità, di assoluto, di "partecipazione" che lo tormenta e che non è caratteristico, checché ne dicano i sociologi, della mentalità cosiddetta primitiva (7). Lo ritrova in Plotino e si dedica a seguire col pensiero le "ipostasi" che conducono l'anima fino alla contemplazione dell'Uno. Ammira questa "meditazione di solitario, innamorato del mondo nella misura in cui esso non è che un cristallo in cui gioca la divinità", questo "pensiero tutto penetrato dei ritmi silenziosi degli astri, ma inquieto per il Dio che li governa" (8). Tuttavia, posto di fronte al bel'edificio delle

"Enneadi", si accorge forse che la sua mente, se si presta alla speculazione teorica, difficilmente aderisce a un sistema. Donde l'attrazione che esercita su di lui la filosofia intuitiva di Bergson.

Sarà la filosofia del secolo e di una cultura che mobilita le forze irrazionali dell'uomo? Indubbiamente lo spera. Ma quale non è la sua delusione quando Bergson pubblica "Les deux sources de la morale et de la religion"! La confessa in uno dei suoi primi testi stampati, un articolo della rivista "Sud" (giugno 1932). Ha quasi diciannove anni: "Si attendeva una specie di morale o di religione tutta istintiva che fosse come una verità rivelata. Si attendeva una specie di vangelo forgiato dall'intuizione e fatto per essere compreso intuitivamente. Quale più grande destino Bergson avrebbe potuto sognare per la sua filosofia? "Les deux sources de la morale et de la religion" mi hanno deluso... Bergson non ha portato a termine la sua opera. Ma forse verrà qualcun altro, più giovane, più ardito... Allora avremo forse questa filosofia-religione, questo vangelo del secolo, nell'attesa del quale il genio religione, questo vangelo del secolo, nell'attesa del quale il genio contemporaneo erra dolorosamente (9)".

Si è tentati di supporre che il giovane censore ambisca a supplire lui stesso alle manchevolezze del maestro e a inventare la "filosofia-religione", il "vangelo del secolo". Ma sarebbe imprudente discernere troppo presto in lui il futuro moralista del

"Mythe de Sisyphe" e del "Homme revolté". Non sono un filosofo? risponderà, nel 1945, in un'intervista concessa a

“Servir” (10) I suoi primi scritti confermano la sincerit  di questa dichiarazione. Pi  sul’arte, infatti, che sulla filosofia fa affidamento l’alievo di Grenier per attenuare la sua ‘stanchezza’. In essa vede una salutare evasione, che procura a volont  l’oblio del sogno. Il rimedio   adatto al male. Ma sappiamo in quale indigenza materiale e morale, in quale solitudine affettiva Camus ha trascorso la sua infanzia, circondato da creature nobili, ma rozze e quasi mute? Per lui non c’era rifugio pi  naturale dell’oblio e non c’era oblio pi  innocente, meglio difeso da un’infedelt  colpevole, del sogno. Perci  sogna, prestissimo e molto. Ma sogna ancor meglio imparando a leggere. Per questo figlio di analfabeti, il mondo irrealista dei libri   un Paradiso doppiamente riservato. I manuali della scuola elementare, concepiti per i bambini della metropoli, gli aprono l’accesso a una terra insolita. Vi incontra i bambini col berretto e la sciarpa di lana, e gli zoccoli ai piedi, che se ne tornano a casa nel freddo gelido trascinando gli zoccoli su strade coperte di neve, fino a quando scorgono il tetto imbiancato della casa, dove il camino fumante li avverte che la zuppa di piselli cuoce sul focolare. Li dipinge a sua volta in redazioni fiabesche. Si abitua al focolare. Li dipinge a sua volta in redazioni fiabesche. Si abitua cos  bene a fuggire la realt  nella finzione che quando il signor Germain, il maestro, legge ad alta voce “Les Croix de bois”, egli non pensa seriamente ad accostare il racconto di Dorgeles al destino di suo padre ‘morto per la Francia’; piuttosto si meraviglia di fare conoscenza di eroi da leggenda ‘vestiti di panni pesanti induriti dal fango, che parlano una lingua strana e vivono dentro buche sotto un cielo di obici, di razzi e di palottole’. A casa la festa continua sotto il lume a petrolio e malgrado le proteste intempestive della nonna. Lo scolaro divora gli album del “Intrepide” e i “Pardailan”, e poi “I tre Moschettieri”. Crescendo, organizza meglio la sua passione.

Ogni venerd  si reca alla biblioteca comunale. Fin dall’ingresso respira il sacro odore delle rilegature, si raccoglie davanti agli scaffali pieni di sogni, attende l’ispirazione che fisser  la sua scelta, si presta religiosamente ai riti del prestito. Per strada, si affretta a sfogliare i volumi che ha preso per scoprirvi le premesse della sua evasione settimanale. Ritrova con gioia quell’innocente universo in cui la ricchezza e la povert  sono ugualmente interessanti, perch  ‘perfettamente irrealista’. E la madre accarezza con tenero rispetto la testa del figliol prodigo.

Egli entra in una vita che lei non ha mai conosciuto.

Alla stessa et , Sartre fa della lettura un’esperienza completamente diversa. Non solo non lo separa dai suoi, che sono dei borghesi colti, ma lo inserisce pi  profondamente nella loro comunit . Fa parte della sua educazione. Tutta una carriera di scrittore e soprattutto un serio esame dell’opera compiuta non basteranno a insegnargli che   stato preso in trappola dalle parole basteranno a insegnargli che   stato preso in trappola dalle parole e che la realt  gli   rimasta inaccessibile. Questo divorzio tra letteratura ed esistenza, di cui Sartre prende coscienza molto tardi, Camus lo scopre invece con l’apprendimento della lettura.

E la sua condizione di bambino povero in un primo tempo glielo rende caro. Apprezza i “Soliloques du pauvre”, non gi  perch  Jehan Rictus sacrifica ad un certo realismo, ma perch  canta i sogni del suo eroe:

“Revenons toujours,  a co te rien” (11)

Per la verit , tutte le arti trovano la loro giustificazione in un comune rifiuto del reale. Camus, guidato da compagni che hanno avuto la fortuna di ricevere un’educazione musicale, abbagliato dall’estetica di Schopenhauer e di Nietzsche, si convince che Beethoven, Chopin e Wagner lo possono guarire dalla ‘stanchezza’. Nel “Essai sur la musique”, testo, per la verit , pi  ambizioso che

profondo, che dà alla rivista "Sud" (giugno 1932), sviluppa con compiacimento la sua convinzione. Vi definisce la musica come "l'espressione di un mondo ideale" e sogna la redenzione di cui essa contiene, secondo lui, la promessa: "Avendo la possibilità di vivere in un mondo più puro, esente da ogni meschinità, l'uomo dimenticherebbe i suoi grossolani desideri e i suoi ignobili appetiti. Otterrebbe così più facilmente quella vita spirituale che dovrebbe essere lo scopo di ogni esistenza..."

Musset era molto vero e profondo, nella sua battuta, quando diceva: "È la musica che mi ha fatto credere in Dio (12)".

diceva: "È la musica che mi ha fatto credere in Dio (12)".

L'intrepido sognatore completa, grazie al "Art dans la Communion", la sua teoria. Vi analizza l'architettura della casa araba, con l'intenzione di dimostrare che essa predispone, nel segreto del patio, dopo l'ingresso a cupola e il lungo corridoio, una brusca e sorprendente evasione. "A questo processo architettonico" precisa "si può far corrispondere una sorta di principio affettivo. Se si pensa all'inquietudine che aleggia sotto la cupola dell'ingresso, che s'insinua nell'incerta attrattiva del corridoio azzurro, viene illuminata una prima volta, ma ritrova un corridoio esitante per arrivare all'infinita verità del patio, non si può credere che dalla cupola al patio si svolga una volontà d'evasione che corrisponde esattamente all'anima orientale?". Non si sa se l'architetto Jean de Maisonneul ebbe comunicazione di questa pagina né se approvò il suo amico. La prima estetica professata da Camus sembra più solida quando ne verifica i principi contemplando affreschi di Giotto in cui, a spregio delle leggi del moto, "i personaggi sono irrigiditi nel silenzio di un'azione perfetta" e le loro figure sovrastano la scena per "restituire all'uomo la sua preminenza spirituale". Ma è naturalmente dell'irrealità della letteratura che tratta più volentieri lo studente che sta per lasciare il liceo di Algeri. L'eccellente signor Mathieu non ottiene che il suo allievo attenui la sua tesi nel rispetto dei dati della storia letteraria. Non gli resta che denunciare un nuovo plagio di Nietzsche, quando dice, in una dissertazione sui rapporti tra tragedia e commedia, questa perentoria conclusione: "La tragedia greca è nata dal bisogno di sfuggire ad una vita troppo dolorosa. Non cercando di rendere sfuggire ad una vita troppo dolorosa. Non cercando di rendere la vita più gradevole, i Greci l'hanno annichilita con la tragedia, col sogno. Quella che Schiller chiamava l'"ingenuità greca", non era altro che la facoltà di far scomparire la vita e sognare. Questa ipotesi torbida e seducente ci sembra particolarmente adeguata al problema che ci interessa. La tragedia come la commedia non avrebbero altro scopo che dispensare l'oblio (13)".

Sognare, sognare con la penna in mano, per dimenticare la sua "stanchezza", ecco lo scopo che Camus persegue in molti dei suoi primi saggi. Sotto il titolo bergsonianesimo di "Intuitions", raccoglie, nell'ottobre 1932, una serie di testi che egli stesso presenta come "fantasticherie"; "Queste fantasticherie sono nate da grandi stanchezze. Esse stanno a indicare l'augurio di un'anima troppo mistica, che chiede un oggetto per il suo fervore e la sua fede. Se spesso sono scoraggiate, è perché nessuno ha voluto il loro entusiasmo. Se a volte sono negative, è perché nessuno ha voluto le loro affermazioni. Ma malgrado i ristagni, gli errori, le esitazioni e le stanchezze, vi permane il fervore, pronto alle sovrumane comunioni e alle azioni impossibili". Le

"Intuitions" mettono in scena dei personaggi avulsi da ogni azione: un giovane, un vecchio, un melomane, un pazzo. Tutti sono dei sognatori, fratelli dello "straniero" di Baudelaire, innamorati delle "meravigliose nubi", di cui Camus e Fremenville recitano a due voci l'interrogatorio lungo le strade di Algeri (14).

Ma, per parte loro, si rinchiodano in una stanza comune.

Piuttosto che abbandonarli alle loro rispettive chimere, Camus intesse tra loro un dialogo che gli permette di esprimere i propri pensieri. S'indovina che si ricorda di "Cos'è parlò Zarathustra".

Ma gli mancano il lirismo e la fantasia di Nietzsche. Sembra più adatto ad imitare i "Traites" di Gide. Il fatto è che egli resiste suo malgrado al richiamo della fantasticheria. Essa si addice indubbiamente meno di quanto vorrebbe al suo talento che si cerca; e disturba anche il suo scontroso pudore.

A seguito di questo fallimento abbandonerà il suo progetto di evasione letteraria? L'amore di una donna gli ispira il desiderio di un nuovo tentativo, che sarà l'ultimo. Simone Hié, che egli sposa il 16 giugno 1934, è una fervida lettrice di racconti di fate. Egli la vede con gli occhi di Merlino; ama in lei un'altra Melusina. È lei a sciogliere i nodi della sua troppa tesa sensibilità. Voleva sognare scrivendo, ma non osava farlo, e lei gli infonde questa audacia. Egli la trova, spontaneamente, quando la mattina, prima di uscire, scrive il tenero biglietto che saluterà il risveglio della sua bella addormentata nel bosco: "Vorremmo spezzare i confini troppo angusti del pensiero e dell'umano, sopra al Tempo, oltre lo Spazio. E poiché lo vogliamo, è cosa fatta. Prenderò la mia bambina per mano e la farò sedere accanto a me. Poi lei mi guarderà a lungo e, gli occhi negli occhi, seguiremo le lente navigazioni verso i mari sconosciuti che solcano la nave di Sinbad.

Ecco: ci siamo. Ma c'è ancora di meglio da fare. Il primo Natale della loro vita in comune, Camus posa sulla tavola o infila in una scarpa della sua compagna (e perché non in una scarpina di vetro?) "Le Livre de Malusine". È un sottile quaderno di scuola che contiene un racconto e la narrazione di due sogni, uno di una fata, l'altro di un bambino.

Camus annuncia, nel prologo del "Conte pour des enfants trop tristes", la sua intenzione di fuggire accanto alle fate la vita banale. È tempo di parlare delle fate. Per sfuggire all'intrepida malinconia dell'attesa, è tempo di creare mondi nuovi. Non crediate, d'altronde, che i racconti di fate mentano. Mente chi li dice. Ma, non appena raccontati, il miracolo delle fate aleggia nell'aria e va a vivere la sua vita, reale, più vero della quotidiana insolenza. Il miracolo operato si produce più d'una volta. Lo stile del "Livre de melusine" respira una certa allegria. Si libera parzialmente delle pesantezze che impedivano lo slancio delle

"Intuitions". Ci sono personaggi che cercano di vivere. La buona grazia della fata che canta e danza contrasta graziosamente con la rigidità dell'orgoglioso cavaliere che spinge in avanti il suo palafreno senza abbassare la lancia né distogliere lo sguardo. La discrezione del gatto che cammina in silenzio verso il bosco, tutto preso dalla felicità che attende, desta simpatia.

Ma con "Le Rêve de la fée" e "Les Barques" il tono cambia.

Da scherzoso diventa grave. La fata si abbandona a un sogno che si scompiglia. Il bambino, mentre cammina per tutta una notte al riparo di una foresta, si abbandona a trasporti incontrollati. In entrambi i casi il racconto, appena avviato, s'interrompe. Un insopprimibile lirismo lo pervade e lo interrompe. Conscio della sua debolezza, Camus si sforza di mascherarla. Finge di realizzare un segreto disegno. Ho spesso desiderato pretendere un racconto che fosse solo un esordio e pendesse, deliziosamente incompiuto. Falsa confidenza. In verità, l'apprendista narratore si sente a disagio. Perché, anche verità, l'apprendista narratore si sente a disagio. Perché, anche nella prima e più riuscita delle tre operette del "Livre de melusine", tante indecisioni? Perché, per esempio, tutte quelle domande al momento di designare l'animale da associare alla fata e al cavaliere: "Che animale sarà? Un uccello? Gli uccelli hanno la cattiva abitudine di turbare col loro canto la poesia dei

paesaggi. Un cane? Troppo sfruttato. La cosa migliore sarebbe utilizzare un gatto togliendogli gli stivali per evitare il luogo comune. Sembra che Camus sforzi il proprio talento. Ha un bel'ostentare piacevolmente le sue esitazioni, sottolineare i suoi

“a parte”, burlarsi di se stesso; gli mancano le grandi qualità inventive che gli servirebbero per perseverare. Dispone di una immaginazione che si presta al gioco di una certa fantasia, ma che si trova sprovveduta di fronte al favoloso. Perciò non regge mai a lungo allo slancio di una fantasticheria gratuita. Male informato sulla sua vera vocazione, non pensa ancora a condannare i giochi cangianti della mente, come farà più tardi, in un articolo dedicato a “Ondine” di Giraudoux (15). Ma se ne distoglie spontaneamente. Altri esercizi, più seri, lo sollecitano.

Presentando il suo gatto, non manca di contestare la superiorità che l'uomo si concede sull'animale; poco manca che il racconto non diventi una favola e si proponga la morale della tesi sostenuta da La Fontaine nel “Discours de Madame de la Sablière”. Ma, normalmente, è la confidenza che riduce gli scarti della fantasia. Che cosa ci servirebbe? si domanda Camus. Una fata che non avesse nulla di umano? La sua, che vive il suo momento e ride coi suoi fiori, che ama la danza e la musica, assomiglia alla donna per cui è stato scritto “Le Livre de assomiglia alla donna per cui è stato scritto “Le Livre de Malusine”. L'austero cavaliere che avanza su una grande strada pretensiosa, in direzione del cielo, invece di mettersi per il vialetto che porta alla bella addormentata nel bosco è il sosia del narratore. Ma potrebbe esserlo anche il gatto, più dotato nella ricerca della felicità. Camus si riconosce così bene in ciascuno dei suoi personaggi, è così poco assente dal suo racconto, che finisce per abbandonarsi lui stesso a un esame di coscienza: Racconti di fate, silenzi di bambino, oh! mie realtà, le sole vere, le sole grandi, vorrei dimenticarmi. Fata Melusina, Fata Morgana, Fata Urgela, Fata Viviana, ho sete della vostra umanità. Perché anch'io attendo, cerco, spero e non voglio trovare. Non avendo verità, non amo i grandi viali, ma le strade aride, bagnate di speranza. La polvere delle strade, l'asprezza dei fossati, sono ebbrezze per chi sa attendere. Felicità della sofferenza, orgoglio della costrizione, oh! mie realtà, silenzi di bambino, racconti di fate.

Al di là delle realtà personali, Camus, come narratore, spera di raggiungere la realtà stessa delle cose e degli esseri. “Le Rêve de la fée” svela il bel segreto del mondo. Egli apre gli occhi sul mondo troppo bello, ignorato perché guardato male, soprattutto amato male. Bisogna sprizzare in piena luce, con l'aiuto dell'amore e della musica che acquiscono i sensi.

L'esperienza contemplativa, la fantasticheria che Camus qui esalta col pretesto di un racconto fantasioso, costituisce tutto l'argomento delle “Barques”. La finzione è ormai quasi abbandonata. Niente più fate, gatto, cavaliere, ma un bambino senza nome, senza volto, che potrebbe anche essere un poeta, senza nome, senza volto, che potrebbe anche essere un poeta, un adulto capace di meravigliarsi. Camus vi si identifica con grande naturalezza. Egli è presente, in persona, in mezzo alla radura, accanto al bacino in cui mormora un filo d'acqua. È lui che percepisce e raccoglie il canto notturno della foresta, che vive in comunione con la natura, che si attende dall'amore la gioia delle tavole piene di fiori, delle tavole sotto i pergolati.

Quando finalmente verso sera, sull'acqua tremula, un volo di barche si sparpaglia e lentamente si allontana fino all'orizzonte, il bambino del quartiere povero si abbandona a una reminiscenza quasi proustiana, risuscita un ricordo che appartiene solo a lui e che ricomparirà in una pagina del “Envers et l'Endroit”.

“Le Livre de Malusine” si allontana dunque sensibilmente dal progetto di evasione immaginaria esposto nel “Conte pour des enfants trop tristes” Camus non riesce a prendere quel grande slancio

dela fantasticheria che ispirā a Baudelaire “L’invitation au voyage” o a Fauré le melodie del “Horizon chimerique” Era stato piŭ felice un anno prima, scrivendo “beriha ou le reveur”?

Questo testo ĉ scomparso. Ma non sembra che sia riuscito meglio del “Livre de melusine. In una lettera indirizzata a Max-Pol Fouchet, Camus si difende piuttosto debolmente dal rimprovero che gli rivolge l’amico per aver sacrificato il sogno ala ‘logica’. In mancanza di prove, azzarda dele affermazioni perentorie: ‘beriha ĉ il Sognatore. Il Sogno ĉ il disordine dela realt’. Io pongo al di sopra dela logica sia il Sogno che l’Azione! (16)’. Una tale sicurezza sorprende in un uomo in l’Azione! (16)’. Una tale sicurezza sorprende in un uomo in preda ai sogni o, come diceva Breton, in un ‘sognatore definitivo’. Camus non sarā un nuovo Nerval. Dopo “beriha”, lascia incompiuto “Le Livre de melusine”. Resta un narratore dela domenica.

Note al cap. 2.

N. 1. Nozione nietzschiana. Confer “Cosē parlā Zarathustra”, 3.

N. 2. Gide, “Cahiers d’André Walter”: ‘Nel’attesa sta la vita...’, pag. 94. “Nourritures terrestres”, 1, 1: ‘Ogni attesa, in te, non sia neppure un desiderio, ma semplicemente una disposizione ad accoglier’, pag. 31.

N. 3. “L’Été ā Alger”, “Essais”, pag. 73.

N. 4. “La Mort heureuse”, 1, 4, pag. 76.

N. 5. Confer Max-Pol Fouchet, “Un jour, je m’en souviens”, pag. 18.

N. 6. “Dialogo di Dio con la sua anima”.

N. 7. Dissertazione, datata agosto 1933, sula ‘logica del prelogicismo’.

N. 8. “metaphysique chretienne et neoplatonisme”, 3, 1, d;

“Essais”, pag. 1286.

N. 9. “La philosophie du siecle”, “Essais”, pagg. 1203-1205.

N. 10. Il testo di questa intervista ĉ stato raccolto da Roger Quiliot nel’edizione degli “Essais”, pag. 1427.

N. 11. Citato nel’articolo dela rivista “Sud” (maggio 1932), N. 11. Citato nel’articolo dela rivista “Sud” (maggio 1932),

“Jehan Rictus il poeta dela miseria”; “Essais”, pag. 1196.

(Sogniamo sempre, non costa niente.)

N. 12. Questo brano non figura negli estratti del “Essai sur la musique” che si trovano nel’edizione degli “Essais”, pagg.

1200-1203.

N. 13. Dissertazione su ‘Tragedia e commedia’, 1932.

N. 14. Jeanne Delais, “L’ami de chaque matin”, pag. 117.

N. 15. “Jean Giraudoux, ou Byzance au théâtre”, articolo apparso su “La Lumiere” (10 maggio 1940); “Essais”, pagg.

1404-1409.

N. 16. Nota a Max-Pol Fouchet su “beriha”, “Essais”, pag.

1206.

3.

LA TESTIMONIANZA.

ŤLa poesia, cessa di trasferirla nel sogno; sappila vedere nela realtř.t

Gide, “Nouveles Nourritures terrestres”

Il mezzo falimento di “beriha” e del “Livre de Malusine” non č perň cosě grave come si potrebbe temere. Non impegna per il futuro. In effetti Camus, nel momento in cui tenta di scrivere dei racconti, ha gif rifiutato, in veritř da poco, ma molto coscientemente, la prima idea che si era fatta dela letteratura, coscientemente, la prima idea che si era fatta dela letteratura, quando, nela sua Ťstanchezatř, non pensava che al’Ťevasionetř.

Al’origine di questo mutamento di rotta, la lettura di un libro: “La Douleur”, di Andrě de Richaud, che Jean Grenier gl’impresta nel 1931, durante il suo secondo anno di filosofia.

L’adolescente trasferisce sula “Douleur” l’ammirazione che prima riservava ale

“Nourritures terrestres”. E’ indubbiamente attirato verso Richaud dal’ingiustizia che la giuria del premio del primo romanzo ha appena commesso contro di lui, non osando riconoscere la superioritř di questo bel racconto degli amori di un prigioniero di guerra tedesco e dela vedova di un ufficiale francese, il cui lirismo tutto pagano Ťgronda innocenzatř (1). Ma un motivo molto piũ profondo determina il suo atteggiamento. Per la prima volta un libro gli restituisce l’immagine e gli dice i segreti dela sua stessa esistenza. Egli incontra in Thřrese Delombre una seconda madre, bela, tenera e condannata ala solitudine. Quando si innamora di Otto Rũlf, egli indovina improvvisamente che cosa potevano rappresentare per Catherine Camus le visite del signor Antoine, il pescivendolo maltese, prima che lo zio Ernest non buttasse giũ dale scale lo sfortunato spasimante. Egli si riconosce nel piccolo Georget. Forse ha provato lui stesso, senza confessarselo, la gelosia che mette l’orfano contro Otto. Che importa se gli episodi del romanzo non ricalcano sempre le scene dela sua infanzia? Vi si respira la stessa aria: Ťil bambino che cresce in una atmosfera di tristezza e d’amoretř, uno stesso Ťdoloretř che vi infierisce, quello dela passione selvaggia e silenziosa. Il mondo di Richaud č insomma il suo, ridotto silenziosa. Il mondo di Richaud č insomma il suo, ridotto al’evidenza dela nuda sensazione, con le sue Ťstrade invase da mille erbe piene di fioritř e tutti i suoi odori che Ťescono dala terratř.

Camus non distingue subito queste affinitř. L’esistenza di un libro che si apre, non sul sogno, ma sula vita, lo stupisce e lo meraviglia. Trent’anni piũ tardi, si ricorda ancora del miracolo.

Ma č diventato capace di spiegarselo: ŤNon ho mai dimenticato quel bel libro che fu il primo a parlarmi di ciň che conoscevo: una madre, la povertř, bele serate in cielo. Scioglieva in fondo a me un nodo di legami oscuri, mi liberava di impacci di cui sentivo il fastidio senza poterli nominare. Lo lessi in una notte, come di consueto, e al risveglio, dotato di una nuova e strana libertř, avanzai, esitante, su una terra sconosciuta. Avevo imparato che i libri non dispensano soltanto l’oblio e la distrazione. I miei cocciuti silenzi, quele sofferenze vaghe e sovrane, il mondo singolare che mi circondava, la nobiltř dei miei, la loro miseria, i miei segreti insomma, tutto ciň poteva dunque esser detto!

C’era una liberazione, un ordine di veritř, in cui la povertř, per esempio, assumeva immediatamente il suo vero volto, quello che io oscuramente supposevo e veneravo (2)t Tra le rare confidenze di Camus, poche sono cosě preziose. Questa permette di datare il momento in cui egli s’accorge che la letteratura gli propone una Ťliberazionetř di gran lunga preferibile al’Ťobliotř del

sogno: il solievo della verità detta, del *l' dolore* chiamato col suo nome:

“Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquile” (3)

“Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquile” (3) Mette anche l'accento sul *l' fastidiot* su cui Camus spera di trionfare seguendo l'esempio di Richaud. Di che cosa soffre dunque, prima di divorare “La Douleur” *l' in una notte*, se non dei segreti che si porta dentro e che lo soffocano? E di che cosa sono fatti questi segreti, se non, inizialmente, come tutti i segreti, del silenzio che li custodisce? Ogni scrittore degno di questo nome alza la voce per rompere, senza tradirlo, un certo silenzio.

l' Il silenzio dichiara Vigny *l' per me è la Poesia stessa.* L'opera di Camus è figlia del silenzio più di qualunque altra. Per quanto indietro risalga nei suoi ricordi, va sempre a cozzare contro l'assenza o l'impotenza della parola. Non può ripetersi nessuna parola del padre. È stato allevato da una madre condannata al mutismo da non si sa quale inibizione della voce. Egli ha sofferto della povertà della sua conversazione. Lo evoca tristemente in uno dei suoi racconti delle “Voix du quartier pauvre”, espunta, indubbiamente per pudore, dal “Envers et l'Endroit”: *l' Aveva avuto una madre.* Qualche volta le domandavano: ‘A che cosa pensi?’. ‘A niente rispondeva lei. Ed era vero... La sua vita, i suoi interessi, i suoi figli si limitavano ad esser là, in una presenza troppo naturale per essere sentita... Ma uno dei suoi figli soffre di questo atteggiamento... Prova pietà per sua madre, vuol dire che l'ama? Lei non lo ha mai accarezzato, perché non ne sarebbe capace... Tra poco, la vecchia rincerà, rincerà la vita... Ma adesso questo silenzio segna una pausa, un minuto d'eternità... Il ragazzo crescerà, imparerà... Sua madre avrà sempre questi silenzi. E il ragazzo interrogherà sempre sua madre sempre questi silenzi. E il ragazzo interrogherà sempre sua madre come se interrogasse se stesso... La nonna morirà, poi sua madre, poi lui. E, accanto a pietre gelide, non ci sarà né interrogazione, né risposta: un silenzio definitivo’.

I *l' silenzi infantili* evocati nel “Conte pour des enfants trop tristes” assumono qui tutto il loro significato. Mai plurale è stato più espressivo. Silenzi della madre, ma anche dello zio muto, della nonna che prende la parola solo per dare ordini e lanciare anatemi. Silenzi del bambino che non può confidarsi perché nessuno l'ascolta, che si rinchioda nel mondo dei libri, inaccessibile ai suoi o che, diventato liceale, non sa e non vuole, di fronte a compagni volubili, tradurre le sue esperienze della solitudine. Camus ha imparato a parlare, non a esprimersi. Vive in un silenzio che crede *l' definitivo*, come quello della tomba. Il linguaggio, che maneggia abbastanza correttamente per comporre delle dissertazioni di cui i suoi professori si mostrano soddisfatti, non è diventato per lui uno strumento di comunicazione. Il figlio della muta tiene per sé i suoi segreti. Non fa affidamento sulla lama delle parole per tagliare il *l' nodo* di oscuri legami che gli serra la gola.

l' Quando qualcuno parla, si fa giorno. La bella formula di Freud si verificherà presto. Parlandogli proprio di lui, Richaud offre a Camus la possibilità di inaugurare col linguaggio una relazione salutare. Egli porta la luce nell'ombra dei suoi *l' cocciuti silenzi*. Lo convince che tutto può *l' esser detto* e, anzitutto, ciò che la persona più taciturna ha vissuto, visto o sentito. Dopo la rivelazione e la pratica di una letteratura schiava della verità verrà, è vero, il sospetto del *l' malinteso*. Camus allora si domanderà, con Brice Parain, se *l' il nostro linguaggio non sia menzogna nel momento stesso in cui crediamo di dire la verità*, se esso *l' non esprima, per finire, la solitudine definitiva del'uomo in un mondo muto*. Converterà che bisognerebbe credere al Dio che ha testimoniato agli uomini la sua paternità rivolgendogli la parola per rimuovere radicalmente simili dubbi. Ma, nella sua *l' appassionata incredulità*, conserverà la convinzione che *l' il grande compito*

del' uomo è quello di non servire la menzogna'.

Egli la confesserà con maggior modestia, ma non con minor ardore di quando l'acquiesce leggendo "La Douleur": Il miracolo consiste nel far ritorno alle parole di tutti, ma apportandovi l'onestà che ci vuole per diminuire la parte di menzogna e di odio'. Continuerà a scrivere e a servirsi del linguaggio, con la nostalgia della parola che riassume tutto (qualcosa come 'Aum', la silaba sacra degli Indù), del verbo che finalmente illumina' (4).

Nel 1931, il tempo della nostalgia' non si annuncia ancora.

Camus accoglie senza reticenze la buona notizia di cui Richaud è stato per lui il messaggero. Questa gli viene confermata da molti dei suoi maestri, e non dei minori. Nietzsche gli spiega come il coro satirico della tragedia greca, paragonata alle abituali invenzioni dell'arte cosiddetta 'civilizzata', costituisca un'espressione più vera, più reale e più completa dell'esistenza' (5). Più genericamente, gli insegna che la sfera della poesia non si colloca al di fuori del mondo come una irrealtà fantastica uscita dal cervello di un poeta', ma che essa vuol essere esattamente dal cervello di un poeta', ma che essa vuol essere esattamente il contrario, l'espressione non camuffata della verità' (6). Gli propone soprattutto, con "Cos'è parlo Zarathustra", l'esempio di un canto che, sdegnoso dei falsi allettamenti della retorica, del formalismo dei dotti' o dell'accademismo dei fisici del' anima', mette a nudo l'innocenza del desiderio'.

Zarathustra si beffa di ogni stanchezza', perché fa assegnamento sulla forza liberatrice del linguaggio. I nomi e i suoni non sono forse stati dati agli uomini perché prendano piacere alle cose? (7)' Dal'estetica nietzschiana deriva tutta una letteratura che Camus conosce bene. Per lui, come per molti suoi coetanei, "Les nourritures terrestres" contengono la promessa di una letteratura che irrida alla letteratura per prendere più sul serio l'esperienza immediata della vita. Ricordano l'avvertimento che Gide ha inserito nella prefazione all'edizione del 1927: "Scrivevo questo libro in un momento in cui la letteratura sapeva furiosamente di fittizio e di stantio, in cui mi sembrava urgente farle di nuovo toccare terra e poggiare semplicemente sul suolo un piede nudo (8)'. Quale non sarà la loro soddisfazione quando il maestro tenterà, nelle "Nouvelles Nourritures", di andare ancora più in là sulla via del naturale: "Penso a nuove armonie.

Un'arte delle parole, più sottile e più franca; senza retorica; e che non cerchi di provare nulla (9)'. Per parte sua, Camus non nutre verso Gide un'ammirazione cieca. Discerne l'artificio che guasta il lirismo delle "Nourritures" e osserva che questa apologia della sensazione ... non è mai altro che una intellettualizzazione dei sensi' (10). Ma non chiede di meglio che ritrovare il primitivo entusiasmo. Leggendo "Les Faux-Monnayeurs", apprezza l'entusiasmo. Leggendo "Les Faux-Monnayeurs", apprezza l'onestà di uno scrittore alle prese con la realtà che si oppone a ciò che lui ne vuol fare' (11). Non toglie a Gide il merito di una necessaria reazione contro il gusto simbolista, di cui la tragedia della Grande Guerra finisce per rendere insopportabile il preziosismo.

E' proprio ai figli dei combattenti, chiamati a dare il cambio di guardia del mattino' che Montherlant dedica la sua opera.

Camus sente il richiamo che gli viene rivolto (12). Non c'è dubbio che accolga con simpatia gli attacchi, a volte intempestivi, che l'autore di "Aux fontaines du desir" lancia contro scrittori accusati di diletterismo, come Barres, per esempio, "guardone della guerra, guardone della religione" (13), o addirittura contro Balzac e Flaubert: "Nobili ciccioni, avvinghiati ai vostri tavolini, avete mancato la vita (14)'. Sotto il nome di "fèerie", Montherlant persegue, non un'evasione nel mondo dei sogni, ma la realizzazione, la pratica attuazione della [sua] poesia, tutta la squisitezza delle cose e degli esseri,

a base di voluttà (15)†. Fa affidamento sul suo stile, diretto, aspro, aggressivo, per rendere, senza fare delle frasi lo Stato lirico in cui lo mette la semplice presenza del mondo. Così trasmette a Camus quel sogno di trasparenza letteraria che perpetua, attraverso tutta la letteratura moderna, l'eredità di Rousseau.

Non più di Jean-Jacques, o di Montherlant, Malraux si rassegna alla condizione di libriero (16), rinchiuso nel suo discorso come l'uomo teorico che Nietzsche prende in giro e rinchiuso nella sua biblioteca. Tutta la sua opera lo testimonia. Se si preoccupa, nella "Tentation de l'Occident", dell'avvenire della si preoccupa, nella "Tentation de l'Occident", dell'avvenire della cultura europea, lo fa con il sentimento di doverne rispondere personalmente; ma anche perché ha scoperto, vivendo in mezzo a loro, la saggezza degli Orientali. "Les Conquerants", "La Voie royale", "La Condition humaine" nascono, prima dell'Espoir, dalla sua esigenza di avventura rivoluzionaria. Egli la trasporta nel registro romanzesco con la cura di preservarla dalle civetterie che alterano il più delle volte la sincerità delle confessioni o dei racconti personali. Ne traduce l'intensità, la violenza con i pregi di uno stile giornalistico. Alla scena, al quadro, all'analisi, preferisce l'istantaneo, che la tecnica fotografica ha rivelato al gusto moderno. Da ciò s'indovina che cosa gli deve Camus.

Apprende da lui, molto più che da Gide, che rimane un beletterista, la volontà di non appagarsi delle parole, l'esigenza di un certo ascetismo letterario. L'esempio di Malraux lo sostiene, mentre incomincia, dopo la lettura della "Douleur", il suo apprendistato di scrittore. Lo seguirà, come un giovane pittore che ricopia una tela famosa per fortificare il suo talento, portando sulla scena "Le Temps du mépris" (17). Ma per una imitazione deliberata, quante iniziative apparentemente originali che portano ugualmente l'impronta del maestro! Camus fa sua così bene l'ispirazione di Malraux da rendere prima di lui testimonianza della vocazione rivoluzionaria del popolo spagnolo e da farlo rifiutando di presentarsi come autore della "Rivolte dans les Asturies" e riducendo il più possibile, in questo esperimento di antiteatro, la parte della letteratura: il teatro non si scrive, oppure è un ripiego (18)†. Fedele fino in fondo alla si scrive, oppure è un ripiego (18)†. Fedele fino in fondo alla lezione che ha ricevuto, s'imporrà la dura disciplina del giornalismo, l'obbligo di scrivere sotto la spinta dell'avvenimento. Redigendo "L'Étranger", non sarà nulla più che un cronista.

Al'epoca in cui cerca la sua strada, ha la fortuna di incontrare uno scrittore che, senza avere l'autorità di Gide, di Montherlant e di Malraux, o il fascino di Richaud, non si preoccupa meno, con dolce e sottile pazienza, di richiamare la letteratura al rispetto della vita. È Jean Grenier. Al'epoca in cui scopri "Les Iles",† racconterà Camus "Volevo scrivere, credo. Ma mi sono veramente deciso a farlo soltanto dopo questa lettura... Ancor oggi, mi capita di scrivere o di dire, come se fossero mie, delle frasi che si trovano invece nelle "Iles" o negli altri libri del loro autore (19).† In effetti, il modello immediato del "Envers et l'Endroit" è proprio in questa raccolta di confidenze volontariamente anodine. Grenier insegna a Camus che, per l'artista degno di questo nome, non ci sono piccoli argomenti, ma che i più modesti, purché li abbia trovati guardandosi attorno, lo accontentano. Il gatto Mouloud merita di figurare nel bestiario delle "Iles", perché è seduto davanti al suo padrone: "Ci si chiede come ci si possa interessare a un gatto, se l'argomento è degno di un uomo pensante e ragionevole, che ha delle idee... Delle idee, Dio mio! Eppure il gatto esiste, ed è questa la differenza tra lui e quelle idee (20)†. La lezione che Camus riceve da Grenier assomiglia a quella che Goethe dava a Echermann. I testi che la contengono, nati dalla realtà ..., vi trovano il loro fondo e il loro appoggio. Essi rispettano, trovano il loro fondo e il loro appoggio. Essi rispettano, esprimendolo, il silenzio di cui si circonda la vita affettiva quando si intensifica. Questo silenzio, che

ogni adolescente appassionato ben conosce, è celebrato da tutta l'arte poetica delle "Iles": "Nel momento in cui il tumulto di una passione raggiunge il parossismo, si legge nel brano dedicato alle "Iles fortunées" "In quello stesso momento nell'anima si produce un grande silenzio.

Per prendere un esempio vicino, il silenzio di Julien Sorel nella sua prigione. E' anche il silenzio dei pellegrini di Emmaus. E' il silenzio del grande mattino della Pentecoste. Non vedo altri che Rembrandt che l'abbia saputo esprimere completamente. Si sente che un secondo dopo questo istante la vita riprenderà, ma intanto essa rimane sospesa a qualcosa che la sovrasta infinitamente (21)'. Grenier, senza pretendere di rivaleggiare con Rembrandt nella rappresentazione delle scene mute del Nuovo Testamento, fa del suo meglio per imitarlo quando evoca certe ore di raccoglimento che ha vissuto al paese di Camus. La cronaca delle sue passeggiate alle rocce oranesi di Santa Cruz, sulle rovine di Tipasa o nelle sabbie di Biskra nasce dalla stessa estetica. E' il modello del recitativo di "Noces".

Ma Camus non si mostra capace dall'oggi al domani di fare bene come il maestro e gli altri scrittori da cui ricava la sua nuova concezione della letteratura. Prende tempo per meditare la rivelazione che ha avuto e a cui intende ispirarsi nelle sue esercitazioni. Così redige, nel 1933, una professione di fede che intitola "L'Art dans la Communion". La tentazione di sfuggire alla vita nel mondo dell'arte continua a tormentarlo. Vi si abbandona ancora una volta. Ma non tarda a riprendersi. Ha letto Freud?

ancora una volta. Ma non tarda a riprendersi. Ha letto Freud?

Lo si crederebbe leggendo la condanna, molto lucida, che rivolge a quello che fu e rimane il suo primo movimento.

"Nel'arte, osserva, sempre colpito dalla bruttezza della Realtà, (l'adolescente) si getta nel sogno. Ma vi ritrova, ahimè!, un'altra realtà col suo bello e il suo brutto. E' senz'altro perché il Sogno, da parte nostra, dipende

troppo da vicino dalla vita. Qualunque cosa facciamo, con la nostra sola esistenza, noi uniamo questi due apparenti nemici. E

le stesse delusioni ci attendono in entrambi. Se il sogno ricalca la "realtà" (interiore) al punto da tradurne altrettanto docilmente le contraddizioni, perlomeno quanto la coscienza sveglia, non è liberatore. L'oblio è impossibile. Meglio dunque adattarsi al vissuto, bello o brutto, e governarlo riproducendolo in un'opera che gli sia fedele. L'adolescente che Camus ha preso come portaparola finisce dunque per ammettere che l'"Arte" non è soltanto nel Sogno. E orienta in un'altra direzione i suoi progetti letterari. Si convince che gli occorre scegliere nella vita corrente l'oggetto dell'Arte ed elevarsi al di sopra dello Spazio e del Tempo'. Comprende che l'"Arte" è nella Sosta, nella Comunione'.

Ecco molte parole grosse e molte maiuscole ingombranti!

Camus regge male la penna, e la filosofia che studia gli sale alla testa. Eppure, in mancanza di uno stile, dispone di un'intuizione non menzognera. Intuisce che la letteratura può staccare dallo spazio un oggetto o dal tempo un minuto per includerli in uno spazio un oggetto o dal tempo un minuto per includerli in una favola opportuna. E' il miracolo che Vigny ottiene dalla poesia, servendosi come di un "cristallo preservatore". Esso si riproduce quando Proust, estatico davanti ai due campanili di Martinville, si ripete e butta giù le parole che renderanno immortale il ricordo della sua passeggiata: "Senza dirmi racconta che ci fu che stava nascosto dietro i campanili di Martinville doveva essere qualcosa di analogo a una frase graziosa, poiché mi era apparso proprio sotto la forma di parole che

mi facevano piacere, reclamando carta e matita... composi malgrado gli scossoni della carrozza, per dar sollievo alla mia coscienza ed obbedire al mio entusiasmo, il piccolo brano seguente che ho ritrovato in seguito e a cui non ho dovuto far subire che pochi cambiamenti (22)'. L'esteta in erba del "Art dans la Communion" si augura, sotto il nome di 'Sostat', una grazia analoga. La designa a suo modo, tutto teorico, quando scrive: 'Sembra che ogni pienezza e ogni grandezza si trovino nella Sosta. La pienezza di un gesto, di un'opera d'arte si realizza soltanto se esse fissano, con una costrizione, un aspetto della fuga delle cose in cui ci compiacciamo. Alla sognante e sterile insignificanza delle cose bisogna sostituire la più sicura luce dell'opera d'arte'. Quest'arte poetica dà molto peso alla volontà, esagerandone forse la 'costrizione' che l'opera impone al suo modello quando essa lo 'fissa'. Ma richiede anche una sottomissione al reale, una recettività, un movimento generoso, insomma una 'comunione' tra lo scrittore e 'l'aspetto della fuga delle cose' che ha scelto di registrare. Non si tratta infatti, come nella riflessione filosofica, di 'cercare ciò che giace sotto il mondo nella riflessione filosofica, di 'cercare ciò che giace sotto il mondo delicato del gesto e della forma. Bisogna darsi ad esso e con esso comunicare. Siamo stanchi delle vane ricerche della verità: non ne può nascere altro che il senso di una offensiva inutilità'. La caratteristica dell'arte è di 'fissare in formule eterne ciò che fluttua nel vago delle apparenze'.

Così Camus cita Schopenhauer, o lo parafrasa. Ma gli capita di usare un linguaggio più personale. Allora è la parola testimonianza a tradurre meglio l'idea che egli si fa della letteratura. La usa nella lettera che indirizza a Max-Pol Fouchet nel 1934, quando il suo amico si sta curando in Francia, nel sanatorio di Saint-Hilaire-du-Touvet: 'L'unico interesse delle nostre piccole personalità' scrive 'sta nella testimonianza che siamo in grado di dare sulla vita. La diciamo e ce ne andiamo: è quella che si chiama semplicità, e, come dice il padrone dell'albergo di Tipasa: si potrebbe anche morire; non riusciremmo a far parlare di noi (23)'. Camus è deciso a parlare di sé prima di affrontare il silenzio della morte. Sa benissimo di rischiare, così facendo, di diventare 'un uomo mostruoso e chiacchierone (24)'. Non suppone neppure l'ambiguità connessa con ogni testimonianza. Questa gli appare a poco a poco, in ciò che ha di tragico. Intanto si consacra senza riserve alla vocazione letteraria appena scoperta, che, nel maggio 1935, definisce nei "Carnets": 'L'opera è una confessione, devo testimoniare (25)'.

Note al cap. 3.

N. 1. André de Richaud, "La Douleur", 'Avvertenza' N. 1. André de Richaud, "La Douleur", 'Avvertenza' dell'editore, che cita un articolo di "Le Grix" (novembre 1930).

N. 2. "Rencontres avec André Gide", "Essais", pagg. 1117-1118.

N. 3. Baudelaire, "Les Fleurs du Mal", 'Recueillement'. (Si savio, mio dolore, e resta più tranquillo.) N. 4. Questa citazione è tratta, come le precedenti, dallo studio che Camus consacra a Brice Parain, filosofo del linguaggio: "Sur une philosophie de l'expression", "Essais", pagg. 1671-1682.

N. 5. Nietzsche, "La nascita della Tragedia".

N. 6. Nietzsche, op. cit.

N. 7. Nietzsche, "Così parlò Zarathustra".

N. 8. A. Gide, "Les Nourritures terrestres, Romans...", pag.

N. 9. A. Gide, “Nouveles nourritures”, 1, 1; “Romans...”, pag. 257. Si legge anche, nel “Immoraliste”, 2, 2: “Io non pretendo a nula che non sia naturale”. “Romans”, pag. 431.

N. 10. Note di lettura (aprile 1933).

N. 11. Ibid.

N. 12. “Montherlant mi colpě alora profondamente. Non solo per il fascino del suo stile; “Service inutile” č un libro che mi ha scombusolato.” Da: Gabriel d’Aubarede, “Rencontre avec Albert Camus”, “Essais”, pag. 1339.

N. 13. Montherlant, “Aux fontaines du desir”, “Barres s’ėloignet”, “Essais”, pag. 278. Da accostare al’articolo di Camus: “Maurice Barres et la querele des hėritiers” (5 aprile 1940), “Essais”, pag. 1401. Il giudizio di Camus, molto piů misurato, ricalca pur sempre quello di Montherlant.

N. 14. Montherlant, op. cit., “Palais Ben Ayed”, “Essais”, pag. 317.

N. 15. Montherlant, op. cit., “Avant-propost”, pag. 232.

N. 16. La parola č di Rousseau, “Rousseau juge de Jean-Jacques”, Il dialogo; “Confessions - Autres textes autobiographiques” (Pleiade), pag. 840: “Ho fatto dei libri, č vero, ma non fui mai un librieret”.

N. 17. L’adattamento di Camus č il primo lavoro messo in scena dal Théâtre de l’Équipe. Sula rappresentazione del

“Temps du mepris” ai bagni Padovani, consultare la preziosa testimonianza di Charles Poncet, citata da Roger Quiliot, Théâtre, pag. 1688-1689.

N. 18. Testo di presentazione dela “Rivolta nele Asturie, Théâtre”, pag. 399.

N. 19. “Sur “Les Ilest” de Jean Grenier”, “Essais”, pag.

1159.

N. 20. Jean Grenier, “Les Iles”, pag. 32.

N. 21. Jean Grenier, op. cit., pag. 61.

N. 22. Proust, “A la recherche du temps perdu”, “Du côté de chez Swann”, Pleiade, 1, pag. 181.

N. 23. Lettera citata da Max-Pol Fouchet, “Un jour, je m’en souviens...”, pag. 35. Da parte sua Gide scriveva, nei “Cahiers d’André Walter”: “Viviamo per manifestare, non per vivere”.

“Essais”, pag. 131.

N. 24. Cosě si definirá nel “Premier Homme”.

N. 24. Cosě si definirá nel “Premier Homme”.

N. 25. “Carnets”, 1, pag. 25.

LA povertá

ŤNoialtri Barbari...ť

Michelet, “Le Peuple”, prefazione (lettera a Edgar Quinet) La Ťsemplicitáť impone a Camus di trovare il modo di scrivere una cronaca dela povertá. Nel momento in cui si destina ala letteratura, per lui non c’č esperienza piú personale di quella di una quasi completa indigenza, aggravata dal’infermitá di una madre silenziosa. E’ nato povero e se ne ricorda. Perciň, quando uno dei suoi compagni di scuola, Robert Pfister, fonda la rivista

“Sud”, gli propone un articolo su Jehan Rictus, il secondo testo che pubblica in ordine di tempo, nel maggio 1932, due mesi dopo “Un nouveau Verlaine”. Dedicava tutto il suo saggio al Ťpoeta dela miseriať. Anzitutto lo cita, nascondendosi dietro la sua autoritá, per affermare un’intenzione che gli sta a cuore e che seguirá ala lettera nele novele del ““Envers et l’Endroit” come in certe scene del”“Étranger””: ŤFare dire finalmente qualcosa a qualcuno che sia il Povero, quel buon Povero di cui tutti parlano e che tace sempre. Ecco che cosa ho tentato (1)ť. Non potendo fare di piú, fa un commento del’avvertenza del poeta che si sviluppa in una vera confessione: ŤIl Povero passeggia, sviluppa in una vera confessione: ŤIl Povero passeggia, rimuginando la sua miseria, ruminando la sua indigenza. Lascia brontolare dentro di sé oscuri desideri, tenebrose rivolte.

Nessuno sa che cosa pensa, il segreto di quel cuore che batte sotto sordidi stracci. Eppure quanti rimpianti, quante aspirazioni risvegliate dala vista dela felicitá altrui! Povero di cui tutti parlano, Povero che tutti compiangono, Povero ripugnante da cui le anime ‘caritatevoli si tengono lontane, lui non ha ancora detto nula (2)ť. Nela sua giovanile protesta, Camus riprende, senza saperlo, il progetto che Michelet concepě quando si vantň, scrivendo “Le Peuple” (1846), di Ťmettere di fronte a tutti la personalitá del popoloť. Egli lo contrappone ala dubbia testimonianza data da Hugo, Zola e Richepin, cosě come Michelet voleva squalificare quella di Sue e di Balzac. Ma come guardarsi dale Ťchiacchiere accademiche di certi autori moderniť e restare fedeli a Rictus? Camus elimina dal suo programma una circostanziata denuncia dela miseria, giudicandola incompatibile con la serenitá del’opera d’arte. Si riserva di procedervi in altre circostanze, piú propizie. Queste si presenteranno quando entrerá nel gruppo di “Alger republicain”.

Conducendo un’inchiesta giornalistica sula miseria dei Cabili, esce dala riservatezza che si č imposta come artista. Riferisce, senza trasporle in un racconto fattizio, dele Ťcose visteteť o sentite: Ťbambini vestiti di stracci che contendono ai cani il contenuto di una pattumiera (3)ť ... Ťoperai barcolanti e incapaci di sollevare una zappa (4)ť, perché non hanno mangiato. Su questa informazione basa la piú veemente dele requisitorie: ŤLa miseria non č una formula né un tema di requisitorie: ŤLa miseria non č una formula né un tema di meditazione. C’č. Urla ed esaspera (5)ť. Per finire, tenta di svegliare la coscienza assopita dei francesi d’Algeria: ŤSe la conquista coloniale potesse mai trovare una scusa, sarebbe nela misura in cui essa aiuta i popoli conquistati a conservare la loro personalitá. E se abbiamo un dovere in questo paese, č quello di permettere a una dele popolazioni piú fiere e piú umane di questo mondo di restare fedele a se stessa e al suo destino (6)ť.

Ma in Camus il giornalismo militante non puň contaminare la creazione letteraria. Il giovane scrittore che, nel 1934, redige

“Les Voix du quartier pauvre” si sforza di non seguire la china dela rivolta o dela commozione. Tiene a distanza i ricordi che utilizza. Il distacco che prende non č esattamente quello che permette al

testimone di guadagnarsi la fiducia di un tribunale. Se la legge dell'arte, come è fissata nel "Art dans la Communion", ordina di dire la verità e l'altro che la verità, essa impedisce di dirla tutta intera, di farne l'inventario.

L'obbedienza che esige prende dunque l'aspetto di una scelta. Quanto è lontano il tempo in cui Camus, cosciente di aver dato prove sufficienti di rigore letterario, libererà, nel "Premier Homme", la sua memoria di povero e figlio di poveri e si permetterà il sollievo di una confessione! A vent'anni, conosce soltanto dei doveri. Si costringe soltanto a trascrivere, in pagine ancora maldestre, le irrecusabili impressioni che gli hanno rivelato, a Belcourt, che cos'era lui, che cos'era la vita, che cos'era la morte, che cos'era il mistero dell'uomo. Vorrebbe eternarle per intercessione dell'arte. Di fronte a questo difficile eternarle per intercessione dell'arte. Di fronte a questo difficile compito, il suo stile, ancora in cerca di sé, il più delle volte lo tradisce. Ma il tono giusto è trovato fin dall'inizio. Per convincersene, basta ascoltare la prima delle voci del quartiere povero, quella della donna che non pensava. Essa parla delle ore privilegiate durante le quali un odore, un suono, o una pura emozione fece improvvisamente gravare sul bambino tutto il peso dell'esistenza: Una sera, nella tristezza dell'ora, nel vago desiderio di un cielo troppo grigio, troppo opaco, quelle ore ritornano da sole, lentamente, forti, commoventi, forse più inebrianti del loro lontano viaggio. Ci ritroviamo in ogni gesto; ma sarebbe inutile credere che questo riconoscimento faccia nascere altro che tristezza. Del resto queste tristezze sono le più belle, perché si conoscono appena. E quando le sentiamo finire chiediamo il riposo dell'indifferenza... E se dovessimo dire queste ore, lo faremmo con una voce sognante, come velata, che recita, che, più che parlare, parla a se stessa.

Camus vuole far sua questa voce sognante. Nessun pensiero viene ad alterare, interpretandola, la testimonianza che essa dà. È svelata, come la voce dolcissima del poeta di

"Sagesse", celebrata nell'articolo della rivista "Sud". Non getta il preteso grido del cuore. È la voce della letteratura, che, più che parlare, parla a se stessa, sul tono del recitativo, per meglio astenersi dall'effetto indiscreto. Camus non impara a parlare così dal'oggi al domani. Deve correggere la voce che gli è toccata in sorte. Forte, chiara, ben impostata, si abbandona volentieri agli scoppi dell'eloquenza o del lirismo. Perciò la sorveglia severamente. Per meglio contenerla, la presta a sorveglia severamente. Per meglio contenerla, la presta a personaggi poco loquaci. Cerca perfino di creare l'illusione di non aver fatto altro che registrare le voci del quartiere povero.

Per la verità, la voce della donna che non pensava la si sente appena. Si alza solo per proteggere il bambino dalle botte della nonna: Non picchiarlo sulla testa, o mandarlo a fare i compiti. Perché un tale mutismo? Camus evita di spiegarlo chiaramente. Nomina senza insistervi la sordità della madre.

Evoca piuttosto la prostrazione di una vita destinata all'infelicità, al lavoro e alla sottomissione. Pochi particolari bastano a renderla sensibile: la cornice dorata che circonda la croce di guerra e la medaglia al valore, la scheggia di obice, la frusta della nonna, l'atteggiamento della poverina, rannicchiata nella sedia, con lo sguardo vuoto, dopo una giornata di fatiche. Ma l'esperienza della povertà diventa più dolorosa ancora nella misura in cui a subirla è il bambino. Non ha ancora raggiunto l'età della comprensione e della rivolta. Non sa designare i suoi sentimenti. Davanti al silenzio della madre prova uno strano disagio. Scopre confusamente lo scandalo della miseria, che, se offende la giustizia, prima ancora scardina la vita personale. Ha paura. Comincia a sentire molte cose. Si è appena accorto della propria esistenza. Ma non riesce a piangere davanti a questo silenzio animale. Prova pietà per sua madre, vuol dire che l'ama?

Lei non lo ha mai accarezzato, perché non ne sarebbe capace.

Allora resta lunghi minuti a guardarla. Sentendosi estraneo, prende coscienza del suo dolore.^t

Significa ancora parlare troppo e soprattutto parlare troppo forte? Per il primo episodio dele “Voix du quartier pauvre”, forte? Per il primo episodio dele “Voix du quartier pauvre”, Camus si affida al mestiere. Conserva intere frasi, ma sintetizza il preambolo e vi toglie ogni riflessione incidentale. Lo perseguita la paura dela confidenza. Si pente di aver evocato con un certo abbandono quele ore che ha tratto “dal fondo del’oblio”, per consegnare “il ricordo intatto di una pura emozione”; perciò riduce il commento di più di metà. Il racconto viene meno ritoccato, ma pur sempre spogliato dei tratti che sottolineavano la somiglianza tra il bambino e il narratore: “È il ragazzo interrogherà sempre sua madre come se stesso... Ha amato, sofferto, rinunciato. Oggi sta in un’altra stanza, anch’essa brutta e nera”. Camus non vuole imporre la sua presenza e deformare, giudicandola retrospettivamente, la “pura emozione” che resta impressa nela sua memoria. Evita perciò di gettare una luce troppo cruda sul’atteggiamento di sua madre. Si accontenta di suggerire l’anomalia che la schiavitù dela povertà può introdurre nela prima tra le relazioni umane, basata sula legge del sangue.

Ultimo prezzo pagato al pudore e ala letteratura: il ricordo dela serata riferita dala “Voix de la femme qui ne pensait” si confonde, nela versione definitiva d’“Entre oui et non”, con altri ricordi.

Diversamente da quella dela “donna che non pensava”, la voce del’“uomo che era nato per morire” si fa sentire più volentieri. Cerca un pubblico. Crede di trovarlo apostrofando tre giovanotti. Ma Camus la registra solo per deriderla. Essa lascia fluire un lungo sproloquio che ben presto nessuno ascolta più: “Parlava, parlava, si perdeva beatamente nel grigiore dela sua “Parlava, parlava, si perdeva beatamente nel grigiore dela sua voce arrochitata”. L’incontinenza verbale del vecchio provoca lo stesso disagio del silenzio dela donna rotta dala stanchezza. La miseria del poveretto resta incomunicabile. Ma stavolta si associa al pensiero dela morte che viene. Se il pensionato non ha più nessuno a cui infliggere la sua tiritera, non gli rimane che chiudere gli occhi. Perciò si attarda per strada piuttosto che far ritorno nela sua “stanza sporca e buia” dove la sua vecchia, che non lo aspetta più e che, da tempo, disdegna le sue omelie, si accontenterà di dire: “Ha la luna”. L’aneddoto, come si vede, si trasforma in parabola. Meno che mai Camus gioca al romanzo.

Priva il suo personaggio di stato civile, di volto, di mestiere determinato. Gli affibbia un passato convenzionale, che è “il buon tempo andato” di tutti i nostalgici. Lo porta lungo una strada anonima. Né s’interessa di più al’identità dei tre giovinastri, ale circostanze dela loro riunione e dela loro partenza. Racconta cosè sobriamente la sua storia che essa diviene tragica, come quella degli amori di Apollinaire e di Marie Laurencin, sotto l’effetto di una distillazione poetica:

“Notre histoire est noble et tragique

Comme le masque d’un tyran

Nul drame hasardeux ou magique

Aucun détail indifférent

Ne rend notre amour pathétique” (7)

Il modesto racconto dele “Voix du quartier pauvre” non ci guadagna certamente dal confronto. Ma manifesta ugualmente guadagna certamente dal confronto. Ma manifesta ugualmente una seria volontà di eliminare il “dettaglio indifferente”, che servirebbe soltanto a renderlo “patetico”. Esso insegna, con la semplicità che si addice al’enunciato di una simile lezione, che l’esperienza dela povertà mette a nudo l’ignoranza dela gioventù, l’angoscia dela vecchiaia, la solitudine del’uomo nela vita e

davanti alla morte. Quale miglior prova della sua fedeltà, della sorte che Camus gli riserverà inserendolo, con qualche ritocco, nel “Ironie”?

La Voce che era sorretta dalla musica sarà invece tolta dal coro delle voci del quartiere povero al momento della definitiva composizione della raccolta del “Envers et l’Endroit”. È la voce di una donna del popolo che cerca di dire le sue disgrazie a suo figlio, mentre un fonografo diffonde “Il canto dell’usignolo”, motivo popolare interpretato da un fischiatore e un’orchestra. La volgarità della musica dovrebbe rendere ancora più pietoso lo smarrimento dell’eroina che, nella sua ingenuità, si lascia commuovere al punto da abbandonarsi a una confessione. Ma l’effetto prodotto è soltanto patetico. Perciò Camus lo rifiuta.

Viene preso da un altro scrupolo rileggendo il racconto della rissa che ha opposto il fratello muto e il pretendente della povera vedova. Indubbiamente si rimprovera di avervi trascritto un ricordo troppo personale e di aver attentato alla dignità di sua madre. Perciò getta su questa scena penosa un velo che solleverà solo nel “Premier Homme”, quando il rischio di offesa sarà svanito col tempo. Decisamente il pudore regola la sua testimonianza, la contiene in “dighet” che ne alzano il livello sia morale che letterario.

morale che letterario.

L’ultima delle voci del quartiere povero, quella della vecchia malata che lasciavano sola per andare al cinema, sarà sottoposta a una censura meno severa, ma molto significativa, prima di innalzarsi nuovamente nel “Envers et l’Endroit” e di darvi il tono (8) La registrazione iniziale si segnala già per la sua sobrietà. Camus vi distingue largamente l’essenziale dall’accessorio, il duraturo dall’accidentale. Egli conserva l’abitudine di tacere l’identità dei suoi personaggi. La vecchia malata non ha altri titoli per esistere oltre la sua malattia e la sua vecchiaia. Il narratore non è che un giovanottone pallido che aveva della sensibilità, ed è l’unico testimone della vecchia, dopo la scomparsa di una macellaia compassionevole. Le comparse rimangono nell’ombra attorno alla tavola familiare. La figlia ne esce soltanto al momento della partenza per pronunciare, a proposito della madre lasciata sola, la parola conclusiva: “Spegne sempre la luce quando è sola. Le piace restare al buio”. L’azione si svolge davanti a uno sfondo neutro: più che vederla, si indovina una sala da pranzo, la strada, la casa, il quartiere povero. Il racconto è molto poco circostanziato: le portate della cena non vengono menzionate, come pure il titolo del film “Alegrot” che otterrà tutti i suffragi.

Come raccontare più poveramente questa povera storia?

Camus non dispera di riuscirci quando decide di riprenderla nel “Ironie”, di cui sarà il primo dei tre episodi. Le correzioni che vi apporta sono tutte destinate ad alleggerirla ancora. Elimina dei dettagli che sottolineano l’indigenza della nonna: “L’avevano seppelita in una poltrona. Aveva tenuto molto alla propria indipendenza e a settant’anni lavorava ancora per conservarla.

Adesso viveva a carico della figlia”. Si proibisce di rivelare la miseria spirituale dell’inferma che si dedica a pratiche più o meno superstiziose: a che pro precisare che “il crocifisso era sul muro, san Giuseppe sulla tavola, il rosario in mano”? Gli basta alla fine indicare che il narratore è un “giovannotto”, senza dunque più distinguerlo per la corporatura o il colorito. Non è altro che un individuo nuovo che scopre, senza fare delle frasi, la solitudine di una creatura consunta, minacciata dalla morte e lasciata sola di notte dai vivi.

È così che la povertà delle “Voix du quartier pauvre”

diventa la povertà del “Envers et l’Endroit”. Privata, non fosse altro che per l’intento ironico della narrazione, delle sue caratteristiche patetiche, sembra cambiare natura. Ma, in pratica, rivela il suo

segreto. Nel corso della serata che i figli della vecchia vanno a concludere al cinema, il tempo si ferma e lo spazio si svuota. Allo spettacolo della miseria del quartiere di Belcourt si sostituisce la rivelazione di una povertà assoluta e universale. Il povero getta la maschera che le convenzioni sociali lo obbligano a portare. Appare qual è. È un uomo come gli altri, ma più umano, perché non ha mezzi per barare con la malattia, la vecchiaia e la morte, ma subisce in modo esemplare la comune miseria che Pascal ha riassunto col suo "Noi moriremo soli".

Camus sa dunque, per esserci sforzato lui stesso, quanto sia delicato far parlare il "Dolore" degli uomini. Come potrebbe non ammirare gli scrittori che ci sono riusciti? Considera non ammirare gli scrittori che ci sono riusciti? Considera esemplare il "Pudore" di Louis Guiloux, che "gli impedisce sempre di accettare che la miseria degli altri... possa offrire un argomento pittoresco per il quale l'artista non dovrebbe mai pagare (9)". Nella "Maison du peuple", quanti ricordi della sua infanzia si trovano: una famiglia di morti di fame, il lavoro ingrato, lo scarso denaro, la disoccupazione, la malattia, il sorridente coraggio di una madre, la partenza per la guerra di un padre che non farà ritorno, tutta la vita di un altro "quartiere povero"! Ne apprezza ancor più il modo con cui Guiloux tratta un argomento simile, che si presta al facile realismo e al sentimentalismo (10)". I colori sono così ben smorzati, i caratteri così poco insistiti che la piccola città bretone può diventare per il ragazzo di Belcourt una seconda patria. Grazie alla "grande arte" di Guiloux, che utilizza la miseria di tutti i giorni solo per illuminare meglio il dolore del mondo (11)", Camus riconosce nella "Maison du peuple" e perfino in una certa frase che ripete a se stesso, a libro chiuso, la presenza di una verità "che supera gli imperi e i giorni: quella dell'uomo solo in preda a una povertà nuda come la morte (12)". L'origine sociale dello scrittore non basta a spiegare questo successo, che non dipende nemmeno dall'applicazione dei principi di un'estetica più o meno populista. Al caporedattore di una rivista operaia, Camus scrive, il 15 giugno 1954, un anno dopo aver pubblicato la sua "premesse" alla "Maison du peuple": "Non credo esista una letteratura operaia specifica. Può essercene una scritta da operai: ma, quando è buona, non si distingue dalla grande letteratura (13)". Figlio di un calzolaio, Guiloux giunge alla "grande" (13)". Figlio di un calzolaio, Guiloux giunge alla "grande letteratura" conquistandosi, penna alla mano, una seconda semplicità. Inventa, come Camus, lo stile della povertà. E

spogliando il linguaggio di ogni ornamento superfluo perché rispetti l'eminente dignità della miseria, egli diviene un classico.

Ma ci corre molto da questo classicismo a quello che Gide coltiva da esteta. Per Camus, come per Guiloux, la litote non è un'eleganza, ma un atto di fedeltà.

Note al cap. 4.

N. 1. "Jehan Rictus, le poète de la misère", "Essais", pag.

N. 2. Ibid.

N. 3. "Misere de la Kabylie", "Essais", pagg. 907-908.

N. 4. Op. cit., "Essais", pag. 918.

N. 5. Op. cit., pag. 909.

N. 6. Op. cit., pag. 938.

N. 7. Apolinaire, "Alcools", 'Cors de chasset'. (La nostra storia č nobile e tragica come la maschera di un tiranno Nessun dramma temerario o magico Nessun dettaglio indifferente Puň rendere patetico il nostro amore.) N. 8. La prima novela dela raccolta, "L'ironia", č in effetti tratta dala "Voce dela vecchia malata che lasciavano sola per andare al cinema".

N. 9. Premessa scritta per la riedizione dela "Maison du peuple" di Louis Guiloux, in "Essais", pag. 1112.

N. 10. Op. cit., pag. 1112.

N. 10. Op. cit., pag. 1112.

N. 11. Op. cit., pag. 1114.

N. 12. Op. cit., ibid.

N. 13. La Litterature et le travail", "Essais", pag. 1911.

IL SOLE.

“La vita è un paradiso nel quale siamo tutti quanti, ma non vogliamo saperlo, se no tutta la terra diventerebbe un paradiso.” Dostoievski, “Delitto e Castigo”, 1.

Ci meraviglieremo se il giovane Camus, nel momento in cui disciplina la sua voce, le consente a volte di cantare? Bisogna sapere che, cosè facendo, continua a compiere il suo dovere di testimone. Soltanto i “feroci filantropi” d’origine borghese, che egli finirà per prendere a partito nella prefazione del “Envers et l’Endroit”, immaginano che il “miserabile” sia un maledetto, privo di tutte le gioie dell’esistenza. Queste gioie, invece, gli sono tanto più sensibili quanto più sono limitate. Le accoglie senza secondi fini e non ne sciupa nula. Camus esita dunque ad affermare, perché cosè facendo tradirebbe i suoi ricordi, che l’esperienza dell’uomo “in preda alla povertà” si riduca al “dolore” di cui porta il fardelo, come Cristo, a nome di tutti.

Vuole ammettere che il proletario dei “freddi sobborghi” subisca Vuole ammettere che il proletario dei “freddi sobborghi” subisca crudelmente la “duplice umiliazione della miseria e della bruttezza” (1)? Ma, per quanto gli concerne, e a rischio di urtare i predicatori della carità progressista, si attiene a questa confidenza di cui non c’è da arrossire, perché è vera: “Per me la povertà non è mai stata una disgrazia: la luce vi diffondeva le sue ricchezze... Il bel tepore che regnava sulla mia infanzia mi ha privato di ogni risentimento. Vivevo nell’indigenza, ma anche in una specie di godimento” (2). Il risentimento è la passione del debole. Per guardarsene, Camus non ha bisogno di mettersi alla scuola di Nietzsche. Non è mai stato contaminato. Perciò, nella testimonianza del “l’indigena”, la grandezza si associa alla miseria. Il sole di Algeri brilla sul “quartiere povero” come sugli altri quartieri. Sotto i suoi raggi tutti i vivi si equivalgono. Le “ricchezze” della sua luce, quelle “vere ricchezze” di cui l’editore Charlot vuole facilitare la diffusione negli anni anteguerra, non sono in vendita. Il popolo di Belcourt ne dispone liberamente.

Tuttavia, per celebrarle, Camus non cessa di esercitare sul suo linguaggio la più stretta sorveglianza. Togliere tutto il pittoresco dai suoi primi scritti, come tutto il patetico dai racconti delle “Voix du quartier pauvre”. Non dimentica che l’“artefatto”, di cui si è fatto una religione, deve servire una verità che non dipende né dalla geografia né dalla storia sociale. Ma stavolta la sua fedeltà si trova esposta a più serie tentazioni. In effetti, tutta una moda letteraria ha appena volgarizzato la gloria luminosa dell’Africa settentrionale, e degli altri paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Essa risale al successo delle “Nouritures Méditerranée”. Essa risale al successo delle “Nouritures terrestres”, pubblicate alla fine del secolo scorso. Proprio sul suolo dell’Algeria Gide vuole che la letteratura posi “un piede nudo” e riprenda contatto con la “terra”. I suoi canti in gloria di Algeri, di Blidha, “fiore del Sahel”, e delle oasi del Sud risvegliano, nella memoria di un ragazzo del posto, echi duraturi.

Camus li ascolta giovanissimo, grazie alle premure dello zio Acault, il macellaio bibliofilo. Presta anche un orecchio compiaciuto ai “poemi d’ispirazione africana” che Montherlant include, nel 1935, in “Encore un instant de bonheur”, dopo aver soggiornato diverse volte in Algeria, dal 1924 in poi, e aver celebrato il fascino delle strade di Algeri in “Il y a encore des paradis” (1933). Forse si accorge che l’autore del “Chant funebre pour les morts de Verdun” dedica tutta la sua opera ai figli dei suoi compagni morti in guerra, a quei “veri eredi della guerra” che devono garantire il “cambio di guardia del mattino”.

In questo caso, Montherlant lo tocca doppiamente quando evoca l'emozione che s'impadronisce di lui al passaggio della frontiera, sulla strada tra Fez e Algeri: "Penso al mio soprassalto, al mio 'avanti!' tutte le volte che, viaggiando da Fez ad Algeri, incrocio per strada il cartello che indica lo spartiacque della Moulouya, e mi annuncia che lasciamo il versante 'atlantico per il versante 'mediterraneo... E' il momento in cui, per la gioia, sostituiamo con inchiostro azzurro l'inchiostro nero della stilografica! La religione del Mediterraneo non sta per morire (3)". Di questa religione, nel momento in cui i contemporanei di Camus si apprestano a prendere il "cambiot" letterario dai loro predecessori, Valéry è il pontefice massimo. Egli ne fissa i dogmi predecessori, Valéry è il pontefice massimo. Egli ne fissa i dogmi nelle sue "Inspirations méditerranéennes" (1933). Ma già prima ne ha fondato la liturgia. Ad Algeri come altrove si recita "Le cimetière marin", le cui immagini e ritmi pervadono un poema "sul Mediterraneo" composto da Camus nel'ottobre 1933: "Midi sur la mer immobile et chaleureuse M'accepte sans cri: un silence et un sourire."

De l'immense simplicité sans heurte jaillit la plénitude, Oh! Nature qui ne jais pas de bonds!

Méditerranée! Blond berceau bleu où balance la certitude, Aux cimetières marins il n'est qu'éternité.

L'infinito si lascia alle funebri fiamme" (4) Il giovane poeta balbetta, ed è troppo lucido per ignorare la sua indigenza. Ma si sente incoraggiato dall'esempio di tutta una letteratura mediterranea che sboccia proprio sulle coste dell'Africa settentrionale. Egli sente già la fierezza di appartenere alla comunità degli scrittori algerini di lingua francese, e la confida, nel 1951, a Gabriel d'Aubert: "E' una vera fioritura! La generazione precedente non sapeva leggere..."

Laggiù i frutti crescono in fretta. E' vero che fu la terra di Giugurta e di sant'Agostino (5)". Tra i suoi pari, Camus conta allora soltanto amici. Rinunciando alla carriera universitaria, si allora soltanto amici. Rinunciando alla carriera universitaria, si sforza di farli conoscere meglio e di definire la loro comune ambizione. Ad Algeri, prende la direzione della Casa della Cultura, e afferma con forza, in una conferenza fatta l'8 febbraio 1937: "Il nostro compito qui è quello di riabilitare il Mediterraneo, di riprenderlo a quelli che lo rivendicano ingiustamente (6)". Gestisce la collezione delle

"mediterranéenne" fondata da Charlot. Nel dicembre 1938, lancia la rivista "Rivages", per "risuscitare l'uomo mediterraneo: Da Firenze a Barcellona," scrive in un testo di presentazione che ha toni da manifesto "da Marsiglia ad Algeri tutto un popolo brulicante e fraterno ci dà le lezioni essenziali della nostra vita.

Al'interno di questo essere innumerevole deve dormire un essere più segreto perché basta a tutti. E' proprio questo essere nutrito di cielo e di mare, davanti al Mediterraneo fumante sotto il sole, che noi miriamo a risuscitare, o quanto meno le forme screziate della passione di vivere che fa nascere in ciascuno di noi (7)". Collabora alla "Revue algérienne" di proprietà del suo amico Raffi. Infine, diventato giornalista, recensisce fedelmente, nel "Salotto di lettura" di "Alger républicain", le raccolte poetiche, i racconti più o meno romanzeschi, i saggi che vengono ad arricchire la giovane letteratura di tutta l'Africa settentrionale.

Ma la "religione del Mediterraneo" non fa di lui un fanatico.

Non vi si è convertito alla cieca. Rimane in riserbo in mezzo ai fedeli, il cui zelo sembra indisporlo. Secondo la successiva testimonianza di uno di essi, Charles Poncet, si mostra "leggermente distante". E' questo il segno, come suppone Poncet, di un "grande pudore", che gli serve, "più o meno Poncet, di un "grande pudore", che gli serve, "più o meno coscientemente di difesa contro se stesso"? Indubbiamente.

Tuttavia la psicologia di Camus non è l'unica responsabile; il suo atteggiamento è determinato dalla vocazione letteraria che si è scoperta. Essa gli impedisce di abbracciare la carriera troppo facile che gli si apre davanti ad Algeri. Nella conferenza del '8

febbraio 1937 prende cura di prevenire il malinteso che potrebbe deformare la sua intenzione. "Servire la causa di un regionalismo mediterraneo" dichiara "può sembrare la restaurazione di un tradizionalismo vano e senza futuro, oppure l'esaltazione della superiorità di una cultura su un'altra... Per noi, la cosa è evidente, non può trattarsi di un nazionalismo del sole (8)." Questo nazionalismo Camus non si accontenta di denunciarlo pubblicamente; lo combatte dentro di sé, per tutto il corso del suo apprendistato di scrittore. Sottomettere "I giochi del sole e del mare" alla legge superiore dell'arte, senza rinnegarne il ricordo né alterarne il fascino: che lotta ingrata!

Il primo serio tentativo che Camus compie per "fissare con una costrizione" uno di quegli istanti in cui le "vere ricchezze" della sua patria gli sono state rivelate risale all'aprile 1933.

Coloca la sua illuminazione in un luogo che conosce bene, come gli sarà familiare il Tipasa di "Noces". Spesso, infatti, i suoi passi lo hanno condotto verso quella casa moresca, costruita al Jardin d'Essai all'epoca della commemorazione del centenario della colonizzazione e diventata il luogo di ritrovo degli innamorati come lui. Il colore locale dell'edificio rischia di accaparrare tutta l'immaginazione del pittore. Ma Camus si mostra più ambizioso, quando annuncia, fin dall'inizio, all'ipotetico lettore della "Maison" quando annuncia, fin dall'inizio, all'ipotetico lettore della "Maison mauresque": "L'inquietudine che aleggia sotto la cupola dell'ingresso, la confusa attrattiva del corridoio azzurro, lo stupore di un'improvvisa fioritura di luce che aumenta l'importanza della breve penombra che conduce fino al patio, largo, infinito, orizzontale, perfetto di luce, queste fini e brevi emozioni che dà la prima visita di una casa moresca, le ho volute dilatare in corrispondenze più generali e più umane, davanti a creazioni naturali. Ho voluto costruire una casa di emozioni". In effetti, la fantasticheria del visitatore trascende i muri entro cui si è data. Si dispiega liberamente attraverso il Jardin d'Essai, lo abbandona per un cimitero musulmano, aleggia sulla riva, si allontana verso gli oliveti di Cherchel e le valli della Cabilia, ritorna, si allontana nuovamente, ritorna ancora, alla mercé delle "corrispondenze" che presenta e che, con la loro percezione, la mettono in moto. Camus evita così di comportarsi da pittore dilettante, che si sistema per tutto il giorno davanti al paesaggio che ha scelto e che deve riprodurre.

Elimina ancora il pittoresco nella misura in cui, invece di accumulare dettagli precisi, anima i suoi quadri imprimendo loro un movimento tutto interiore. Mentre cade la notte, "la pace che scende dal cielo è turbata dalle case che si spingono fin verso l'acqua che vanno ininterrottamente a urtare. Le loro gomitate scavano strade, vicoli ciechi, risucchi di terrazze che fanno smorfie d'insulto alla calma della sera". Analogamente, in una poesia di "Pour fêter une enfance", la città natale di Saint-John Perse si spoglia del suo esotismo per abbandonarsi meglio allo slancio che la porta verso il mare. Ma non significa accettare, malgrado tutto, il giro di una metafora che, pur non essendo di fattura classica, è ugualmente patente? Camus vorrebbe disporre di un linguaggio più diretto. Istantaneamente cerca di acquisirlo dando la successione incoerente, il "sabot" delle sensazioni che lo assalgono e che non ha avuto tempo di addomesticare. Della sua visione dei suoni, non vuol conservare altro che "l'invariabile policromia dei gialli insolenti, dei rosa sdegnosi d'armonia, degli azzurri dimentichi del buon gusto". Non procederà altrimenti quando, sicuro della sua arte, canterà "il mare più da vicino".

Per il momento, si inizia alle tecniche dell'impressionismo letterario, che forse gli ha rivelato

Proust. Solo una simile estetica risponde alla sua volontà di onorare l'Algeria del povero, che sa, senza dirlo, che è bella; la patria elementare che rinasce ogni volta che un bambino scopre la luce del giorno. Come il "Dolore della povertà", così neppure la gioia di vivere si offre in spettacolo. Camus l'ha conosciuta attraverso "fini e brevi emozioni". Adesso si accontenta di ricordarle. Affidandosi al loro ricordo tenta di tradurre la pace profonda che lo invase un giorno in cui passeggiava tra le tombe di un cimitero musulmano, sopra ad Algeri: "La giornata era calma. Una moschea proteggeva il cimitero che stava là, sotto i fichi. Le tombe a forma di culla non destavano alcuna idea deprimente e le iscrizioni rassicuravano, perché erano incomprensibili. Era quasi mezzogiorno. Da un terrazzo sporgente si scopriva una fuga di tetti che finivano confusamente nell'azzurro del lontanissimo mare. E il sole scaldava dolcemente l'aria bianca e tenera. La pace. Vicino alle tombe non c'era nessuno. Sembrava che questo calmo ritiro dovesse piacere a coloro che erano morti.

Adesso solo la virtù del silenzio e della pace insegnava loro l'indifferenza. Dai marmi semplici e bianchi che i fichi chiazzavano d'ombre capricciose alla balaustrata calcinata, lo sguardo errava e poi seguiva i tetti per perdersi nel mare. Alla lettura di questa pagina, che è mossa da un'incontestabile ispirazione, si rivelano comunque le promesse e le debolezze della "Maison mauresque". Appena entrato in letteratura, Camus prende le distanze dal "regionalismo mediterraneo". Non scrive né per algerini sciovinisti né per turisti. Evoca con molta discrezione le particolarità del campo di riposo che gli arabi riservano ai loro morti; sta attento a non farne una "curiosità".

Conta le parole, abbrevia le frasi per conservare la "pace" che celebra tutta la sua semplicità. Gli capita di impostare i primi accordi di quel'intenso lirismo, secco come il grido delle cicale, che esploderà in "Noces". Ma il preludio gira a vuoto. La persistenza delle costruzioni logiche, l'intempestivo ritorno degli epiteti, l'uso dei procedimenti dell'eloquenza soffocano il canto che cerca se stesso. Nel seguito della "Maison mauresque" la meditazione imporrà presto la sua legge, così come la confidenza aveva fatto nel "Livre de Malusine". Com'è difficile ritornare povero con la penna in mano! Camus è istintivamente tentato di sfoggiare tutte le risorse dello strumento di cui incomincia a servirsi. Si prepara, suo malgrado, all'argomento. Concepisce meglio di quanto non esegua il progetto di un discorso trasparente quanto la gioia di un ragazzo di Belcourt steso al trasparente quanto la gioia di un ragazzo di Belcourt steso al sole. "Mi sarebbe piaciuto essere uno scrittore oggettivo" confesserà nel "Énigme". "Chiamo oggettivo un autore che si propone degli argomenti senza mai prendere se stesso come oggetto (9)."

Ma ha il merito di cercare, fin dall'inizio, questa oggettività generosa che non ha nulla in comune (bisogna precisarlo?) con la piattezza della letteratura descrittiva. Non si lascia scoraggiare dall'imperfezione della "Maison mauresque". Si ostina e compie dei progressi decisivi che lo incoraggiano a pubblicare, nel 1937,

"L'Envers et l'Endroit". L'Algeri di "Entre oui et non" impone la sua presenza quasi assoluta. Camus riesce a cancelarsi davanti al paesaggio notturno che contempla, seduto sulla porta di un caffè moresco: "Di lontano, è il rumore del mare? Il mondo sospira verso di me in un ritmo lungo e mi porta l'indifferenza e la tranquillità di chi non muore. Grandi riflessi rossi fanno ondeggiare i leoni sui muri. L'aria diventa fresca. Una sirena sul mare. I fari cominciano a girare: una luce verde, una rossa, una bianca. E sempre questo grande sospiro del mondo. Una specie di canto segreto nasce da questa indifferenza. Ed eccomi rimpatriato. Penso a un bambino che visse in un quartiere povero (10)". Sè, è un "canto segreto" che s'innalza nel silenzio quello che lo scrittore ha ricostruito

abbassando la voce. Poche note, che si direbbero prodotte da un flauto arabo, bastano a renderlo percettibile, e il suo ritmo si confonde col respiro della notte...

E' il canto stesso del mondo di cui importa poco identificare le componenti (è il rumore del mare?). Camus ridiventa, per registrarlo, il bambino del quartiere povero, che non cessava di registrarlo, il bambino del quartiere povero, che non cessava di ascoltarlo. Si sente immediatamente rimpatriato. Ma non ci si sbaglia. La patria che ritrova non si riduce alla città di Algeri che appunto si nasconde nelle tenebre. E' il Regno promesso ai semplici, che se ne impossessano quaggiù perché hanno occhi che vedono e orecchie che sentono. È Essere purit' affermerà Camus nel "Été à Alger", pensando alla gnosi plotiniana, significa ritrovare quella patria dell'anima in cui la parentela del mondo diventa sensibile, in cui i battiti del sangue si uniscono alle violente pulsazioni del sole delle due (11). L'epitalamio di

"Noces" festeggia l'unione dell'uomo e del mondo. Gettandosi tra le onde, il giovane algerino riceve un vero battesimo che lo purifica. Allora realizza il tumultuoso possesso dell'onda da parte delle [sue] gambe (12), già cantata da Valéry nelle

"Inspirations méditerranéennes". Il bagnante esercita il suo diritto di amare smisuratamente (13), prima di sciorinare sulla sabbia in cui si getta, la gioiosa stanchezza di un giorno di nozze (14). Stavolta Camus inventa il linguaggio della felicità che ha conosciuto insieme col dolore della povertà e che per lui è quella di Adamo ancora nudo, quella del primo uomo.

Al momento di raggiungere lo scopo, evita di pagare tributi al nazionalismo del sole. Come la Casa della Cultura di Algeri non si deve sottomettere all'autorità del partito comunista, così la collezione delle "méditerranéennes" non può servire la causa di un provincialismo letterario. Non c'è dubbio che Camus abbia suggerito la severità nella scelta dei manoscritti. La lettura delle opere accettate permette di gustare ancor meglio la qualità, opere accettate permette di gustare ancor meglio la qualità, superiore a ogni altra, dei suoi saggi. Ma queste spesso reggono il confronto. Gabriel Audisio, quando affida a Charlot "Amour d'Alger", gode tra gli algerini di un grande prestigio. Camus lo consulta con rispetto il 9 novembre 1937: "Attualmente senza prospettive, ho il più grande bisogno di vivere a Parigi. Crede che a ventiquattro anni, con una laurea in lettere, un diploma di studi superiori di filosofia, un anno di pratica giornalistica (redazione e impaginazione) e due anni di teatro come attore e regista, possa trovare un impiego a Parigi che mi permetta di vivere e di lavorare per me?... Non dimentico la spontanea benevolenza che ha accordato alla mia giovinezza e alla mia inesperienza letteraria (15)". Alcuni giorni dopo aver ricevuto questa lettera, Audisio stende appunto la prefazione di "Amour d'Alger". In essa si dichiara algerino di cuore e di fantasia: "Non ho quasi scritto nulla, assicurava in prosa o in versi, da quasi diciassette anni, che non fosse più o meno ispirato dall'Algeria, vissuto e provato in Algeria, o che un ricordo, un richiamo, un'allusione non ricollegasse, anche segretamente, all'Algeria (16)". La lode che Audisio rivolge alla sua patria letteraria non mancherà, lo sospettiamo, né di calore né di colore. In essa profonde i suoi ricordi felici, come frutti che traboccano da una cornucopia: "A volte è la dolcezza della vita, la spossante voluttà delle serate tiepide, e a volte è un gusto della forza, con quella esaltazione delle contrade nuove, ancora ammalata di conquista.

A volte è la solitudine che ti strazia il cuore sugli altipiani di Costantina, e a volte il tumulto delle comunità marine in un sobborgo di Orano. Altre volte, è il desiderio di essere un'anima sobborgo di Orano. Altre volte, è il desiderio di essere un'anima che si misura con Dio guardando il cielo delle costellazioni del Sud, e altre volte la voglia di essere solo una carne abbandonata a tutti i godimenti

moderni del jazz e del building (17)†. Ma l'elogiatore del' Algeria sa anche tenere a freno la sua ispirazione. La incanala nele Tleggendet' che fanno imbattersi nel bel mezzo del porto di Algeri Ulisse e le Sirene. La interroga in meditazioni, una dele quali, "Pureté du Sud", non stonerebbe in "Noces": TPurezza dela solitudine, purezza del silenzio, purezza del cielo di mezzogiorno col suo azzurro e il suo sole, purezza del cielo notturno in cui le stele fanno uno scintillio di luci simile alo stridio dele elitre di un innumerevole popolo d'insetti, purezza del gesto e di una palma, purezza di un'ombra e di uno sguardo, purezza dela morte stessa subito ridotta ala piú secca polvere (18)†. Infine adatta il suo ringraziamento al'attualit', ralegrandosi con quel paese nuovo che ě l' Algeria per aver conservato, dopo un secolo di colonizzazione, tutta la sua giovinezza: TSi dirí che ě paradossale cantare la giovinezza di un centenario? Ognuno sa che cento anni, per gli inizi di un popolo, sono lo spazio di pochi mattini (19)†. Camus non puñ non apprezzare, in "Amour d'Alger", il Tritmo danzante e strambot' del verbo e un certo Tmiscuglio di sole e di buon senso† che ritroverí nela "Cage ouverte". Ma la sua originalit' brila per contrasto. Egli l'ha conquistata rifiutando le facilit' che Audisio si permette: lo sviluppo oratorio, la cosiddetta giovialit' mediterranea, la civetteria mitologica (20), il colore locale? Egli riveste il suo stile dela TPurezza del Sud†. Quando scrive, assomiglia ai kareggiti, puritani del' Islam che Audisio ammira ma assomiglia ai kareggiti, puritani del' Islam che Audisio ammira ma non imita, perché li giudica Tduri e intolerantit'. Nela chiesa, e non nela cappela, degli scrittori d' Algeria, egli difende, anche da solo, la causa catara.

Piú vicini a lui del'emigrato Audisio, gli appaiono gli algeresi Blanche Balain e Max-Pol Fouchet, l'oranese Claude de Freminville, il bonese Edmond Brua, il tunisino Armand Guilbert e colui che, dagli anni del corso di filosofia al liceo Bugeaud, venera come un maestro: Jean Grenier. Freminville, il piú leale dei suoi compagni, che ha acquistato una tipografia e pubblica la "Revue algerienne", pubblica nela serie dele "mediterranéennes" una raccolta di brevi saggi, intitolata "A la vue de la méditerranée". Il primo testo d' il tono, grave e pudico: TAlgeri di profilo. Il porto, il golfo, ciminiere, il Jardin d'Essai - ma nula sembra posato. C'ě una specie di cadenza, di grave ondulazione del mondo trasmessa da un vento freddo... Mi sorprende che gli uomini facciano tanti sforzi per sfuggire al mondo. Noi siamo fatti per essere gli uomini di questo mondo. Io non vorrei andarmene.

Che bela promessa c'ě qui. Le luci e i fari del portot'. Influenza o connivenza? Come Camus, Freminville ě un asceta dela letteratura. Si trattiene dal cantare Algeri in tono maggiore.

Accorda soltanto alcune parole, senza neppure riunirle in frasi, ala descrizione di un luogo di cui solo la Tcadenzat' attira la sua attenzione. E' la presenza elementare e misteriosa del Tmondot' che intende celebrare, di questo regno che ě stato dato al'uomo.

Anche lui sulle spiagge del suo paese ha vissuto giorni di nozze: TCi sono le gioie infantili dela vita. Al'improvviso sembra di TCi sono le gioie infantili dela vita. Al'improvviso sembra di essere degli sposini, lei e noi, ed ecco l'ora dele sciocchezze e degli scherzi. Siamo infinitamente buoni, infinitamente felici. E

come separare questa comunione da quella che ci d' il tragico?†.

Camus si serve precisamente dela stessa parola, Tcomunionet', per designare il puro sentimento del'esistenza che l'arte ha la funzione di Tfissaret'. I due amici appartengono davvero ala stessa Trazzat' che Freminville saluta in una dele sue meditazioni,

"Pesanteur du monde": TQui ě la nostra terra. Ecco la cintura dele persone che mi sono fraterne attorno al mondo. Ancor piú da vicino, questo mare e questa luce che ci corrispondono.

Razza umana che non si misura, la mia razza nel suo appassionato splendore'. Ma la prosa elittica di "A la vue de la méditerranée" nuoce all'espressione di questo 'splendore'. Essa rende solo a tratti l'illuminazione che fa ardere, in ogni pagina, il lirismo di "Noces". E' Camus che trova il tono giusto, quasi distante dall'eccessivo ritegno di Freninville come dalla truculenza di Audisio.

Sembra naturale cercargli dei rivali tra i poeti. Negli anni Trenta, la poesia non è l'ultima a coprire di fiori la terra di Giugurta e di sant'Agostino. Max-Pol Fouchet pubblica, nel 1937, la sua seconda raccolta, "Simples sans vertu", che costituisce il terzo numero della serie delle "méditerranéennes". Il preludio è umoristico, per accogliere il sole dopo la pioggia, la primavera dopo l'inverno, il piacere dopo la noia:

"Plic, plic, ploc, fine pluie
Trottinant, sur le toit,
Trottinant, sur le toit,
Ouf, ouf, ouf, soleil brille
Et d'un coup, hop!, la boit.
Les copains parapluies
Vont au fond des armoires,
Animaux de la nuit
Tant ils sont noirs, noirs, noirs.
Se délie la chenille
Endormie dans la rose,
S'éveille de nos files
L'essaim blanc, vert et rose" (21)

Ma, sotto il velo della disinvoltura, traspare a poco a poco un'ispirazione personale. Fouchet confessa una pena d'amore, di cui Camus è stato più che testimone. Ricordando anche il titolo che ha dato alla raccolta, canta un modo d'essere che crede, come molti altri suoi compagni, di aver inventato, 'Tal di là del bene e del male', al contatto del mare assoluto. Una delle sue poesie, "Puisque tout est simple", ne trae l'argomento:

"Un bateau sur les flots bleus,
Une amourette au coeur,
Faut-il plus pour être heureux,
Pour trouver le bonheur?
Un nuage dans le ciel bleu,
Un nuage dans le ciel bleu,
Où se reposent les anges,
Des files en robe bleue
Cueillent des fruits et les mangent.
Un bateau sur les flots bleus,
Des files, des fleurs, des oranges,
Pourquoi suis-je malheureux
Nuage où se posent les anges?
Mon ami part sur la mer,
Une voile passe sur l'onde,
A quoi bon être amer,

Arreterai-je la fuite du monde?” (21)

Sarebbe crudele sottolineare le defezioni del poeta ala ‘‘semplicit  di cui si vanta la sua troppo sorridente saggezza.

Che cosa rimane del ‘‘tragicot’ da cui giustamente Freminville non la separa mai? E di quel ‘‘canto segreto’ che Camus ha sentito crescere dentro di s  mentre ascoltava respirare il mare nela rada di Algeri? La canzonetta di Fouchet stona. La liturgia dela ‘‘religione mediterranea’ richiede un lirismo pi  caloroso.

Questo premia a volte in Blanche Balain, intima di Camus e di Freminville, la virt  di generosit . Nata in Indocina, la poesia dela ‘‘Seve des jours’’ (1938)   maturata sulle coste del’Algeria.

Essa rigurgita di fiori e di frutti, colti non soltanto nei giardini, ma in mezzo ale onde, guida un baccanale in cui si uniscono, intrecciando ogni membro, terra e mare:

‘‘C’est vous que j’aime, mer automnale
Aux vagues lourdes comme des mottes,
Portant vous aussi, mer vegetale,
Les grappes rouges, les pourpres hottes.
Quand vous êtes jardin, mer fruitée,
Quand vous êtes nourriture et seve,
Chair d’orange, or doux, pulpe qui creve En substantiele graine press e,
C’est vous que j’aime, mer automnale,
Vos riches paniers pour Dieus pad’ens,
Vos flots serres en pampres luisants,
Et votre fleur au coeur  cumant
Et votre suc  pais comme le vin’’ (23)

Camus condivide l’ebbrezza di Blanche Balain e ama la musica che l’accompagna. Perci  consacra a ‘‘La seve des jours’’ il suo ‘‘Salon de lecture’’ del’11 novembre 1938, mentre sta finendo ‘‘Noces’’, che Charlot metter  in vendita il 23 maggio 1939. Il ricordo dela sua creazione s’impone a lui per tutta la recensione che crede di scrivere: ‘‘La poesia non commuove senza un certo gusto di carne che costituisce la sua amarezza e la sua grandezza. Ogni sera ci sono uomini che alzano la testa verso la notte. Basta che l’emozione tenga dietro a questo slancio del la notte. Basta che l’emozione tenga dietro a questo slancio del corpo, s’insedi per un attimo in mezzo ale stele, e la poesia   nata. Essa commenta, prolunga e completa i gesti che ci legano al mondo. E’ tutta quanta in quel misterioso e sensibile accordo che, da lei a noi, far  nascere l’amore. Ci    vero almeno per

‘‘La seve des jours’’. Ma qui la sensazione si colloca in una forma lucida e continua, nata da quella scintila interiore in cui l’ordine   contemporaneo al’ispirazione... L’accordo segreto che si sente tra la donna e la natura, l’altalena che va dal mondo che propone al’anima che acconsente, dala disperazione ala speranza, dal’amore dela vita ala riflessione sul suo significato, costituiscono tutta l’emozione e la forza di questi pochi versi...’.

Il critico di ‘‘Alger republicain’’, come si vede, non si cura molto di analizzare i meriti di Blanche Balain. S’impegna piuttosto a metter in luce da un insieme di poesie la cui fattura   lungi dal’essere perfetta un’ispirazione nela quale crede di ritrovare quella di ‘‘Noces’’. Per esperienza sa che uno scrittore deciso a rendere una testimonianza fedele deve imprimere ale sue composizioni una ‘‘altalena’’ (24), perch  esse oscilino tra ‘‘il no e il s ’, la ‘‘disperazione’ e la ‘‘speranza’’. E sente di diventare egli stesso poeta, non in virt  degli scarti dela sua fantasticheria, ma nela misura in cui essa

Segue lo slancio del corpot' e fascia la sensazione con una forma lucida e continua'.

Da chi altri pu' ricevere Camus questa duplice lezione? Più che Blanche Balain bisognerà citare Jean Grenier, che ha pubblicato "Santa Cruz" nelle "Méditerranéennes" (1937) e il suo capolavoro, "Les Iles", nel 1933. Al momento di vantare con semplicità le ricchezze della luce, Camus segue l'esempio del maestro. Si basa sull'ammirazione che nutre per lui e che non comporta né servitù né obbedienza, ma solo imitazione, nel senso spirituale del termine (25). Grenier gli rivela anzitutto la fortuna che ha avuto di vivere, fin da bambino, davanti a paesaggi così puri da scoraggiare lo scrittore degno di questo nome di associarli ai suoi stati d'animo e alle sue credenze. Egli la definisce nella prefazione delle sue "Inspirations méditerranéennes", datata luglio 1939: "Il Mediterraneo non rischia di gettare in quella confusione di sentimenti che faceva vedere ai Romantici nei paesaggi un alimento spirituale o addirittura un'intuizione del divino" (26). Ma analizza anche, sotto la veste di illuminazione o di morte filosofica e riferendosi ai mistici dell'India, un'esperienza privilegiata che Camus, a sua volta, ha conosciuto alla vista del Mediterraneo, all'epoca in cui la povertà esasperava le sue sensazioni e la sua gioia di vivere. Allora conclude: "Tu non sei nulla e nessuno."

No: tu sei "questo", io sono "questo" (27). La prosa di "Santa Cruz" si spoglia opportunamente per non velare l'illuminazione che abbaglia il viandante, eclissando la sua persona: "È come uno spazio che si apre sempre di più davanti a noi, inondato di più luce, sempre più luce. Si cammina con ebbrezza, ma con una ebbrezza strana, sicura di sé e che va dritta allo scopo, fino a una specie di stretta della Natura e dello spirito" (28). Così si annunciano delle nozze che Grenier celebra, come Camus, a Tipasa in mezzo a templi pagani e a basiliche cristiane le cui confuse macerie giacciono a terra imparzialmente. Il deserto esercita sul maestro e sul discepolo lo stesso fascino. Essi esercita sul maestro e sul discepolo lo stesso fascino. Essi intonano un canto amebeo. Da Djemila, la voce di Camus risponde a quella di Grenier che, a Biskra, si è innalzata per prima: "L'immensità del deserto è per la mente come un abisso; ne ha paura, gli si rifiuta, ma, per poco che abbia incominciato a familiarizzarsi con lei, ne sente l'attrazione... Questi impietosi paesaggi bevono l'uomo come la prima ora di sole beve la rugiada... Egli sprofonda nella sabbia mobile dell'indifferenza e subito non mostra più agli altri che il fantasma del suo vero io, che si trova già unito a qualcosa di più misterioso che nessuna lingua umana potrà dire. Potrebbe ripetere la parola del mistico: ho cercato di perdermi e mi sono guadagnato" (29). Sarebbe un'offesa alla loro memoria far rivaleggiare i due cantori, come semplici pastori di Virgilio. Il maestro assicura Camus senza rischio di smentite: "Si rallegra quando il discepolo lo abbandona e realizza la sua differenza, mentre egli conserverà sempre la nostalgia del tempo in cui riceveva tutto, sapendo che non avrebbe potuto mai rendere nulla" (30). La differenza di

"Noces" salta agli occhi. Il giovane è penetrato da conquistatore in quel giardino riservato dell'arte che sognava costeggiando i muri delle ricche proprietà della città natale. Dimostra un'autorità superiore che, disciplinando il suo inveterato lirismo, conserva un giusto equilibrio tra il tempo della contemplazione e quello della meditazione. L'Algeria, più vera che in natura, che la sua testimonianza alla fine designa, è una patria visibile e insieme invisibile, evidente e nascosta, naturale e mistica.

Note al cap. 5.

N. 1. "Prefazione dell'Envers et l'Endroit", "Essais", pag. 7.

N. 2. Op. cit., pag. 6.

N. 3. Montherlant, "Un voyageur solitaire est un diable", "La religion de la méditerranée",

“Essais”, pag. 407.

N. 4. “Poeme sur la mediterraneé”, “Essais”, pag. 1207.

(Mezzogiorno sul mare immobile e caloroso Mi accetta senza grida: un silenzio e un sorriso. /

Dal’immensa semplicitá senza scosse sgorga la pienezza, Oh! Natura che non fai salti! /

Mediterraneo! Biondo pergolato azzurro dove dondola la certezza, / Nei cimiteri marini c’è solo eternitá. / L’infinito si stanca ai funebri fusi.)

N. 5. G. d’Aubarede, “Rencontre avec Albert Camus”, in “Essais”, pag. 1342.

N. 6. “La culture indigene. La nouvelle culture mediterraneéenne”, “Essais”, pag. 1325. Camus pensa ai maurassiani, ai fautori del neoclassicismo.

N. 7. “Presentation de la revue ‘Rivage’”, “Essais”, pagg. 1330-1331.

N. 8. “La culture indigene...”, “Essais”, pag. 1321.

N. 9. “L’Été”, “L’énigme”, “Essais”, pag. 864. Fin dal 1933, in note di lettura, Camus osserva, a proposito del “‘Abbesse de Castro” e delle “Chroniques italiennes”: “Non mi commuovono. Mi soddisfano. Che obiettività personale!

Esempio da proporre. E a proposito di Gide: “Il dramma, la sofferenza di Gide consistono nel ritrovare se stesso a ogni sofferenza di Gide consistono nel ritrovare se stesso a ogni passo. Lo si vede anche nella sua opera. Nelle ultime opere ha cercato di rendersi oggettivo: ogni paesaggio, ogni personaggio è guidato da ogni lato”.

N. 10. “L’Envers et l’Endroit”, “Entre oui et non”, “Essais”, pag. 24.

N. 11. “Noces”, “L’Été à Alger”, “Essais”, pag. 75.

N. 12. Op. cit., “Noces à Tipasa”, pag. 57.

N. 13. Op. cit., ibid.

N. 14. Op. cit., pag. 58.

N. 15. Lettera inedita.

N. 16. Gabriel Audisio, “Amour d’Alger”, pag. 9.

N. 17. Op. cit. pag. 18.

N. 18. Op. cit. pag. 44.

N. 19. Op. cit. pag. 81.

N. 20. Camus la critica severamente in “Noces à Tipasa”: “Ben poveri sono coloro che hanno bisogno di miti. Io descrivo e dico: ‘Questo è rosso, questo è azzurro, questo è verde.

Questo è il mare, la montagna, i fiori. E che bisogno ho di parlare di Dioniso per dire che mi piace schiacciare la bacca del lentischio sotto il naso?’. “Essais”, pag. 57.

N. 21. (Plic, plic, ploc, pioggia sottile / che trotterela sul tetto, Uff, uff, uff, il sole brilla E di colpo la beve. // Gli amici ombrelli Vanno in fondo agli armadi, Animali della notte /

Così neri, neri, neri. // Si sgranchisce il bruco Addormentato nella rosa, Si sveglia delle ragazze / Lo sciame bianco, verde e rosa.)

N. 22. (Una nave sulle onde azzurre / Un amorino sul petto N. 22. (Una nave sulle onde azzurre / Un amorino sul petto Serve altro per essere felice, Per trovare la gioia? // ... // Una nuvola nel cielo azzurro Dove riposano gli angeli Ragazze in abito azzurro Raccogliono frutta e la mangiano / Una nave sulle onde azzurre, Ragazze, fiori, arance Perché sono infelice, Nuvola dove si posano gli angeli? // ... // Il mio amore parte per mare Una vela passa sull’onda, Che serve essere amaro? /

Fermerň la fuga del mondo?)

N. 23. (Amo proprio te, mare autunnale / Che hai onde gravi come zole, Che hai anche tu, mare vegetale, Grappoli rossi, gerle purpuree. // Quando tu sei giardino, mare fruttato, Quando tu sei nutrimento e linfa, Carne d'arancia, oro dolce, polpa che si spacca E sostanzioso seme schiacciato, Amo proprio te, mare autunnale, // I tuoi ricchi panieri per Dei pagani Le tue onde serrate in pampini lucenti E il tuo fiore dal cuore di spuma / E il tuo succo denso come il vino.) N. 24. Camus riprende questo termine per caratterizzare la poesia di Armand Guibert di cui presenta la raccolta "Oiseau privé" il 15 luglio 1939 ai lettori del "Salon de lecture". E si serve di espressioni analoghe nella recensione di "Bahia de tous les saints" di Jorge Amado ("Salon de lecture", 9 aprile 1939): "Un equilibrio di sě e di no, un movimento appassionato che non s'accompagna ad alcun commentot".

N. 25. "Sur "Les Iles" de Jean Grenier", in "Preuves", gennaio 1959; "Essais", pag. 1160.

N. 26. Jean Grenier, "Inspirations mediterraneennes", prefazione, pag. 103.

prefazione, pag. 103.

N. 27. Jean Grenier, "Les Iles", pag. 92.

N. 28. Jean Grenier, "Santa Cruz et autres paysages africains", pag. 11.

N. 29. Jean Grenier, "Santa Cruz, Un soir á Biskra", pag.

43.

N. 30. "Sur 'Les Iles' de Jean Grenier", "Essais", pag.
1160.

6.

L'ENIGMA.

ŤDove c'č un rovescio, c'č anche un diritto. Di conseguenza, da un lato c'č il rovescio, dal'altro il diritto.

Oppure: da un lato c'č il diritto, dal'altro lato il rovescio. Senza che pertanto si decida da che parte stia il diritto, o chi esso abbia dala sua parte.Ť

Kierkegaard, "Papiers", vol. V. B. 191.

ŤOgni veritř č semplice: non č questa una duplice menzogna?Ť

Nietzsche, "Il crepuscolo degli idoli"

Sě, qui Camus č Ťrimpatriatot' Ma se scopre sulle spiagge di Algeri, sulle rovine di Tipasa, sul'altopiano di Djemila, il paese armonioso che aveva gir' accolto, prima dela sua, la armonioso che aveva gir' accolto, prima dela sua, la fantasticheria del poeta del "Invitation au voyage", non vi si attarda troppo. Il miracolo, o il miraggio, non sopravvive al'Ťistante d'eternitřŤ che ha illuminato. Non appena presente, č gir' passato. Qui Camus non osa sperare, come il Lamartine dela

"Vigne et la maison", che il Regno di cui la sua memoria conserva il ricordo gli sarř restituito nei secoli dei secoli,

"Non plus grand, non plus beau, mais pareil et le męme" (1) ŤE' notot' constata invece nel "Été ř Alger" Ťche la patria si riconosce sempre al momento di perderla (2)Ť L'Esilio continua dunque sempre ad allontanare il Regno, il Ťnot' a rifiutare il ŤsěŤ L'antica moneta che il pelegrino riporta con sé da Tipasa offre una faccia ŤvisibileŤ, con un Ťbel viso di donnat', ma anche una faccia Ťarrugginitat'

Sottolineando lui stesso le contraddizioni dela sua testimonianza, Camus si accorge che, lungi dalo svalutarle, sono un'ulteriore dimostrazione dela sua genuinitř. Egli non vuole tradire né gli Ťumiliatit' di cui ha condiviso la disgrazia, né la ŤbelezzaŤ del cielo sotto cui ha visto la luce. L'ambiguitř del modelo letterario che si propone, una volta per tutte, durante gli anni di apprendistato, č il pegno dela sua sinceritř. Quando un testimone ha giurato in buona fede, non soltanto di dire la veritř e nient'altro che la veritř, ma di dirla tutta quanta, si accorge ben presto che essa non č semplice. E nele sue dichiarazioni, egli rispetta l'enigma che essa diventa per lui. Se fosse scettico, fingerebbe forse di possedere una soluzione, un'interpretazione, fingerebbe forse di possedere una soluzione, un'interpretazione, e una sola. Fedele al suo giuramento, fa sua la confessione del'Ťadolescentet' che scrive "L'Art dans la Communion": ŤIl guaio č che il nostro bisogno di unitř si trova di fronte a dualitř inconciliabili nei loro termini. Una specie di ritmo binario, insistente e dispotico, regna nela vita e nele idee, che puñ suscitare piů sfinitezza che disperazione. Ma lo scoraggiamento non č permesso. La stanchezza e lo scetticismo non sono dele conclusioni. Bisogna andare piů lontano...Ť. ŤAndare piů lontanot' consisterebbe nel conquistare una veritř soprannaturale, la cui conoscenza risolverebbe le contraddizioni dela veritř immediatamente accessibile. Il giovane Camus non abbandona ala leggera la speranza di riuscirvi. La duplicitř di cui crede di dover far prova gli costa. Essa č proporzionale al Ťbisogno di unitřŤ che prova senza potere, ahimč!, soddisfarlo. Un bisogno che egli prende molto sul serio, fino al punto di essere tentato di spiegare con esso il fascino che la morte esercita sui vivi. ŤSi potrebbe sostenereŤ osserva nel'aprile 1933 Ťche, insieme col bisogno di unitř, c'č un bisogno dela morte, perché esso permette ala vita di formare un unico blocco, per contrasto.Ť Sarebbe attratto dal'ascesi mistica il cui scopo č

la ricostruzione di un'unità perduta? Non lo nega. In una dissertazione del'agosto 1933 sulla "Logica del prelogismo", non contento di plaudire ai mistici, "che hanno fatto il mondo quello che è", rimprovera ai sociologi di misconoscere lo slancio religioso, definito come "desiderio di unità", pretendendo di non vedere in esso che una manifestazione della "mentalità primitiva". Quanto a lui, ritiene che "il desiderio di partecipazione sia un bisogno profondo, misterioso, ancestrale". E precisa che lo si scopre "in fondo a ogni pensiero, perché soltanto la partecipazione abolisce le dualità e le antinomie troppo reali in cui ci dibattiamo". Questo significa che si dimostra particolarmente recettivo quando Plotino gli insegna che "conoscere l'uno significa fare ritorno alla propria patria (3)", e gli indica la strada di questa salutare reintegrazione.

Ma forse più ancora lo colpisce Pascal quando gli manifesta che "la fede abbraccia più verità che sembrano in contrasto" e che "la loro fonte è nel'unione delle due nature in Gesù Cristo" (4).

Ecco un linguaggio che non lo sorprende, perché è quello che parla lui stesso.

Lo abbandonerà persuadendosi che la luce della Rivelazione gli è negata? Basta leggere i suoi scritti giovanili per convincersi del contrario. Come Pascal non pretende di cancellare le contraddizioni della condizione umana ordinandole attorno al "punto fisso" della Croce, così Camus non pensa di ridurle restando incredulo. La sua "nostalgia dell'Unità" acuisce anzi la coscienza della loro esistenza e della loro gravità che continua a provare. S'impegna allo spasimo ad "intrecciare di filo bianco e di filo nero una stessa corda tesa fino a spezzarsi" (5). Rimane fedele alla problematica pascaliana che si adatta così esattamente alla sua prima esperienza della vita. Con tutte le forze respinge l'"Eresia", quella scelta completamente negativa di cui una delle "Pensées" contiene l'analisi e la condanna: "La fonte di tutte le eresie è l'esclusione di alcune di quelle verità

[del'uomo]... Di solito succede che, non potendo concepire il

[del'uomo]... Di solito succede che, non potendo concepire il rapporto di due verità opposte, e credendo che l'accettazione del'una comporti l'esclusione del'altra, essi [gli eretici] si attaccano all'una, escludendo l'altra... L'esclusione è appunto la causa della loro eresia (6)".

L'avvertimento che Pascal rivolge a Camus in questi termini, gli viene rinnovato, in altre forme, da molti dei suoi autori preferiti. Nietzsche gli conferma, nel "Crepuscolo degli idoli", che commetterebbe una "duplice menzogna" affermando che "ogni verità è semplice"; e lo esorta a mostrarsi "ricco in opposizioni", perché solo "a quel prezzo" sarà "fecondo". Si può dubitare che Camus accetti quest'ultima considerazione, in certo qual modo interessata. Il suo dovere di testimone fedele, soprattutto per se stesso, gli ordina di non amputare la verità semplificandola. Ma la lezione di Nietzsche non diventa per questo meno accettabile. Gide la riprende per Nathanael nelle

"Nourritures terrestres": "La necessità dell'opposizione mi fu sempre intollerabile; scegliere mi sembrava non tanto eleggere quanto respingere ciò che non eleggevo (7)". E difende la causa dell'incoerenza: "L'incoerenza" dichiara "mi dispiace meno di certa coerenza risoluta, di certa volontà di restare fedeli a se stessi e del timore di contraddirsi (8)". Certo sembra sconveniente, quasi sacrilego, associare qui il rifiuto pascaliano dell'"Eresia", che non ha altro movente che l'amore della verità, all'"incoerenza" gidiana, che contrappone alla pretesa "necessità" dell'"opzione" il desiderio di emancipazione del'io "detestabile". Ma i due atteggiamenti si corrispondono, ciascuno inscritto nel proprio "ordine". Camus conosce troppo bene l'ordine nel proprio "ordine". Camus conosce troppo bene Pascal per non apprezzare, insieme con l'incommensurabile distanza che li separa, la similitudine che fa del'uno la "figura" dell'altro.

Non diversamente deve giudicare l'"alternanza", la nuova virtù che Montherlant giustifica e

definisce in uno dei testi di “Aux fontaines du desir”: “Essere contemporaneamente, o piuttosto fare alternare in sé, la Bestia e l’Angelo, la vita corporale e carnale e la vita intellettuale e morale: lo voglia o no l’uomo, ve lo costringerà la natura, che è tutta alternanze, che è tutta contrazioni e allentamenti... Il merito dell’uomo consisterà nel cessare di negare questo ritmo essenziale, per cedere verso se stesso, o di rinnegarlo, per timore di incoerenza, o di scusarsene con dei sospiri; consisterà nell’abbandonarsi gioiosamente come se fossero le braccia della Natura a cularlo (9)”. Tra i modelli che la letteratura contemporanea propone al giovane moralista, ce ne possono essere di più adatti? Il “Tritmot” di cui Montherlant raccomanda il rispetto, dopo aver caratterizzato il pensiero del “Art dans la Communion”, s’impone come un “dondoliot” nelle professioni di fede di “Noces” e, in particolare, nel “desert” (10). Il ritorno delle stesse parole potrebbe proprio essere l’effetto di un’influenza. In ogni caso segnala una parentela d’ispirazione. Essa attira indubbiamente l’attenzione di Camus quando legge “L’Équinoxe de Septembre” e vi rileva una nuova apologia dell’“alternanza”. Certe frasi di Montherlant stavolta sembrano estratte dal “Envers et l’Endroit”: “Due dottrine opposte non sono che differenti deviazioni della stessa verità; passando dall’una all’altra non si muta ideale più di quanto non si passando dall’una all’altra non si muta ideale più di quanto non si cambi oggetto contemplandolo sotto differenti prospettive... E’

tutto il sè e tutto il no, il sè e il no che si stringono e si fondono gir nel tempo come si stringeranno e si fonderanno nell’eternità.

Tutto è uno. E quest’uno è buono (11)”. A parte un certo affare di religiosità, il pensiero dominante del “Équinoxe de Septembre” ricalca quello di “Entre oui et non”. Perciò Camus prende le difese di Montherlant, contro la stampa di sinistra che lo tratta da guerrafondaio, perché non comprende il suo provocante rifiuto di ogni manicheismo ideologico. Egli invita i suoi lettori ad ammirare con lui “uno dei tre o quattro grandi scrittori francesi che propongano un sistema di vita, la qual cosa sembrerà ridicola solo agli impotenti”. Per quanto lo riguarda, ammette a tal punto il “principio” dell’“alternanza”, considerato da Montherlant come “fondamentale per la sua vita e la sua opera”, da rifiutare ogni interpretazione univoca del “Équinoxe de Septembre”. No, questo libro non è una difesa della guerra.

Se la violenza si scatena, il giusto, che non vuol barare, troverà in un “servizio inutile” l’unica condotta degna della sua onestà.

“Oggi ci si divide in due clan”, osserva amaramente Camus “a seconda che scegliamo tra la schiavitù e la morte. Ma siamo in molti a rifiutare questo dilemma, a non saper scegliere, ad ammirare quelli che, deliberatamente, hanno arrestato la loro azione. Montherlant non è di questi. Ma afferma che, a guerra venuta, la prenderà come una malattia e tenterà di trovarvi ancora delle ragioni di vita. Nella nostra letteratura non c’è forse brano più virile di quello in cui Montherlant afferma che combatterà più virile di quello in cui Montherlant afferma che combatterà senza credere, senza altro ideale che quello di essere all’altezza di un destino venuto senz’essere chiamato.” Quando la “peste” infierirà nella Francia occupata dai nazisti, Camus, il Camus delle

“Lettres à un ami allemand”, osserverà senza deflettere un tale atteggiamento. Montherlant mostrerà allora una minore volontà di “far onore all’uomo” (12). Ma non è la prova retrospettiva che la “saggezza” del “Équinoxe de Septembre” resta intaccato, checché se ne dica, da un certo “testetismo” (13)? Nel “Envers et l’Endroit” o in “Noces”, l’“alternanza” ha invece tutta quella famosa “autenticità” così spesso invocata dai moralisti tra le due ultime guerre. Camus si adatta, senza compiacersene, alle sue contraddizioni. Conserva tra loro un doloroso equilibrio. Non sacrifica

nula né al'Ĥteresiat' pascaliana né alo Ĥspirito d'ortodossiat' nel quale Grenier vede Ĥuna fatale conseguenza di ogni credenza di successot' (14), che perñ potrebbe ugualmente guastare ogni incredulitř contenta di sé.

Come la scelta dele sue letture, cosė l'orientamento dei suoi scritti giovanili testimonia questo partito preso. Esso s'indovina dal primo testo che pubblica, l'articolo intitolato "Un nouveau Verlaine" dela rivista "Sud" (marzo 1932). Il Verlaine che pretende di liberare dala sua reputazione di Ĥgradevole pazzot' ĉ un poeta quasi tragico Ĥche ha pregato Dio con l'anima e ha peccato col cervelot'. La misura di sé la dř nele raccolte in cui Ĥsi alternano i versi di pentimento e i versi di voluttř. Perciñ

"Paralelement" puñ passare per il suo capolavoro, non Ĥdal punto di vista del valore letterario, ma dal punto di vista dela rappresentazione dei sentimenti di Verlaine'. In se stesso, questo rappresentazione dei sentimenti di Verlaine'. In se stesso, questo giudizio presenterebbe un tenue interesse, ma si dř il caso che l'adolescente Camus colga tutte le occasioni che gli consentono di riaffermare il principio in nome del quale ĉ giunto a stabilire la superioritř di "Paralelement". Vi fa ostinatamente riferimento nele esercitazioni scolastiche. Dela commedia e dela tragedia assicura che sono entrambe Ĥarbitrariet', perchė Ĥnela realtř Calibano e Ariele non sono separatit'. Ricorda, senza pensare, almeno sembra, ala prefazione del "Cromwel", che Ĥnel'uomo c'ĉ una stretta e commovente mescolanza di ridicolo e di poesiat'; donde risulta che Ĥc'ĉ un tragico del ridicolo, come c'ĉ un ridicolo del tragicot'. Quando tratta il classico tema Ĥpsicologia e metafisicat', si affretta a constatare l'unitř dei fatti di coscienza: ĤI nostri peggiori dolori a volte s'accrescono abbastanza perchė ne nasca un sentimento di piacere, sia o non sia sostituito da disgusti e stanchezze. In ogni momento, basta che uno dei nostri sentimenti giunga al suo massimo d'intensitř perchė susciti il sentimento esattamente contrariot'. La sua idea fissa riappare ancora in un componimento che deve stargli a cuore perchė, malato, vi tratta dei Ĥdue metodi dela medicinat'.

Non nasconde di preferire ala dottrina di Galeno, secondo cui Ĥla malattia ĉ un vizio che bisogna combattere e domaret', quella di Ippocrate, che vi vede Ĥuna reazione del'organismo di fronte a condizioni sfavorevoli, uno sforzo di compensazione che bisogna aiutare, sostenere, anzichė domaret', e che, di conseguenza, rispetta la profonda ambiguitř di ogni comportamento umano.

Quando, invece di filosofare, Camus impara a scrivere, la Quando, invece di filosofare, Camus impara a scrivere, la Ĥrappresentazione dei [suoi] sentimentit' si uniforma, con singolare costanza, al modelo di "Paralelement" Per riprodurre il Ĥritmo binario dela [sua] vita e dele [sue] ideet', sceglie il movimento di un dialogo. Nela prima dele "Intuitions, delires", e nel'ultima, "Retour sur moi-meme", il Pazzo, che assomiglia a Zarathustra, intavola una discussione col narratore ed ĉ evidente che Camus s'identifica con entrambi. Analogamente, nela

"Volontř de mensonge", un vecchio e un giovane si affrontano, o, in "Souhait", il narratore (ancora) e un anonimo interlocutore. In

"Incertitude", la situazione si complica solo in apparenza. Ci sono, sė, tre uomini, ma il terzo, il narratore, non ha altra funzione che Ĥesaurir [si] in vani sforzit' per Ĥconciliaret' i suoi due amici che, come si viene a scoprire ala fine, sono creature dela sua fantasia. Com'ĉ possibile che Camus, cosė incline alo sdoppiamento, non si rivolga al teatro? Il mestiere di attore lo aiuta a scongiurare la vertigine del'Ĥalternanzat', dandogli l'occasione di interpretare ruoli contrastanti. Lo scrittore che si sta svegliando in lui ĉ tentato, a sua volta, di inventare una versione drammatica del'Ĥoscilazionet' dei suoi pensieri. Gli piace riunire sula scena eroi che cozzano tra di loro, come fanno, nela sua

Ĥretrobottegat', l'esiliato di Praga e il rimpatriato di Tipasa, l'uomo che ha Ĥla morte nel'animat' e quello che non ha Ĥvergogna di essere felicit'.

Al'inizio, in "Caligula", sembra che il Ĥnot' abolisca il Ĥsĕt' L'imperatore, perdendo Drusila, la sorela prediletta, impara, ala scuola dela sofferenza, che Ĥgli uomini muoionot' e che ala scuola dela sofferenza, che Ĥgli uomini muoionot' e che Ĥnon sono felicit' (15) Ha veramente anche lui Ĥla morte nel'animat' La sua disperazione prende la forma di una vera nausea nela prima versione del dramma: ĤSto male, Cesonia.

No, non ti avvicinare.

Lasciami. Ho in tutto il corpo come una voglia di vomitare (16)t'. Il fratello dela defunta Drusila non si sa abituare alo scandalo dela morte. E' provvisto di quella naturale vigliaccheria che uno dei patrizi confessa senza vergogna: ĤSapete, ho perduto mia moglie l'anno scorso. Ho pianto molto e poi ho dimenticato. Di tanto in tanto provo dolore. Ma, insomma, niente di grave (17)t'.

Contrariamente a questo vedovo rassegnato, Caligola si proibisce di giocare d'astuzia con la fatale rivelazione che ha ricevuto: ĤTutto, attorno a me, ĥ menzogna, e io voglio che si viva nela verit' (18)t'. Adegua perciñ la sua condotta ala Ĥverit't', come Camus vi aveva adeguato il suo stile scrivendo

"L'Ironie" o "La Mort dans l'âme". Poichĕ detiene il potere supremo, decide di mettere, ala lettera, tutto il mondo che lo circonda ala rovescia. Distribuisce, invece di subirla passivamente, l'ingiustizia e la morte, l'ingiustizia dela morte.

Gareggia in crudelt' col destino o in indifferenza con gli dei. E lo spiega: ĤIl destino non si capisce, ed ĥ per questo che mi sono eretto a destino. Ho assunto il viso stupido e incomprensibile degli dei (19)t'. Nula gli ĥ piũ facile che designare dele vittime.

Non sono forse tutti gli uomini, come Drusila e lo stesso imperatore, dei condannati a morte? Sognando un regno in cui l'Ĥimpossibile' sia Ĥret', il campione del Ĥnot' esclama, Ĥcon crescente esaltatione': ĤVoglio mescolare cielo e mare, crescente esaltatione': ĤVoglio mescolare cielo e mare, confondere brutto e belo, far nascere il riso dala sofferenza (20)t'. Svilupper' fino ale estreme conseguenze la propria morte, la logica dela miseria di cui vuol essere al tempo stesso il profeta e il martire, cioĥ il testimone completo. Affida a Cesonia, che strangoler', l'ultima parola dela sua Ĥfilosofiat': ĤSo che non c'ĥ niente che dura. Saperlo! Siamo in due o tre nela storia ad averne fatto veramente l'esperienza, ad aver realizzato questa demente felicit' (21)t'.

Al'interno dela favola di Camus, non si rompe impunemente l'equilibrio del Ĥsĕt' e del Ĥnot' Caligola diventa un mostro.

ĤSento in me' confessa Ĥesseri senza nome. Che cosa farñ contro di loro? (22)t' Ma non giunge a distruggere il Ĥdiritto dela vitat', la volont' di felicit' che sfida la miseria. Agli eccessi dela sua rivolta, il fragile Scipione continua a opporre la grazia dela luce e le promesse dela vita. In presenza del suo padrone, vanta i gesti, le ore, i luoghi che convincono l'uomo che il suo regno ĥ di questo mondo e che il suo esilio puñ finire. In verit', ĥ l'unico personaggio, con Cesonia, che tratti l'imperatore come suo prossimo. I suoi interventi, relativamente rari, mettono in questione il pessimismo di colui che egli chiama sempre Caio.

Perchĕ lo si ascolta? Anzitutto perchĕ ĥ capace di comprendere e d'amare Caligola. E' stato testimone del suo fole dolore, ala morte di Drusila. ĤSĕ, ero presente, come sempre al suo seguito (23)t' ricorda a Cherea e ai patrizi. L'amico dela sua adolescenza non sar' mai per lui un estraneo: ĤLo amo. Era buono con me (24)t'. Mentre Elicone si comporta da Ĥspettatore' nei confronti di

Caligola, Scipione conserva fino in *Ĥspettatore* nei confronti di Caligola, Scipione conserva fino in fondo il suo ruolo di confidente. Ma fa di piú. Benché la vita non lo abbia ancora ferito, in una certa misura si identifica con l'uomo di cui conosce la disperazione. Lo spiega a Cherea che si stupisce dela sua indulgenza: *ĤEppure dentro di me c'è qualcosa che gli assomiglia. La stessa fiamma ci brucia il cuore... Non posso scegliere perché, oltre a ciñ che soffro io, soffro anche per quello che soffre lui (25)*^t. Se il giovane poeta finisce per allontanarsi dal fole a cui non ha mai tolto la sua amicizia, non è dunque che si opponga radicalmente a lui, come il *Ĥdiritto* al *Ĥrovesciot*. Sfuggendogli, sfugge al Caligola che porta in sé, fugge a se stesso: *ĤTi lascio* gli dice *Ĥperché credo di averti compreso. Né per te, né per me, che ti assomiglio tanto, c'è piú uscita (26)*^t.

Ma non è l'unico a mostrare un duplice volto e a incarnare cosé l'*Ĥalternanza* da cui è ossessionato Camus. Caligola gli assomiglia piú di quanto non lascino supporre i suoi atti. Scipione s'incarica di illuminare Cesonia sula personalitř profonda del'imperatore, come l'ha conosciuta prima dela scomparsa di Drusila: *ĤMi dicevat* riferisce *Ĥche la vita non è facile, ma che c'erano la religione, l'arte, l'amore che riceviamo. Ripeteva spesso che far soffrire era l'unico modo di sbagliarsi. Voleva essere un uomo giusto (27)*^t. E' l'ingiustizia dela morte che ha mutato la condotta di Caligola. E' divenuto ingiusto per rivolta, non per inclinazione o sotto la spinta dela fatalitř. Nela misura in cui ne fa la parodia per meglio umiliare il farisaismo dei patrizi, egli ama sempre la giustizia, con un amore infelice. Risparmia Scipione, che è giusto. Ritrova in lui il Caligola che egli fu e che resta malgrado i suoi dinieghi. Scipione è il suo Sosia, la sua immagine armoniosa, complementare del'immagine spezzata che ormai gli rimandano gli specchi. Da ciñ l'importanza dele scene in cui l'incontra. In esse dialoga con se stesso, con un altro se stesso. Nel corso dela piú emozionante di tutte (28), ridiventa poeta. I due fratelli nemici (cosé poco nemici!) finiscono per unire le loro voci per cantare al'unisono il *Ĥdiritto* del mondo, le *Ĥnozzet* del'uomo e dela Natura. Sono dela stessa razza.

Hanno in comune il culto di una certa *Ĥpurezza*. Con questa parola che bisogna pronunciare, Camus designa l'intransigenza degli esseri che, sapendosi duplici, come è duplice la vita, non ne traggono partito. I puri scelgono il *Ĥdiritto* o il *Ĥrovesciot*, e non il compromesso, l'"aurea mediocritas", dela saggezza latina.

Ma, qualunque essa sia, la loro scelta non li acceca. Caligola, decidendo per il *Ĥnot*, non nega la possibilitř del *Ĥsét*. Non si confonde col suo personaggio. Si accontenta di interpretarlo.

Perciñ Camus, nel 1938, pensa di intitolare il dramma: "Caligula, ou le jouer" (29). Un buon attore, come un buon giocatore, non è mai vittima del suo gioco. Se Caligola segue rigorosamente le regole che si è imposto, si ricorda che ce ne sono dele altre, altrettanto arbitrarie e altrettanto rispettabili, che permettono di recitare la felicitř, l'amore e la poesia. Ognuno dei due giochi serve l'ambizione che l'uomo nutre nela sua miseria e fino ala morte, quella di afferrare la luna, la passione del'impossibile. I veri avversari di Caligola sono i patrizi e il saggio Cherea. I patrizi sono i custodi del sistema sociale e dela saggezza dele patrizi sono i custodi del sistema sociale e dela saggezza dele nazioni. Ammettono serenamente, prima che Caligola turbi la loro egoistica serenitř, che la vita abbia due facce. Si ralegrano perfino che sula morte scenda l'oblio, che l'ordine regni a prezzo del'ingiustizia e, insomma, che dopo la pioggia torni il sereno. Sono contenti dela loro sorte e dele loro persone. Non vogliono vivere col pensiero ingombrante del *Ĥmistero* del'uomo, conformando a esso i loro atti. Ma il loro rifiuto è solo in parte cosciente. Cherea invece contrappone al'eccesso tragico di Caligola la misura di una saggezza precostituita. La sua intesa coi patrizi è affatto

provvisoria. Non nasconde di non essere dei loro. Gli è più facile dialogare con Caligola e lo fa molto liberamente nella scena di spiegazione dell'atto terzo (30).

Come il suo interlocutore, sa che la morte è la legge di questo mondo e che l'uomo tuttavia la contesta. Il disaccordo scoppia quando Cherea si rifiuta di vivere questa comune esperienza in tono tragico. Una Tragionevole paura lo consiglia, Tla paura di quel lirismo inumano accanto al quale la mia vita non è nulla (31). Piuttosto che allargare, per disperazione, la frattura che la coscienza della propria miseria causa all'uomo lucido, ha deciso di Tprender[si] saldamente in mano (32). Ha Tvoglia di vivere e di essere felice, e ritiene che Tnon si possa essere né l'uno né l'altro forzando l'assurdo a tutte le sue conseguenze (33). La sua rivendicazione di una felicità modesta contrasta sia con l'ispirazione poetica di Scipione che con la follia di Caligola.

Coltivando la padronanza di sé, crede alla morale. Ma l'umanesimo che professa è molto lontano da quello di cui prende le difese Voltaire quando replica a Pascal, nella prende le difese Voltaire quando replica a Pascal, nella venticinquesima delle "Lettres philosophiques": TRiesco molto bene a concepire senza mistero che cosa sia l'uomo... L'uomo non è un enigma... L'uomo sembra al suo posto nella natura, superiore agli animali, a cui è simile per gli organi, inferiore ad altri esseri, a cui molto probabilmente assomiglia per il pensiero.

A questa situazione Voltaire si adatta... filosoficamente. La giudica logica, soddisfacente per la ragione. TL'uomo [secondo lui] è ciò che deve essere. Cherea non condivide il suo ottimismo. Se condanna il Tlirismo inumano, apprezza l'inquietante chiarezza di Caligola. TRiconosciamo chiede al vecchio patrizio Tche quest'uomo esercita una innegabile influenza. Costringe a pensare. Costringe tutti a pensare.

L'insicurezza, ecco che cosa fa pensare. Ed è per questo che tanti odi lo perseguitano (34). La servilità di Elicone e di Cesonia rappresenta un'ultima versione del modello che Camus riproduce creando i diversi personaggi di "Caligola". Elicone è votato all'abiezione. Ma vi raggiunge, con la fedeltà che dimostra verso il suo padrone, un'inattesa grandezza. Il discorso che fa a Cherea testimonia che la volontaria servitù di questo sicario vale forse più della virtù di certi saggi: TSè, io servo un pazzo. Ma tu chi servi? La virtù? Ti dirò che cosa ne penso... Ho potuto osservarvi, voi virtuosi. E ho visto che avevate un brutto aspetto e un misero odore, l'odore insipido di quelli che non hanno mai sofferto né rischiato niente. Voi, giudici?... Vi mettereste a giudicare colui che ha sofferto infinitamente, e sanguina tutti i giorni di mille nuove ferite? (35). E che dire di Cesonia? Non avendo Tmai avuto altro dio che il [suo] corpo (36), accetta di avendo Tmai avuto altro dio che il [suo] corpo (36), accetta di servire Caligola come una cagna. Si avvilisce, esegue gli ordini più crudeli. Ma l'amore, a poco a poco, la solleva dalla sua umiliazione. La donna che Caligola strangola, nell'ultimo atto, non è più la volgare amante che, nel primo, si aggrappava a lui.

Si sente trasformata e lo dice maternamente al suo signore divenuto suo figlio: TLa cura che ho di te mi ha riempito l'anima al punto che non m'importa più che tu non mi ami. Vorrei soltanto vederti guarito, tu che sei ancora un ragazzo (37). Il sacrificio della sua dignità e della sua vita assicura a Cesonia una specie di redenzione. La sua personalità offre, a sua volta, un Tdiritto e un Trovescio. E così tutta la comunità dei principali protagonisti di "Caligola" attesta che il giovane Camus, componendo la prima delle sue opere drammatiche, rimane legato all'estetica del "Art dans la Communion".

Molto più singolare sembrerebbe che a questa estetica conservi la sua preferenza come romanziere. Tutta una tradizione romanzesca, che ammira, gli raccomanda di stare attento alla coerenza degli

intrighi e soprattutto dei caratteri. Ma non vi si sottomette. Il fatto è che la verosimiglianza classica gli importa molto meno della verità della sua testimonianza, che sa che deve essere equivoca. Da ciò le difficoltà che incontra nella composizione del primo romanzo (38), “La Mort heureuse”, contemporaneo al “Envers et l’Endroit” e a “Noces”. La sua fantasia infatti non gli fornisce una storia coerente, di cui restino da realizzare gli sviluppi particolari, ma sei episodi legati a due a due. In questo nuovo progetto, il Trovesciot’ continua ad due. In questo nuovo progetto, il Trovesciot’ continua ad alternarsi col Tdirittot’. I temi del Tgioco briliante’, della Tcasa davanti al mondo’ e del Tcondannato a morte’ richiamano rispettivamente quelli del Tquartiere povero’, della Tgelosia sessuale’ e della Tdiscesa verso il sole’. I capitoli, scritti un po’ al presente un po’ al passato, contrasteranno tanto più gli uni con gli altri... Ma questo Tritmo binario’, che s’impone una volta di più, non bloccherà la progressione del racconto? Camus calcola il rischio. Tenta, ostacolando la sua ispirazione, di raggruppare in tre Tpartit’ gli episodi del destino del protagonista, Mersault: TParte 1. La sua vita fino a quel momento.

TParte 2. Il gioco.

TParte 3. L’abbandono dei compromessi e la verità nella natura’ (39).

Ma non tarda ad accorgersi quanto gli costi dare alla seconda parte tutta l’ampiezza che merita. Nella speranza di liberare la sua ispirazione che si aggroviglia, modifica sensibilmente l’orientamento generale del romanzo. Si propone di vivere ormai con Mersault una triplice esperienza del tempo: dopo il tempo perduto, per mancanza di denaro, il tempo guadagnato grazie all’assassinio del ricco Zagreus; dopo il tempo guadagnato, il tempo ritrovato sulle rive del mare e perfino nella morte. Ahimè! il disagio rimane. A questo punto Camus, dopo aver tentato un’ultima volta di migliorarsi, abbandona l’idea di una trilogia romanzesca. TRiscrivere romanzi’ annota nei suoi

“Carnets” nel giugno 1938. E si rassegna a dividere in due

“Carnets” nel giugno 1938. E si rassegna a dividere in due Tpartit’ i capitoli previsti.

Il risultato finale manca d’armonia. La seconda anta del dittico, con la sua duplice superficie, fa torto alla prima. La loro unione, troppo frettolosa, sembra artificiale. Camus, mal ricompensato dei suoi sforzi e cosciente del suo mezzo fallimento, rinuncia a pubblicare il suo romanzo. In verità ha avuto torto a volersi imporre un modello che non gli si adattava.

Quando se ne accorge, a malincuore, è troppo tardi, il suo slancio si è ormai afflosciato. Eppure “La mort heureuse”, benché porti i segni di una composizione laboriosa, non tradisce il principio del Talternanza’. Esso vi regna nella misura in cui Camus obbedisce a un’ispirazione più imperiosa della sua cattiva coscienza di apprendista romanziere. E in primo luogo governa il carattere e il destino di Mersault. Che strano assassino! Il suo atto, perpetrato fin dall’inizio del romanzo, fa di lui il fratello del Raskolnikov di “Delitto e castigo”, o delo Tchen della

“Condition humaine”. Ma l’assassino di Zagreus non è né un mostro pazzo di violenza, né un debole tormentato dai rimorsi.

Camus organizza l’intrigo in modo tale che il lettore non pensa di applicarvi la legge della giustizia e della morale. L’uomo che Mersault uccide, un infermo tentato dal suicidio, gli ha appunto insegnato che la Tcaccia alla felicità’ legittima tutte le iniziative.

Gli ha dimostrato anche che, nella società moderna, ci vuole del denaro, molto denaro, per avere il tempo d’essere felici. Ma Zagreus, che è ricco, non è in grado di godere della sua fortuna e dispera della vita. Mersault, uccidendolo e derubandolo, gli rimane dunque tragicamente fedele. Segue il suo

esempio, Tal di rimane dunque tragicamente fedele. Segue il suo esempio, Tal di l' del bene e del male'. La morte dela sua vittima č nel' ordine.

E' T'naturale'. Zagreus sopravvive in Mersault. La vita continua e, con essa, l'avventura di un uomo che vuole, malgrado l'avvertimento di Cristo, che il suo regno sia di questo mondo.

Ma Mersault non sarebbe un eroe camusiano se, giunto sula soglia del' Eden, non fosse preso da una vertigine che gli fa cambiare strada. Invece di sistemarsi a Tipasa, compie il grande viaggio che sognava, da semplice impiegato, per ingannare la monotonia dela sua esistenza. Eccolo a Praga, in una citt' straniera, dove gli si rivela lo scandalo dela morte, dove la morte, in un certo senso, gli diventa T'coscientet'. Ricomincia il tempo del' Esilio. L'imprudente riparte precipitosamente per l' Algeria. Dopo aver trovato nela T'casa davanti al Mondot', grazie al' ospitalit' dele sue amiche, il pi' gradevole dei purgatori, si ritira finalmente a Tipasa. E' il Regno finalmente conquistato? Sč, poichč č permesso vivervi e perfino morirvi felici, T'pietra tra le pietret' (40). Ma bisogna ugualmente chiudere gli occhi e cessare per sempre di ricevere il T'sorriso dela terrat'. La sosta eterna assomiglia ancora a un esilio. E cosč si ripete l' T'oscilazionet' che il giovane Camus imprime, lo voglia o no, a tutti i suoi pensieri, a tutti i suoi sogni e a tutte le sue composizioni.

Nel' "Étranger" non c' č pi' nula che l' ostacoli. Il piano del racconto l' adotta e lo sottolinea. Esso comporta due parti d' uguale lunghezza. La prima contiene un capitolo di pi' dela seconda (sei contro cinque). Ma poichč l' importanza del suo seconda (sei contro cinque). Ma poichč l' importanza del suo argomento č la morte del' arabo, destina questo capitolo a occupare il centro del romanzo e la sua presenza ala fine dela prima parte non rompe l' equilibrio del' assieme. Da una parte e dal' altra dela relazione del' avvenimento che fa capovolgere il destino di Meursault, Camus dispone degli episodi che si corrispondono. La loro simmetria fa risaltare il contrasto tra il tempo dela libert' e quello dela cattivit', tra il regno del' innocenza e quello dela giustizia. Ala semplice cronaca del viaggio a Marengo (1, 1) si contrappone la ricostruzione dela scena del funerale da parte del' avvocato (11, 1); al gioioso incontro di Meursault e di Marie (11, 1) la visita dela ragazza al prigioniero (11, 2); ala vita serena che l' impiegato conduce coi suoi amici (1, 3) l' udienza del processo in cui essi testimoniano (11, 3). Una radicale frattura separa, pi' in generale, l' esperienza vissuta da Mersault, cosč come egli l' ha fissata nello stesso momento, e l' interpretazione che il giudice istruttore, il procuratore e l' avvocato ne propongono a cose fatte. Il lettore del' "Étranger" č invitato a paragonare un diario, quello del' accusato, e un (cattivo) romanzo, i cui autori sono gli uomini di legge.

Edificante paragone, se č vero che il T'senso del libro sta esattamente nel paralelismo dele due partit', come suggerisce Camus nei "Carnets" (41) La storia di Meursault, poichč č permesso sovrapporne il T'dirittot' e il T'rovesciot', diventa esemplare. Essa insegna a chi sa leggerla che la verit' non č mai semplice. Chi č Meursault? Egli porta a meraviglia il suo soprannome: lo Straniero. Nessun avvenimento lo attrae: segue soprannome: lo Straniero. Nessun avvenimento lo attrae: segue distrattamente le spoglie di sua madre. Nessun atto lo impegna completamente: uccide l' arabo sparando sul sole. Nessuna situazione lo blocca: dietro le sbarre dela sua prigione, intraprende a rivivere una vita che non gli T'appartienet' pi'.

Nessun giudizio lo definisce: pur riconoscendo la sua colpevolezza davanti al giudice, sa di essere innocente. Nessuna parola basta ad esprimere ci' che prova: a Marie che gli chiede se l' ama potrebbe rispondere sia sč che no. La confidenza che Camus inserisce nei suoi "Carnets" nel marzo 1940, gli si adatta: T'Non sono di qui, e neppure d' altrove. E il mondo non č che un paesaggio sconosciuto, in cui il cuore non trova appoggi.

Straniero, chi puñ sapere che cosa vuol dire? Straniero, confessarmi che tutto mi č straniero (42).^t. Meursault, molto meglio di Mersault, incarna l'Āindifferenzat', quella virtũ fondata sul rifiuto di ridurre il Āmisterot' del'uomo e di cadere nel'Āteresiat' denunciata da Pascal. Il giudice istruttore lo interroga disperatamente: ĀPerché? Me lo dovete dire. Perché?

(43).^t. Non ottiene nessuna risposta, perché ogni spiegazione intaccherebbe la Ābizzarriat' delo Straniero, molto piũ profonda ancora di quanto immaginino quelli che se ne meravigliano.

Quando Meursault incomincia a scrivere la sua storia, per se stesso e non per il pubblico, non pensa a giustificarsi. Pensa a capirsi? Nutre un'ambizione piũ alta, solo apparentemente modesta, di cui Camus conosce bene le difficoltà: rendere una testimonianza rispettosa dela sua stranezza. Si sa con quale scrupolo egli si sforzi di riprodurre, come osserverá Maurice Blanchot, Āl'immagine stessa dela realtř umana, quando la si Blanchot, Āl'immagine stessa dela realtř umana, quando la si spoglia di tutte le convenzioni psicologiche, quando si pretende di coglierla con una descrizione fatta unicamente dal'esterno, priva di tutte le false spiegazioni soggettivet' (44). Diffida degli epiteti, che qualificano, dele congiunzioni, che articolano, dele tirate oratorie o liriche, che abbagliano. Dimostra, con la penna in mano, lo stesso laconismo che gli impedisce di passare, nela vita, per un figlio, un amante o un imputato esemplare, che lo priva dei vantaggi dela commedia sociale e lo conduce, perché non recita la commedia che ci si attende da lui, fino al patibolo.

Si allontana definitivamente dai chiacchieroni che hanno una risposta per tutto. Contemporaneamente si avvicina ai semplici tra cui, come Camus, ha vissuto e si č sentito felice. Sono i soli e veri amici. Quando compaiono davanti ai giudici, non si accontentano di chiacchiere. A differenza del'avvocato o del procuratore, che fanno dele frasi, essi rispettano il linguaggio.

Celeste rende a Meursault un omaggio appropriato quando assicura che Ānon parla per non dire nulat' (45). Ma fa meglio ancora servendosi, per designarlo, dela parola piũ banale e al tempo stesso piũ difficile da definire. ĀGli hanno domandatot' racconterá Meursault Āche cosa pensava di me e ha risposto che ero un uomo; che cosa intendeva dire con ciñ e ha dichiarato che lo sapevano tutti che cosa voleva dire (46).^t Sě, lo Straniero č un uomo, ma cosě convinto di essere Ācome tutti quantit' da sembrare singolare. Le sue confessioni colpiscono perché sono tanto complete quanto discrete. Se consente di evocare l'amore che nutriva per sua madre, non nasconde un sentimento contrario che vi si trovava mescolato. ĀIndubbiamentet' dichiara al suo avvocato Āamavo molto la mamma, ma questo non significa nula. Tutte le persone sane si erano piũ o meno augurate la morte di quelli che amavano (47).^t Ignora la psicologia usuale che presta ale Āpassioni del'animat' la semplicitř dei corpi chimici. Come potrebbe accettare di caratterizzare il movente del crimine che ha commesso? Non si riconosce nel personaggio, ben identificato, che, secondo la difesa o l'accusa, avrebbe sparato sul'arabo, dopo aver assistito, ad occhi asciutti, ale esequie di sua madre. Di fronte a lui si sente uno Āstranierot'. E'

ciñ che la societř non gli perdona e glielo fa vedere. Paga con la vita la sua sinceritř. Testimone e martire di un'umanitř che egli spoglia dela sua natura presunta e restituisce al suo mistero, egli č il Āsolo cristo che ci meritiamot' (48).

Il racconto dela Passione di Meursault capovolge molte abitudini letterarie. Camus non rinuncia soltanto al'analisi, strumento del romanziere che, da Madame de La Fayette a Proust, si sente interessato ala psicologia, ma ala tecnica Ārealistat' che i suoi predecessori, da Stendhal a Martin du Gard, hanno preferito. Rimprovererá ad André Rousseaux, autore di un'infelice recensione del'ĀĀÉtrangerĀ, di non averlo capito. ĀLei mi attribuisce' gli scrive Āl'ambizione di far realtř. Il

realismo è una parola priva di senso. “Madame Bovary” e i

“Demoni” sono dei romanzi realisti e non hanno nulla in comune.

Non me ne sono preoccupato. Se bisognasse dare una forma alla mia ambizione, parlerei piuttosto di simbolo (49). La scelta di quest’ultimo termine deforma un poco la verità. Sembra di quest’ultimo termine deforma un poco la verità. Sembra giustificare, a torto, l’interpretazione che Sartre dà del “L’Étranger”, in cui vede un racconto filosofico, un nuovo

“Candide”, destinato a illustrare il pensiero del “Mythe de Sisyphe”, o addirittura l’imprudente affermazione di Camus a proposito della “Nausee”: “Un romanzo è sempre una filosofia messa in immagini (50)”. In effetti, non è un’idea, nel senso che le dà Vigny, teorico del simbolo, a dare ordine a questa strana opera. Camus si guarda bene dal dare alla sua testimonianza la coerenza di una tesi. Esclusa ogni filosofia e ogni psicologia, la affida a un racconto che assume l’andamento di un mito, come finire per prenderne coscienza egli stesso: “L’Étranger” non è né reale né fantastico. Vi vedrei piuttosto un mito incarnato nella carne del calore dei giorni (51).

Il mito del “L’Étranger”, presente anche, ma con minore imponenza, negli altri scritti del giovane Camus, esercita ormai tutto il suo potere di seduzione. Esso s’inscrive, come le favole di Melville, che Camus chiamerà un “creatore di miti”, nello spessore della realtà e non nelle nuvole fuggevoli della fantasia (52). È oscuro come il sole pieno e tuttavia limpido come un’acqua profonda (53). In un primo tempo Meursault conduce, d’istinto, la vita “naturale” che Jean-Jacques contò di ritrovare ritirandosi dal mondo. Il cielo e l’acqua, più ancora che la terra, bastano alla sua felicità. Alla fine della giornata, quando esce dall’ufficio, è “contento” perché il cielo è “verde” (54).

Sulla spiaggia, la domenica, è tutto “occupato” a sperimentare che il sole gli fa bene (55). Ma ama anche il mare quando è tiepido, alle quattro del pomeriggio, “con piccole onde lunghe e tiepido, alle quattro del pomeriggio, “con piccole onde lunghe e pigre” (56). A quell’ora Venere abita i flutti, come nella favola.

Ma stavolta è una dattilografa e si chiama Marie Cardona. Con Marie sono giochi infiniti attorno alla boa, baci, strette. Dopo, nella camera di Meursault, i due giovani fanno l’amore e si beano di “sentire la notte d’estate scivolare sui [loro] corpi abbronzati” (57). Nulla sembra turbare il ritorno regolare delle albe e dei crepuscoli, la serenità di una felicità senza storia, vissuta e raccontata di giorno in giorno. La morte di una madre non cambia l’ordine del mondo. Non altera neppure, benché si sia stabilito di pensare il contrario, la volontà e la gioia di vivere del figlio che porterà il lutto. La vita continua. Egli continua ad amarla.

Ma, fin dall’inizio, il racconto del “L’Étranger” lascia indovinare una possibile frattura. Davanti al suo padrone, davanti al direttore del ricovero, davanti a Marie, che non gli chiedono di giustificarsi, Meursault, evocando la scomparsa della vecchia, si comporta, suo malgrado, da imputato. Qual è dunque questo inatteso disagio? Esso annuncia una disgrazia che sembra sul punto di realizzarsi durante il funerale, quando il sole, improvvisamente terribile, “turba lo sguardo e le idee” (58) del protagonista, lo rende come estraneo a tutto ciò che lo circonda.

Ma Meursault non si preoccupa più di quanto non facciano gli abitanti di Orano alla vista dei primi topi uccisi dalla peste.

Riprende la sua esistenza senza preoccupazioni. La concatenazione di circostanze e di atti che lo “condurrà imperturbabilmente... all’appuntamento che l’attende” (59) incomincia, senza che egli ne abbia sentore, con l’invito di incomincia, senza che egli ne abbia sentore, con l’invito di Raymond. Ne segnerà l’inizio, nella redazione del “L’Étranger”, dove, a partire dal cap. 5, il diario diventa

racconto continuo (60). Sula spiaggia dove deve passare una domenica molto algerina, egli va, senza premeditazione, con cinque colpi di pistola, a "distruggere l'equilibrio del giorno" (61).

"L'Étranger"

non proporrebbe un mito se spiegasse questo accesso di violenza. Ma il racconto dell'assassinio non è "oscuro" se non perché riflette il bagliore del "pieno sole". Il sole di mezzogiorno: ne è proprio lui la causa. Meursault ha sempre evitato di affrontarlo. Gli si è solo avvicinato, suo malgrado, sul finire di un mattino d'estate, a Marengo, camminando verso il cimitero.

Adesso lo deve fronteggiare, da solo. Ed ecco che la luce del cielo che, di solito, gli rivelava lo splendore del mondo, diventa una spada minacciosa. Egli la sfugge, verso l'ombra e la sorgente, il cui accesso è difeso da un arabo. Sula lama del coltello che l'uomo ha estratto, ancora una volta brilla e brucia il sole. Al fuoco risponde il fuoco. Una detonazione, poi quattro echi. Altrettanti colpi "sulla porta del male".

Che cosa resta d'individuale nell'itinerario del protagonista, a partire dal momento in cui, rinunciando a far ritorno al vilino con Raymond, ritorna sulla spiaggia? Quasi nulla e, a poco a poco, più nulla del tutto. I pensieri, appena formulati, gli impulsi, appena provati, si cancellano. Si instaura un cerimoniale guerriero. Meursault è chiamato a commettere un delitto rituale.

Attraverso la sua vittima, ha di mira un Dio, l'unico Dio della sua religione naturale. Ha voluto colpire il sole, padre di tutte le religioni naturali. Ha voluto colpire il sole, padre di tutte le meraviglie visibili, la cui luce benedice l'esistenza: "terra rossastra e verde" (62), mare "sempre rinnovato", cieli profondi, corpi di donne. Ma se si nega il Padre, i suoi figli, gli uomini, non sono più fratelli. Caino uccide Abele, un Abele divenuto anonimo, un Arabo. E si esclude dal suo popolo. Il folle gesto di Meursault sorprenderà solo gli innocenti, se ne esistono.

Esso interpreta quel'ostinato rifiuto che l'uomo, "tre, ma re spodestato" (63), oppone segretamente al Regno, perché non ha l'anima sufficientemente vasta per accoglierlo né il cuore sufficientemente grande per accettarlo, quella vertigine che, fin dall'infanzia, lo incita a distruggere ciò che crede di amare.

"È ben noto che la patria si riconosce sempre al momento di perderla" (64) Meursault, nella sua ceca, impara ad amarla e sogna di ritrovarla. Se non rifiuta l'Esilio, non cessa di pensare al Regno. La commedia della giustizia umana, che finge di mettere ordine nella vita degli esiliati, non richiama la sua attenzione. Ha di meglio da fare. Cerca appunto di "ammazzare il tempo" della prigionia. Per far ciò, fa appello alla sua memoria, avendo compreso che "un uomo che abbia vissuto anche un solo giorno potrebbe vivere tranquillamente cent'anni in una prigionia" (65).

Lui che viveva nel'istante, si esercita a ricordare. Ma la certezza della morte vicina, dopo il verdetto del processo, l'obbliga a cercare altri rimedi. Poiché la sua immaginazione lo disturba conservandogli, suo malgrado, la speranza di "un salto fuori del rito implacabile" (66), le trova un uso migliore. Perché, infatti, non imitare sua madre che, sicura anch'essa di non aver più molto da vivere, "si era presa un fidanzato [il vecchio perez] e molto da vivere, "si era presa un fidanzato [il vecchio perez] e aveva giocato a ricominciare" (67)? A sua volta, si sente "pronto a rivivere tutto" (68) e vi riesce raccontando la storia che ha appena vissuto e che diventerà "L'Étranger". Così, nel momento più difficile dell'esilio, la creazione letteraria ha il potere di resuscitare il Regno. È una seconda nascita, poiché permette a Meursault di aprirsi "per la prima volta alla tenera indifferenza del mondo" (69). Ma la notte "piena di segni e di stelle" nel corso della quale riceve questa grazia è l'ultima. Morirà davanti al Regno che gli riapre le porte. Salirà riconciliato sul patibolo?

Lo si vorrebbe credere. Ma la sfida che lancia, in anticipo, agli spettatori della sua esecuzione non è quella di un uomo felice.

Tra il sì e il no Meursault oscilla fino alla morte.

Note al cap. 6.

N. 1. (Non più grande, non più bello, ma tale e quale.) N. 2. “Noces”, ‘L’Été à Algert’, “Essais”, pag. 75.

N. 3. “metaphysique chrétienne et néoplatonisme”, “Essais”, pag. 1270.

N. 4. Pascal, “Pensées”, ed. Lafuma, pag. 462.

N. 5. “L’Été”, ‘Retour à Tipasa’, “Essais”, pag. 874.

N. 6. Pascal, “Pensées”, 462, ed. Lafuma, pag. 238.

N. 7. Gide, “Les nourritures terrestres”, 1, 4, pag. 69.

N. 8. Gide, “Les nouvelles nourritures”, pag. 267.

N. 9. Montherlant, “Aux fontaines du désir”, ‘Synchretisme et alternance’, “Essais”, pag. 240.

N. 10. Ci si ricordi l’ultimo sviluppo del “desert”: ‘E’ su N. 10. Ci si ricordi l’ultimo sviluppo del “desert”: ‘E’ su questa oscillazione che ci si dovrebbe fermare’, “Essais”, pag.

N. 11. Montherlant, "L'Équinoxe de Septembre", "Que 1938 est bont", "Essais", pagg. 773-774.

N. 12. Ibid., pag. 772.

N. 13. Montherlant, op. cit., nota 4: "Non si parli di dilettantismo o di estetismo a proposito di questo atteggiamento.

Non si cerchi di presentarlo come 'odioso. Che cos'è se non uno dei luoghi comuni della saggezza universale?', pag. 777.

N. 14. Jean Grenier, "Essai sur l'esprit d'orthodoxie", pag.

16.

N. 15. “Caligula”, 1, 4, “Théâtre”, pag. 16.

N. 16. Citato da Roger Quiliot, “Théâtre”, pag. 1752. Si tratta della scena 10 dell'atto 1, che diventerà, nella versione definitiva, la scena 11 dello stesso atto.

N. 17. “Caligula”, 1, 1, “Théâtre”, pag. 9.

N. 18. Op. cit., 1, 4, pag. 16.

N. 19. Op. cit., 3, 2, pag. 69.

N. 20. Op. cit., 1, 11, pag. 27.

N. 21. Op. cit., 4, 13, pag. 106.

N. 22. Op. cit. 1, 11, pag. 26.

N. 23. Op. cit., 1, 1, pag. 11.

N. 24. Op. cit., 1, 6, pag. 19.

N. 25. Op. cit., 4, 1, pag. 83.

N. 26. Op. cit., 4, 13, pag. 101.

N. 27. Op. cit., 1, 6, pag. 19.

N. 27. Op. cit., 1, 6, pag. 19.

N. 28. Op. cit., 2, pag. 14.

N. 29. Manoscritto 1 di “Caligula”, di cui Roger Quiliot cita degli estratti nell'edizione del “Théâtre”, pag. 1736.

N. 30. “Caligula”, 3, 6.

N. 31. Op. cit., 2, 2, pag. 35.

N. 32. Op. cit., 3, 6, pag. 77.

N. 33. Op. cit., Ibid., pag. 78.

N. 34. Op. cit., 4, 4, pag. 87.

N. 35. Op. cit., 4, 6, pagg. 89-90.

N. 36. Op. cit., 1, 6, pag. 19.

N. 37. Op. cit., 4, 13, pag. 104.

N. 38. È stata studiata per la prima volta da Jean Saracchi nella sua edizione della “Mort heureuse”.

N. 39. I successivi piani del romanzo sono riprodotti da J.

Saracchi, op. cit., pagg. 10 e segg.

N. 40. La formula compare nell'ultima frase della “Mort heureuse”, pag. 204.

N. 41. “Carnets”, 2 (1942), pag. 30.

N. 42. Ibid., 1 (1940), pagg. 201-202.

N. 43. “L'Étranger”, 2, 1, pag. 1172.

N. 44. Maurice Blanchot, “La part du feu”, pag. 179.

N. 45. “L'Étranger”, 2, 3, “Théâtre, recits, Nouvelles”, pag.

N. 46. Op. cit., pagg. 1188-1189.

N. 47. Op. cit., 2, 1, pag. 1170.

N. 48. Prefazione dell'edizione americana del "Étranger, Théâtre, recits, Nouvelles", pag. 1921.
Théâtre, recits, Nouvelles", pag. 1921.

N. 49. Il testo della lettera ad A. Rousseaux, raccolto nei

"Carnets", 1, pag. 30, è citato anche da R. Quiliot: nell'edizione delle opere complete,

"Théâtre...", pagg. 1924-1926. La risposta di Camus è datata 1942.

N. 50. Recensione alla "Nausee", in "Alger republicain", 20
ottobre 1938, "Essais", pag. 1417.

N. 51. Taccuini inediti del 1954. R. Quiliot cita questa nota in "La mer et les prisons", pag. 108.

N. 52. "Herman Melville" (1952), "Théâtre, recits, Nouvelles", pag. 1902.

N. 53. Ibid., pag. 1899.

N. 54. "L'Étranger", 1, 3, pag. 1142.

N. 55. Op. cit., 1, 6, pag. 1160.

N. 56. Op. cit., 1, 4, pag. 1148.

N. 57. Op. cit., 1, 4, pag. 1149.

N. 58. Op. cit., 1, 1, pag. 1134.

N. 59. Op. cit., 2, 5, pag. 1201.

N. 60. Jean-Claude Pariente ha ben analizzato questo cambiamento nel suo saggio: "L'Étranger et son doublé" in

"Albert Camus, 1, Autour de l'Étranger", 1968.

N. 61. "L'Étranger", 1, 5, pag. 1166.

N. 62. Op. cit., 1, 1, pag. 1133.

N. 63. Pascal, "Pensées", ed. Lafuma.

N. 64. "Noces", "L'Été à Alger", "Essais", pag. 75.

N. 65. "L'Étranger", 2, 1, pag. 1180.

N. 66. Op. cit., 2, 5, pag. 1200.

N. 67. Op. cit., 2, 5, pag. 1209.

N. 67. Op. cit., 2, 5, pag. 1209.

N. 68. Op. cit., ibid.

N. 69. Op. cit., ibid.

LA RIPETIZIONE.

ŤQualcuno potrŤ vedere un fondo di contraddizione in tutto ciŤ che dico qui... Contraddizione, naturalmente! CosŤ come noi viviamo solo di contraddizioni e attraverso contraddizioni; cosŤ come la vita Ť una tragedia, e la tragedia una lotta perpetua, senza vittoria nŤ speranza di vittoria; Ť una contraddizione.Ť Miguel de Unamuno, “La tragedia del vivere umano”

“L’Étranger” raccoglie dunque, affidandole a un vero mito, le Ťdue o treŤ (piŤ due che tre!) Ťimmagini semplici e grandi sulle quali il cuoreŤ del ragazzo del quartiere povero, Ťs’Ť aperto una prima voltaŤ (1) L’intera opera di Camus riproduce, con un’Ťappassionata monotoniaŤ (2), il modello di questa esemplare testimonianza. I trattati che essa contiene presentano un’ideologia appropriata alla Ťpassione essenziale del’uomo lacerato tra il suo richiamo verso l’unitŤ e la visione chiara che egli puŤ avere dei muri che lo racchiudonoŤ (3). Questa passione, che Camus ha sempre vissuto intensamente, ha per oggetto l’ŤassurdoŤ, definito nel “Mythe de Sisyphe” come un ŤdivorzioŤ che Ťnon ha senso se non nella misura in cui non vi si consenteŤ (4). Essa Ť il peccato senza DioŤ (5). Si comprenderŤ, dopo aver esaminato i suoi scritti giovanili, che Camus si ostini a non barare con lei e che attinga, come Vigny, nella ŤreligioneŤ del’onore (6), la sicurezza di una libertŤ paradossale. Essa lo ispira piŤ che mai quando, sotto l’influenza della guerra e delle sue conseguenze, che lo indussero ad assumere degli impegni pubblici, denuncia tutte le ŤeresieŤ del secolo. Nel “Homme revoltŤ” contrappone all’eccesso dei suoi avversari, accusati di rinnegare Ťla loro duplice naturaŤ (7) e, conseguentemente, di disperare del’uomo, una ŤmisuraŤ tesa fino a spezzarsi tra il sŤ e il no.

Ma quanto tempo perduto in polemiche che non dimostrano altro che il potere della malevolenza! Camus rinnova piŤ felicemente la sua testimonianza assumendo una voce ŤvelataŤ Il mito dell’Esilio che elabora con “La Peste” rimane sottoposto all’ŤoscillazioneŤ del “Envers et l’Endroit” Ogni protagonista, visto da vicino, lascia trasparire la ŤpassioneŤ che lo strazia.

Rieux, il medico, non ignora che la sua terapia Ť un’Ťinterminabile sconfittaŤ (8); Ť una Ťdifficile indifferenzaŤ (9) che osserva sia nell’organizzazione sia nella cronaca della lotta contro l’epidemia. Tarrou, sconvolto al pensiero che Ťnon possiamo fare un gesto in questo mondo senza rischiare di far morireŤ (10), prova suo malgrado, in mezzo all’epidemia, un profondo sollievo, perchŤ la morte, stavolta, cade manifestamente dal cielo ed egli sa di Ťnon essere piŤ il nemico mortale di nessunotŤ (11). Cottard, il paria, che si trova Ťa suo mortale di nessunotŤ (11). Cottard, il paria, che si trova Ťa suo agio nel terroretŤ (12) della peste, non riesce a dissimulare sotto il suo cinismo uno sperduto bisogno di fraternitŤ. Gli aspetti ridicoli di Grand dipendono, per contrasto, dalla sua eroica volontŤ di Ťtrovare la parola giustaŤ (13). PerciŤ la condotta di tutti gli appestati di Orano attesta, prima o poi, che l’uomo Ť, secondo la parola di Pascal, una ŤchimeratŤ. Chimerica anche l’umanitŤ rappresentata nel “Malentendu” o nei “Justes”. Jan, che detesta quanto Meursault le domande, muore per non aver declinato la sua identitŤ. Martha, figlia di un Ťpaese d’ombreŤ (14) in cui sembra trovarsi bene, progetta di fuggire verso rive luminose.

Kaliayev, Dora, rivoluzionari tormentati, non si rassegnano a separare la giustizia dall’amore. Ma ecco che la discordanza piŤ o meno segreta che Camus presta a tutti i suoi personaggi fa volare in frantumi l’ultimo di loro. Clamence, Ťgiudice penitentetŤ, esercita ostensibilmente un Ťmestiere duplicetŤ (15). Insegna ai suoi visitatori il ŤdisagioŤ che ha adottato lui stesso. Si getta nella Ťderisione generaleŤ, come Caligola. Tuttavia, l’ironia Ť l’unica arma di cui si serve. La dirige

contro la seriosità, che maschera la "duplicità" profonda della creatura" (16). Si accanisce sull'immagine falsamente coerente che ha potuto dare di sé nei tempi andati. Al centro dei cerchi del suo inferno, l'ironista spezzato in due si chiude col suo enigma. L'abiezione che inalbera non gli impedisce di sperare, durante una nevicata su Amsterdam, la "buona notizia" che salvi il mondo.

Dal "Étranger" alla "Chute" si ha dunque sempre la stessa alternanza del rovescio e del diritto. Come potrebbe non essere tragica, se priva l'uomo di ogni equilibrio? Interrogandosi, nel tragico, se priva l'uomo di ogni equilibrio? Interrogandosi, nel 1955, davanti al pubblico ateniese, sul "futuro della tragedia", Camus definisce, insieme con un teatro che Nietzsche gli ha insegnato a preferire, il modello di tutte le sue composizioni, letterarie o filosofiche: "Le forze che si affrontano nella tragedia" afferma, in piena cognizione di causa, "sono ugualmente legittime, ugualmente armate di ragioni... La tragedia è ambigua... E', prima di tutto, tensione, poiché è opposizione, in una immobilità forsenata, di due forze, ciascuna coperta dalle duplici maschere del bene e del male... La tragedia nasce tra l'ombra e la luce, e dalla loro opposizione (17)". La testimonianza di Camus è equivoca perché è tragica. Conviene prendere l'opera che l'ha raccolta per quello che è: un enigma.

In un mondo, annunciato da Nietzsche, in cui "il disastro che dorme in seno alla civiltà teorica incomincia a turbare l'uomo moderno" (18), essa diventa classica nella misura in cui pone più domande di quante risposte fornisca.

Note al cap. 7.

N. 1. "Prefazione" a "L'Envers et l'Endroit", "Essais", pag.

13.

N. 2. Camus riconosce da questa qualità le grandi opere romanzesche. “L’intelligence et l’échafaud, Théâtre...”, pag.

1890.

N. 3. “Le Mythe de Sisyphe”, “Essais”, pag. 114.

N. 4. Op. cit., pag. 121.

N. 5. Op. cit., pag. 128.

N. 5. Op. cit., pag. 128.

N. 6. Anche Camus è un uomo d'onore. Scrive, non senza ironia, nella Prefazione del “Envers et l'Endroit”, pag. 11: “Sě, ho bisogno d'onore, perché non sono grande abbastanza per poterne fare a meno”.

N. 7. “L'Homme revolté”, “Essais”, pag. 708.

N. 8. “La Peste”, 2, 7; “Théâtre...”, pag. 1322.

N. 9. Op. cit., 2, 2, pag. 1290.

N. 10. Op. cit., 4, 6, pag. 1423.

N. 11. Op. cit., ibid.

N. 12. Op. cit., 4, 1, pag. 1378.

N. 13. Op. cit., 1, 6, pag. 1252.

N. 14. “Le Malentendu”, 1, 1, “Théâtre...”, pag. 117.

N. 15. “La Chute”, “Theatre...”, pag. 1478.

N. 16. Op. cit., pag. 1516.

N. 17. “Sur l'avenir de la tragedie”, “Théâtre...”, pagg. 1703-1705.

N. 18. Nietzsche, “La nascita della Tragedia” (18), pag.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

Audisio, Gabriel, *Amour d'Alger, Charlot, Ťmediterranéennest'*, 1938.

Balain, Blanche, *La seve des jours, Charlot, Ťmediterranéennest'*, 1938.

Ťmediterranéennest', 1938.

Blanchot, Maurice, *La part du feu, Galimard, 1972.*

Delais, Jeanne, *L'ami de chaque matin.*

Dostoievski, Fiodor, *Delitto e Castigo.*

Fouchet, Max-Pol, *Simple sans vertus, Charlot, Ťmediterranéennest'*, 1937.

Un jour, je m'en souviens, Mercure de France, 1968.

Freminville, Claude de, *A la vue de la mediterrannée, Charlot, Ťmediterranéennest'*, 1938.

Gide, André, *Romans - recits et soties - Oeuvres lyriques, Galimard, ŤPleiadet'*, 1961.

Grenier, Jean, *Santa Cruz et autres paysages africains, Charlot, Ťmediterranéennest'*, 1937.

Les Iles suivi d'Inspirations mediterranéennes, Galimard, 1947.

Essai sur l'esprit d'orthodoxie, Galimard, ŤIdéest', 1967.

Montherlant, Henry de, *Essais, Galimard, ŤPleiadet'*, 1963.

Nietzsche, Friedrich W., *Cosě parlñ Zarathustra.*

Il crepuscolo degli idoli.

Il crepuscolo degli idoli.

La nascita dela Tragedia.

Pascal, Blaise, *Pensées, ed. Lafuma, Delmas, 1960.*

peguy, Charles, *L'argent, Galimard, 1948.*

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu, Galimard, ŤPleiadet'*, 1959.

Richaud, André de, *La douleur, Grasset, 1931.*

Rousseau, Jean-Jacques, *Confessions. Autres textes autobiographiques, Galimard, ŤPleiadet'*, 1959.

Sartre, Jean-Paul, *Situations 1, Galimard, 1947.*

Unamuno, Miguel de, *Il sentimento tragico dela vita.*

Per comoditř del lettore, aggiungiamo l'elenco dele opere di Camus con i titoli dele traduzioni

italiane: Romanzi, racconti:

L'Étranger (Lo straniero)

La Peste (La peste)

La Chute (La caduta)

L'Exil et le Royaume (L'esilio e il regno) La Mort heureuse (La morte felice) - Inediti di A.

Camus, 1.

La Mort heureuse (La morte felice) - Inediti di A. Camus, 1.

Saggi:

Noces (Nozze)

Le Mythe de Sisyphe (Il mito di Sisifo) Lettres ř un ami alemant (Lettere a un amico tedesco)

Actueles - Chroniques 1944-1948 (Cronache 1944-1948) Actueles 2 - Chroniques 1948-1953 (Cronache 1948-1953)

Chroniques algeriennes, 1939-1958 - Actueles 3 (Cronache algerine)

L'Homme revolté (L'uomo in rivolta)

L'Été (L'estate)

L'Envers et l'Endroit (Il diritto e il rovescio) Discours de Suede (Discorso di Svezia)

Carnets 1 (Taccuini, maggio 1935-febbraio 1942) Carnets 2 (Taccuini, gennaio 1942-marzo

1951) Teatro:

Caligula (Caligola)

L'État de siege (Lo stato d'assedio)

Le Malentendu (Il malinteso)

Les Justes (I giusti)

ooo

SCRITTI GIOVANILI DI ALBERT CAMUS.

PRESENTAZIONE.

PRESENTAZIONE.

E' sembrato opportuno aggiungere a un saggio che tenta di collegarli alle letture di cui sono nutriti come alle opere future di cui preparano il modello una raccolta degli "Scritti giovanili" di Albert Camus. Non tutti sono inediti, poiché Roger Quiliot ne ha pubblicati alcuni e ne ha citati altri nella sua edizione degli

"Essais" (Pleiade, pagg. 1169-1219). Non presentano la perfezione formale delle prime opere ritenute degne di stampa:

"L'Envers et l'Endroit", "Noces" o "L'Étranger". Ma rivelano lo sforzo tenace e segreto che Camus s'impose per darsi una voce che fosse solo sua. E segnano l'arrivo di un'ispirazione che egli servì fedelmente per tutta la sua carriera, come ricorda energicamente la prefazione scritta nel 1958 per "L'Envers et l'Endroit".

La presente raccolta è deliberatamente incompleta. Contiene soltanto dei testi già elaborati e coerenti, in cui s'afferma la vocazione nascente dello scrittore ventenne. Sono presentati in ordine cronologico.

Un ringraziamento vada alla signora Camus per aver molto cortesemente messo a disposizione dell'editore tutti i manoscritti in suo possesso.

1932.

AVVERTENZA.

Gli esponenti numerali che non trovano riferimento nelle note tra parentesi quadre riportano al “Origine e costituzione dei testi”

UN NUOVO VERLAINE.

C'è un'opinione molto diffusa tra gli ammiratori e detrattori di Verlaine, ed è che egli sia rimasto un ragazzo, sempre, per tutta la vita. Secondo loro, Verlaine non ha incontrato sul cammino della vita l'aspra e dura esperienza che ti conduce, senza risa o entusiasmi, verso il fine supremo. E invidiano Verlaine per essere rimasto così giovane, per aver inseguito la farfalla del sogno, senza temere di vedersela dissolvere in polvere tra le dita, per aver colto la rosa del desiderio senza timore di pungersi. La ragione è, dicono, che Verlaine non ha avuto coscienza del bene o del male. Ha peccato senza saperlo.

Ha pregato ignorando.

Ecco che cosa generalmente si pensa di Verlaine. Ma uno studio più approfondito mostrerebbe che bisogna distinguere due cose molto diverse in Verlaine: la sua anima e il suo cuore.

Studiando, nei suoi versi, l'espressione dell'anima di Verlaine, siamo costretti a riconoscere che l'opinione generale è giusta. Certamente quest'anima tenera ha conservato una freschezza infantile, una deliziosa ingenuità, una spontaneità così commovente da toccare il cuore e infine un istintivo bisogno di carezze che si sente sotto le graziose goffaggini e sotto l'impaccio pieno di fascino.

l'impaccio pieno di fascino.

Ma studiamo la sua ragione e vedremo che Verlaine non ha nulla del bambino, del grazioso pazzo gettato in mezzo alla vita.

Ha sofferto nel corpo malato, nel cuore doloroso. Ha amato, ha sofferto. Perciò il suo cervello è stato stretto dai freddi artigli dell'esperienza. Ha avuto coscienza del male, e, avendone coscienza, vi si è compiaciuto. Come Baudelaire (e questa è una delle numerose somiglianze con quest'altro poeta dei teneri) ha avuto la perversione un po' cinica del peccato. Si è diletto al pensiero delle fiamme dell'inferno. Ha peccato per attirare lo sguardo della divinità, perché, orgoglioso, non poteva concepire di essere un nulla nell'immenso universo: era ingenuamente credente e, se peccava con la ragione, credeva con l'anima.

Quel che propongo qui si può facilmente dimostrare. Perciò facciamo un poco di storia letteraria.

Quando apparve la prima raccolta di versi, “Les Poemes Saturniens”, si vide che il giovane poeta, quasi sconosciuto, non si era allontanato dalla dottrina dei maestri di allora: i Parnassiani.

In quei versi attentamente limati si ritrovava la secchezza orgogliosa di un Leconte de Lisle, l'insensibilità da dandy di un Heredia. Eppure, sparsi per la raccolta, alcuni versi lasciavano prevedere qualcosa di nuovo, in particolare la poesia intitolata

“Le Rossignol”, che termina con questi versi commoventi:

“, une

Nuit mélancolique et lourde d'été

Pleine de silence et d'obscurité

Pleine de silence et d'obscurité

Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure”

(Una / Greve e malinconica notte d'estate / Piena di silenzio e d'oscurità / Cula sull'azzurro che

un dolce vento sfiora /

L'albero che fremito e l'uccello che piange.) Poi uscirono "Les Fêtes Galantes"; tutto il popolo della commedia italiana veniva evocato, rideva, cantava, faceva l'amore sotto bianchi chiari di luna. L'accento era nuovo.

L'archetto di questo bizzarro menestrello dava suoni strani e irritanti che prendevano al cuore. Fu un grande successo.

In quel tempo Verlaine conduceva una vita agitata, burrascosa, che doveva sfociare in uno dei più grossi scandali della storia letteraria.

Allora uscì la "Bonne Chanson"; Verlaine, rinunciando alla sua vita agitata, era fidanzato, il più tenero, il più idilico dei fidanzati:

"C'en est fait í present des funestes pensées C'en est fait des mauvais rêves, ah! c'en est fait."
(E' finita ormai coi pensieri funesti / Finita coi brutti sogni, ah! è finita.)

In seguito a non si sa quali avvenimenti (la vita di questo poeta resta infatti nebulosa, malgrado sia cosé vicino a noi e forse proprio per questo), Verlaine rompe il fidanzamento, si abbandona alla dissolutezza, alle "Teseccrate pozioni" e agli amori abbandona alla dissolutezza, alle "Teseccrate pozioni" e agli amori insani.

Poi si ha il pentimento e allora esplodono le mirabili strofe di

"Sagesse" che hanno il grave e al tempo stesso toccante splendore dei versetti dell'Imitazione. Vorrei citare tutta questa poesia cosé bagnata di pianto, cosé conturbante di rimpianti, cosé toccante d'umiliazione, questa poesia senza rima ma armonica da stringere il cuore con non so quale inespriabile malinconia.

"O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour Et la blessure est encore vibrante,
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour.

Voici mes yeux, lumineuses d'erreur

Pour être éteints aux pleurs de la priere Voici mes yeux, lumineuses d'erreur."

(Mio Dio, mi hai ferito d'amore / E la ferita è ancora vibrante, Mio Dio, mi hai ferito d'amore //
11 Ecco i miei occhi, lampade d'errore Spentesi forse al pianto della preghiera Ecco i miei occhi, lampade d'errore.)

E allora si alternano i versi di pentimento e i versi di voluttà.

Verlaine pecca, e poi si pente sinceramente. Tocchiamo qui il punto vivo: Verlaine ha coscienza della sua debolezza. E con un po di cinismo fa procedere appaiati nella sua anima la fede e il gusto del peccato. E lo fa scientemente, perché allora esce la raccolta intitolata "Paralelement", il cui titolo è significativo. E'

raccolta intitolata "Paralelement", il cui titolo è significativo. E'

l'opera capitale di Verlaine, non dal punto di vista del valore letterario, ma dal punto di vista della rappresentazione dei sentimenti di Verlaine. Ed è ciò che prova che il poeta, più di ogni altro, ha avuto coscienza di far male. E' ciò che prova che non ha avuto quella bella incoscienza del fanciullo, ma ha avuto piuttosto quella perversione nel peccato che è possibile solo nelle menti molto progredite.

Ho cercato di spiegare uno degli aspetti che amo in Verlaine.

Se l'amo non è tanto perché egli ha creato una nuova poesia, di un'ispirazione ingenua e sottile, fuggevole, tutta sfumature e delicatezza. Non è perché i suoi versi sono già musica, è soprattutto perché vi ha messo tutta la sua anima torbida e ingenua. Non posso impedirmi di amarlo nei suoi difetti, in quella debolezza cosé umana che del poeta delicato e straziato fa un uomo come noi, con le

sue vigliaccherie e le sue rivolte: l'uomo che ha pregato Dio con l'anima e ha peccato col cervello.

JEHAN RICTUS.

IL POETA DELLA MISERIA.

ŤFar dire finalmente qualcosa a qualcuno che sia il Povero, quel buon Povero di cui tutti parlano e che tace sempre.

ŤEcco che cosa ho tentato.Ť

J. R.

Il Povero cammina rimuginando la sua miseria, ruminando la Il Povero cammina rimuginando la sua miseria, ruminando la sua indigenza. Lascia brontolare dentro di sé oscuri desideri, tenebrose rivolte. Nessuno sa che cosa pensa, il segreto di quel cuore che batte sotto sordidi stracci. Eppure quanti rimpianti, quante aspirazioni risvegliate ala vista dela felicità altrui! Povero di cui tutti parlano, Povero che tutti compiangono, Povero ripugnante da cui le anime ŤcaritatevolitiŤ si tengono lontane, lui non ha ancora detto nula.

O meglio, ha parlato con la voce di Victor Hugo, di Zola, di Richepin. Almeno, questo ĉ quanto hanno detto loro. E queste vergognose imposture hanno nutrito i loro autori. Crudele ironia, il Povero attanagliato dala fame nutre quelli che lo compiangono.

Non cercate ciñ che pensa, non cercate ciñ che piange in questi speculatori dela miseria.

No, uno di loro si ĉ alzato. Cristo dei miserabili, Messia dei morti di fame, se ne ĉ andato per seminare la buona parola. E

che parola! Ha parlato la lingua del Povero, non l'accademico chiacchierio di certi autori moderni, ma quella che serve ai miserabili per dire a se stessi un poco del'eterna sofferenza umana, una lingua d'una aristocratica volgaritŤ in cui il dolore fa sorgere straordinarie scoperte.

Vorrei far conoscere un po meglio questo sorprendente poeta, Ťlungo come una lacrimaŤ, diceva Jules LemaŤtre. Se questo modesto studio potesse farlo leggere, farlo amare, sarei felice. So che a volte la miseria disturba la felicità degli altri. Ma questo fastidio a volte provoca degli atti d'umanitŤ, e perciñ ĉ augurabile, in mancanza di meglio. Cercherñ dunque di analizzare questi dolorosi "Soliloques du Pauvre".

questi dolorosi "Soliloques du Pauvre".

Lo scopo di Jehan Rictus ĉ espresso nela sua prefazione in versi. Ne citerñ due strofe.

"Oh! ĉa n's'era pas comm' les vides

Qui, bien nourris, parl'nt de nos loques.

Ah! faut quj'ĉcriv' mes ŤSoliloquestŤ

Moi aussi j'en ai des Idĉes.

Et quon m'tue ou quj'aile en prison

J'm'en fous, j'n'connais plus de contraintes, J'suis l'homme modern' qui pouss' sa plainte, Et vous savez ben que j'ai raison."

(Non farñ come quei rammoliti che, ben nutriti, parlano dei nostri stracci. Ah! devo scrivere i miei ŤSoliloquitŤ: Ne ho anch'io delle Idee. /...// E se m'ammazzano o vado in prigione /

Io me ne frego, non ho piũ remore, / Sono l'uomo moderno che lancia il suo lamento / E voi lo sapete che ho ragione.) Questo scopo Jehan Rictus l'ha raggiunto. Ha detto con fervore quel morboso bisogno d'amore, quella sete di tenerezza che coglie l'uomo in mezzo ala sua disgrazia. Ha detto tutte le vaghe aspirazioni dei disgraziati verso un rifugio d'amore riposante. I barboni, i morti di fame, i vagabondi hanno anch'essi un cuore e un'anima, un'anima tanto piũ bela quanto piũ ĉ gonfia di

desiderio.

In questo lungo grido di dolore vi ĉ in realtř una specie di tesi, e cercherň di ricavarla: i “Soliloques du Pauvre” sono tesi, e cercherň di ricavarla: i “Soliloques du Pauvre” sono l’espressione degli stati d’animo del miserabile. Ma questo miserabile, che nela vita terrena non trova altro che umiliazione e sofferenza, cerca di uscire col sogno dal suo lamentevole stato.

Quest’uomo, piů d’ogni altro, ĉ felice solo quando dimentica di essere uomo. Ma, ahimč! troppo spesso, la dura realtř viene a disperdere questi sogni, e si hanno allora, di fronte al’ingiustizia dela sorte, aspre rivolte, anche troppo giustificate. Ci sono dunque due parti nei “Soliloques du Pauvre”. Ci sarř il racconto dei sogni del povero diavolo, sogni di felicitř tranquila e universale, e anche il racconto dele sue Rivolte. Benché queste due parti non risultino distinte nel libro, credo che si possano distinguere obbiettivamente.

Studierň dunque, in primo luogo, i sogni espressi in questo libro tremante di dolore, e poi le rivolte e le maledizioni di questo predicatore di rivolte.

E anzitutto i suoi sogni. Credete forse che questo morto di fame sogni gozzoviglie, che questo povero tra i poveri sogni del denaro? No. Sogna l’amore. Ma sogna un amore che sia piů materiale che sensuale, un amore caldo e avvolgente, un rifugio tenero dove venire a riposare le sue membra stanche e indolenzite da Ebreo errante dela miseria. E sogna una donna che sia bianca e bela. Sogno straziante per la sua ingenua purezza:

“Qui c’est? J’sais pas mais ele est bele, A’ s’ieve en moi en lun’ d’été,

Ale est postée en sentinele

Comme un flambeau, comme un’clarté.

Qui c’est? J’sais pas ale est si loin,

Ale est si pāl’ řans l’soir qui tombe

Quon jur’rait qua sort de la tombe

Ousquon s’marierait sans temoins.”

(Chi ĉ? Non lo so ma ĉ bela / Sorge in me come luna d’estate, Sta appostata come sentinella
Come una torcia, come un chiarore. // ... // Chi ĉ? Non lo so ĉ cosě lontana, / E’

cosě palida nela sera che viene / Che si giurerebbe che esce dala tomba / Dove ci si sposerebbe senza testimoni.) Ed eccolo lanciato nel suo sogno biondo, sogno puro in cui l’uomo ritrova con gioia la sua preziosa anima infantile.

Dimentica la sua sorte, la sua condizione, la sua fame. ‘Forse andrň a sbattere nel suo bacio pensa. Se in quel momento torna ala realtř, ala miseria, questo grido commovente da esaltato testardo gli sfugge spontaneamente:

“Ben, ma foi, si gn’a pas moyen,

C’est pas řa quempeřh’era que jl’aime.

Alons, r’marchons, suivons not’flemme,

Reřons toujours, řa coůte rien.”

(Ebbene, parola mia, se non ho quattrini, / Non sarř questo a impedirmi di amarla. Andiamo, ripartiamo, seguiamo la nostra fiacca, Sogniamo sempre, non costa niente.) nostra fiacca, Sogniamo sempre, non costa niente.) Che commovente singhiozzo di un bambino che non vuol credere che il suo giocattolo si sia rotto! Se questo sogno si potesse realizzare! La Donna l’accoglierř e, accarezzandolo, lo culerř. E lui dormirř d’un sonno tenero e ingenuo, il sogno di un bambino senza macchia:

“Voui, dormir, n’pus jamais rouvrir
Mes falots sanglants sur la vie
Et des lorss ne pus riens savoir
Des espoirs ou des desespoirs,
Quça soye le soir ou ben l’ matin
Quy fass mois noir dans mon destin,
Dormir longtemps... dormirí dormir.”

(Sě, dormire, non riaprire mai piú Le mie lanterne insanguinate sulla vita E perciñ non sapere piú nula Delle speranze e delle disperazioni. Sia di sera oppur di mattina, Faccia meno buio nel mio destino Dormire a lungo...

dormire... dormire.)

E tutti questi sogni assopiti si risvegliano soprattutto in primavera. Il Povero soffre per la felicità degli altri. E, nei sentieri immersi nel crepuscolo, lungo le siepi fiorite, la vista delle ombre teneramente abbracciate gli mette in cuore una tristezza senza nome. Anche lui vorrebbe amare, anche lui saprebbe parlare di fiori e di steli. No, non gli serve un amore complicato, ma l’amore che si accontenta dei mazzetti di viole da quattro soldi.

l’amore che si accontenta dei mazzetti di viole da quattro soldi.

Questo gran sogno triste d’amore ingenuo si accompagna in lui a un altro sogno. La sua miseria, la sua indigenza gli fa sperare un’epoca migliore. E spuntano le sue credenze infantili: se Gesù ritornasse, lui che fu povero, che nacque sulla paglia, lui che soffrě per salvare i suoi fratelli? Se il Rosso Ĥdal cuore piú grande dela vitat’ ritornasse, lui che ha detto ĤMaledetti i ricchi!’. E ancora il sogno biondo rapisce il miserabile. E lui vive il suo sogno. Vede il Tenero dagli occhi sognanti. E qui si colloca un’idea geniale. Il Povero incontra Gesù o crede di incontrarlo. E

la scena ċ unica. Il Povero chiede i conti a Gesù, gli fa vedere il suo fallimento. Ah! sě, ċ un fallimento. Gesù viene portato in teatro, in versi, in musica. ĤSei diventato un oggetto da Guignol’.

Il Povero compiangere Gesù che gli sembra magro e pallido. E che apostrofe sincera! Si rivolge alla chiesa, ai falsi devoti, e chiede loro un pezzo di pane: ĤC’ċ Gesù Cristo che muore di fame’.

Ed ċ una lunga confessione. Il Povero si sfoga, rovescia tutta la sua indigenza in seno al Tenero. E gli ricorda le sue ingenuie credenze infantili. Non c’ċ dunque piú nula nel Cielo?

“S’r gn’a pus rien. Měme que peut-ętre
Y gn’a jamais, jamais rien eu.”

(Non c’ċ niente davvero! E forse chissá / Non c’ċ mai, mai stato niente.)

E la colera scuote il Povero. Ingiuria Gesù impotente a soccorrere le miserie di questo mondo:

Ah! je m’gondole! Ah! je m’dandine!

Rien ne s’écroule, y’aura pas d’debâcle.

Eh! l’homme í la puissance divine,

Eh! Fils de Dieu, fais un miracle.”

(Ah! mi dondolo! Ah! ondeggio! / Non crolla niente, non ci sará sfacelo. Ehi! uomo dalla forza divina, Ehi! figlio di Dio, fa un miracolo.)

Viene giorno e il Povero si accorge che l’uomo che insultava non ċ altri che lui stesso appiccicato ai vetri di un vinaio. E la conclusione filosofica, di una dolorosa rassegnazione, arriva: ĤSi perde tempo a litigare’.

Che cosa c’ċ di piú belo di questo sogno! Ah! piangi, Gesù, la tua Ĥbanca d’amore ha fatto

falimento?:

“Ton paradis? la bele histoire

Sans ętre vach’ de realitę.”

(Il tuo paradiso? una bela storia / senza una maledetta realtř.)

E triste, sordido, cencioso e superbo, il Povero se ne va disprezzando il Dio impotente.

Il miserabile si nutre di questi sogni, si abbevera ala sorgente dele sue ilusioni. Ma a volte la dura esperienza lo viene a gettare nuovamente nela realtř. E le rivolte lo scuotono. Ma sono, ahimč, rivolte inutili. Benchę dica ŤMi disgustano i miei ahimč, rivolte inutili. Benchę dica ŤMi disgustano i miei contemporaneit’, benchę a volte parli di Ťammazzaret’ il primo che passa, la sua anima di poeta-fanciulo riprende il sopravvento. Sperduto, esitante, disgraziato, il Povero si rivolge a Dio.

Il canto intitolato “Preghiera” non č che un lungo appello ala suprema speranza. Il Povero racconta a Dio la sua lamentevole vita, dolorosa confessione: č primavera. Il Povero, che soffre la fame, che soffre la sete, piange anche d’amore. E chiede a Dio perchę sula terra gli tocchi la parte piů brutta. E’ l’eterno lamento del’uomo:

“Quoi y faut dir’? Quoi y faut faire?

J’ai męm’ pus la force de pleurer.

J’sais pas pourquoi j’suis sur la terre Et j’sais pas pourquoi j’m’en irai!”

(Che si deve dire? che si deve fare? / Non ho nemmeno piů la forza di piangere. / Non so perchę sto sula terra / E non so perchę me ne andrň!)

Si rifiuta di soffrire. E’ stanco, stanco degli economisti e dei legislatori, stanco dei re e dei padroni, stanco dei parlamenti, dei papi e dei preti. Vuole essere felice. Lo vuole con tutte le sue forze. Vuole vivere, anche se una vita da bestia.

“Car au printemps, saison quvous faites Alors que la vie est en fęte,

Y s’rait p’tęt’ bon d’ętre une bęte

Y s’rait p’tęt’ bon d’ętre une bęte

Ou riche et surtout bien aimę.”

(Perchę in primavera, stagione che fate / Quando la vita č in festa, / Sarebbe forse belo essere bestia / O ricco e soprattutto amato.)

Cosę si succedono al’infinito speranze e delusioni. Eterno conflitto del Sogno e dela Realtř. Addormentato sotto una porta carraia, il Povero sogna, ancora, sempre. Si sposa, il suo sogno di amore ingenuo si realizza, ma un passante violento lo sveglia sotto la minaccia dela prigione. E sono di nuovo passeggiate incerte; piedi indolenziti, testa vuota, corpo anchilosato dal freddo e dala fame. E’ la corsa errabonda del Povero, perduto nele sue ilusioni, nei suoi sogni. Grido spaventevole di rivolta buttato in faccia al mondo.

Ecco, credo, che cosa si puň vedere nel’opera di Rictus.

Ma la migliore e la piů penetrante dele analisi non potrebbe rendere l’emozione e la tristezza che si sprigiona da questo libro.

D’altronde, analizzare un capolavoro di questo genere č forse una sfida al’Arte. Non si dovrebbero analizzare le opere vere e sincere. Questa specie di dissezione letteraria uccide l’emozione.

Ma ho tentato una critica sincera di un libro sincero.

Quel che soprattutto seduce nel libro č il contrasto tra la vita sporca e infangata del Povero e l’azzurro ingenuo dela sua anima. Questo Povero ha conservato la sua candida anima di fanciulo.

Malgrado le sue sofferenze, crede ancora all'amore puro, ha conservato le sue credenze infantili. Semplice e grande, puro, ha conservato le sue credenze infantili. Semplice e grande, le sue illusioni sono ancora intatte. Non lo disiludiamo.

Sono queste le illusioni che ammiriamo e che invidiamo.

LA FILOSOFIA DEL SECOLO.

Attendevo con impazienza il libro che doveva rappresentare il coronamento dell'opera di Bergson. La filosofia bergsoniana era una domanda, un problema aperto. Mancava una risposta.

Uscito il libro, è venuta la risposta. Mi ha deluso.

In effetti, il bergsonismo era molto più un trattato di metodo che un trattato di scienza. Era l'apologia della conoscenza diretta, dell'intuizione. Era un'arringa in difesa dei 'Dati Immediati' della nostra coscienza. Era anche un avvertimento contro i pericoli dell'analisi, cioè contro l'intelligenza e la ragione.

Era insomma un trattato di filosofia istintiva. Nulla di più seducente di questa idea: evitare l'intelligenza come pericolosa, basare tutto un sistema sulla conoscenza immediata e sulle sensazioni allo stato grezzo: significava, in pratica, evidenziare tutta la filosofia del nostro secolo. Questa filosofia antirazionale riposa infatti, allo stato latente, in molti grandi spiriti contemporanei. L'idea dunque era bella. Ma Bergson si limitava a proporla. Mostrava tutti i vantaggi dell'intuizione. Dimostrava che si poteva fare affidamento sull'istinto. Faceva risaltare i pericoli dell'intelligenza. In una parola: costruiva il metodo e tutti gli elementi di una filosofia basata sull'istinto. D'altronde le menti erano preparate. Questo secolo ammalato d'azione adottava il metodo istintivo, era imbevuto di bergsonismo. Questa filosofia incontrava opposizione solo tra i filosofi. Ma la gran massa letteraria e colta l'aveva accettata.

Eravamo perciò in diritto di attendere l'applicazione effettiva di questo metodo. Che cosa restava da fare? Tutto e niente.

Niente, perché, essendo il metodo ben definito, l'applicazione doveva venire automaticamente. Tutto, in considerazione del'immenso ruolo che avrebbe avuto questa filosofia applicata.

Era attesa, in effetti, e avrebbe potuto avere il ruolo di religione del secolo. Si attendeva una specie di morale o di religione tutta istintiva che fosse come una verità rivelata. Si attendeva una specie di vangelo forgiato dall'intuizione e fatto per essere compreso intuitivamente. Tutti quelli che avevano adottato il predominio bergsoniano dell'istinto sull'intelligenza avrebbero adottato questo vangelo. Quale più grande destino di questo avrebbe potuto sognare Bergson per la sua filosofia?

Religione del secolo, perché essa avrebbe enucleato e interpretato la religione che esiste allo stato latente nelle menti contemporanee. Religione che Bergson avrebbe offerto alla sua epoca, sicuro com'era di essere seguito in un bello slancio istintivo, uno di quegli slanci d'entusiasmo che a volte danno la prova del segreto dominio dell'istinto sull'intelligenza.

Questo, almeno, è ciò che ho sognato. La sua filosofia mi sembrava la più bella di tutte, perché era una delle pochissime con quella di Nietzsche che rifiutasse tutto alla Ragione. E perciò aspettavo la sublime conclusione di tutta una serie di luminosi sforzi.

sforzi.

"Les Deux Sources de la Morale et de la Religion" mi hanno deluso. Non che Bergson non sia ancora in questo libro lo scrittore fine e il filosofo acuto che conosciamo. Ma non ha interpretato il bel ruolo che speravo per lui. In questo senso, gli resta ancora tutto da fare. Certo, fa ancora l'apologia dell'intuizione e il processo all'intelligenza, mostrandoci che la religione è una reazione

difensiva della natura contro il potere dell'intelligenza, dissolvente per la società e deprimente per l'individuo. E' ancora filosofia dell'intuizione quando ci mostra che i veri religiosi sono i mistici perché la loro fede è istintiva e irrazionale. Ma sapevamo già che l'istinto poteva dare tutta la verità. Conoscevamo tutti i vantaggi del metodo intuitivo. Ne attendevamo semplicemente i risultati.

Perché Bergson non ci ha semplicemente comunicato questi risultati? Perché non ha fatto opera di maestro insegnandoci la verità? Che magnifica conclusione per la sua filosofia!

Invece: analisi per provare i pericoli dell'analisi, intelligenza per insegnare a diffidare dell'intelligenza, affabulazione per creare l'idea dell'affabulazione, e dovunque analoghe opposizioni. In verità, Bergson trova in se stesso una perpetua contraddizione.

Come può un individuo coscientemente ergersi a nemico dell'intelligenza? Se si serve dell'intelligenza per dimostrare i danni di questa intelligenza, ammettiamo ancora questo metodo in certo senso omeopatico. Ma se se ne serve e ne abusa per esporre le applicazioni di questa filosofia, ecco una cosa in grado di deluderci, diciamo meglio, di irritarci.

Da questo punto di vista, dunque, Bergson non ha Da questo punto di vista, dunque, Bergson non ha completato la sua opera. Gli rimane tutto da fare. L'età avanzata di colui che rimane malgrado tutto un mirabile filosofo non ci lascia grandi speranze di vederlo portare a termine quello che tanto desideriamo. Ma forse verrà qualcun altro, più giovane, più ardimentoso. Si dichiarerà l'erede di Bergson. Farà di tutto il bergsonismo qualcosa di acquisito e passerà alla realizzazione immediata. Allora, avremo forse questa filosofia-religione, questo vangelo del secolo nell'attesa del quale il genio contemporaneo erra dolorosamente. E, in verità, è chieder troppo?

SAGGIO SULLA MUSICA.

Compito del presente saggio è quello di dimostrare che la musica, poiché è la più completa tra le arti, deve essere più sentita che compresa.

Anzitutto conviene definire chiaramente il nostro modo di concepire l'Arte. Due grandi teorie, il Realismo e l'Idealismo, si fronteggiano. Secondo la prima, l'Arte dovrebbe proporsi esclusivamente l'imitazione della Natura e l'esatta riproduzione della Realtà. E' una definizione che non soltanto avvilisce l'Arte, ma la distrugge. Abbassarla a una servile imitazione della Natura significa condannarla a produrre solo cose imperfette. In effetti, la maggior parte dell'emozione estetica è data dalla nostra personalità. Il Belo non si trova nella Natura, siamo noi che ce lo mettiamo. Il sentimento del Belo che proviamo di fronte a un paesaggio non dipende dalla perfezione estetica di questo paesaggio, dipende dal fatto che questo aspetto delle cose è in perfetta concordanza con i nostri istinti, le nostre tendenze, con tutto ciò che fa la nostra personalità inconscia. E ciò è tanto vero che uno stesso paesaggio, visto troppo a lungo, contemplato troppo spesso, finisce per stancare. Succederebbe la stessa cosa se avesse in sé la sua perfezione? La maggior parte dell'emozione estetica è dunque fabbricata dal nostro io, e rimarrà sempre giusta l'espressione di Amiel: 'Un paesaggio è uno stato d'animo'. D'altra parte, supponendo le Arti ridotte all'imitazione della Natura, se ammettiamo che alcune di esse, come la scultura o la pittura, possono arrivare a un certo risultato, altre, come l'architettura e soprattutto la musica, sarebbero nell'impossibilità di fare lo stesso. Che la Natura esprima delle armonie proprie dell'ispirazione musicale, è fatto certo. Ma diciamo che Beethoven o Wagner si sono limitati a imitarle? Che vantaggio trarremmo d'altronde da queste riproduzioni necessariamente infedeli della Natura? Questa ci procurerebbe molto più sicuramente un'emozione estetica più netta e più pura.

Consideriamo dunque insostenibile questa tesi realista. E

d'altronde che povere opere ha dato alla luce! Per un Flaubert, quanti Zola?

Quale sarà dunque il nostro concetto dell'Arte? Non è assolutamente quella della scuola idealista che, pur contrapponendo giustamente Arte e Natura, fa consistere il merito della prima in ciò che essa aggiunge alla seconda.

Questa teoria idealista si trasforma troppo spesso in teoria Questa teoria idealista si trasforma troppo spesso in teoria morale, produttrice di opere piatte, false e noiose per voler fornire esempi sani, rispettabili e destinati ad essere imitati.

Per noi l'Arte non sarà né l'espressione del Reale, né l'espressione di un Reale abbellito fino a essere falsato. Sarà semplicemente l'espressione dell'ideale. Sarà la creazione di un mondo di Sogno, abbastanza seducente da nasconderci il mondo in cui viviamo e tutti i suoi orrori. E l'emozione estetica risiederà unicamente nella contemplazione di questo mondo ideale. L'Arte sarà l'espressione, l'oggettivazione delle cose quali dovrebbero essere per noi. Sarà essenzialmente personale e originale perché l'ideale di ciascuno di noi è diverso. Sarà la chiave che apre le porte di un mondo, inaccessibile con altri mezzi, in cui tutto sia buono e perfetto, bellezza e perfezione definendosi in rapporto a ciascuno di noi. E insistiamo sulla parte riservata alla personalità nell'Arte. Meglio una cosa brutta ma personale che una bellezza plastica che sia pura imitazione. *«Quel che ti rimprovera il pubblico, conservalo gelosamente, sei tu»* diceva Jean Cocteau.

Partiremo da questo concetto. Ci baseremo su due teorie, o meglio su due pensieri, quello di Schopenhauer e quello di Nietzsche. Quest'ultimo d'altronde, malgrado alcune divergenze di cui ci accorgeremo, direttamente deriva dal primo.

Ricordiamoci che in estetica le idee di Schopenhauer si ispirano a quelle di Platone.

Per prima cosa esporremo la teoria di Schopenhauer, e questo ci permetterà di veder meglio la sua influenza su quella di Nietzsche. Ma accorderemo una maggior importanza a quest'ultimo, anzitutto perché ha concesso all'Arte una gran parte della sua opera e poi perché la strana personalità di questo poeta-filosofo è troppo attraente per non metterla in primo piano.

Dall'esposizione di queste due teorie cercheremo di trarre delle conclusioni relative al valore e alla funzione della musica.

- SCHOPENHAUER E LA MUSICA.

Prima di parlare della teoria di Schopenhauer sulla musica, converrebbe forse scorrere rapidamente la sua filosofia generale.

Questo ci aiuterebbe a comprendere certe tendenze della sua estetica mostrandoci gli stretti rapporti esistenti tra questa e la teoria della Volontà.

Come Leibniz voleva che tutto l'Universo fosse Pensiero, così Schopenhauer, ispirandosi al Buddismo, dichiara che tutto l'Universo è Volontà.

Il Pensiero? *«Un accidente della volontà»* tipico degli animali superiori. In fondo a tutto c'è la Volontà. L'Universo non è altro che un insieme di volontà che agiscono come forze. Tutto è Volontà e la Volontà crea tutto: gli organi di difesa e di attacco degli animali come pure i loro organi di nutrizione. La radice si protende nella terra e lo stelo s'innalza verso il cielo solo per la Volontà. Anche i minerali sono pieni di tendenze e di forze oscure. Queste forze noi le definiamo peso, fluidità o elettricità, ma in realtà sono soltanto manifestazioni della Volontà.

Per Schopenhauer essa è qualcosa di extraintellettuale che non si può definire chiaramente e logicamente. La si può non si può definire chiaramente e logicamente. La si può considerare insomma

come il principio irrazionale di ogni vita.

Tutte queste volontà in potenza si contrastano reciprocamente facendo del mondo un perpetuo campo di battaglia. Schopenhauer può dunque dichiarare con franchezza, d'accordo in questo ma in questo soltanto col Vangelo, che la vita non vale la pena di essere vissuta. Il piacere non esiste, o meglio è negativo. Infatti esso risulta dal soddisfacimento della volontà, ma la volontà è eterna e il piacere scompare subito dopo esser stato provato per lasciar posto a un altro bisogno. Tutti i nostri sforzi tendono verso uno scopo e, appena l'abbiamo raggiunto, questo scompare e noi troviamo un altro vuoto, un altro bisogno.

Tutti i nostri sforzi sono sterili, noi non possiamo creare.

L'unico scopo a cui possiamo giungere è quello di realizzare la volontà. L'esistenza umana deve tendere a questo scopo e, per raggiungerlo, c'è un solo mezzo: l'Arte. È ciò che Schopenhauer esprime dicendo che l'Arte non è altro che l'oggettivazione della volontà.

Questa filosofia generale ci permetterà di comprendere la teoria estetica di Schopenhauer:

Egli studia l'Arte sotto un aspetto metafisico in rapporto al Mondo delle Idee platonico. Per lui, la speciale conoscenza che rivela questo Mondo delle Idee è l'Arte. L'origine dell'Arte è la Conoscenza delle Idee, il suo scopo la comunicazione di questa conoscenza. È uno dei mezzi offerti all'anima per sottrarsi all'influenza della Volontà, della Vita.

al'anima per sottrarsi all'influenza della Volontà, della Vita.

Per l'arte, il Tempo e lo Spazio non esistono più. Essa distacca l'oggetto della sua contemplazione dal rapido fiume dei fenomeni. E questo oggetto, che nel fiume scialbo e uniforme era soltanto una molecola invisibile, diventa per lui il grande Tutto, l'infinita pluralità che riempie il Tempo e lo Spazio. Essa arresta la ruota del Tempo, perché solo l'Idea spogliata da ogni vincolo terrestre costituisce il suo oggetto.

Secondo Schopenhauer, noi chiamiamo belli gli oggetti che non sono sottomessi ai principi ordinari della Ragione. L'Arte è la contemplazione delle cose indipendenti dalla Ragione. Il Bello non ha causa razionale. In ciò l'Arte si contrappone alle nostre altre conoscenze che si basano sull'esperienza per arrivare alla Scienza. Le impressioni artistiche si raggruppano e si agglomerano in modo da formare una specie di schermo tra la Realtà e la nostra coscienza. Allora soltanto il Mondo delle Rappresentazioni si separa dal Mondo della Volontà, cioè il Mondo delle Idee si separa dalla Vita. Formare questo beato prisma è l'unico scopo dell'Arte. E quando lo raggiungiamo, abbiamo il senso confuso di una liberazione.

E da questa teoria generale Schopenhauer trae una serie di conseguenze particolari:

Il genio non è altro che la più perfetta obbiettività, e la funzione principale del genio è quella di fissare in formule eterne ciò che fluttua nell'onda delle apparenze. Perciò dovrà abdicare a ogni personalità sociale e perdere completamente di vista i suoi interessi, la sua volontà, e infine la sua vita.

Da ciò Schopenhauer trae anche il suo troppo famoso Da ciò Schopenhauer trae anche il suo troppo famoso confronto tra il genio e la follia che, dice, da un lato si toccano e si compenetrano. In effetti la follia non è mai altro che una disorganizzazione della memoria. Il pazzo, pur avendo delle vedute esatte sul suo presente, nutre una inconcepibile fantasia sul suo passato. Ed è da credere che, nel caso delle pazzie provocate da grandi dolori, la Natura abbia voluto cacciar via un passato deludente, esattamente come noi scacciamo con un gesto meccanico della mano un'idea sgradevole. Analogamente, dice Schopenhauer, il senso del sublime risiede nell'opposizione tra l'idea che la

nostra Volontá ci dá dela nostra piccolezza e il sentimento dela nostra elevazione al di sopra del concreto, sentimento che ci è dato dala conoscenza pura.

D'altra parte, in architettura, la bellezza nascerà dala contemplazione di una opposizione tra la resistenza e la forza da un lato e la materia dall'altro. Nela scultura, per raggiungere il Belo, lo scultore non dovrà copiare la Natura, ma farne scaturire l'Idea.

Il pessimismo di Schopenhauer lo spinge a vedere nela tragedia la forma suprema dela Poesia. E la tragedia sarà tanto più perfetta quanto meglio ci rappresenterà il male come un avvenimento quotidiano e naturale.

Come si vede, la dottrina di Schopenhauer in materia d'arte si contrappone in modo generale al Naturalismo e al Realismo. E

per interpretarla in modo semplice, diremo che l'Arte si contrappone ala Realtá per farcela dimenticare. E questo si ritroverà nela musica di Wagner, incarnazione del'azione purificatrice del'Arte. In pratica, l'importante per l'artista, purificatrice del'Arte. In pratica, l'importante per l'artista, secondo Schopenhauer, è creare un'illusione cosé perfetta e cosé avvincente che lo spettatore o l'ascoltatore non soltanto non possa invocare la Ragione, ma neppure la desideri.

Ma la conseguenza più radicale che Schopenhauer trae dal suo sistema è a favore dela Musica: Una sola arte esaudisce pienamente il suo compito, ed è la Musica. La Musica è completamente al di fuori dela gerarchia dele altre arti. Non è neppure superiore a esse, forma un mondo a parte. Essa non esprime le Idee, ma è espressa dala Volontá, paralelamente ale idee stesse. Essa esprime l'essenza dela Volontá. Ce la mostra di sfuggita prima che sia completamente individualizzata. E poiché la Volontá è la causa prima dela Vita, la Musica è il ritmo stesso dela Vita. Essa non esprime tuttavia né il brutto, né la sofferenza. In effetti, la musica seria non può farci soffrire. Un musicista non potrà mai toccare la realtà stessa dela Vita. La Musica, per il solo fatto che Tché, allontana tutto ciò che vi è di torbido e di offensivo. Naturalmente può gettarci in una dolce malinconia, ma mentre cerchiamo questa malinconia come un bene possiamo dire che essa esprima qualcosa di brutto o di doloroso?

Ma la Musica è ugualmente il ritmo stesso dela Vita, ritmo delicato che allontana ogni sofferenza. Possiamo infatti fare facilmente un parallelo tra la Musica e il Mondo: La nota fondamentale, qualunque essa sia, considerata come la più semplice individualità dela Musica, corrisponderà ala materia bruta. La gamma e le sue successive gradazioni materia bruta. La gamma e le sue successive gradazioni corrisponderanno ala scala dele specie, sempre più perfette. E

infine la Melodia, che sta ala Musica come la linea sta al disegno, corrisponderà ala volontà cosciente, elemento fondamentale dela vita. Non si può negare, in effetti, che la Melodia sia caratterizzata da una serie infinitamente rapida d'impressioni che, legandosi e coordinandosi tra loro nela nostra mente, ci permette di raggiungere un Mondo ideale al di sopra dela Realtá.

Perciò, secondo Schopenhauer, la Musica è un Mondo a parte. La sua concezione è nettamente opposta al Naturalismo e al Realismo che vorrebbero insomma ridurre la Musica al culto dele armonie imitative.

Abbiamo riservato per ultima un'osservazione capitale: per Schopenhauer, la Musica non può nascere da idee non musicali, mentre è proprio dela sua essenza assoluta risvegliare nel'ascoltatore l'attività dela fantasia visiva. Questa osservazione ha la sua importanza, perché è soprattutto su questo punto che Nietzsche si separerà da Schopenhauer.

Possiamo infine determinare i tre punti essenziali dela teoria di quest'ultimo: la Musica esprime

il fondo assoluto delle cose e della vita. Le idee musicali non nascono da idee non musicali. È proprio dell'essenza dell'emozione musicale risvegliare nell'ascoltatore delle immagini sentimentali, e questo è uno dei suoi elementi di seduzione.

Ecco qui l'essenziale della teoria estetica del filosofo della Volontà. Non l'esamineremo, perché la miglior critica che si possa farne sta nella esposizione delle idee di Nietzsche al posto della esposizione delle idee di Nietzsche al riguardo. Questi infatti, allievo rispettosissimo, fu anche un discepolo molto indipendente e indocile: nello stesso momento infatti Nietzsche portava alle estreme conseguenze le idee di Schopenhauer in una sua opera e in un'altra ne rigettava una parte.

- NIETZSCHE E LA MUSICA.

Riteniamo inutile esporre qui la filosofia generale di Nietzsche: è troppo nota. Diremmo anzi che è stata troppo incompresa e troppo male interpretata. Consisteva in un unico slancio di generosa vitalità e ci si è affrettati a tacciarla di egoismo. È doveroso aggiungere che attualmente sembra apprezzata nel suo giusto valore.

Ricorderemo tuttavia che, se Nietzsche si è fortemente ispirato a Schopenhauer, ne ha però operato un completo capovolgimento di valori pur partendo dallo stesso punto.

Prendendo tutti e due per base la sofferenza, Schopenhauer giungeva a una morale democratica, Nietzsche a una morale aristocratica, quella del Superuomo; Schopenhauer giungeva a un pessimismo sterile, Nietzsche a un ottimismo basato sull'ebbrezza della sofferenza.

Ci fermiamo qui. Per molti aspetti Nietzsche è effettivamente un ottimista. Ma per esprimere un'opinione personale, diremmo che alla lettura dei suoi libri ci si può chiedere se sotto quelle invocazioni tanto belle e poetiche al dolore redentore non si nascondesse un'anima fondamentalmente pessimista che però nascondesse un'anima fondamentalmente pessimista che però rifiutava di esserlo. C'è infatti qualcosa di forsennato nel suo cocciuto ottimismo. È una specie di lotta perpetua contro lo scoraggiamento, ed è ciò che abbiamo trovato di più attraente in questa figura già così strana.

E a rafforzarci in questa opinione potrebbe essere l'immenso orgoglio di Nietzsche, orgoglio simile a una scorza che difende la sua natura sensibile di poeta e d'artista, orgoglio rispettabile perché lo ha pagato con la solitudine.

Abbiamo detto precedentemente che esistevano due aspetti dell'estetica di Nietzsche, uno che deriva dalle idee di Schopenhauer, l'altro che invece rifiuta una parte di queste idee.

Esponiamo il primo che è il più importante e si trova soprattutto nella "Nascita della Tragedia".

Nietzsche parte dalle tendenze naturali dell'uomo (dei Greci, nella sua opera) per giungere alla sua conclusione. È innegabile infatti che noi ci compiaciamo nel sogno, che amiamo vivere una vita immaginaria mille volte più bella della realtà. Sentiamo il bisogno di dimenticare la nostra individualità e di identificarci con tutta quanta l'umanità. È ciò che Nietzsche chiama Apolinismo, e cioè il bisogno di trasformare la Realtà attraverso il Sogno. È

una specie di estasi simboleggiata dall'estatico Apollo.

Contemporaneamente siamo spinti da un altro istinto, simboleggiato da Dioniso, il dio della lacerazione. Questo istinto dionisiaco ci getta in una vera ebbrezza e ha l'effetto di farci dimenticare la nostra individualità. Questi due istinti riuniti concorrono a farci dimenticare ciò che di doloroso c'è nella nostra esistenza. Più di ogni altro, il popolo greco ha sentito questi bisogni e, secondo Nietzsche, si possono distinguere due tendenze del suo genio: in un primo momento esso tende a tuffarsi nel dionisismo e poi fa appello all'apolinismo per domare questo primo movimento. In effetti, dopo aver lungamente organizzato delle cerimonie orgiastiche, in cui la folla, presa da sacro delirio,

simile agli esseri elementari come i satiri e le ninfe, cadeva in sfrenate voluttà, i Greci dovettero fare un grosso sforzo per dominare questo bisogno dionisiaco di ebbrezza e di incantesimo e giungere a qualcosa di più puro e di più ideale. La ragione di questo sforzo non sta, come si è creduto a lungo, in un bisogno di idealità perfetta. Questa forza creatrice di bello sereno, di bello apolineo è dovuta soprattutto al sentimento del dolore molto più radicato nei Greci che negli altri popoli.

«La concezione della bellezza per i Greci è nata dal dolore.» Su questo concetto Nietzsche costruì la sua teoria.

L'apolinismo e il dionisismo derivano effettivamente dal bisogno di sfuggire a una vita troppo dolorosa. I Greci sono stati lacerati dalle lotte politiche, dall'ambizione, dalla gelosia, da ogni sorta di violenze. Ma, direte, per altri popoli non è la stessa cosa? In effetti sì, ma per la loro sensibilità e la loro emotività, i Greci sono stati i più adatti alla sofferenza. Hanno più crudelmente sentito l'orrore della loro vita e così sono stati fatalmente destinati al dionisismo barbaro. Da ciò il bisogno di rimediare a quei selvaggi errori, creando delle forme o meglio dei sogni più belli di quelli di ogni altro popolo.

Perciò si sono serviti della danza e della musica. Hanno disciplinato l'ebbrezza mistica con la cadenza. Hanno creato così un'arte che soddisfa egualmente il sentimento e la fantasia.

Hanno creato la tragedia.

Come abbiamo visto, il fondo del pensiero greco è un amaro pessimismo. (Che cosa c'è di più pessimistico di questa massima greca: «La felicità sta nel non esserle?») Per le loro disposizioni alla fantasticheria i Greci hanno tuttavia potuto dimenticare la vita. Non hanno cercato di rendere la vita più gradevole, l'hanno annichilita col Sogno. All'esistenza hanno sostituito la bellezza e l'ebbrezza. Fu la serenità greca. E quel che Schiller chiama anche la «ingenuità greca» non era affatto ingenuità. È anzitutto la facoltà di far scomparire la vita e sognare: l'unica esistenza è l'esistenza apolinea e la vita non è che illusione. Perciò i Greci hanno sempre raccomandato di ignorare la vita. Punivano crudelmente quelli che volevano sapere: Socrate dovette bere la cicuta.

Così, grazie al Sogno, i Greci sono sfuggiti allo scoraggiamento. Tutto il loro sforzo infatti è consistito nel trarre dalla sofferenza una «volontà di trionfo». A questo sforzo, a questa angoscia di vivere, solo la Musica può dare un'espressione.

In effetti la Musica ci dà i sentimenti primitivi allo stato puro.

Ci restituisce i sentimenti di quei fauni che danzavano perdutamente attorno a Dioniso (la danza, da parte sua, oggettiva quei sentimenti). Quando i cori greci danzavano, la Musica e la Danza facevano dimenticare loro ogni personalità.

L'attore viveva intensamente il personaggio che incarnava. Gli spettatori, presi da quella specie di follia collettiva, accettavano l'illusione senza più fare appello alla loro Ragione. Questo nuovo stato era creato dall'ipnosi della Musica.

Allora non si vedeva più Dioniso nella sua sofferenza, ma nella sua gloria e nel suo splendore: Dioniso diventava Apollo.

Tutta la tragedia di Sofocle e di Eschilo sta là: invece di Dioniso, un'azione che all'inizio fu un semplice dialogo. Gli eroi della tragedia non hanno nulla degli uomini reali, e la prova è che si coprono con una maschera e calzano i coturni. Smisuratamente grandi, con un viso posticcio, non hanno più nulla in comune con gli altri uomini. Sono, dice Nietzsche, delle manifestazioni della volontà

di vita.

Questa lunga analisi della "Nascita della Tragedia" era necessaria per vedere bene come Nietzsche sia stato portato alla sua prima concezione della musica moderna, concezione tutta schopenhaueriana, che lo condurrà all'apologia dell'arte di Wagner.

È innegabile infatti che la tragedia greca sia poi venuta declinando, perché all'entusiasmo i Greci hanno voluto sostituire il ragionamento. Socrate col suo "Conosci te stesso" ha distrutto il Bello. Ha ucciso un bel sogno col suo morboso bisogno di argomentazione. Socrate doveva essere condannato. La scienza e la filosofia hanno sostituito lo slancio verso l'ideale. E

contemporaneamente Nietzsche attacca il razionalismo del suo tempo.

Che cosa sarà dunque la Musica? La Musica e il Mito sono due forme gemelle della redenzione filosofica. Spieghiamoci: due forme gemelle della redenzione filosofica. Spieghiamoci: Nietzsche stabilisce un paragone tra la Grecia antica e la sua epoca. Quel che è successo in Grecia può benissimo riprodursi nel diciannovesimo secolo. Il modo di uscire dal razionalismo arido di allora è rifare in noi un'anima tragica. Secondo Nietzsche, la Tragedia deve rinascere. Deve creare un nuovo stato d'animo collettivo che accetterà una nuova illusione da parte del Mito. Bisogna ricreare quel voluto accecamento e quello slancio verso il Bello. La Tragedia rinascerà con la Rinascita della Musica. Il Mito sostituirà al doloroso lamento dell'anima razionalista un'estasi di fronte al sorriso apolineo. La Musica, strettamente unita al Mito, dovrà essere metafisica. La filosofia, come la scienza moderna, ha maldestramente strappato il velo di una benefica illusione. Il dramma musicale tesserà di nuovo questo velo e creerà la Rinascita.

Vediamo cos'è che Nietzsche, in questa parte delle sue idee, sottoscrive completamente la teoria di Schopenhauer sulla musica metafisica. Schopenhauer infatti faceva del'indeterminato il bello ideale, e questa è anzitutto un'idea metafisica. Esporremo ora rapidamente il secondo aspetto delle idee di Nietzsche. Vedremo allora come la prima parte delle sue idee, quella appena esposta, doveva condurlo a vedere nell'arte wagneriana l'apoteosi della Musica, mentre la seconda parte doveva invece spingerlo a combattere Wagner.

In effetti Nietzsche sviluppava contemporaneamente delle idee opposte nella piccola opera "Sulla Musica e la Parola"

Mentre altrove aveva ammesso che il grande ufficio della Musica è quello di creare un Mondo di Sogno che ci faccia dimenticare il Mondo presente, in questo opuscolo respinge la tesi di Schopenhauer secondo la quale l'emozione musicale deve necessariamente suggerire dei sentimenti e delle immagini.

Diciamo "Suggerire" e non "Partire" da sentimenti o da idee.

Affermava che gustare la Musica lasciando che dentro di noi si evocassero dei sentimenti e delle immagini visive nella nostra mente significava esporsi a non comprenderla. Per gustare puramente la Musica, bisognava gustarla nella sua stessa essenza, bisognava anzitutto penetrare nell'analisi dell'armonia.

Siamo dunque ben lontani dall'estasi, dall'ebbrezza e dall'incantesimo. Questo fatto di analizzare la Musica non ne ucciderà il fascino? La Ragione non distrugge più il Sogno? Che la tecnica abbia la preminenza è certo, ma soltanto nella produzione dell'armonia. Ma dire che si può gustare la Musica solo tecnicamente significa dire, per parlare come uno dei nostri contemporanei, che non si può gustare la bellezza di un albero senza sapere che è composto di fibre e di cellule.

Non si comprenderebbero queste cose nette e accecanti contraddizioni nell'opera di Nietzsche se

non ci si ricordasse che ĉ in ugual misura poeta e filosofo e perciŃ portato a cozzare contro numerose contraddizioni.

In realtŃ sono queste ultime idee quelle che rimarranno nela sua mente, ed ĉ in parte a causa loro che rompe deliberatamente con Wagner. La musica di quest'ultimo, tutta metafisica, non poteva infatti adattarsi a questa intrusione dela Ragione.

ŤInnamorato di Wagner, Nietzsche aveva cozzato dietro di lui ŤInnamorato di Wagner, Nietzsche aveva cozzato dietro di lui contro il wagnerismo.Ť La prima concezione musicale di Nietzsche doveva perŃ condurlo al'apologia del'arte wagneriana. Nei suoi drammi Wagner ha effettivamente unito Apollo a Dioniso, la Poesia e la Musica. Nietzsche vedeva allora in quest'arte una possibilitŃ di rigenerazione per la Germania. La fioritura di quest'arte intensissima lo entusiasmnŃ.

La storia dei rapporti di quest'ultimo con Wagner ĉ troppo nota perchŃ la ricordiamo. Ma la rottura colpŃ a tal punto Nietzsche che ĉ impossibile non insistere sula causa di questa rottura. Il filosofo dela volontŃ di vita era cosŃ straripante nele sue amicizie quanto pronto a distruggere ciŃ che aveva adorato.

Ma ognuna dele sue delusioni inasprisce un po di piŃ il suo carattere gif vacillante. La rottura con Wagner gli portŃ un colpo tremendo. Non si insisterŃ mai abbastanza sul malinteso che formava la base di questa amicizia. Basata su un errore, non poteva durare.

Nietzsche, entusiasmato dal "Tristano e Isotta", vedeva in Wagner il geniale autore di quel fremente dramma d'amore. In lui vedeva soltanto il mezzo eccezionale per giungere al suo scopo, la rigenerazione dela Germania attraverso il dramma musicale.

Aveva dimenticato l'uomo per il musicista.

Nela "Rinascita dela Tragedia" aveva dato a Wagner il ruolo mostruoso e superbo di redentore dela Germania.

Ipnottizzato da questo ruolo, dimenticava che colui che lo ricopriva era un uomo, accessibile a tutte le debolezze e a tutte le vanitŃ. La delusione fu dura. Vide chiaramente la vanitŃ e le debolezze del suo idolo. L'ultimo colpo gli fu dato dala debolezze del suo idolo. L'ultimo colpo gli fu dato dala conversione di Wagner al cristianesimo. Il suo dio si era dato un padrone. Da quel momento vede tutte le pecche del'arte wagneriana. Ma ingiustamente, perchŃ accorgendosi che Wagner pensatore ĉ noioso, disprezza il musicista. Certamente anche noi, come Nietzsche, pensiamo che Wagner offuschi la sua arte coi suoi simboli, le sue tesi, insomma col libretto. Ma Wagner rimarrŃ eternamente per la sua musica pura. Questo Nietzsche non vole riconoscerlo. SpezzŃ il suo idolo e lo fece a pezzi. Il malinteso era dissipato. Ispirandosi ala seconda parte di quelle idee, Nietzsche attaccherŃ violentemente Wagner nei suoi libeli. Allora si stacca contemporaneamente da Schopenhauer e da Wagner.

Ecco l'essenziale dele idee di Nietzsche sula Musica e le loro conseguenze. Sula sua filosofia e su quella di Schopenhauer cercheremo di basare dele conclusioni personali riguardanti la definizione e il valore dela Musica.

- TENTATIVO DI DEFINIZIONE.

La Musica si puŃ considerare insomma come l'espressione di un mondo inconoscibile, mondo di essenze spirituali che si esprimerebbe in modo ideale. In effetti non c'ĉ nula di piŃ ideale dela Musica; nessuna forma, o meglio nessuna forma tangibile come nela pittura o nela scultura. Eppure ogni brano di musica possiede una propria individualitŃ. Una sonata, come una sinfonia, ĉ un monumento come lo sono un quadro o una statua.

sinfonia, č un monumento come lo sono un quadro o una statua.

I quartetti di Beethoven possiedono un'architettura propria facilmente afferrabile che č un modello di perfezione. Sta proprio lę uno degli elementi di seduzione della musica: essa esprime la perfezione in modo abbastanza fluido e lieve cosę da non richiedere alcuno sforzo.

La Musica č l'espressione perfetta di un Mondo Ideale che si comunica a noi per mezzo dell'armonia. Questo Mondo scorre non sotto né sopra al Mondo Reale, ma parallelamente a lui.

Mondo delle Idee? Forse, oppure Mondo dei Numeri, poiché si comunica a noi attraverso l'armonia.

Ma perché si comunica agli uomini? Plotino ci puň dare una risposta nel suo mirabile tema: il Belo, Idea tra le Idee, puň essere raggiunto solo da chi abbia dentro di sé il Belo. Non lo raggiungerę chi avrę gli occhi velati 'dale cipse del vizio'.

E la prova che la Musica viene da un mondo inconoscibile č che, se una frase musicale puň destare in noi sentimenti e immagini affatto personali, un sentimento non puň destare in noi un'immagine musicale.

Spieghiamoci: Uno dei modi di gustare la Musica č lasciare che si evochi dentro di noi, in occasione di una frase che ci piace pių delle altre, tutto un mondo d'immagini. Ricordi letterari e mitologici e soprattutto ricordi personali intervengono a formare un mondo composito e speciale in cui ci compiacciamo. E' una specie di denudamento della nostra mente. Da ciň l'interpretazione delle sinfonie e delle sonate celebri.

Interpretazioni tutte arbitrarie perň, perché ne possiamo e ne dobbiamo forgiare dentro di noi delle pių conformi alle nostre tendenze. Perciň ogni interpretazione segnerę l'originalitę del suo amore.

La Musica puň dunque evocare in noi dei sentimenti di ogni genere. Ma le immagini visive, la poesia e la letteratura sono incapaci di risvegliare in noi immagini musicali; intendiamo dire delle immagini precise. Accade in effetti che un poeta, Verlaine per esempio, ci dia l'impressione confusa di una musicalitę. Ma i sentimenti comuni non possono risvegliare in noi frasi musicali precise. Il che dimostrerebbe la nostra supposizione, dando la prova di una irriducibilitę tra questo mondo e il mondo originario della Musica. Questa irriducibilitę sarebbe soltanto quella che esiste tra noto e ignoto. Mentre noi possiamo immaginare facilmente, di fronte a una frase musicale, un raggio di sole che fora le nubi, lo stesso spettacolo delle nubi che lasciano filtrare quel raggio non potrę risvegliare in noi la minima sensazione musicale.

Si potrebbero moltiplicare gli esempi all'infinito.

Ciň dipende soprattutto da questo fatto evidente che, se č possibile costruire del nuovo col conosciuto, č invece impossibile tradurre l'ignoto col conosciuto. Perciň la Musica non č un linguaggio. Considerarla cosę sarebbe un diminuirla. O, se si vuole, č una lingua che puň tradurre ogni cosa ma non essere a sua volta tradotta.

Un grande rimprovero che si rivolge anche alla Musica che desta in noi dei sentimenti č di essere puramente evocativa e ridotta a una sorta di mezzo per ricordarci dei sentimenti gradevoli.

Questa obiezione č stata avanzata soprattutto da Pierre Lasserre che vi vede un mezzo per distruggere la teoria di Schopenhauer. Non crediamo che questo rimprovero sia fondato. Riconosciamo che se la Musica si limitasse a risvegliare in noi certe immagini gradevoli, il suo ruolo sarebbe straordinariamente diminuito. Ma la Musica non si limita a ciň.

Certo fa sorgere in noi ogni genere di sentimenti, letterari o strettamente personali. Ma inoltre ci permette di creare un mondo completamente originale che costruiamo servendoci delle immagini e dei sentimenti evocati come materiali. In questo modo creiamo del nuovo col conosciuto. E' l'unica creazione di cui l'uomo sia capace. Egli ha inventato degli animali e degli esseri favolosi, ma sempre combinando dei materiali terrestri. Un centauro è composto d'uomo e di cavallo. Un angelo ha delle ali.

Un drago è sempre un composto di animali differenti. Il paradiso non si riesce a concepire senza una porta.

L'ignoto si può dunque solo creare col conosciuto. Cos'è fa la Musica. Il rimprovero che le si muove non è dunque fondato: la Musica è creatrice quanto è evocatrice.

Riassumendo, possiamo dunque affermare che la Musica è l'espressione di una realtà inconoscibile. Questa realtà si accontenta di una sola traduzione, la più bella e la più nobile di tutte. Questa traduzione, la Musica, ci permette di costituire, con i deboli elementi di cui disponiamo e attraverso la nostra mente imperfetta, un mondo ideale che è particolare a ciascuno di noi e cambia da individuo a individuo. Qualcosa di ciò c'è nella teoria indù che vuole che il mondo sia il prodotto dei nostri desideri.

Ma quale sarà il valore di questa musica?

Sarà anzitutto un modo per ottenere un'estasi che ci permetta di dimenticare il mondo in cui viviamo. La Musica ci permetterà un'evasione vertiginosa, un'ebbrezza forse temporanea ma reale.

Avendo la possibilità di vivere in un mondo più puro, esente da miserie, fatto per lui, creato da lui, l'uomo dimenticherà i suoi grossolani desideri e i suoi ignobili appetiti. Vivrà intensamente questa vita dello spirito che deve essere lo scopo di ogni esistenza. Attorno a Dioniso dilaniato dai Titani i fauni danzarono fino a essere posseduti da un'ebbrezza estatica, danzarono fino a dimenticare la loro personalità e a diventare nient'altro che esseri elementari, danzarono fino a vedere Dioniso non più nella sua sofferenza, ma nella sua gloria e nel suo splendore.

Simili a quei primitivi, simili a tutti coloro che attraverso una qualunque ebbrezza dimenticano la loro vita per gettarsi in un'altra più seducente, noi ci serviamo della Musica come di un filtro per acquisire la sacra ebbrezza che ci getterà nel Mondo del Sogno facendoci dimenticare il Mondo della Sofferenza. Sono tutti concordi su questo effetto magico. Ricordiamo il passo della

“Divina Commedia” in cui Dante, disceso all'Inferno, incontra un cantore che era stato celebre al suo tempo. Gli chiede di cantare.

A questo canto le ombre s'arrestano soggiogate, dimenticando il luogo in cui si trovano, dimenticando che bisogna “lasciare ogni speranza” [In italiano nel testo.]. E rimangono lì fino a quando i loro spietati guardiani non vengono a cercarle [E' l'incontro con Casella, non nell'Inferno ma nel Purgatorio (2, 76-133).]

Casella, non nell'Inferno ma nel Purgatorio (2, 76-133).]

Musset fu molto vero e profondo quando disse per scherzo: “E' la Musica che mi ha fatto credere in Dio? Oggi più che mai sarebbe bello parlare con Nietzsche di musica redentrice. Agli spiriti razionalisti e sistematici della nostra epoca, ai sentimenti appassiti dal crudele arrivismo, la Musica ridona una nuova freschezza. Redenzione spirituale, sé.

Il popolo, come gli intellettuali, sente il bisogno di una musica adatta. E' una manifestazione del bisogno metafisico che portiamo dentro di noi; bisogno che ci dà sete di un Mondo Ideale, sete di dimenticare questo mondo troppo materiale. La Musica ci aiuterà a dimenticare tutto ciò che vi è di

torbido e d'ignobile nella nostra esistenza. Ci permetterò di arrivare alla bella Tinguità antica fatta, come abbiamo visto, della facoltà di tuffarsi nel sogno per dimenticare il presente. E non possiamo trovare nulla di meglio per esprimere ciò che un paragone con ciò che Jean Cocteau nei suoi "Enfants terribles" chiama "stare al gioco". Cioè la semincoscienza in cui si tuffano i bambini, che domina lo Spazio e il Tempo e attira i sogni. È simile l'estasi che ci dà la Musica. Estasi che sembra fatta per degli esseri superiori a noi poiché l'uomo vi si affatica. Quante volte infatti siamo usciti da un concerto rotti di stanchezza. Tante emozioni avevano logorato il nostro imperfetto sistema nervoso.

Perciò, come i Greci che, sentendo più di ogni altro popolo il dolore della vita, si tuffavano nel sogno e abolivano ogni sensazione del presente, dovremo, per dimenticare la crudeltà di questo mondo, crudeltà che sentiamo acutamente grazie alla nostra sensibilità di popoli civili, tuffarci nel sogno e perciò fare nostra sensibilità di popoli civili, tuffarci nel sogno e perciò fare appello all'unica arte che ci permetta un simile oblio: la Musica.

Per concludere questo tentativo di definizione della Musica, potremmo esaminare quali sono i suoi rapporti con le altre arti: pittura, scultura, architettura. In linea di principio potremmo fissare una scala di valori in cui la Musica occuperebbe il posto più alto. La Musica è l'arte più perfetta. Si è potuto dire che forma un mondo a parte perché soltanto essa raggiunge il Belo sovrano. E malgrado tutti gli sforzi delle altre arti, queste non sembrano essere giunte al Belo Completo. Perciò un ampio fossato separa il campo della Musica da quello delle altre arti.

Inoltre, esaminando più a fondo lo scopo di ogni arte, sembra che anche la Pittura e la Scultura, come la Musica, abbiano soprattutto cercato l'Armonia.

La pittura cerca evidentemente l'armonia dei colori. Non è il suo unico fine ma è importante. Ed è ciò che ha determinato il successo un po' tardivo ma sicuro della scuola impressionista che, con la divisione del tono, ottiene dei sorprendenti effetti di mescolanza e di armonia.

La scultura cerca l'armonia delle forme. E nella statuaria antica, che cos'era il canone di Prassitele, se non una serie di misure che permettevano di definire esatte proporzioni tra le diverse parti del corpo umano? Anche l'architettura cerca la semplicità e l'armonia delle linee. Ed è per questo che i templi e i monumenti greci sono tra i più belli: hanno infatti unito questa semplicità delle forme a questa armonia delle linee.

Malgrado tutto, questi sforzi verso l'armonia non sono giunti alla perfezione. Il fatto è che queste arti incontravano un ostacolo alla perfezione. Il fatto è che queste arti incontravano un ostacolo quasi insuperabile: la materia.

La Musica, non avendo da vincere la materia e soprattutto avendo una base affatto spirituale, un sostrato matematico, è giunta alla perfezione e ha fatto dell'armonia la sua stessa essenza.

Questo spiega l'irriducibilità della Musica alle altre arti.

Questo spiega perché se ne faccia un mondo a parte.

In realtà crediamo che se ci sono grandi differenze di grado e di mezzo tra la Musica e le altre arti, non ci siano differenze di natura.

In ogni caso una cosa le unirà sempre ed è il fine.

Tutte le arti si identificano come se venissero da una stessa ispirazione dello spirito umano verso un mondo migliore di oblio e di sogno.

- CONCLUSIONE.

Si è potuto notare che, nelle pagine precedenti, noi ci accodavamo interamente all'opinione di Schopenhauer mentre ci allontanavamo risolutamente da tutta la parte dell'estetica di Nietzsche che

contraddiceva quella del filosofo della volontà. In verità, questa parte delle idee di Nietzsche è dubbia.

Contraddice in effetti assolutamente la tesi che aveva esposto nella sua opera più caratteristica e più importante: "La Nascita della Tragedia". Si obietterà che proprio su queste idee dubbie si è basato per attaccare Wagner dopo "Parsifal". Ma abbiamo già visto che prima di attaccare Wagner tra i due era nato un dissenso. Ed è da credere che Nietzsche, in seguito a questo malinteso, si sia attaccato al primo argomento che gli permetteva di combattere Wagner.

Adottando soltanto la teoria esposta nella "Nascita della Tragedia", è fuori dubbio che non condividiamo i sentimenti del 'Caso Wagner' e di 'Nietzsche contro Wagner'. Se Nietzsche avesse potuto continuare a ignorare il carattere dell'uomo per considerare soltanto il genio dell'autore, avrebbe capito che la sua estetica si trovava realizzata nell'opera di Wagner. Con i soggetti Wagner ci riporta al Mito. Sappiamo che tutta la mitologia wagneriana sia di affettato e di falso; ma non è meno vero che questa mitologia possa farci sognare. Per falsa e artificiosa che sia, può comunque darci l'oblio. Nietzsche avrebbe anche capito che in Wagner più che in ogni altro musicista l'unione del Mito e della Musica si realizzava in una musica metafisica. Allora non avrebbe trattato questa musica da decadente. E soprattutto non avrebbe contrapposto Bizet a Wagner. Bisogna mediterraneizzare la Musica, diceva. Cioè anche alla musica serviva tutto ciò che l'anima greca aveva di propizio al sogno.

Perché allora andare a cercare il freddo Bizet di cui certi pezzi di bravura sono tanto invecchiati per contrapporlo a un Wagner straripante di lirismo e di tenerezza che è rimasto e rimarrà eternamente giovane?

Il solo fatto di contrapporre "Carmen" a "Tristano e Isotta"

depone già a favore della nostra affermazione, e cioè che depone già a favore della nostra affermazione, e cioè che Nietzsche, deluso dal carattere dell'uomo, ha cercato inconsciamente dei pretesti per combattere l'autore.

Per chi concepisca la Musica come noi, e cioè come dispensatrice di oblio, Wagner sarà uno dei rari musicisti che abbiano realizzato pienamente questo ideale. Anzitutto la Ragione deve essere bandita dalla Musica come da ogni arte.

Basta con le acrobazie musicali, coi "Giochi d'acqua" o coi

"Giardini sotto la pioggia" che richiedono analisi per decifrare l'intenzione dell'autore.

Un'eccezione va comunque fatta per Stravinski. Ma osserviamo che se le imitazioni campestri, i rumori di stala, eccetera abbondano nel musicista, concorrono però tutti quanti a uno stesso fine, la comunicazione dell'anima di un paese. Con ciò l'opera di Stravinski appartiene al folklore e perciò alla mitologia, il che la riconduce alla nostra teoria.

In generale, e per concludere, la Musica veramente feconda, l'unica che ci toccherà e che gusteremo veramente, sarà una Musica di Sogno che bandirà ogni ragione e ogni analisi.

Non bisogna voler prima comprendere e poi sentire.

L'Arte non sopporta la Ragione.

INTUIZIONI.

Ho desiderato di essere felice come se non dovessi essere nient'altro.

André Gide.

Queste fantasticherie sono nate da grandi sfinitezze.

Queste fantasticherie sono nate da grandi sfinitezze.

Rappresentano l'augurio di un'anima troppo mistica che chiede un oggetto per il suo fervore e la sua fede.

Se a volte sono scoraggiate, č perché nessuno ha voluto il loro entusiasmo. Se a volte sono negative, č perché nessuno ha voluto le loro affermazioni.

Ma malgrado i ristagni, gli errori, le esitazioni e le stanchezze, vi permane il fervore, pronto alle sovrumane comunioni e alle azioni impossibili.

1.

DELIRI (1)

Quando il pazzo č entrato nela mia stanza ero molto triste.

Ero triste perché non sapevo che cosa volevo essere pur sentendo molto vivamente che non volevo restare ciñ che ero.

Cercavo il senso dela vita, di questa vita che non conoscevo.

Proprio allora il pazzo č entrato nela mia stanza e mi ha detto:

ŤTu non potrai mai essere felice se continui a cercare di che cosa sia fatta la felicitŤ. Non potrai mai vivere se cerchi il senso dela vita. E anche le piŤ feconde emozioni ti sfuggiranno se le vuoi analizzare.

ŤAscolta (2) la mia pazzia.

ŤIl non sapere determina una felice (3) condizione dela ŤIl non sapere determina una felice (3) condizione dela mente.

ŤIl sapere, che comunemente si crede un progresso, č solo un asservimento di questa mente (4)

ŤRifiutare di sapere č un affrancamento, un definitivo passo in avanti e una liberazione del'anima.

ŤGuardami agire.

ŤVivo rifiutando di sapere che vivo. Non agito vani problemi sula morte o sul'anima. E sono felice perché non tento di arrivare ala felicitŤ cercandone gli elementit'.

Spazientito da tanta sicurezza, dissi al pazzo: ŤMa la tua posizione di fronte ala vita si basa su una teoria.

Non č un problema anche questa teoria? Che cosa fai se non discutere anche in questo momento dela vita?'

E il pazzo mi ha risposto:

ŤTi ho detto tutto ciñ perché per un attimo ho abbandonato la mia pazzia per meglio farmi comprendere da te. Ma appena uscito dala tua stanza sarñ di nuovo me stesso e mi comporterñ da pazzo. Vivrñ senza saperlo. Adesso sono capace di sdoppiarmi: so di essere il pazzo. Ma tra qualche minuto non saprñ nula. La mia mente non elaborerŤ piŤ. RegistrerŤ (5).

ŤMa - mentre oggi mi sdoppio volontariamente - ci sono dei giorni in cui questo mi succede mio malgrado (6) Allora sono debole e vile. In quei momenti ti assomiglio (7).

ŤMa non č nula. Ti voglio anche confidare il segreto dela mia felicitŤ. Sono il pazzo e amo con un amore universale (8). La tua disgrazia sta nel non amare ancora pienamente. Tu sei debole e ogni debolezza richiede amore. Temo perñ che anche amando e ogni debolezza richiede amore. Temo perñ che anche amando tu ti chieda le ragioni di questo amore?'

Il pazzo aveva ragione. Avrei voluto che avesse torto. Mi guardava e nei suoi occhi vedevo la fiamma del'amore universale. Amava tutto. Accettava tutto. In quel momento mi amava.

Ho chiuso gli occhi per non conoscere a mia volta, per poco che fosse, questo amore universale. Non ho voluto bruciare e sono rimasto solo nela mia stanza, con l'unica consolazione dela mia debolezza e dela voluttŤ dela mia debolezza.

Ho atteso a lungo il pazzo. Avevo bisogno dela sua sola presenza. Ma non veniva e mi consolavo pensando che viveva intensamente e che era felice.

Ma un giorno venne (9) Era triste e stanco e io capi (10) che soffriva di uno di quegli stati (11) di

depressione di cui mi aveva parlato.

Mi ha detto:

ŤNon sempre la penso allo stesso modo, ma stamattina ho una gran voglia di essere come tutti quanti. Vorrei avere moglie e figli, guadagnare dei soldi, avere un nome e la considerazione della gente per bene. Ma sono costretto ad accorgermi che questo desiderio  un segno d'originalit e che  una pazzia in pi... E cos capisci il mio tormento? Il pazzo era molto dolce.

Passeggiava nella mia stanza. Steso sul letto, lo ascoltavo e lo guardavo. In quel momento lo amavo molto.

ŤD'altronde? riprese Ťne soffro come soffro di ogni contraddizione. Dentro di me concilio tutto. Sono il Conciliatore.

contraddizione. Dentro di me concilio tutto. Sono il Conciliatore.

Naturalmente non posso distruggere le contraddizioni esterne.

Esse sono l'essenza stessa della vita e davanti a loro io sono impotente. Perci il mio tormento  inguaribile. Vedo dunque (12) nella tua biblioteca i libri che preferisci (13): ti insegnano a disprezzare i libri. E' inconcepibile (14).? ŤForse li amo proprio per questa contraddizione? dissi. Il pazzo divenne sprezzante:

ŤNon credere che il paradosso ti dar un'originalit. Credi al buon senso?.

Mi ricordai allora che aveva voglia di essere come tutti quanti - un lungo silenzio (15) Il pazzo parl cos: ŤPenso a queste contraddizioni, penso alla vita e mi amareggio perch pensare alla vita significa ancora vivere. Vago in questo vicolo cieco e incontro altri vagabondi che invidiano come me quelli che non pensano e stanno laggi a bere il sole a lunghe sorsate?.

A mia volta parlai e dissi:

ŤNon c' nulla da fare contro l'intelligenza. Ogni rivolta  impossibile?.

ŤS,? disse il pazzo Ťse si resta nel comune. Ma tu mi hai fatto vedere la mia stupidit quando pretendo di essere come tutti quanti. Non posso dimenticare la mia intelligenza se non restando me stesso. E allora perch analizzare (16), perch rivoltarsi?

Vivere non  gi una rivolta sufficiente? Sebbene fossi preparato a questi capovolgimenti, non potei impedirmi di ridere, e lui, estasiato, esclam: ŤVedi, ridere dovrebbe essere la nostra unica preoccupazione. Ma al riso si attribuisce non so quale degradazione. Per l'uomo un sentimento  bello, amore, odio, sacrificio, solo se  bagnato di lacrime. Non  assurdo? E se a me piace odiare ridendo (17)??.

Il pazzo riprese:

ŤVedi, la mia Felicit sta nel mio oblio. La riconosci con me.

Devo insegnare questa verit agli uomini?.

E se ne and.

Sposato (18), lo avevo guardato andarsene. Ammiravo quella giovinezza e quell'amore, ma non avevo (19) la forza di agire come lui. Il richiamo del mio futuro, l'angosciata preoccupazione di dimenticare il mio passato: di nuovo agitavo in me questi affanni.

E il pazzo  andato via a grandi passi;  andato a ritrovare gli uomini. E, dopo averli trovati, li ha riuniti e ha parlato loro cos: ŤNon sono n debole n forte. Non sono nulla perch mi sono dimenticato e cos non mi conosco. Sono felice e vi vengo a portare la buona parola. Vengo a dirvi: Dimenticatevi (20).

ŤVoi vagate, lamentosi, e la vostra disgrazia deriva dal fatto che non conoscete la vostra

debolezza oppure l'inutilità della vostra pretesa forza.

Avete creato l'arte per avere l'oblio. Il guaio è che l'Artista nell'opera d'arte vede soltanto un mezzo per ravvivare le piaghe della sua personalità.

Uomini, voi soffrite soltanto perché siete voi stessi.

Uomini, voi soffrite soltanto perché siete voi stessi.

Dimenticate. Ci sono mille modi per dimenticare. La terra, il cielo, il Sogno, l'azione, Dio, tutto (21) è oggetto d'amore (22).

Amate la vita sotto le sue molteplici forme. Amatela per se stessa e non per ciò che essa rivela in voi. E, tanto per cominciare, amatemi. Come vi amo io (23). Io sono il pazzo e basta. Sono l'Universale perché non voglio essere particolare. La mia vita e la mia felicità stanno nel chiudere gli occhi sugli elementi della mia vita e della mia Felicità.

Uomini, distruggete in voi l'essere particolare. Comunicate nella vita e nell'amore?.

Ma (24) gli uomini rinchiusero il pazzo, perché tenevano gelosamente a ciò che faceva di ciascuno di loro un essere particolare (25) e temevano di rinunciarvi.

Ma dalla sua prigione il pazzo continuava: Dio non si conosce. Per questo è Dio. Ha creato il mondo nel suo delirio e lo ha dimenticato (26). Anche a me l'oblio mi ha reso divino. Uomini, ascoltatevi. Credete nella mia pazzia.

Ogni religione, ogni morale, ogni educazione che vi conferma nella vostra triste umanità è cattiva. Create l'Universale. Fatevi la vostra religione. Ma non datele un nome.

Uomini, non credete alla vostra originalità. E voi che amo, deboli, fratelli, dimenticate che la vostra debolezza vuol mostrarsi (27). Dimenticate questa debolezza che cerca la voluttà d'essere se stessa. Conta solo il momento presente che schiaccia tutto, la vita passata e la vita futura (28)!

Allora gli uomini uccisero il pazzo, perché tenevano gelosamente a ciò che faceva di ciascuno di loro un essere gelosamente a ciò che faceva di ciascuno di loro un essere particolare e temevano di rinunciarvi.

Ma la morte non poteva raggiungere il pazzo, perché egli l'aveva allontanata rifiutando di conoscere la vita (29) E dal corpo del pazzo uscì la Pazzia.

Stavo guardando gli uomini passare sotto la mia finestra quando il pazzo è entrato nella mia stanza.

Mi ha detto:

Che cosa guardi? Lascia stare questa stupida umanità. Io l'abbandono all'istante. Le ho annunciato la verità ed è rimasta sorda. Le ho offerto la Felicità e l'ha rifiutata. La abbandono. Ma mi resti tu. Insieme abbiamo scoperto questa verità che, stupidamente generoso, io volevo dare agli uomini. Insieme vivremo questa verità. E, finalmente Dei, avremo (30) il perpetuo desiderio?.

Il pazzo aveva ragione. Guardavo la mia stanza detestata.

Guardavo, lassù, un purissimo angolo di cielo. Lentamente ho scosso la testa e ho detto di no perché sono anche un uomo.

Il pazzo vivrà dunque solo e solo deterrà la preziosa verità.

Mi disprezza e ha ragione.

Quando dunque sorgerà per me la coraggiosa aurora delle mie decisioni? Quando avrò il coraggio di non essere più un uomo?

Verso isole lontane navigano uomini scatenati che gustano con forza l'asprezza dei cieli e il vigoroso (31) splendore della brezza marina. Non si guardano indietro; disdegnano il mole solco che

sfugge al'elica e muore (32).

solco che sfugge al'elica e muore (32).

“Où donc est la vraie vie, heureuse,
puisquelle n'est pas l'attente?”

(Dov'è dunque la vera vita, felice, / giacché non è l'attesa?) 2.

INCERTEZZA.

La musica aveva smesso e i due uomini tacevano. Sui muri c'erano colori. E un chiaro mattino rideva dietro i vetri (1).

Uno degli uomini si alzò e scosse il torpore in cui l'aveva immerso la musica. Ma questo torpore era fatto di sentimenti e di passioni personali e diventava chiaro che non voleva dissiparsi.

L'uomo alzò le spalle e, scoraggiato, si sedette (2) per riprendere il corso del suo sogno.

Ma l'altro non sognava. Pensava. Perciò fu lui che andò ad aprire la finestra. Dal giardino salì un vapore dorato e senza odore. Era un mattino disinvolto. L'uomo aspirò forte l'aria leggera.

Solo nel mio angolo, li guardavo tutti e due senza curiosità.

La musica mi aveva fatto precipitare nel nulla di un'impotenza spirituale.

Tuttavia (3) sentivo un dramma nella nostra rispettiva indifferenza. L'uomo era sempre incorniciato dalla finestra.

indifferenza. L'uomo era sempre incorniciato dalla finestra.

Guardava. Le cose vivevano con tanta pienezza che si poteva credere che confidassero il loro segreto. Allora parlò: “Sono fatto per comandare” disse “perché so limitare i miei desideri. Il finito e il relativo di questo mondo mi accontentano”.

Quello che stava seduto ebbe un sorriso inquieto e un gesto di difesa. Ma già l'altro riprendeva:

“Disprezzo quelli che dicono che non sono fatti né per obbedire né per comandare (4) Perché sono fatti per obbedire brontolando. C'è una libertà che consiste nel darsi e nel'incatenarsi”.

Quanto a me, non trovavo stupefacente che quest'uomo parlasse senza transizione di cose cose alte (5) E la mia indifferenza persisteva. Mi avevano dato tante formule della felicità, tanti sistemi di vita e di religione che non mi scuoteva più nulla del genere.

Ma quello che stava seduto parlò:

“Hai ragione,” disse “ma hai solo ragione. Quanto a me sono stanco, terribilmente stanco. Stanco di cercare la verità e la Felicità; stanco di fissarmi una regola di condotta che non osservo; stanco di tutto, incapace di cercare e di agire, nutrito di stanchezza. Il mio bisogno d'infinito languisce a forza di vivere.

Sono uno di quelli che dicono di non essere fatti né per obbedire né per comandare. Sono uno di quelli che obbediscono brontolando”.

Non piangeva neppure. E vedevo senza terrore quel relitto che si nutriva della voluttà di essere un relitto. Mi ero sondato e contemplato troppo a lungo per non trovare una grande contemplato troppo a lungo per non trovare una grande soddisfazione a essere spettatore (6).

Eppure mi accorgevo che cercavo di trovarmi in quei due uomini. Ma vidi che tutti e due mi guardavano. E pensavo che era giusto che a mia volta parlassi poiché avevano parlato tutti e due:

“Quel che potrei dire io lo hanno già detto tutti prima di me.

E non c'è una sola posizione di fronte alla vita che non sia già stata presa. Io non sono stanco. Io non sono forte. Voglio essere indifferente”.

Tacqui (7) sorridendo, contento della mia menzogna, cosciente della mia anima tormentata e

mistica. Facendo questo, mi ripetei mentalmente e con forza la parola 'Tmenzognat'. E

questa parola che sulle prime aveva preso un forte significato si dilatava e si smorzava nella ripetizione, cos  che a poco a poco mi perdetti nel suo vuoto e ripetei fissamente (8) delle silabe senza alcun senso.

Sono abituato a questi annullamenti. Allora ogni sforzo dell'intelligenza mi diventa straordinariamente doloroso. Ma quando mi svegliai da questo:

Era scomparso tutto. Ero solo nella mia stanza e continuai a esaurirmi in vani sforzi per conciliare i due uomini che avevo creato e per conciliare il passato che mi ossessionava e il futuro che speravo.

3.

LA volontf' DI MENZOGNA.

Il mondo era come gli altri giorni. Né brezza particolare, né vento violento, né calma straordinaria. E non ci accorgevamo dela sua presenza...

Egli camminava a passi cadenzati credendo cosě d'infondere maggior calma e metodo al suo pensiero. Era gif molto tempo che andavamo cosě. Ma la terra suonava sotto i nostri passi senza che la sentissimo (1). E il sole gif basso declinava senza che noi lo vedessimo.

D'un tratto parlŃ, strascicando le parole e guardando per terra:

ŤVedi, l'unitf che cerco nel mio pensiero non esiste. Ma credo che il principio stesso e l'unitf di questo pensiero stiano proprio nel fatto di non averne. Non vorrei fare paradossi, ma dico quello che sento profondamente. O piuttosto no, non lo pensavo profondamente. E ho creduto di persuadermene con le parole. Ma per una volta voglio essere onesto verso me stesso.

In veritf, credo al'Unitf. E credo a molte cosef'.

Mi guardŃ e vidi sul suo viso il sorriso sciocco di quelli che si trovano imbarazzati di fronte ale loro scoperte (2) Non risposi.

E credendo che disapprovassi, disse (3) ancora: ŤTu potresti (4) aiutarmi...f'.

Un mio gesto arrestŃ questo tentativo di lusinga. Questo gesto mi costŃ molto.

E lui ricadde nel suo silenzio. Cercai nel'aria l'odore di E lui ricadde nel suo silenzio. Cercai nel'aria l'odore di mistero che di sera cade sula campagna. Lui guardava il cielo. Si vedeva troppo lontano nela pianura. E la notte incombente stagliava ogni cosa rendendola viva, tanto che ci fermammo (5).

ParlŃ ancora e la sua voce era appannata: ŤHo sofferto molto. E questi spettacoli che mi riempivano di calma e di serenitf non fanno che risvegliare in me le sfinitezze dele vecchie tristezze. Non spero piŃ nel futuro. Non credo piŃ in me. Non mi so piŃ nutrire del mio passato. Quanto al mio presente...f'.

Aveva detto ciŃ molto semplicemente senza gesti, stavo per dire senza voce tanto questa era incolore. E poichė questa persona non sembrava piŃ partecipare al suo dolore, questo, staccato da lei, sembrava piŃ terrificante e piŃ inesorabile.

E io che incominciavo appena a negare, ero molto commosso. E sulle mie labbra comparve un sorriso scettico.

Lo vide. Ma capě. E per la prima volta quel'uomo molto vecchio che aveva sofferto tanto mi sembrŃ rispettabile e degno d'amore.

Poi ritornavamo nela notte ormai scesa. L'abbaiare d'un cane squarciŃ in lontananza il silenzio. E noi ci sentivamo molto vicini l'uno al'altro. Adesso non parlava piŃ. Quanto a me, avevo molto da dire. Ma tacevo. Mi disturbava che ci fossero dele stele.

E arrivato davanti a casa, si fermŃ. Non vedevo di lui che la sua sagoma e il cappelo a larghe tese (6) sulle quali si soffermava il mio sguardo. Mi aveva preso la mano e sotto le mie dita sentivo una pele molto vecchia. Perlomeno pensavo che mie dita sentivo una pele molto vecchia. Perlomeno pensavo che fosse vecchia e non avrei saputo dirne il perchė. Non amavo le sue sofferenze e la sua goffaggine. Ma ero imbarazzato dal suo silenzio.

E per la prima volta parlai. A mia volta dissi molto in fretta tutte le attese e i desideri d'infinito che celavo. Avevo la sensazione di liberarmene. Avevo anche l'oscura impressione che questa

confessione gli fosse dovuta.

E quando ebbi finito, pianñ un nuovo silenzio. Poi lentamente mi attirñ a sé e mi posñ un bacio (7) sulla fronte. La porta dela casa sbatté. Ero solo.

Me ne sono andato lentamente, un po placato, nel silenzio enorme. Credo proprio che avessi voglia di piangere ma mi ricordo che il pensiero che quel'uomo sarebbe morto presto mi restituě un poco di forza.

AUGURIO.

Ma un giorno mi disse:

“Come vorrei amare la vita! Vorrei liberarmi di ogni costrizione. Ho paura della morte. Mi acceca. Sono contento di aspettare. E’ triste raggiungere una meta. Perciò non voglio amare la vita. E’ qualcosa di troppo vicino e di troppo tangibile.

La raggiungerei subito?”

Passeggiavamo per la città e le sue frasi smozzicate mi aiutavano a capire il mio turbamento e le mie contraddizioni.

“La verità?” dissi “che tu credi a qualcosa di più alto.” “La verità?” disse “che cerco di credere.” E all’improvviso questa conversazione mi sembrò orribilmente vuota e banale. Probabilmente anche a lui perché sprofondò in un burbero silenzio (1).

Attorno a noi il chiasso della città. Ma i rumori, le luci e il movimento non riuscivano a farmi dimenticare il cielo che stava sopra a tutto ciò. Spaventato da questa vana agitazione ebbi improvvisamente la brusca intuizione che ogni uomo poteva (2) in fin dei conti pensare e cercare come me. E quel mondo che sulle prime immaginavo come un tutto che si opponeva a me improvvisamente mi parve composto di innumerevoli elementi separati che per sé cercavano di raggrupparsi. Ebbi così l’improvvisa intuizione di una verità. Ma cercai inutilmente di ritrovare quel fuggevole lampo.

E, vinto (3), pensai agli innumerevoli lampi di questo genere, appena intravisti, che mi lasciano disperatamente assetato di ideale e di verità.

Quanto a Lui, parlò all’improvviso, come seguendo un’idea: “E il principe non vuole. Ma andò nella foresta che cantava e colse laggiù i fiori che aveva seminato il Sogno. E dopo aver aspirato il profumo di quei fiori conobbe il tormento dell’eterno Amore?”

Capi che pensava alle sue vane aspirazioni. Ma capi anche l’artificialità di questo dolore che si voleva manifestare. E mi rinsaldai sempre più nell’idea che bisognava tacere.

Pensai nuovamente alle improvvise intuizioni che illuminavano la notte delle mie incertezze e mi persuasi che solo là era la verità, dove (4) l’intelligenza non poteva entrare senza sforzo, ma a essa permettevano di accedere solo dei lampi di lucidità quasi materiale. Mi persuasi facilmente anche che l’intelligenza, generalmente considerata come chiara e metodica, non è altro che un oscuro e tortuoso labirinto al confronto di queste prescienze immediate.

“E lui non lo capiva” Lo guardai trionfante. Lui che un tempo leggeva (5) il mio pensiero restava estraneo alle mie attuali ruminazioni. Ma ero penetrato molto profondamente in me. Io (6) mi ero attentamente scandagliato invece che cercare la verità nell’apparenza. Non che fossi giunto a un qualunque risultato.

Ma la sorda contentezza di avere anche solo per qualche secondo intravisto una parte della preziosa verità cominciava a combattere la disperazione per averla lasciata scappare.

A una svolta della strada mi lasciai. Non era infatti altri che quel “Tio” che avevo l’abitudine di guardare agire (7) sotto i miei occhi. Scomparve perché avevo finalmente unito lo spettatore e l’attore in uno stesso desiderio d’ideale e d’infinito (8).

E questa scomparsa mi fece bene augurare delle mie ricerche future. E se questa speranza è andata fino a oggi delusa, devo concludere che lo sarà sempre?

RITORNO SU ME STESSO.

Un giorno (1) il pazzo č tornato. E dal suo atteggiamento ho capito che aveva fatto fiasco. Non ci si puñ dimenticare cosě.

Solo le parole avevano potuto assicurarci il contrario (2)...

E questo fallimento mi persuase subito che la veritř che avevamo riconosciuto insieme era quella buona. Questa convinzione non era ragionata. Me l'aveva imposta un'altra intuizione.

E finalmente placato, ho detto al pazzo: ĀTu (3) sei troppo debole (4) ma la missione che ti eri imposto e davanti ala quale ero arretrato non crederla illusoria.

Se tu non sei stato ala sua altezza, non credere che un altro non possa svolgerla. Quest'altro verrř, un giorno, piũ forte dele sue prescienze e dele sue intuizioni (5). Agirř senza sapere di farlo.

Tu invece lo sapevi. Per questo hai falito. Ma quest'altro puoi essere tu stesso. Posso essere anch'io. Basterebbe che progredissimot'.

ĀSě,t' disse Āe avevo torto a disprezzarti. E' tutto da rifare.

Ma ci rimane la gioia di averci pensato (6).t' Scendeva la sera. La stanza si riempiva d'ombra. Non accesi la luce. Ma apri la finestra e tutti e due guardammo la strada.

Dela gente passava senza fretta. Mi senti pieno d'amore per loro. Li amavo perchė sapevo con certezza che la loro indifferenza nascondeva (7) tutto un mondo di attese e di indifferenza nascondeva (7) tutto un mondo di attese e di delusioni. Non ero diverso dagli altri uomini. Mi accorgevo che questa sorte comune non era tanto banale. E mi dissi che la mia vita consumata in inutili sforzi e lacerata da mille esitazioni era bela per queste esitazioni perchė esse sono altrettante sofferenze.

Stavo riflettendo cosě quando senti la mano del pazzo sopra la mia. E il contatto di questa mano, ricordandomi una presenza esterna, fece sorgere in me un nuovo lampo e una nuova prescienza.

Vidi chiaramente che mentivo a me stesso. Perchė era una menzogna dolce.

Non credevo a quello che pensavo. Non avrei eseguito quello che decidevo. Pensavo e decidevo troppo. Tentavo invano di trovare il mio vero pensiero: ci sono dele veritř che si scoprono subito dietro un'ansa dela mente e da cui ci si distoglie con orrore per non scoprirle interamente.

L'aria dela sera era viva e i rumori dela cittř salivano (8) importuni fino a noi.

E il pazzo mi ha detto:

ĀCerca per non trovare. Sempre (9). Perchė tu sei troppo tormentato per abbandonare la ricerca... Ma, vedi, perlomeno avremo trovato qualcosat'.

ĀE cosa?t' dissi.

ĀLa sfinitezza.t'

Che dirř ancora? Sto male di cercare tanto (10) E questa sera č troppo simile ale altre sere. Tutto quello che ho detto avrei dovuto tacerlo. Ma il mio orgoglio non č abbastanza avrei dovuto tacerlo. Ma il mio orgoglio non č abbastanza grande per questo. Son triste di essere cosě denudato. Ma amo troppo le mie menzogne e le mie attese per non gridarle (11) con fervore.

Dove rivolgermi? So soltanto una cosa: la mia anima mistica che arde di darsi con entusiasmo, con fede, con Fervore (12) 1933.

NOTE DI LETTURA.

APRILE 1933.

Quel che si puñ guadagnare leggendo Stendhal: il disprezzo dele apparenze.

Bisognerebbe che imparassi a domare la mia sensibilità, troppo pronta a straripare. Credevo di essere un maestro nel nasconderla sotto l'ironia e la freddezza, ma mi devo ricredere.

E' troppo viva, troppo prodiga, importuna, inopportuna. Mi rende troppo compiacente all'impressionismo, all'immediato, al facile, al 'fatalet'. Con essa mi compiaccio in insignificanti languori.

Bisognerebbe che parlasse, non gridasse. Bisognerebbe, poiché voglio scrivere, che la si potesse sentire nella mia opera, non nella vita.

Ma ne vale la pena? Dñ troppo peso alle mie contraddizioni.

Ma ne vale la pena? Dñ troppo peso alle mie contraddizioni.

Mi soffermo troppo spesso a considerare la naturale debolezza del mio carattere alle prese con un'energia occasionale, ma molto reale.

Terminata la "Maison mauresque" E' senz'altro meglio di ciò che avevo già fatto vedere a G. Mi sono sforzato di non lasciarvi trapelare nulla delle mie attuali sofferenze. Ma ho lasciato balenare un po' di questa sofferenza nelle ultime righe.

Dev'essere così. Non mi nascondo perché che la parte in cui ho cercato di nascondere la mia voglia di piangere è la migliore.

Ho riletto Stendhal tutto il giorno. Impossibile lavorare.

"L'Abbesse de Castro" e le "Chroniques italiennes". Non mi commuovono. Mi soddisfano. Che personale obiettività!

Esempio da propormi. G. ha ragione.

Mi stupisco di accordare a quest'ora più importanza di quanto non meriti (me ne rendo ben conto) alla mia "Maison mauresque" Certamente per il lavoro che mi è costata, quando invece penso al suo esiguo volume. Mi proibisco di rileggerla prima di G.

Maledetto orgoglio.

Ho riletto il "Prometeo" di Eschilo. Romanticismo di Prometeo. Il suo compiacimento nella disgrazia. Amara soddisfazione dell'ingiustizia. Incompreso, misconosciuto: ciò lo soddisfa dell'ingiustizia. Incompreso, misconosciuto: ciò lo rende fiero.

L'arte del ritratto bizantino: dare importanza agli occhi, ingrandirli a dismisura... per ricordare continuamente l'aldilà e lo slancio religioso. Interessante come corrispondenza. Perché gli occhi? Ho paura dello stereotipato.

Quando camminato [sic] per la città con S. C., mi sono compiaciuto di dire dei versi e delle banalità per nascondere esaltazione troppo naturale. Il sole aveva un buon odore sulla darsena.

Gioco dei paesaggi che sfuggono dall'auto: quei mirabili spettacoli che colpiscono vivamente i sensi per scomparire e conservare infine tutta la nebulosa magia del ricordo.

L'aria pura e chiara. Sole sensibile e aereo... Steso sull'erba. Sopra la testa, le querce subiscono il sole... Chiudo gli occhi feriti da questa luce. Notte delle palpebre. E i lenti sentimenti che vi crescono come nell'ombrosa frescura delle stanze chiuse...

Non posso immaginarmi Gide che ama di un amore esclusivo. Forse tende proprio a ciò.

Non posso immaginarmi Gide sul letto di morte.

Passività dell'atteggiamento di Gide.

Ho riletto i miei appunti su Gide. Spaventosamente banali.

Luoghi comuni puerili. M'imbestialivo per la mediocrità del mio pensiero pensando alla profondità del sentimento che provo per Gide.

Ho finito per persuadermi che non si puň parlare dele persone che si amano troppo.

Meravigliato da Leon Scestov. Ancora quel'avventura che mi aveva preso dopo aver letto Proust: tante cose da non dire piů.

Dostoievski e Nietzsche, non Scestov: la disperazione contro la vita banale. Quest'idea mi trascina. Ma diffido dela sua facilitá. E' troppo naturale. Eppure, a forza di approfondirla, Scestov sembra farne un'idea nuova. D'altronde forse quest'idea non č naturale per un russo come Scestov.

Si potrebbe sostenere che contemporaneamente a un bisogno d'unitá ci sia un bisogno di morte, perché questa permette ala vita di formare un sol blocco, per opposizione.

Sviluppare e precisare.

Ho letto libro di Grenier. C'č lui tutto intero e sento crescere l'ammirazione e l'amore che m'ispira. Di lui appunto si puň dire che assuma il massimo d'umanitá possibile, proprio cercando di allontanarsene. L'unitá del suo libro č la costante presenza dela morte. Mi spiego cosě che solo la vista di G., pur non morte. Mi spiego cosě che solo la vista di G., pur non modificando affatto il mio modo d'essere, mi renda piů grave, piů compreso dela gravitá dela vita.

Non conosco altro uomo che mi possa rendere cosě. Due ore passate con lui mi aumentano sempre. Saprň mai tutto ciň che gli devo?

Ho cambiato la chiusa dela "Maison mauresque", checché ne dicessi. Torno su ciň che dicevo: la mia sensibilitá deve parlare, non gridare.

Non č un errore affidare a questi appunti solo la mia attivitá spirituale?

Grenier: ŤL'indipendenza non puň essere altro che la libera scelta di una dipendenzat' Variante: ŤLa libertá dala schiavitů si dř per essere liberit'

La volubile facondia del sole.

L'arte nasce dala costrizione. Generalizziamo: la vita nasce dala costrizione. Il sentimento oppresso deve essere il piů fiorente.

Quelo che in Gide si chiama bisogno di giustificazione č il bisogno che Gide ha di conciliare il suo essere lucido col suo essere appassionato. Il suo essere lucido esige la giustificazione del suo essere appassionato.

del suo essere appassionato.

Se bisogno di giustificazione c'č, č una giustificazione verso se stesso...

"Faux-Monnayeurs": Uno scrittore ale prese con la Realtá che si oppone a ciň che egli ne vuol fare.

Cosě il vero Gide puň essere André Walter: ŤSono puro, sono puro, sono puro! In tutta la sua opera si trova questo sfrenato bisogno di purezza...

Sarebbe belo qualche giorno dire dele banalitá su Gide, dele banalitá profondamente vere, ma come sanno esserlo solamente le banalitá. Come questa: che Gide č grande solo per la banalitá.

L'opera di Gide č uno schermo davanti ala sua vita: ŤI nostri libri non saranno stati i racconti molto veritieri dele nostre miserie!

Quando G. ama e parla con passione, c'č sempre Gide che guarda Gide. In Gide c'č sempre una temibile dualitá tra il suo bisogno d'infanzia e di... e la sua ironica luciditá.

Gide č lui soltanto quando comprende che questo conflitto č nostro e che lui lo mistifica. Spesso lo capisce. Da ciň i singhiozzi contenuti in ogni sua frase.

Gide ha cercato troppo di allontanarsi da Gide. E' l'aspetto di Gide che ho capito immediatamente. Ma non sará perché anch'io cerco di allontanarmi da me?

E il dramma, la sofferenza di Gide, sta nel ritrovarsi a ogni passo. Lo si vede anche nella sua opera. Nelle sue ultime opere ha cercato di essere obiettivo: ogni paesaggio, ogni personaggio è guardato da qualunque parte...

Non oso più rileggere "Les Nourritures" per conservare intatto il ricordo dell'ebbrezza e dell'estasi che mi hanno procurato.

Non ho mai potuto immaginare Gide che amasse d'amore esclusivo. Eppure è questo che egli attende, che ha atteso.

Non mi immagino Gide sul letto di morte.

"Nourritures Terrestres": quest'apologia della sensazione...

non è mai altro che un'intellettualizzazione dei sensi. Nulla di più intellettuale della "Nourritures Terrestres". Il solo fatto di farne una teoria annichiliva, castrava questa teoria dionisiaca. La sua verità non si poteva trovare che nella realizzazione stessa di questo circolo vizioso. "Nourritures Terrestres": paradiso proibito...

LA CASA MORESCA.

LA CASA MORESCA.

L'inquietudine che aleggia sotto la cupola dell'ingresso, la confusa attrattiva del corridoio azzurro, lo stupore di un'improvvisa fioritura di luce che aumenta l'importanza della breve penombra che conduce fino al patio, largo, infinito, orizzontale, perfetto di luce, queste fini e brevi emozioni che diedero la prima visita a una casa moresca le ho volute dilatare in corrispondenze più generali e più umane, davanti a creazioni naturali. Ho voluto costruire una casa di emozioni, moresca nel suo progetto e nella sua volontà d'evasione. Ecco: in essa si succedono azzurre penombre e cortili assolati. Una stessa domanda si pone nell'ombra e nella luce.

In quest'ora in cui non spero più ho ceduto all'orgoglio vano di costruirla, pur continuando a sperare nella seduzione di questo nuovo sogno. Le avevo detto: "Orgogliosa, vanitosa, gelosa del mondo che racchiudi, concedimi di dimenticarmi". Ma per non voler più dimenticare, adesso la odio. Crolerò: la sorreggevo io con la mia fede e le mie speranze, ormai svanite.

- L'INGRESSO.

Mi sono fatto avanti in un terrazzo da dove si scopriva tutta la città araba e il mare.

Con i voli di gabbiani si addolcisce la sera e la città che dimentica i suoi violenti colori diurni s'incupisce gradatamente di tristezza. Ma, ribele e in contrasto con l'ora, il brutale di tristezza. Ma, ribele e in contrasto con l'ora, il brutale movimento della discesa verso il mare rimane anche se i colori lentamente sbiadiscono. La pace che scende dal cielo è turbata dalle case che si spingono fino verso l'acqua che vanno ininterrottamente a urtare. Le loro gomitate scavano strade, vicoli ciechi, risucchi di terrazze che fanno smorfie d'insulto alla calma della sera. Sensibile e impunemente bella, è una folla viva che scende verso l'acqua. La sua agitazione è così vera, così umana, che quasi le si rimprovera di non gridare. Le grida spezzerebbero il crudele contrasto che ispessisce e si nutre nel silenzio.

Ma allora bisogna dimenticare la città e, in lontananza, guardare il mare, piatto, sereno, dove i rimorchiatori tracciano grandi linee rette che sbocciano in brividi schiumosi. Bisogna guardarla fuggire al largo verso le prime stele che si denudano, pure, impudiche. Allora la calma delle acque raggiunge quella del cielo, mentre al di qua dello sguardo la città si sforza inutilmente di turbare questa fuggevole armonia.

Quando la notte ha coperto il cielo, sono andato fino al porto. Ho guardato a lungo i fanali di una

nave nele acque cupe.

Allora, mentre guardavo questo primordiale miscuglio in cui non si sarebbe saputo dire se fosse l'acqua ad agitare la luce o se fosse la luce a sommergere l'acqua, č tornata la mia inquietudine.

Ancora una volta, l'inquietudine di fronte ala lotta dei due elementi. Ritmo binario, atroce, jazz dispotico e crudele, senza nostalgia, di fronte al'acqua e ala luce, ala cittf e al cielo, sempre.
sempre.

Come quele voci senza sesso che nele cattedrali salgono al'improvviso fino ale piũ alte volte, mentre la massa oscura del coro tace per dare maggior risalto a quella freccia ardente, come quele voci la cui supplica si tende disperatamente, senza un cedimento, fino ala morte finale, come quele voci mistiche che s'inebriano del loro misticismo e dimenticano le cupole che le separano da Dio, come quele voci tenaci e sostenute, avida ed estasiata, come quei lamenti orgogliosi che si comprendono solo nela sensualitf dela Chiesa, come quele voci infine che non trovano cercando ma donando, avevo sognato la vita.

- IL CORRIDOIO.

L'immenso parco grida sotto il vento e la sua vita intensa s'impenna sotto la pioggia. Il rumore cadenzato del'acqua sulle foglie larghe sale come una protesta nel'insipido odore dela terra intrisa. L'enorme silenzio che era regnato in questo giardino pubblico prima del temporale si addensa sotto il pergolato che mi ripara. Con sorda cocciutaggine guardo la pioggia che suscita effimeri foletti sul'acqua del laghetto o che si schiaccia amorosamente al suolo. Non c'č solitudine in questa atterrita poesia. Suggerisce soltanto un amaro disgusto del belo e del sublime. Aliti odorosi gravi di terra bagnata e di mimosa scuotono l'aria densa d'umiditf e larghe foglie d'acanto frusciano rumorosamente.

Nel giardino c'č solo la pioggia e il vento, e lo sciabordare Nel giardino c'č solo la pioggia e il vento, e lo sciabordare del'acqua sulle foglie e il loro irritato fruscio. Il grido acuto del merlo prende il volo per rifugiarsi piũ lontano. Poi silenzio. Si distingue chiaramente ogni minuto che scorre e in ogni minuto c'č un poco del doloroso terrore di ciñ che succederf.

A lungo, a lungo, l'acqua crepita sul pergolato. Poi tutto si calma, il cielo rimane cupo. E finalmente la vita riprende con la disperazione del'acqua che lentamente sgocciola dai rami screziati. Si attendono gli ultimi scricchioli di bambũ nela sera incombente. La sera! Allora penso ale stoffe meravigliose che stanno appese dai mercanti arabi. A quest'ora rivedo nele botteghe dorate gli azzurri e i rosa, e poi, infantili, i magici tessuti d'argento e di seta, che ridono senza motivo, pettinati di luce. E

l'invariabile policromia dei gialli insolenti, dei rosa sdegnosi d'armonia, degli azzurri dimentichi del buon gusto rivive intensamente in me come un confuso richiamo, harem dele stoffe, donne dale idee confuse e incoerenti. Vestiti dela festa pendono da manichini piatti con sorrisi melensi e ammiccanti.

E abbandonando la mefitica malinconia di questo giardino, penso che avevo scoperto questo sabba dei colori, di una strada impervia e nera, di una strada che amavo perché rifiutava di portarmi e si lasciava calpestare solo recalcitrando. Allora mi fermavo nela sera, non sapevo dove posare lo sguardo, abbagliato da questa gioia del colore, da questa trepidazione dei toni, con lo sguardo contrastato, urtato, irritato e rapito.

E poi, come adesso abbandono ciñ che č stata la mia vita d'un istante, allora abbandonavo quele botteghe, con gli occhi pieni di calore. Per pensare al'acqua che crepita sul silenzio di pieni di

calore. Per pensare all'acqua che crepita sul silenzio di un pergolato.

- LA PROFUSIONE DI LUCE.

Come in quelle case arabe, uscendo da un corridoio che insegue la sua penombra in una lunga fuga d'azzurro, ci si ferma sorpresi davanti a un'improvvisa profusione di luce, coi pensieri e i sentimenti che si arrestano in un'immediata comunione, felice perché non sa di esserlo, cos'uscendo da me stesso intravidi un giorno la pace e la luce, senza precisarle e senza chiedermi se finalmente era l'è la felicità angosciosa, cercata a tutta forza.

Vi fui preparato dapprima dal caloroso oblio che assaporai in un recondito cortile d'un museo. Il sole toglieva a questo cortile interno ogni sua falsa sentimentalità che da ultimo si rifugiava in un esile colonnato. Un'architettura un po' preziosa d'archi spezzati e di mosaici arretrava davanti alla pienezza odorosa del sole.

Agli angoli di una vasca rettangolare vigorosi getti di papiro si protendevano avidamente verso la luce. E chinandosi sull'acqua si potevano disgranare i sogni nella glauca trasparenza di lente scie verdi, sul fondo.

Morbidi di calura, i larghi lastroni invitavano al riposo. E si assaporava l'oblio vestiti di sole, vivendo senza pensare e soprattutto senza agire, pigramente distesi e riassorbiti nell'unica sensazione di calore invadente. Sopra a tutto ciò si vedeva il cielo di un azzurro orgoglioso e arioso. Non c'era alcun rumore né canto d'uccello, né gracidiare di rana, ma solo il ronzio né canto d'uccello, né gracidiare di rana, ma solo il ronzio indistinto e soporifero della grande calura.

A volte, se solo si aprivano gli occhi, si potevano scorgere dei rami e delle foglie, immobili nell'arco d'una finestra, in fondo al cortile. E la contemplazione di questa natura viva ispirava soltanto il meccanico desiderio di ritrovare il primitivo annullamento. Quel giorno acconsenti al sole. Ebbi l'intuizione della sua virtù purificatrice, distruttrice dei falsi languori e delle sognanti insignificanze. Ma una lunga corsa errabonda per la città mi portò poi in un piccolo cimitero musulmano. La giornata era calma. Una moschea proteggeva il cimitero che stava lì, sotto i fichi. Le tombe a forma di cula non risvegliavano alcuna idea deprimente e le iscrizioni rassicuravano perché erano incomprensibili. Era quasi mezzogiorno. Da una terrazza sporgente si scopriva una fuga di tetti che finivano confusamente nell'azzurro del lontanissimo mare. E il sole scaldava dolcemente l'aria bianca e tenera: la pace. Vicino alle tombe non c'era nessuno. Sembrava che questo calmo ritiro dovesse piacere a coloro che erano morti. Adesso solo la virtù del silenzio e della pace insegnava loro l'indifferenza. Dai marmi semplici e bianchi che i fichi chiazzavano d'ombre capricciose alla balaustrata calcinata lo sguardo errava e poi seguiva i tetti per perdersi nel mare.

In questa pace stretta e silenziosa, in questo bianco e calmo infinito mi sono messo a disprezzare l'amore del patetico che troppo spesso mi aveva guidato. Non che in questa muta dimora ci fosse una lezione: essa si accontentava di esistere, di vivere una vita pacifica e indifferente, che non degnava d'essere sprezzante. Voleva celare le passioni e le folie ma senza cessare di volgersi verso l'infinito azzurro e riposante, nella deliziosa foschia della lontananza.

Lungo il muro della moschea correva un'ombra dolce la cui sola vista rinfrescava. E senza quest'ombra che avanzava e a poco a poco raggiungeva le tombe si sarebbe creduto che lì la vita fosse sospesa e fermo il corso del tempo. Il cimitero contemplava. Non c'era sfinitezza in questo arresto della vita, ma piuttosto una piena d'indifferenza.

Bisognò che un uccello si spaventasse rumorosamente tra i rami di un fico e gettasse la sua poesia in questa pace perché tutto il fascino si rompesse.

Ridiscesi verso la città.

- ULTIMA PENOMBRA.

Tutte le case hanno il loro dramma. Che piacciono a me, ce ne sono due. C'è la casa araba. Essa nasconde sotto ironici colori l'importanza di un'evasione verso l'ideale e l'infinito. C'è anche la casa grigia che nasconde il dramma capitale della mediocrità. Le amo tutte e due per ciò che esse cercano sotto un aspetto indifferente. Segrete, gelose, non vogliono lasciar vedere l'aspetto ridicolo di un richiamo che si ritorce verso l'infinito.

Vogliono che le si creda gaie o indifferenti. Non vogliono che si sappia. Come le capisco.

Le odio, orgogliose vanitose case, come a volte odio me. Le odio, orgogliose vanitose case, come a volte odio me stesso per questo stupido orgoglio della sofferenza e della costrizione.

E oggi, uscendo dalla casa moresca appena visitata, il mio odio chiede a loro come a me stesso: Potremo sempre dimenticare le sognanti cantilene per canti duri, caldi e banali per sfuggire al patetico e allo straordinario? Casa araba in cui corrono le ombre, la penombra e la luce, insegnami a fiaccarmi? Sulla soglia di questa casa guardavo la notte che si avvicinava. Con la loro grande scrittura smarrita i pipistrelli cominciavano a tracciare nel cielo la loro meccanica disperazione. Ancora incerto in quella vana ora di un giorno così ricco, sentivo salire in me il disgusto delle inquietudini che fuggono. Sul finire della sera che avevo troppo amato sentivo l'avversione. E la mia giovinezza sperava nel ritorno della luce, delle ore di sole che bruciano il grano, quando sale verso il cielo un rossastro sapore di pane troppo caldo, delle ore in cui l'ebbrezza consentita dalla grande calura porta con sé la completa comunione, finalmente la comunione nell'annientamento delizioso, nell'arresto vertiginoso e tormentato, nello stordimento che fischia e suggerisce bontà, pietà, generosità. Temendo troppo la raffinatezza, mi convincevo che ogni grandezza stesse nell'arresto e nella comunione. E la rabbia di questa disfatta mi faceva augurare infine di passare dall'adolescente che crede nel suo orgoglio all'uomo arrivato, finito, che muore nelle sue abitudini, mi faceva augurare di temere la morte senza complicazione e senza ossessione, semplicemente, perché si

“deve” temere la morte, di non piangere più per eroismo ma per

“deve” temere la morte, di non piangere più per eroismo ma per banalità, di non mentire più, non per franchezza ma per stupidità.

E sulla soglia di questa casa, sotto la cupola dove ero tornato, vedevo la notte sommergere un mondo delicato e mi sforzavo di credere che in me una giovinezza si rivoltasse, avida dell'annullamento che aveva voluto evitare e della luce di cui si era privata.

- IL PATIO.

“Osvaldo, con voce strana:

“Mamma, dammi il sole!”

Ibsen, “Gli spettri”

Ci sono visi che si uniscono strettamente a tutto un genere di nostri slanci e coi quali si comunica fin dall'inizio così perfettamente, che è impossibile di fronte a essi parlare chiaro e forte, ma soltanto si può parlare sommessamente, silenziosamente, servendosi di parole scialbe e fruste, a cui ridare nuovo valore solo il sentimento di una stretta complicità.

Mi ricordo perciò dei volti che sa assumere la campagna d'Algeria sotto l'abbaglio del sole d'estate. Mi ricordo degli olivi di Cherchel nella polvere dorata, che inalberano la loro irsuta magrezza sulla terra che fiammeggia e ansima. Mi ricordo delle profonde valli della Cabilia, a mezzogiorno, quando non roteavano più i grandi uccelli che avevo ammirato nella sera. Dal fondo di

quele vali saliva una pace compressa, verso di me che, affacciato verso il fondo, guardavo il letto bianco incandescente affacciato verso il fondo, guardavo il letto bianco incandescente degli uadi prosciugati e godevo di una gloriosa vertigine. Mi ricordo anche di quei piccoli vilaggi sulla riva del mare in cui tentavo di comprendere la perfezione contemplando l'acqua di un azzurro assoluto o ricevendo attraverso le ciglia l'abbaglio multicolore di un cielo bianco di calura. Allora non una increspatura incupiva il mare e in verità la minima parvenza di movimento mi sarebbe stata insopportabile. Pur non avendo mai amato questa terra in cui sono nato, mi chiedo tuttavia se altrove ritroverò l'equivalente di questa estasi che ho assaporato sotto il sole e che rinuncia.

Questa ebbrezza annichilita, questo caloroso stordimento, questa pienezza, la liberalità di questo cielo che rovescia senza fine il torrente della sua luce dubito di trovarli altrove. E poi, altrove, si potrebbe capire la calda pigrizia delle terrazze dei caffè moreschi, dove gli indigeni assaporano a occhi socchiusi la confusa sinfonia della luce?

E nel rivivere questi momenti m'invade una commossa riconoscenza. Penso che quei momenti furono felici perché non si preoccupavano di esserlo. Penso che dopo questi obli mi bruciava una sete di generosità e di pietà. Sapevo amare.

“Sapevo” che non serviva cercare tanto di conoscersi.

Godendo dei canti, dei sorrisi e delle danze, si dimentica la morbida tristezza e la nauseante malinconia; vedendo gli uccelli nelle isole, chinandosi sulle vitree trasparenze delle sorgenti, perdendosi nell'infinita attrattiva dell'orizzonte marino, si dimenticano le sterili incertezze e i meschini orgogli. Chinandosi dimenticano le sterili incertezze e i meschini orgogli. Chinandosi anche sulla sofferenza, la bruttezza e la miseria, si può conservare dentro di sé l'orrore di ogni bassezza e la pietà che temeva di mostrarsi.

Perciò davanti al mio cielo d'Algeria scorgevo la vanità delle mie inquietudini e pensavo alle sofferenze altrui. Per aver voluto sfuggire troppo alla Realtà, imparavo che c'è un'altra evasione sconosciuta: quella che fa dimenticare il Sogno nell'ebbrezza della natura.

Perciò davanti a questa luce lussureggiante sentivo salire in me con le lacrime una preghiera ardente che diceva: “Tu che non hai nome, concedimi di dimenticarmi”

Ma il ricordo è sterile. È tempo di tornare verso i meriggi smaglianti, verso i colori netti e duri, è tempo di rivedere gli olivi di Cherchel, le vali di Cabilia, e i piccoli vilaggi che si assiepano di fronte alle onde.

È tempo di amare e di purificarsi nella confusa musica del calore e del sole.

- A MO' DI CONCLUSIONE.

Lentamente, nell'oblio e nella serietà, come pure nella convinta gioia, ho edificato la mia casa. Vedendola ormai costruita germoglia in me il rimpianto delle emozioni segrete e assaporate di cui mi faceva scudo. Mi rende inquieto il dover cercare di nuovo, poiché lei non è più mia, finita.

Prima che fosse creata, nella frescura d'ombra delle sue stanze chiuse, seguivo attento il lento sbocciare di sentimenti che, stanze chiuse, seguivo attento il lento sbocciare di sentimenti che, imprecisi, mi davano tuttavia delle gioie complete, indefinibili rarità spuntate nella madida serra del Sogno.

Adesso è edificata e mi dispero nel sentirla sottrarsi a me, nel vederla con una palese lucidità raggiungere lentamente, ineluttabilmente l'abisso in cui, incurante dell'uomo che proteggeva, non avrà per intonaco che la nebulosa magia del ricordo.

IL CORAGGIO.

(FRAMMENTO)

Vivevano in cinque: la nonna, il figlio minore, la figlia maggiore e i due figli di quest'ultima. Il figlio era quasi muto; la figlia, inferma, aveva difficoltà a pensare e dei due ragazzi uno lavorava già in una compagnia di assicurazioni mentre il più giovane continuava gli studi. A settant'anni la nonna dominava ancora tutti. Sopra al suo letto si poteva vedere un suo ritratto in cui, più giovane di cinque anni, diritta, in un abito (nero) chiuso al collo da un medaglione d'argento, senza una ruga, con immensi occhi chiari e freddi, aveva quel portamento da regina che abbandonò solo con l'età e che tentava ancora di riprendere quando qualcuno per strada la salutava.

Proprio a quei suoi occhi chiari il nipotino doveva un ricordo di cui arrossiva ancora. La nonna aspettava che ci fossero visite per chiedergli fissandolo severamente: "Chi preferisci, tua mamma o tua nonna?". Il gioco si complicava quando era presente anche la madre, perché in tutti i casi il bambino presente anche la madre, perché in tutti i casi il bambino rispondeva: "Mia nonna", con, nel cuore, un grande trasporto d'amore per quella madre che taceva sempre tanto stranamente.

Oppure quando gli ospiti si stupivano di questa preferenza, la madre diceva: "È perché l'ha tirato su lei?". Perché la nonna considerava l'amore come qualcosa che si pretende. Traeva la rigidità e l'intolleranza dalla sua coscienza di buona madre di famiglia. Non aveva mai ingannato suo marito, gli aveva fatto nove figli e, dopo la sua morte, aveva allevato la figliuola con energia. Partiti dalla loro piccola cascina dei sobborghi, si erano arenati in un vecchio quartiere povero, dove abitavano da tempo. Certamente non era priva di qualità. Ma per i nipoti, che erano nell'età dei giudizi assoluti, questa donna era una commediante.

Sapevano da uno zio un episodio significativo. Quest'ultimo, venendo a trovare la suocera, l'aveva scorta, inoperosa, alla finestra. Ma lei lo aveva ricevuto con uno straccio in mano e si era scusata se doveva continuare le sue faccende, invocando il poco tempo che le lasciavano le cure della casa. E bisogna confessare che era proprio così. Sveniva con molta facilità alla fine di una discussione di famiglia. Soffriva anche di penosi vomiti dovuti a un mal di fegato. Ma non usava nessuna discrezione nella sua malattia. Invece di isolarsi, vomitava fragorosamente nel bidone dell'immondizia della cucina. E quando tornava tra i suoi, palida, con gli occhi pieni di lacrime per lo sforzo, se la pregavano di andare a letto, ricordava la cucina che doveva rigovernare e il posto che occupava nella direzione della casa: rigovernare e il posto che occupava nella direzione della casa: "Sono io che faccio tutto qui".

I ragazzi si abituarono a non far caso ai suoi vomiti, ai suoi "attacchi", come li chiamava lei, né ai suoi lamenti. Un giorno si mise a letto e pretese il medico. Lo fecero venire per compiacerla. Il primo giorno scoprì un semplice malore, il secondo un cancro al fegato e il terzo una grave itterizia. Ma il più giovane dei due ragazzi si ostinava a vedere in ciò un'altra commedia, una simulazione più raffinata. Non si preoccupava.

Quella donna lo aveva oppresso troppo perché le sue prime opinioni fossero pessimistiche. C'è una specie di doloroso coraggio nel rifiuto d'amare e nella lucidità. Ma a simulare la malattia se ne possono effettivamente risentire le conseguenze: la nonna spinse la simulazione fino alla morte. L'ultimo giorno, assistita dai figli, si liberava dalla sua fermentazione intestinale.

Con semplicità si rivolse al nipotino: "Vedi, disse, scorgo come un maialino". Morì un'ora dopo.

Il nipote, adesso se ne accorgeva, non aveva capito nulla.

Non poteva liberarsi dall'idea che di fronte a lui fosse stata recitata l'ultima e la più mostruosa

dele simulazioni dela donna.

E, interrogandosi sul dolore che provava, non ne sentiva affatto.

Solo il giorno del funerale, a causa dela generale esplosione di lacrime, pianse, ma col timore di non essere sincero e di mentire davanti ala morte. Era una bela giornata d'inverno, penetrata di sole. Nel'azzurro del cielo si poteva indovinare il freddo, tutto pieno di pagliuzze giale. Il cimitero dominava la cittf e si poteva vedere il bel sole trasparente cadere sula baia tremolante di luce, come un labbro umido. Tutto questo non si concilia? Che bela come un labbro umido. Tutto questo non si concilia? Che bela veritf...

medITERRANÉE.

1.

Au vide regard des vitres, le matin rit De toutes ses dents qu'il a bleues et brillantes, Jaunes, vertes et rouges, aux balcons se bercent les rideaux.

Des jeunes filles aux bras nus étendent du linge.

Un homme, sur une fenêtre, la lunette à la main.

Matin clair aux émaux de la mer

Perle latine aux liliales lueurs:

mediterranée.

2.

Midi sur la mer immobile et chaleureuse: M'accepte sans cris: un silence et un sourire.

Esprit latin, Antiquité, un voile de pudeur sur le cri torturé!

Vie latine qui connaît ses limites,

Rassurant passé, oh! Méditerranée!

Encore sur tes bords des voix triomphent qui se sont tues, Encore sur tes bords des voix triomphent qui se sont tues, Mais qui affirment parce que les t'ont nié!

Énorme et si légère,

Tu assures et satisfais et murmures l'éternité de tes minutes, Oh! méditerranée! et le miracle de ton histoire, Tu l'enfermes tout entier

Dans l'explosion de ton sourire.

Inaliénable vierge, à chaque heure son être se conçoit dans des êtres déjà faits.

Sa vie renaît sur nos douleurs.

Elle s'envole! et de quelques cendres - en lumineux phénix!

méditerranée! ton monde est à notre mesure, L'homme à l'arbre s'unit et en deux l'Univers se joue la comédie

En travesti du Nombre d'Or

De l'immense simplicité sans heurts jaillit la plénitude, Oh! nature qui ne fais pas de bonds!

De l'olivier au Mantouan, de la brebis à son berger, rien que l'innommable communion de l'immobilité.

Virgile enlace l'arbre, méléagre mène paître.

méditerranée!

Blond berceau bleu où balance la certitude, Si près, oh! si près de nos mains,

Que nos yeux l'ont caressé et nos doigts l'ont délaissé.

3.

Au soir qui vient, la veste sur l'épaule, il tient la porte ouverte

-

léché des reflets de la flamme, l'homme entre en son bonheur et se dissout dans l'ombre.

Ainsi ces hommes rentreront en cette terre, sûrs d'être prolongés,

Epuisés plutôt que lassés du bonheur d'avoir su.

Aux cimetières marins il n'est qu'éternité.

Là, l'infini se lasse aux funèbres fuseaux.

La terre latine ne tremble pas.

Et comme le tison détonnant tournoie dans le masque immobile d'un cercle,

Indifférente, l'inaccessible ivresse de la lumière paraît.

Mais à ses fils, cette terre ouvre les bras et fait sa chair de leur chair,

Et ceux-ci - saturés, se gorgent de la secrète saveur de cette transformation - lentement la savourent à raison qu'ils la découvrent.

4.

Et bientôt, encore et apres, les dents, les dents bleues et brillantes
brillantes

Lumiere! Lumiere! c'est en ele que l'homme s'acheve.

Poussiere de soleil, étincellement d'armes, Essentiel principe des corps et de l'esprit, En toi les
mondes se polissent et s'humanisent, En toi nous nous rendons et nos douleurs s'élevent -

Pressante antiquité

mediterranée, oh! mer mediterrannée!

Seuls, nus, sans secrets, tes fils attendent la mort.

La mort te les rendra, purs, enfin purs.

O. 1933

MEDITERRANEO.

Alo sguardo vuoto dele finestre, il mattino ride Con tutti i suoi denti che ha azzurri e brillanti,
Giali, verdi e rossi, ai balconi si culano le tende.

Giovani donne con le braccia nude stendono i panni.

Un uomo, a una finestra, col binocolo in mano.

Mattino chiaro dagli smalti marini

Perla latina dai bagliori liliali:

Mediterraneo.

2.

Mezzogiorno sul mare immobile e caloroso: Mi accetta senza grida: un silenzio e un sorriso.
Spirito latino, Antichità, un velo di pudore sul grido torturato!

Vita latina che conosce i suoi limiti,
Rassicurante passato, oh! Mediterraneo!

Sulle tue rive trionfano ancora voci ormai taciute, Che dicono di sé perché ti hanno negato!
Enorme e leggero,

Assicuri e soddisfatti e mormori l'eternità dei tuoi minuti, Oh! Mediterraneo! e il miracolo della tua
storia, Lo racchiudi tutto quanto

Nell'esplosione del tuo sorriso.

Inalienabile vergine, a ogni ora la sua natura si concepisce in nature già formate.

La sua vita rinasce sui nostri dolori.

Prende il volo! e da quali ceneri - luminosa fenice!

Mediterraneo! il tuo mondo è a misura nostra, L'uomo all'albero si unisce e in due l'Universo si
recita la commedia

In costume del Numero d'Oro

Dal'immensa semplicità senza scosse sgorga la pienezza, Oh! natura che non fai salti!

Dal'olivo al Mantovano, dalla pecora al pastore, Dal'olivo al Mantovano, dalla pecora al pastore,
solo l'innominabile comunione dell'immobilità.

Virgilio cinge l'albero, Melibeeo va al pascolo.

Mediterraneo!

Biondo pergolato azzurro dove dondola la certezza, Cos'è vicina, oh! cos'è vicina alle nostre mani,
Che i nostri occhi l'hanno accarezzata e le dita l'hanno lasciata.

3.

Nela sera incombente, con la giacca sulle spalle, tiene la porta aperta -
Lambito dai riflessi della fiamma, l'uomo entra nella sua felicità e si dissolve nell'ombra.
Così questi uomini rientreranno in questa terra, certi di avere una proroga,
Più sfiniti che sazi della felicità di aver saputo.
Nei cimiteri marini c'è solo eternità.
Là, l'infinito si stanca ai funebri fusi.
La terra latina non trema.
E come il tizzone detonante volteggia nella maschera immobile di un cerchio,
Indifferente, appare l'inaccessibile ebbrezza della luce.
Ma ai suoi figli questa terra apre le braccia e fa carne della loro carne,
loro carne,
E questi - sazi, si riempiono del segreto sapore di questa trasformazione - lentamente la
assaporano a mano a mano che la scoprono.

4.

E presto, ancora e poi, i denti, i denti azzurri e brillanti Luce! Luce! l'uomo si completa in lei.

Polvere di sole, scintillio d'armi,

Principio essenziale dei corpi e delo spirito, In te i mondi si bruniscono e si umanizzano, In te ci rendiamo e i nostri dolori si sublimano -

Insistente antichitá

Mediterraneo, oh! mare Mediterraneo!

Soli, nudi, senza segreti, i tuoi figli attendono la morte.

La morte te li renderá, puri, finalmente puri.

O. 1933.

DAVANTI ALLA MORTA.

ŤEcco! E' morta. Allora non la vedrň piú, č cosě? L'amo.

Muore. E io non ho il diritto di parlare.

ŤE' ancora ľě. E' ancora bela. Ma č morta. Ieri si muoveva ŤE' ancora ľě. E' ancora bela. Ma č morta. Ieri si muoveva (1), ha perfino parlato; ha gettato nela vita un poco di sé. Ieri l'amavo, soffrivo, la sapevo malata, ma la sapevo anche viva.

Adesso...

ŤE' vero, č cosě! Non ho il "diritto", non ho "il diritto" Sono vivo, la mia mano si muove. Si contrae sula tavola, č vero, ma non ho da lamentarmi: vive. Vivo anch'io, se soffro. In fondo, non soffro. Non c'č un grido. C'č qualcosa che grida: sě, č morta. Ho immediatamente abbracciato (2) la totalitá del'evento.

E' morta, cioč ieri era viva, amata, e adesso č senza pensiero.

Non la posso piú amare. Se in me qualcosa si tende e chiama, non lo fa verso di lei. Ma verso un pensiero: Lei č morta.

ŤE' morta, morta. Bisogna gridare, chiamare, picchiare qualcuno. Ma sě, ho il diritto di gridare, di rivoltarmi. Perché me l'hanno uccisa. E hanno ucciso anche me. L'amavo. Non avevano il diritto di togliermela. Oppure dovevano togliermela del tutto. E non lasciarmi questo corpo, questa pietra che non č piú lei se non perché lo credo io, lo dico io. Ah!ť Schiaffeggiň la morta (3)

Gesto che lo infastidě un poco. Quel che lo disturbava in questa morte, non era che lei non ci fosse piú, che quel'insieme di virtú e di difetti (gravi, pensava lui) fosse annullato, ma piuttosto che fosse spento l'indiscernibile comportamento, la stranezza di un sorriso, la particolare angolazione sotto cui lei vedeva il mondo, tutto ciň che la rivelava crudelmente nela sua inafferrabile originalitá. Tutto ciň non l'avrebbe piú rivisto. Altre donne gli avrebbero portato la stessa menzogna, la stessa donna gli avrebbero portato la stessa menzogna, la stessa abituale tenerezza. Nessuna sarebbe stata lei. E questo corpo senza vita mancava appunto di quel segreto profumo del'anima che pervadeva i suoi gesti e gliela faceva riconoscere. Si domandava se l'aveva amata. Era necessario "prima". Adesso bisognava pensare ale formalitá del'inumazione.

Bisognava confessarselo, la sua improvvisa disperazione adesso gli sembrava una commedia. Ma sul momento no. Il fatto č che č molto difficile distinguere ciň che č vero da ciň che č falso in ciascuno dei nostri atti. Soprattutto sentiva ciň (4) crudelmente lui che non soltanto mentiva agli altri, ma soprattutto si fuggiva e si murava molto spesso, infastidito dala propria presenza, confuso dala propria luciditá. Perché aveva l'anima vanitosa, lo sapeva, se lo diceva e cercava di persuadersi che

ad attrarlo (5) fosse un'ardente sete di grandezza e di pateticit . Una certa ondata del pensiero, un compiacimento che lo pervadeva nelle ore grigie della sera gli permettevano di credere all'infinita delle sue aspirazioni. Tutta la sua inclinazione per le idee vaghe e imprecise gli sembrava profondit . In questo per  lo disturbava la sua ironica sufficienza. E il suo innato pessimismo lo gettava a volte in un profondo disgusto di s , e ci  sarebbe stato bello, se non avesse esteso questo disgusto all'intera umanit . Bisogna dire per  che, sensibile all'arte, sapeva apprezzare la bellezza della vita, rifiutava il brutto. Amando lo strano e retrocedendo di fronte all'oscuro.

I suoi gravi difetti gli conferivano d'altronde una specie di personalit . Dimenticavo di dire che era rimasto molto giovane.

Adesso che tutto era finito, non restava che aspettare (6) Adesso che tutto era finito, non restava che aspettare (6) L'inumazione avrebbe avuto luogo l'indomani. Pensava che avrebbe dovuto avvertire la famiglia, gli amici, partecipare la crudele perdita che soffriva nella persona di ... eccetera (segue l'elenco dei gradi di parentela che solitamente termina con queste parole: 'Te parenti tutti'). In realt , non si sentiva affatto disposto ad avvertire la famiglia. Lo avrebbero guardato con curiosit .

Avrebbe suo malgrado recitato la commedia. Avrebbe dovuto scuotere dolorosamente il capo e scacciare con un gesto meccanico il crudele ricordo. Avrebbe dovuto essere 'un uomo finito'. E sentiva benissimo di non esserlo affatto. Per parlare schiettamente, capiva invece che la morte oscurava tutta una zona del futuro che egli adesso vedeva linda e nitida come il cielo dopo la pioggia. Nuove aspirazioni si dilatavano in lui e gli facevano un'anima nuova e brillante. Ma s'interrogava con inquietudine: aveva amato quella donna. Le aveva perfino sacrificato qualcuno dei suoi pi  cari pregiudizi. Sapeva d'altra parte che la morte di quella persona avrebbe dovuto dargli la disperazione. Ma questa morte si era estesa al sentimento di cui annullava l'oggetto. Un sentimento di disperazione, o piuttosto (7) un'esplosione di odio contro il corpo senz'anima. Dunque un atto d'egoismo. Allora non l'aveva amata. Si era persuaso di amarla. Che sia questo l'amore? chi pu  dirlo?

Avanz  verso la porta. I grandi vigneti marciavano a ranghi ordinati. Il veluto a coste della terra si faceva disperatamente piatto, senza un albero per disturbare lo Spazio. Faceva bene vivere nell'aria fluida e dilatata. E guard  davanti a s , con un po' d'ironia, il corpo che non conosceva pi  tutto ci . d'ironia, il corpo che non conosceva pi  tutto ci .

PERDITA DELLA PERSONA AMATA.

Perdita della persona amata, incertezza su (1) ci  che siamo, sono mancanze che fanno nascere i nostri peggiori dolori.

Possiamo anche essere idealisti, ma ci servono cose tangibili.

Crediamo di riconoscere la certezza da una presenza. E se non l'amiamo, perlomeno viviamo su questa necessit . Ma la cosa sorprendente o grave   che queste mancanze, insieme col dolore, ci portano la guarigione. Comprendiamo che la certezza acquisita, la persona amata ostruivano tutta una zona del possibile che adesso   pura come un cielo lavato dalla pioggia.

Dalla sfinitezza spunta la disponibilit . Essere felici significa fermarsi. Noi non siamo qui per fermarci. Disponibili, cerchiamo di nuovo, arricchiti di dolore. E questo perpetuo slancio ricade sempre per riprendere nuova forza. La caduta   brutale, ma ripartiamo.

Quando un interesse della nostra vita ci crolla sotto i piedi, rivolgiamo a un'altra possibilit  l'interesse che accordavamo a essa, e da questa a un'altra e nuovamente, senza posa.

Incessante bisogno di credere, perpetua proiezione in avanti, questa commedia necessaria la

reciteremo a lungo. Alcuni fanno questo gioco pietoso anche nel momento decisivo. Si rivolgono a tutta la loro vita per convincersi della sua grandezza. Una debole speranza si agita in loro: Chissá? la ricompensa... oppure...

Ma perché parlare di commedia e di gioco? Di ciò che è Ma perché parlare di commedia e di gioco? Di ciò che è vissuto nulla è commedia. Le nostre più ciniche menzogne, le nostre più basse ipocrisie meritano il rispetto o la pietà che si deve a qualcosa che vive. Del resto, forse la nostra vita è la nostra opera. Ma se bisogna credere che vivere non sia altro che creare, c'è una singolare raffinatezza di crudeltà in questo gesto che suscita ciò che ci schiaccia. Non è facile credere che, in mancanza di una provvidenza (2) per vigilare alla sua somma di dolori, l'uomo, *heautontimorumenos* (3), si procuri lui stesso le disperazioni. E bisogna che l'idealista, per quanto forsennato, dimentichi la sua filosofia davanti alla morte del proprio figlio.

Ma un certo uomo crede di aver perduto tutto con la morte della moglie. Si accorge che a partire da quella disgrazia incomincia una nuova vita. E anche se fosse fatta di rimpianti e di rinunce, la pateticità di una simile esistenza l'attira ancora. Ed è proprio così; poiché a ogni momento ci è dato di farla finita: ci è permesso di non vivere. Di certi uomini si può dire che in ogni circostanza, felice o no, per loro è sempre meglio morire. Ma dal momento che vivono, devono accettare il ridicolo come il sublime. Eppure, non inganniamoci! Si può sempre mascherare il ridicolo sotto il sublime; del contrario ci sono pochi esempi.

Perciò i dolori a cui noi badiamo tanto sono, in realtà, i meno nocivi. Sono delle scalfitture in confronto all'insondabile tormento per il quale crediamo di vivere. Il vero dolore non sta tanto nel'essere frustrati in un qualunque bene, ma nel'aspirare sempre invano all'unico bene che ci tenti. Probabilmente non sapremmo designarlo con precisione. Ma il dolore che suscita il sentimento della sua assenza è l'unico che non cambi mai. Esso sentimento della sua assenza è l'unico che non cambi mai. Esso si rivela profondo agli occhi abituati, e di lui diciamo di non saper niente se dobbiamo rispondere alle domande inquiete.

Desideriamo con ogni forza un bene che non conosciamo. E il credercene degni ci fa misconoscere le uniche mete che potremmo raggiungere. Che farci? Un'onda s'abbatte e geme, si copre d'un altro gemito che si soffoca sotto la desolazione di un terzo.

E qui come non ricordare quel frate domenicano che mi diceva con grande semplicità e col tono della più grande evidenza: 'Quando saremo in paradiso...?'. Ci sono dunque degli uomini che vivono con questa certezza mentre altri la cercano faticosamente? Ricordo anche la giovinezza e l'alegria di quel frate. La sua serenità mi aveva fatto male. In altre circostanze mi avrebbe allontanato da Dio. Allora mi aveva profondamente turbato. Ma probabilmente non ci si può allontanare da Dio quando non è lui che vuole allontanarci.

Sì, sono certe mancanze, sono certe mancanze che fanno nascere i nostri peggiori dolori. Ma che cosa importa veramente ciò che ci manca quando non si è esaurito ciò che abbiamo? Ci sono tante cose da amare che indubbiamente nessuno scoraggiamento può essere definitivo. Saper soffrire, saper amare. E quando crolla tutto, riprendere tutto, semplici, più ricchi di dolore, quasi felici del sentimento della nostra disgrazia.

DIALOGO DI DIO CON LA SUA ANIMA.

D. In fin dei conti, mi annoio. Perché in pratica è un certo D. In fin dei conti, mi annoio. Perché in pratica è un certo numero di millenni che sono solo. E gli scrittori hanno un bel dire che la solitudine fa la grandezza, non sono mica uno scrittore io.

E non posso nemmeno mentire a me stesso, visto che sono al centro di ogni pensiero. Non sono un idealista, io. E non ho la risorsa di credermi dannato. La verità è che mi annoio.

Onniscienza, onnipotenza, è un po' sempre la stessa cosa.

A. Sta attento, la noia cova il dubbio.

D. Toh, questa è nuova. Mi fai ridere. Sarebbe proprio bella, non è vero? Dio che dubita di Dio. In verità, se non fossi sicuro di essere Dio, il favoloso numero di nomi con cui gli uomini mi hanno coniato un bel giorno si potrebbe perdere. Il Tempo e lo Spazio si sono messi d'accordo per nominarmi in molti modi e attribuirmi degli orrori che indubbiamente non ho mai fatto: Zeus, ..., Batara o "hunter-center", Giove, Zeus o ...

Huitzilopochtli o ..., Ahura Mazda, Indra e perfino, bello scherzo, Buddha, Râ, Anu o Marduk, Alah, Jahveh e tanti altri, e, come se la cosa non fosse già abbastanza complicata, si sono messi d'accordo per dividermi in tre. E questo mi fa riflettere. In tutto ciò, qual è il vero nome? Purché non sia Huitzilopochtli. Se dovessi scegliere, mi piacerebbe qualcosa che suonasse bene.

A. ("a parte") Che chiacchierone!

D. E non puoi dire qualcosa, tu? Sè, lo so, tu dici che divento vecchio. Ed è proprio questo che mi preoccupa. E se questa eternità fosse una menzogna? Poiché posso tutto, posso benissimo aver mentito. E se ci rifletto, in me ci sono molte cose che mi possono far dubitare. Cosè so perfettamente che per vincermi, basta che un uomo si armi di molta pietè. Ascolta, anima mia. Ho paura, sento il dubbio insinuarsi in me.

A. ... (e a ragione, Dio non credeva più in lei).

D. Questo male, questo dubbio mi tortura. Ah! se ci potesse essere qualcuno al di sopra di me che potessi adorare, in cui potessi credere. Quel che mi pervade è la sensazione di non potermi dare. Davanti a me c'è solo l'amore. Ma come potrei darmi a qualcosa che mi è inferiore? Qualcuno sopra di me, per pietè! Per darmi. Ahimè, sono Dio. So bene che sopra di me non c'è nulla. E non posso nemmeno alzare gli occhi. Ah! sento odori crudeli che si confondono a quelli di carni alla griglia. Felici voi che potete credere. Felici voi che potete dare, pregare, singhiozzare, soffrire utilmente. La mia sofferenza non può essere che inutile. A meno che io non sia diverso. Forse non sono Dio, sono un uomo come gli altri. Ah! sento il mio orgoglio che duole a questo pensiero. Che cosa fare, che cosa credere? Non c'è nulla. Ah! Lo dirò agli uomini. Voglio vedere soffrire anche loro.

Non c'è nulla. Non dovete più credere. Non dovete più sperare.

Vi lancia la certezza del nulla. Ricevetela, fatevene un abito e lasciatene cadere le pieghe con arte. E marciate, fieri di essere i primi...

Ma non c'è niente da fare. Prometeo insieme col fuoco diede loro la speranza cieca.

Prostrato, Dio mormorò: "Mio Dio, ho solo una speranza.

Gli indigeni della Terra del Fuoco, proprio in cima alla Patagonia, mi adorano come un grande uomo nero, che proibisce di molestare e uccidere gli anatroccoli. Se hanno ragione, sono molestare e uccidere gli anatroccoli. Se hanno ragione, sono salvo dalla mia miseria. Gli anatroccoli mi porteranno la pace.

CONTRADDIZIONI.

Accettare la vita, prenderla com'è? Stupido. Il modo di fare altrimenti? Anziché esser noi a prenderla, è lei che s'impadronisce di noi e all'occasione ci chiude la bocca.

Accettare la condizione umana? Credo piuttosto che la rivolta sia nella natura umana.

E' una sinistra commedia pretendere di accettare ciò che ci viene imposto. Anzitutto ci tocca

vivere. Ci sono tante cose degne di essere amate che è ridicolo mostrare di desiderare il dolore.

Commedia. Simulazione. Bisogna essere sinceri. Sinceri a ogni costo, anche contro di noi.

D'altronde niente rivolta né disperazione. La vita con quello che ha. Accettare o rivoltarsi significa mettersi di fronte alla vita.

Pura illusione. Noi siamo nella vita. Essa ci batte, ci mutila, ci sputa in faccia. Ci illumina anche di gioia pazza e improvvisa che ci fa partecipare. E' breve. Ma basta. Tuttavia non ci si inganni: il dolore è lì. Impossibile tergiversare. Forse, in fondo a noi, la parte essenziale della vita.

Le nostre contraddizioni. I mistici e Gesù Cristo. Amore.

Comunione. Certo, ma perché accontentarsi di parole? A più tardi.

L'OSPEDALE DEL QUARTIERE POVERO.

L'OSPEDALE DEL QUARTIERE POVERO.

Dal cielo azzurro scendevano milioni di bianchi sorrisi.

Giocavano sulle foglie piene di pioggia, nelle pozzanghere, sul tufo umido dei viali, volavano fino alle tegole di sangue fresco, e risalivano ad ali spiegate verso i laghi d'aria e di sole da cui poco prima erano traboccati. Tutto ciò creava una grande animazione, un incessante andirivieni dal cielo alla terra, tra padiglioni d'ospedale coi tetti rossi e i cancelli bianchi (1).

Come uno sciame di bambini fuori dalla scuola, un flusso di malati uscì dalla stanza dei tubercolotici. Si trascinarono dietro delle sedie a sdraio che ostacolavano la loro marcia (2). Erano brutti e ossuti, e siccome si strozzavano per le risate e la tosse, dal loro gruppo saliva un frastuono nell'aria sensibile del mattino. Si sistemarono in cerchio sulla sabbia ancora bagnata di un viale. Ci furono ancora risate, brevi parole, colpi di tosse. Ancora un istante e poi un silenzio improvviso. Esisteva solamente il sole.

Era piovuto molto sull'ospedale nella notte e quel mattino di maggio portava il sole. Lo aveva preannunciato un lungo rigonfiamento dietro le nuvole. Poi era sorto e girandosi da tutte le parti aveva messo in fuga le ultime ombre del temporale.

Adesso era il signore del cielo.

Per un minuto i malati abbandonarono i loro corpi al languore dell'aria (3) Poi riprese la conversazione. Ridevano fragorosamente. Ridevano di uno di loro che non aveva tutto il senno. Era un ex barbiere: due polmoni bucati da caverne, la mente che affondava nella mitomania. A sentir lui aveva pettinato a Parigi le più celebri teste d'Europa. Gustavo Quinto di Svezia a Parigi le più celebri teste d'Europa. Gustavo Quinto di Svezia non si era mostrato superbo (4). E il barbiere era convinto che la Francia avrebbe visto prosperare i suoi affari se fosse stata governata da un uomo simile. Ma le risate erano scoppiate al momento di una sorprendente storia di suicidio. All'inizio della sua malattia quest'uomo si era trovato impedito di lavorare, indebolito, senza mezzi e disperato di fronte alla miseria che era venuta ad abitare tra sua moglie e i suoi figli. Non aveva pensato alla morte, ma un giorno si era buttato sotto le ruote di un'auto che passava (5). "Cos'è?" Solo che l'automobilista aveva frenato a tempo e nel suo furore di uomo in buona salute a cui vogliono creare dei fastidi lo aveva cacciato con un calcio ben assestato (6). Da quel giorno il barbiere non aveva più osato morire.

Avevano riso. E poi avevano pensato: "E di Jean Peres, che cosa ne è? Quello della Compagnia del Gas? E' morto. Era malato solo da un polmone. Ma è voluto tornare a casa. E lì c'era sua moglie, e sua moglie ha una salute di ferro. A lui la malattia lo aveva reso così. Era sempre addosso a sua moglie.

Lei non voleva, ma lui non sentiva ragioni. E cosě, due, tre volte al giorno, un uomo malato finisce per ammazzarsi. Tutti quanti furono d'accordo che con qualche precauzione se la potevano cavare. Soprattutto uno, piccolo commerciante (7): 'La tubercolosi č l'unica malattia che si riesca a guarire. Solo che ci vuole del tempo (8)'.t'

Lassù navigava un minuscolo aeroplano. Il suo dolce ronzo giungeva fino a quegli uomini. In quello sbocciare dell'aria, in quella fertilitř del cielo, sembrava che l'unico compito degli quella fertilitř del cielo, sembrava che l'unico compito degli uomini fosse quello di sorridere. Faceva bene. Per quei corpi senza carne, ridotti a linee ossute, la mano calda del sole piů penetrante accarezzava gli organi piů reconditi. Un'anima fluttuava dal loro corpo, forse la loro, che adesso era uscita, come una bella ragazza che lascia la casa ai primi raggi del sole (9).

E uno ha detto: 'Il male viene in fretta, ma prima che se ne vada ci vuole del tempo'

Una pausa. Tutti hanno gli occhi al cielo. Una voce s'č alzata: 'Sě, č una malattia da ricchi'. Un altro ha sbadigliato: 'Ah! Un po prima, un po dopo'.

L'aeroplano ritornava sopra le teste alzate. A contemplarlo troppo a lungo ci si stancava (10). Adesso discutevano e animatamente. Con tutte le loro forze, coloravano di speranza il loro futuro. Uno di loro ala sera aveva solo 38 gradi invece di 38 gradi ,5. Un altro conosceva un tubercolotico al terzo stadio che era morto a 70 anni. Cosě vivevano questi uomini, temendo soltanto la morte, augurandosi invece la morte di tutti, quella che č in un futuro piů lontano.

Si era alzata una leggera brezza. Gli olivi del giardino si sollevavano lentamente e lasciavano apparire la loro pagina argentata. I grandi eucalipti dai tronchi a brandeli lanciavano i loro rami da ogni parte del cielo. Una lunga scampanelata. Le dieci e mezzo. L'ora dela colazione. Nel giardino improvvisamente deserto presto non ci fu altro che il ricordo di quella mattina di maggio in cui si erano riuniti degli uomini, molti dei quali sono morti e alcuni guariti.

dei quali sono morti e alcuni guariti.

L'ARTE NELLA COMUNIONE.

'E non posso approvare che quelli che cercano gemendo.'

Pascal.

Quando un giovane si trova alle soglie dela vita e prima di qualsiasi impresa, generalmente sente salire dentro di sé una grande sfinitezza e un profondo disgusto per tutte le miserie e le vanitř da cui viene insozzato proprio mentre cerca di tenersene lontano; prova un istintivo rifiuto. Il suo orgoglio č disgustato dela vita quotidiana che allora si mostra piů umiliante. Dubita: dele idee generali, dele convenzioni sociali, di tutto ciň che ha ricevuto. Cosa piů grave, dubita anche dei sentimenti piů profondi: Fede, Amore. Prende coscienza dela propria nultř.

Eccolo solo e disorientato. Ma sa di desiderare e perciň di poter essere qualcosa: ha bisogno a ogni costo di definire le sue virtualitř. E, d'altra parte, conosce la vanitř di quello che chiamerň il libertinismo metafisico. Al duro contatto dell'inesperienza, impara quindi che la sua libertř sta nel dono e che ottenere l'indipendenza significa scegliere la propria dipendenza. Il suo dramma: ha bisogno di scegliere. Dio, l'Arte o se stesso. Poco importa.

E soltanto allora l'adolescente che fino a quel momento si ritraeva di fronte ala vita, la supera e la dimentica. Cosě l'Arte si eleva al di sopra dela vita.

eleva al di sopra dela vita.

C'č dunque non opposizione tra l'Arte e la vita, ma ignoranza dell'Arte nei confronti dela vita.

Fermiamoci a questa conclusione. Come spiegarla? In realtà l'Arte lotta contro la morte. Nella conquista dell'immortalità, l'artista cede a un vano orgoglio, ma a una giusta speranza. Ed è per questo che bisogna che l'Arte s'allontani dalla vita e l'ignori, perché la vita è transitoria e mortale. Mentre l'Arte è Sosta, la vita corre rapidamente e poi si spegne. Quel che la vita sperimenta e tenta (vanamente, perché non può tornare indietro per completare la sua opera) l'Arte lo realizza. Tra la vita e la nostra coscienza, le impressioni artistiche si raggruppano e si agglomerano per formare una sorta di schermo. Felice prisma, subito raggiunto, noi abbiamo la confusa sensazione di una liberazione.

Al di sopra della vita, al di sopra dei suoi schemi razionali, si trova l'Arte, si trova la Comunione.

E questo si ritrova in tutte le arti particolari. Credo di poterlo affermare: Architettura, Pittura, Letteratura, Musica. Ugualmente viene la vita.

Dico architettura, sebbene questa sembri invece al servizio della vita corrente. Ma si veda l'archetipo di una casa araba.

Generalmente un ingresso quadrato sormontato da una cupola, poi un lungo corridoio che fugge nell'azzurro, un'improvvisa profusione di luce, un altro corridoio ad angolo retto, più piccolo, che conduce al patio, largo, orizzontale, infinito. A piccolo, che conduce al patio, largo, orizzontale, infinito. A questo processo architettonico si può far corrispondere una sorta di principio affettivo; se si pensa all'inquietudine che aleggia sotto la cupola dell'ingresso, che s'insinua nell'incerta attrattiva del corridoio azzurro, viene illuminata una prima volta ma ritrova un corridoio esitante per arrivare all'infinita verità del patio, non si può credere che dalla cupola al patio si svolga una volontà d'evasione che risponde appunto all'anima orientale? Non credo che in ciò ci sia solo della sottigliezza intellettuale. Non si può infatti negare che nell'arabo ci sia una volontà di crearsi un mondo suo, ordinato e personale, che gli faccia dimenticare l'esterno. Un mondo che la sua casa appunto gli dà. Un fatto preciso: dall'esterno è impossibile scorgere altro che l'ingresso.

Davanti a una casa moresca non si può sospettare la ricchezza dell'emozione interiore.

Penso anche alle cattedrali del Medio Evo. È stupefacente vedere come la loro architettura risponda a simboli e diagrammi che si potrebbero dire mistici. Si pensi al posto che vi occupa il triangolo, simbolo di trinità e di perfezione: le tre guglie triangolari della facciata, la decorazione interna, le vetrate, eccetera.

Insisto sull'architettura perché in questo saggio scelgo degli esempi estremi, a prima vista sfavorevoli. Ma concluderò queste impressioni sull'architettura citando Plotino: "[...] Significa chiedere come l'architetto, avendo adattato la casa reale all'idea interiore della casa, affermi che questa casa è bella. Lo fa perché l'essenza esterna della casa, se si fa astrazione dalle pietre, non è altro che l'idea interiore, divisa secondo la massa esterna della materia e manifestante nella molteplicità la sua essenza materia e manifestante nella molteplicità la sua essenza indivisibile". ("Enneadi", 1, libro 6.) Per quanto riguarda la pittura è facile dimostrare che essa si crea un mondo suo, vero, a volte più logico: penso a Giotto.

Spesso, in quest'ultimo, le chiese o le case sono più piccole dell'uomo. I personaggi sono irrigiditi nel silenzio di un'azione perfetta. In secondo piano, precedendo paesaggi ancora convenzionali (1), chiese e case sembrano un minuscolo mobilio da bambole. Ci si è ingegnati a trovare delle spiegazioni: dal semplicistico errore di prospettiva fino alla meglio fondata spiegazione che vede in questa bizzarria una conseguenza dell'altezza a cui si trovavano collocati gli affreschi di

Giotto. Ma c'è una ragione più semplice, che adesso sembra accettata: Giotto voleva restituire all'uomo la sua preminenza spirituale, che simboleggiava in una sproporzione fisica. Tanto più che i suoi personaggi erano solitamente dei santi, come san Francesco d'Assisi. Si può dire dunque che Giotto correggeva la vita, creava un mondo più logico in cui a ciascuno distribuiva il suo vero posto.

La pittura ci fornisce d'altronde altri esempi. Tra i moderni, dall'impressionismo al cubismo passando per Cézanne, c'è uno sforzo logico per ricreare un mondo speciale, molto differente dalla realtà visibile. Cézanne imparò dagli impressionisti a vedere la natura coi suoi occhi e la sua sensibilità. Si abituò a vedere dei volumi e dei valori più che delle linee. E il cubismo esagerò questa tendenza. Il mondo che crea assomiglia il meno possibile al mondo a tre dimensioni che conosciamo. Perciò si è potuto chiamare il cubismo un "ipercezannismo".

chiamare il cubismo un "ipercezannismo".

Sorvolerò più rapidamente la letteratura. Il caso della poesia è evidente: poesia-preghiera, incantesimo, magia, misticismo del verso, si è detto tutto. Prendo soltanto un caso estremo della prosa, che in casi analoghi serve sempre da obiezione: il naturalismo. Credo di poter affermare che il naturalismo vale solo in quanto incrementa la vita. Spesso divinizza l'osceno. Ma non è più osceno. Non è più naturalismo, è romanticismo. È un luogo comune vedere in Zola un romantico. Ma è un luogo comune necessario.

Arrivo finalmente alla musica. Da questo punto di vista come dagli altri, la musica è la più perfetta delle arti. Vorrei sapere che cosa hanno in comune una frase melodica e la vita corrente.

Nella è più ideale di quest'arte: nessuna forma tangibile come nella pittura o nella scultura. Eppure ogni opera musicale possiede una propria individualità. Una sonata, una sinfonia sono dei monumenti come lo sono un quadro o una statua. La musica esprime il Perfetto in modo abbastanza fluido e leggero da non rendere necessario alcuno sforzo. La musica crea la vita. Crea anche la morte. Si pensi a quel mirabile passo della "Divina Commedia", in cui Dante sceso all'Inferno incontra un celebre cantore del suo tempo. Gli chiede di cantare. Al suo canto, le ombre si arrestano, soggiogate, dimenticando il luogo in cui si trovano, in cui bisogna "lasciare ogni speranza". E rimangono lì fino a quando i loro spietati guardiani non vengono a cercarle.

Musset fu molto vero e profondo quando diceva, come per scherzo: "È la musica che mi ha fatto credere in Dio". E ci si convincerà di questa perpetua vittoria della musica sulla vita, ascoltando la musica di Wagner:

Nessun punto centrale, una massa uniforme e fluida che forma un tutto. All'interno di questa massa un motivo cerca di aprirsi un varco, si nutre, s'arena e si realizza soltanto alla fine (2). Non si esprime nessun giudizio durante l'esecuzione: l'influenza affettiva è troppo forte. Ma quando la musica tace, quando la lunga trama tessuta dall'orchestra si è lentamente sfrangiata, solo allora ci si accorge di aver gustato l'oblio. È una massa caotica di tenebre, una sensuale impersonalità, una sintesi, ma nulla che appartenga alla vita: un'evasione fuori della vita.

Meglio ancora se ascoltiamo Bach: la sua serenità si innalza senza sforzo, con un solo colpo d'ala, al di sopra del comune. In quest'arte cos'è pura, in questa fede cos'è ferma, non si sente alcun tremore, se non quello della perfezione, mantenuta e conservata a ogni istante, per un miracolo che si rinnova incessantemente.

E tutta la musica ci dà questo: Mozart? Un sorriso divino, senza labbra. Beethoven? La vecchia mitologia tedesca degli Edda racconta che nella tempesta che romba passano spiriti furiosi e splendidi. Chopin? La perfezione nella sensibilità. Ogni nota si ferma al limite della sentimentalità

sciocca e corrente. Nel rischiare sempre di perdere la propria ideale aristocrazia per ricadere nella vita sta la grandezza di Chopin.

Perciò la musica è l'Arte più perfetta. Più che ogni altra essa ci ha mostrato l'Arte che plana al di sopra della vita. Ma tutte le Arti si identificano in una stessa aspirazione: devono ignorare la vita. Si identificano in una stessa aspirazione: devono ignorare la vita.

Allora l'Arte sarebbe divina? No. Ma l'Arte è un mezzo per arrivare al divino. Ci si potrebbe rimproverare di abbassare l'Arte considerandola come un mezzo. Ma a volte i mezzi sono più belli dei fini e la ricerca più bella della verità. Chi non ha sognato un libro o un'opera d'arte che non sia altro che un inizio e che spera, profondamente incompiuta? Oltre all'Arte poi ci sono altri mezzi: essi si chiamano Fede e Amore.

Se Paul Claudel è al tempo stesso simbolista e realista, se è al tempo stesso semplice e ricercato, oscuro e potente, rude e primitivo, egli è soprattutto mistico. Ha capito che l'uomo da solo non è nulla e che deve dedicarsi a qualcosa di più alto. Egli ha scelto il Dio cristiano. E a questo Dio egli offre ciò che ha: la sua arte, che egli innalza al di sopra del mondo e di cui fa la vera vita, espressione dotata di sensi misteriosi e profondi, probabilmente di intuizioni mistiche.

Le sue pagine sono per me un'occasione per riunire in un lavoro dei sentimenti sparsi, a cui erroneamente si dà il nome di idee; di dare a questi sentimenti una rassicurante coesione.

All'uomo è necessario assicurarsi di poter adottare un atteggiamento logico. Questo maniaco dell'Unità porta in sé un bisogno di coerenza. Molto meno studioso critico che tentativo personale dunque, questo lavoro, partendo dalle pagine di Claudel arriverà probabilmente a visioni ancora più ampie, basandosi comunque su casi particolari dell'Arte.

All'inizio ho parlato del ritrarsi dell'adolescente di fronte alla vita. Nell'Arte, sempre colpito dalla bruttezza della Realtà, si vita. Nell'Arte, sempre colpito dalla bruttezza della Realtà, si getta nel Sogno. Ma vi ritrova, ahimè, un'altra realtà col suo bello e il suo brutto. Il fatto è che, da parte nostra, il Sogno dipende troppo strettamente dalla vita. Qualunque cosa noi facciamo, con la nostra sola esistenza, noi uniamo questi due apparenti nemici.

E le stesse delusioni ci attendono in entrambi. Il giovane capisce allora che l'Arte non è soltanto il Sogno. Si convince che deve scegliere l'oggetto dell'Arte nella vita corrente ed elevarlo al di sopra dello Spazio e del Tempo. Comprende che l'Arte è nella Sosta, nella Comunione.

Sembra allora che ogni pienezza e ogni grandezza sia nella Sosta. La pienezza di un gesto, di un'opera d'arte si realizza soltanto se esse fissano, con una costrizione, un aspetto della fuga delle cose in cui ci compiacciamo. Alla sognante e sterile insignificanza delle cose bisogna sostituire la più sicura luce dell'opera d'arte. E cosa c'è di più patetico di questa sosta poiché risulta dall'equilibrio tra due forze possenti, poiché vi si vede l'immobilità torturata di una lotta troppo uguale, e anche la deliziosa fusione della lotta. Non bisogna cercare ciò che giace sotto il mondo delicato del gesto e della forma. Bisogna darsi a esso e con esso comunicare. Siamo stanchi delle vane ricerche della verità: non ne può nascere altro che il senso di un'offensiva inutilità. La caratteristica dell'Arte è l'idea di fissare in formule eterne quel che fluttua nel vago delle apparenze (3). L'Arte stacca l'oggetto della sua contemplazione dal fiume rapido dei fenomeni e quest'oggetto che nella corrente opaca e uniforme non era altro che una molecola invisibile, diventa la Pluralità infinita che sommerge e inonda la vita. sommerge e inonda la vita.

- CONCLUSIONE.

Rileggendo queste pagine, non vi trovo l'unità che volevo.

Probabilmente perché esse cercano. Mi sembra tuttavia di aver dimostrato che l'Arte era in una Comunione che ignora la vita, spiegato perché e precisato questa affermazione con degli esempi.

Resta tuttavia il fatto che mi sembra di non aver raggiunto una certezza. Ma questo tentativo di definizione è partito dallo spettacolo della vita e dal disgusto che essa risvegliava nell'animo dell'adolescente. Per giungere all'Arte è stato necessario allontanarsi dalla vita. E per conoscere l'Arte bisognava che ci fosse qualcosa da cui allontanarsi. Dunque l'Arte non può negare la vita. La presuppone, non fosse altro come termine di contrasto. Il problema rimane intatto. Niente potrebbe dunque risolverlo?

Il guaio è che il nostro bisogno d'unità si trova sempre di fronte a dualità inconciliabili nei loro termini. Una specie di ritmo binario, insistente e dispotico, regna nella vita e nelle idee che, più che sfinitzza, può suscitare disperazione.

Ma lo scoraggiamento non è permesso. La stanchezza e lo scetticismo non sono delle conclusioni. Bisogna andare più lontano. Bisogna a ogni costo dissipare l'insistente dualismo, fosse anche con un atto di fede.

Quello stesso adolescente che ci ha condotto fino a questo punto, di fronte a ciò che non comprende, deve persuadersi che dentro di lui sorge tutta una giovinezza, avida dell'oppressione che aveva voluto evitare e della luce di cui si era privata.

1934.

IL LIBRO DI MELUSINA.

- RACCONTO PER BAMBINI TROPPO TRISTI.

E' tempo di parlare dele fate. Per sfuggire al'intrepida malinconia del'attesa, č tempo di creare mondi nuovi. E non crediate che i racconti dele fate mentano. Mente chi li dice; ma, non appena č stato raccontato, il miracolo dele fate aleggia lentamente nel'aria e se ne va a vivere la sua vita, reale, piů vero dela quotidiana insolenza. Al narratore non rimane piů altro che l'amarezza di aver dato e di non conservare niente. L'amarezza o la gioia fervente.

Dunque bisogna parlare dele fate. Ma bisogna anche scegliere tra queste, perchė ce ne sono alcune che, proprio perchė troppo bele, sono noiose; e altre che, proprio perchė troppo perfette, sono irritanti. Le piů simpatiche e le piů vicine a noi sono ancora quelle che di fate hanno solo il nome. Io le vorrei deboli, infelici, attente al'inquietudine. Come dire che č impossibile trovarne. Come dire che dobbiamo crearle.

Cominciamo col trovare il nome di quela di cui ci Cominciamo col trovare il nome di quela di cui ci occuperemo. In fondo, č la cosa piů difficile. La ricerca dei nomi o dei titoli presuppone grandi qualitř inventive. Che io non ho.

Perciň, per maggior semplicitř, chiamerň questa fata: Lei. Inoltre mi piace molto incontrare nei racconti un cavaliere. Questo cavaliere ha bisogno di un cavallo che chiameremo palafreno piů che destriero. E' una questione di orecchio e di musicalitř.

D'altronde, un puro arbitrio. Ci serve anche un animale miracoloso: avrei preferito dire 'Ťmirificot', sempre per una questione di orecchio, ma la logica vi si oppone. E ci vuole molta logica per scrivere un racconto di fate. Che animale sarř? Un uccelo? Gli ucceli hanno la cattiva abitudine di turbare coi loro canti la poesia dei paesaggi. Un cane? Troppo scontato. La cosa migliore sarebbe utilizzare un gatto privandolo degli stivali per evitare il luogo comune. Forse adesso possiamo incominciare il nostro racconto. E l'intreccio, direte? Inutile. Un racconto di fate deve andare ala ventura senza regole e, nei limiti del possibile, non significare nula. Allora, partiamo. Ma dimenticavo: ci serve un bosco, č indispensabile.

La fata č nel bosco. Cammina sui fiori che si piegano con grazia sotto il suo simulacro di piede e si distendono lievemente per mandarlo su altri fiori. E la fata va cosě, musica immateriale, frase liberata da un'anima infantile.

Detto tra noi, questa fata č una bambina. Non pensa al futuro e nemmeno ai pasti. Vive nel suo momento e ride con i suoi fiori. Crea dei racconti di uomini. Probabilmente vorrebbe che uno di loro venisse per accordargli con un gesto qualche desiderio. La trovo piů attraente cosě, che si allontana da un atteggiamento convenzionale e si lascia indovinare seria nela speranza.

Ruscelo d'acqua viva, luce preziosa, scivola qualcosa come un arcobaleno. Ci si potrebbero affondare le mani e sentire la corrente fuggire e fermarsi tra le dita. Morte di tutti gli istanti seguita da rinascita. Miracolo rinnovato, questo ruscelo mi avvince. Perchė č la voce dela nostra fata che cantava senza saperlo, che cantava coi suoi passi e coi gesti dele sue braccia.

Basta cantare e danzare per essere fata? No. E se ho mostrato la mia fata nel canto e nela danza, mi resta ancora da mostrarla in funzioni piů umane. Che cosa ci importerebbe di una fata che non avesse nula di umano? E il canto e la danza non appartengono piů al'uomo.

Che occupazione dare ala nostra fata? Se non interviene qualcosa d'esterno, non puň che

occuparsi di sé, il suo misticismo non può che rivolgersi verso di lei. Bisogna dunque far intervenire o il cavaliere o il gatto.

Ma già sotto la mia penna avanza il cavaliere, armato della sua gloria. Segue un sentiero dello stesso bosco. È ritto sulla sella e l'obliquità della lancia denuncia la sua rigidità. Il suo palafreno - ho avuto ragione di preferire palafreno a destriero: è un nome autunnale e tremante - il suo palafreno dunque avanza a passi arcuati e regolari, fiero, logico nella sua marcia perché non sa di marciare. Il cavaliere ha un elmo con la visiera abbassata.

E, siccome non si vede il suo viso, non si sa a che cosa pensi. Si ha così il vantaggio di non poterci sbagliare sui suoi sentimenti.

ha così il vantaggio di non poterci sbagliare sui suoi sentimenti.

Infatti i visi spesso ingannano, anche nei racconti di fate.

Probabilmente l'anima di questo cavaliere è meschina e vanitosa.

Se no, avrebbe l'orgoglio di essere solo? Per l'anima meschina e vanitosa intendo dire che ha un'anima da saggio. D'altronde il saggio non è condannato a restare isolato?

Per parlare francamente, questo cavaliere non mi è affatto simpatico. Il suo cavallo marcia troppo logicamente. E poi lui se ne sta troppo dritto. Si sente che è in possesso della verità o, ma fa lo stesso, che perlomeno ne è persuaso. E che cosa ve ne volete fare di un cavaliere che è in possesso della verità?

Però rifletto che i cavalieri dei racconti sono tutti simpatici.

Ma che cosa posso farci se sento decisamente che questo m'indispette sempre più? Lasciamolo nel sentiero del bosco.

Andiamo piuttosto a cercare il nostro gatto, uscito dal luogo comune.

Il gatto miagola. Fin qui niente di straordinario. Ma miagola senza passione; come vedete, siamo in un racconto di fate.

E miagola senza motivo, come ci si rosicchia le unghie.

Evidente prova di sensibilità. Sarà un gatto romantico.

Disgraziatamente, è evaso dal suo ambiente composto solitamente di una grondaia sotto un arrogante camino e di una mezzaluna in un cielo lanuginoso.

Ma allora dove si trova? Nel mio cervello, dice Baudelaire.

Baudelaire ha torto. La logica dei racconti di fate si oppone a che si faccia passeggiare un gatto in un cervello. Il nostro gatto si trova in una situazione più naturale, non desidera niente e vorrebbe desiderare. E ciò fa sì che provi comunque un vorrebbe desiderare. E ciò fa sì che provi comunque un desiderio. D'altronde, non è molto difficile sapere che cosa pensino le bestie? E solo la sufficienza, questa compagna del sapere, permette di decretare la superiorità dell'uomo su dei qualunque animali-macchine. In questa disputa, in verità, è tutta una questione di potenti. L'uomo, se non il più forte, è il più potente degli esseri. Nemico dei racconti di fate, dichiara dunque non di non capire il modo di esistere delle altre creature, ma che questo modo è inferiore e meccanico. Ma immaginate che i rospi si dimostrino i più potenti, che costruiscano una civiltà batracica; un rospo cartesiano farà presto a costruire una teoria dell'uomo-macchina. Affermazione che mi sembrerebbe altrettanto probante quanto quella del nostro noioso genio.

Ciò per far vedere il pericolo che si correrebbe a dare troppo poco posto al gatto nel nostro racconto. Rispettiamo questo animale in considerazione di un prossimo regno dei gatti.

Dunque questo gatto che miagola senza passione non desidera niente. È piuttosto un oscuro

bisogno di evadere, una volontà d'anonimato: Tessere quel gatto che passa e che deve avere almeno un milione d'idee originali'. In effetti dimenticavo di dire che questo gatto si trova in una guardiola di portiere, sul davanzale di una finestra, acciambelato nella sua malinconia, con l'occhio assente e il pelo ben curato. Effettivamente mi ero limitato a indicare che aveva perduto il suo ambiente lunare e tettizio. Ma ho una tendenza a descrivere negativamente.

Ed è per pietr di questo gatto domestico e annoiato che l'ho trasportato nel mio racconto di fate. Quale più bella evasione avrebbe potuto sognare di questa partenza per un mondo che avrebbe potuto sognare di questa partenza per un mondo che ogni gatto, forse senza saperlo, porta nelle sue pupille oblunghe?

Tanto più che il nostro racconto di fate riunisce solo facce giovani. Niente fata Carabossa. Niente dunque che gli possa ricordare la sua ex padrona, la Portinaia.

La nostra tigre atrofizzata entra nella nostra storia per una lunga strada senza macchia, nuda, arida, desolata: una via di Damasco. Questa strada conduce naturalmente al bosco dove si deve svolgere il racconto. E il gatto cammina nella cunetta perché ai gatti ripugna stare nel mezzo della strada.

Guardandolo camminare col suo passo acuto, vedo che prende coscienza del suo nuovo ruolo e che s'incomincia ad adattare alla nuova atmosfera che lo circonda. Il suo passo diventa più fluido, la linea del suo movimento più tenue. Ancora un po' di buona volontà, e non sarà più che un'essenza di gatto.

Va. Sa che una fata si trova nel bosco di cui scorge le prime foglie, molto in alto, in una titubante lontananza. Va, portando la sua offerta di speranze vigorose, appena spuntate in questo mondo cosè nuovo. Va, portando il suo fardello di speranze, gravido delle delusioni future. Alegro e vibrante, bello come un soldino nuovo, con l'anima limata e liberata della sua ganga di abitudini, va, senza riconoscenza per colui che gli apre la porta di questo mondo cosè nuovo. Ma i gatti ignorano la riconoscenza.

Per loro c'è una cosa molto più importante: le loro pulizie. Tanto basta perché li ami.

Di fronte ai miei tre personaggi si pone il problema di farli Di fronte ai miei tre personaggi si pone il problema di farli agire.

Il cavaliere cammina per il bosco. Il gatto fa rotta alla volta della fata. La fata, sola, danza in una radura. Non è svantaggiata, se l'attesa è più ricca dell'evento e i mezzi più certi dei fini?

Il cavaliere è giunto a un crocicchio. Verso i fiori e la fata si diparte un viottolo. Una grande strada pretensiosa conduce verso il cielo, lontanissimo, alla fine del bosco. Qui si deciderà la sorte del cavaliere. Andrà verso la fata o verso il cielo? Ma già il palafreno s'immette nello stradone (1) che è l'unico a permettergli la sua marcia orgogliosa. E il cavaliere può continuare la sua strada senza abbassare la sua lama come avrebbe dovuto fare nel viottolo per evitare i rami bassi.

Come vedete, questo cavaliere non è affatto simpatico. E'

venuto nel nostro racconto, armato d'orgoglio. Se ne va, certo della sua verità. Addio, buon cavaliere, possa tu un giorno soffrire e dubitare. Quel giorno ti sarà molto perdonato e forse ti sarà permesso di finire la tua vita in un bel racconto di fate.

Il gatto e le sue speranze camminano sempre. Ha dimenticato guardiola e noia. Attende, teme, spera. Vive. Che importanza ha l'insidiosa e poco miracolosa polvere della strada, se, laggiù, la foresta sorride alla canzone della fata? Acuto ed elastico, se ne va. E' felice perché attende la felicità. Mi piace perché è felice senza saperlo. Lo vorrei sempre cosè. E poiché lo voglio, a ogni suo passo (2) il lontano fogliame retrocede altrettanto. E senza che venga mai a saperlo, il nostro gatto vivrà

eternamente nel'attesa e nel timore. Non raggiungeré mai la fata perché come potrebbe raggiungerla meglio che con la speranza?

perché come potrebbe raggiungerla meglio che con la speranza?

Sono felicissimo di dar tanto al gatto. Quando questo racconto saré finito, il gatto continueré a camminare e saré sempre lieto. Saré in possesso (3) dela verità poiché la cercheré.

Sono felice perché anch'io non posso approvare se non quelli che cercano gemendo.

Ma la nostra fata? Lei non canta, non danza più. La sera č penetrata sotto i rami. Nel'ora indecisa la fata si cula.

Immensamente felice, vive nei suoi ultimi momenti. Presto la notte la porteré via perché le fate, come le bambine, non escono di sera. Vestita del'angoscia di quello che succederé, la mia fata č ancora più bela. Nela notte che sonnecchia la fata cresce, largo vapore, ondeggiante ricordo. La sua voce tace. Ma nel profumo del'ora permane il miracolo dela sua morte continuamente rinascete. Com'č buio! Saré perché il mio racconto č finito. Al narratore non rimane che l'amarezza di aver dato e di non tenere nula per sé. L'amarezza o la gioia fervente.

Racconti di fate, silenzi infantili, oh! mie realtà, le uniche vere, le uniche grandi, mi vorrei dimenticare. Fata Melusina, Fata Morgana, Fata Urgela, Fata Viviana, ho sete dela vostra umanité. Perché anch'io attendo, cerco, spero e non voglio trovare. Non avendo verità, non amo i grandi viali. Ma amo le strade aride, bagnate di speranza. La polvere dei sentieri, l'asprezza dei fossati: altrettanta ebbrezza per chi sa attendere.

Felicité dela sofferenza, orgoglio dela costrizione, oh! mie realtà, silenzi infantili, racconti di fate. realtà, silenzi infantili, racconti di fate.

- IL SOGNO DELLA FATA.

Conosco il bel segreto del mondo.

Nela sua irrealité fluttua Melusina. Da inviolabile ignoranza e da aria segreta deriva l'organza dela sua veste. E sola, ignorata, vera ma sola, Melusina, senza speranza di ritorno, crea la sua vita e il suo mondo col suo Sogno. E' un lavoro da fate.

Senza connessione, senza motivo, passano estranee immagini che lei incastona nel'unité del sogno. Saré Melusina da ignorata divenuta rivelazione. La sua pura solitudine essenziale canta e si manifesta, si dá senza motivo per il solo piacere di darsi. Ecco Melusina rivelata.

Appena conosciuta, non si ferma ad ammirarsi ed ecco che gir, fiori e insetti addobbati, scorre il mondo, troppo belo, ignorato perché guardato male, soprattutto amato male. Da irreale e vera divenuta reale, Melusina gusta il segreto sapore di questa trasformazione, lo assapora lentamente a mano a mano che lo scopre. Finalmente ordinata, commovente, la musica del Sogno continua. E che cosa c'importa il Sogno dela fata, dal momento che č la nostra realtà? Ma si dipana: Melusina rivelata, poi l'amore puro e la terra, l'aria e l'acqua, le bestie amate, orgogliose, adorabili, impudenti. Dal sogno scaturisce l'esistenza ma Melusina ci vive sempre meno. Sotto la gioia dela musica, del'amore e dei colori si nasconde Melusina lentamente del'amore e dei colori si nasconde Melusina lentamente degradata, che si conosce sempre di meno. Il Sogno continua, lentamente, fino al'adorazione dela terra, si curva. Il mondo scaturisce ancora. Irreale genesi di cui Melusina č il verbo. Ma perché ha sognato la nostra realtà?

Indegno, impuro, finalmente scaturisce dal Sogno colui che racconta per dire Melusina, unico modo per avvicinarvisi. Tutto continua. Nela nostra realtà, adesso Melusina fluttua.

Poi tutto ritorna, tutto riviene nela cupa disperazione e nela timida rivolta. Melusina č stanca.

Nel'aria e nella terra e nell'acqua rientra colui che racconta. E nell'amore, nell'acqua, in tutto l'universo con i suoi fiori, aquileghe, aconiti, giunchiglie. E

l'amore spalancato anche in Melusina rivelata che a sua volta dormirà in Melusina.

Il Sogno tace. Lo sforzo è vano: nulla si può creare a forza d'amare. Solo una caricatura. Nel mondo che scompare, ricordo che su un lago si posava l'argento di una bruma, veste di Melusina. Ecco il bel segreto del mondo.

- LE BARCHE.

C'era un bambino nella radura, accanto al bacino.

Incessantemente turbata da un filo d'acqua, la vasca accumulava la sua tranquillità sui bordi e solo lì si poteva meditare su lunghe piante verdi sempre in movimento ma sempre sul loro cespo, piante verdi sempre in movimento ma sempre sul loro cespo, trattenute da qualche persistente incantesimo. Il pomeriggio era inoltrato. Dopo il sole, l'ombra era deliziosa. Dal bosco circostante uscivano profumi che si addensavano nella piccola radura. Nel cielo ancora chiarissimo, c'era, come dimenticata, una pallida luna.

Il bambino era venuto lì per stare solo. Ma una leggera inquietudine rendeva goffe e impazienti le sue mani. Più che commuoverlo, il grande silenzio che pesava nella foresta lo spaventava. Gli sembrava simulato, destinato a mascherare qualcosa di strano e di soprannaturale. La solitudine che era venuto a cercare, adesso gli dava fastidio. Soltanto giocando e credendo ci si accorge di essere soli.

Quanto a lui, di nuovo, lo riprendevano i desideri. Davanti ai suoi occhi il filo d'acqua raggiungeva la vasca senza esitare. La sua strada andava, ferma e chiara, dal muschio in cui sgorgava all'acqua in cui si perdeva. Allora il bambino si chinò e, senza sete, bevve quella certezza incessantemente rinascente.

E fu la Comunione. Divini macchinisti sollevarono il silenzio.

L'imprecisa melodia s'innalzò, si fece più decisa e fu la bella canzone della foresta quella che il bambino, rapito, ansioso, finalmente solo, ascoltò:

“Que triste et grave est le don, cela, file de ceux qui croient, je le connais.

Fleurs et ruisseaux, dans l'ombre du present tout s'étale et s'enlace, tenebres et feuillages.

J'aurais voulu partir mais pour être attaché, J'aurais voulu partir mais pour être attaché, je vois le ciel trop haut.

A voir comme les desirs meurent qui regardent en arrière qui donc pourra renaître?

Non. Non. Que tout s'étonne - de chaque chose de chaque naissance et de chaque mort.

La vie est trop courte qui regrette et desire; hélas je crois à l'Amour, et qu'importe mes racines.

Je sais que tout arrive et que le communiel instant loin de s'attendre se gagne.

Et lorsque la nuit tombe, c'est l'aube

qu'il faut atteindre.”

(Com'è triste e grave il dono, o figlia di quelli che credono, lo so. Fiori e rusceli, nell'ombra del presente tutto si stende e s'avvinghia, tenebre e foglie. Avrei voluto andarmene ma essendo attaccato vedo il cielo troppo alto. Vedendo come muoiono i desideri che guardano / all'indietro chi potrà rinascere?

/ No. No. Tutto stupisca - di ogni cosa di ogni nascita e di ogni morte. E' troppo breve la vita che rimpiange e desidera /

ahimè credo all'Amore e che m'importa delle radici. / So che tutto avviene e che il comune istante

non lo si attende, ma si conquista. E quando scende la notte, è l'alba / che bisogna raggiungere.)

Allora la foresta tacque e ci fu, pieno delle ore future, un silenzio sazio di voluttà, estatico, fino a che l'uccello della sera, estenuato, lanciò la sua gioia fino alle stelle. Ebbro, il bambino seppe che non bisognava disperare delle ore della sera. E

piangendo d'estasi contenuta, si gettò nella foresta, per camminare verso il margine, fino all'alba che bisognava raggiungere.

Il bambino cammina nella notte. Ha dimenticato i fertili versanti nella luce. Attorno a lui il bosco s'incanta della promessa fatta. Nel clamore dell'alba, proprio sul limitare della notte, l'amore è esiliato. Ma il buio s'addormenta. E, sola, rimane la speranza dell'amore futuro, estasiata. Lungo, il giorno è stato così pieno di rimpianti, ormai abbandonati. Dimenticato, il sacro orrore delle notti, dimenticato nella nuova gioia dell'Amore che si slancia e colpisce.

Per l'attesa la foresta s'illumina e si può vedere tutto come sotto il sole. Qui le tracce delle mute, presagio d'inverno che s'affretta. L'è una ruggine d'autunno, disseminata con indifferenza.

Il bambino corre, si ferma, ascolta. Adesso cade la pioggia, sottile sulle cime degli alberi. Nel bosco sciabordante le foglie parlano. Ombre, vento, passano tra le maglie della notte. Ebbro, il bambino riparte e corre verso la quiete. Dolori, silenzi, palori, è tutto già morto. Ora tutto si slancia e brilla e bruisce.

Finalmente la gioia si avvicina, la gioia delle tavole piene di fiori, delle tavole sotto i pergolati. Notte nel bosco. Gli alberi si stanno per svegliare. Il pino si turba e la quercia brontola, stride, scalpita. Ma il bambino avanza. La sua strada porta sulla vita.

Anzi, la vita è già nella sua strada. Il bambino impara l'attesa, la Anzi, la vita è già nella sua strada. Il bambino impara l'attesa, la voluttà e ciò che è nuovo. Adesso costeggia il lago di cui conosce la cintura di fiori nel giorno e, in fondo, le ombre verdi, lenzuolo funebre d'Ofelia. Il giorno: bisognava navigare nell'acqua glauca del ricordo, dove le erbe impediscono il cammino. E' tutto così lungo se ci si porta dietro il peso del passato. Il bambino impara che la sua giovinezza è la verità e che ci si deve affrettare a perderla per gustare la voluttà della rinuncia. L'alba, finalmente l'alba, piena di uccelli, di profumati madori, l'alba si distende e in fondo a lei il bambino vede uscire il suo destino. Serio, sognatore...

A volte, spesso, verso sera, sull'acqua tremula, un volo di barche si disperde e lentamente s'allontana fino all'orizzonte, opportuno ma sorprendente.

Timida, la sera incomincia appena. Nella lontananza le barche scompaiono e la passione con cui si seguivano aumenta per la loro scomparsa. Allora incomincia la grande avventura.

Allora la mente vigila e gusta nella febbre la domanda palpitante, dolorosa, nostalgica.

Perciò ho spesso avuto desiderio di un racconto che fosse solo un inizio e che pendesse, deliziosamente incompiuto.

LE VOCI DEL QUARTIERE POVERO.

“A mia moglie

25 dicembre 1934”

1.

La prima č la voce dela donna che non pensava.

Non bisognerebbe dire il ricordo, ma il richiamo. In questo non cerchiamo né felicità passata, né vana consolazione. Ma di quelle ore che dal fondo del'oblio riconduciamo a noi si č conservato soprattutto il ricordo intatto di una pura emozione, di un momento d'eternità che ci rendeva partecipi. Soltanto questo č vero in noi. Lo sappiamo sempre troppo tardi. Sono giorni e ore in cui abbiamo amato. Abbiamo comunicato con la flessione del gesto, l'opportunità di un albero nel paesaggio. E per ricreare tutto questo amore non abbiamo altro che un dettaglio, ma sufficiente: un odore di stanza rimasta chiusa troppo a lungo, il suono particolare di un passo sulla strada. Noi amavamo donandoci, insomma eravamo noi stessi, perché c'č solo l'amore che ci renda a noi stessi. Ecco sicuramente perché quelle ore passate ci sembrano cosě avvincenti. Prendiamo coscienza di un'eternità. E anche se fosse illusoria, la saluteremmo ugualmente con emozione.

Una sera, nella tristezza del'ora, nel vago desiderio di un cielo troppo grigio, troppo opaco, quelle ore tornano da sole, lente, forti, commoventi, forse piů inebrianti del loro lontano viaggio. Ci ritroviamo in ogni gesto; ma sarebbe vano credere che questo riconoscimento faccia nascere qualcosa di diverso che questo riconoscimento faccia nascere qualcosa di diverso dalla tristezza. Del resto, queste tristezze sono le piů belle, perché si riconoscono appena. E quando le sentiamo finire chiediamo il riposo e l'indifferenza. Il bisogno di pace si fa piů forte a mano a mano che la speranza se ne fugge via e finisce per averla vinta anche sulla sete di vita (1). E se dovessimo dire queste ore, lo faremmo con una voce sognante, come velata, che recita, che, piů che parlare, parla a se stessa. Dopo tutto, quella che si chiama felicità sta proprio qui.

Scorrendo accanto a questi ricordi, rivestiamo tutto dello stesso abito discreto, e anche la morte ci appare come un fondale dalle tinte sbiadite, meno spaventosa, quasi riposante. Quando infine la nostra strada si ferma bruscamente davanti a un bisogno immediato, si diffonde una tenerezza, nata da un ritorno su noi stessi: sentiamo la nostra disgrazia e per questo amiamo di piů.

Sě, forse la felicità č proprio questo, il sentimento commosso della nostra disgrazia. E questa compiacente tenerezza fa dimenticare il suo aspetto ridicolo quando si china sul nostro passato per arricchire il nostro presente.

Quella era una sera cosě. Lui ricordava, non una felicità passata, ma uno strano sentimento di cui aveva sofferto. Aveva avuto una madre. In certe circostanze le facevano una domanda: "A che cosa pensi?". "A niente" rispondeva lei. Ed era vero. E'

tutto lě, e perciñ niente. La sua vita, i suoi interessi, i suoi figli si limitano a essere lě, con una presenza troppo naturale per essere sentita. Lei era inferma, pensava con difficoltà. Aveva una madre rude e dominatrice che avrebbe sacrificato tutto a un amor proprio da bestia irritabile e che ha dominato a lungo la debole proprio da bestia irritabile e che ha dominato a lungo la debole mente della figlia. Emancipatasi col matrimonio, dopo la morte del marito č tornata docilmente. Era morto sul campo dell'onore, come si dice. E, sistemata in evidenza, si puñ vedere in una cornice dorata la croce di guerra e la medaglia al valore.

L'ospedale ha anche inviato alla vedova una piccola scheggia d'obice ritrovata nelle carni di lui. La vedova l'ha conservata. E'

da molto tempo che non prova piů pena. Il marito l'ha dimenticato, ma parla ancora del padre ai suoi figli. Per tirarli su, lavora e dá il denaro alla madre. Questa educa i ragazzi con una frusta. E

quando picchia troppo forte, la figlia le dice: 'Non picchiare sulla testat'. Dato che sono figli suoi, li ama molto. Li ama d'un amore uniforme che a loro non si č mai rivelato.

Qualche volta, come in quelle sere di cui lui si ricordava, tornando dal lavoro estenuante (fa le pulizie), trova la casa vuota.

La vecchia č a far la spesa, i ragazzi non sono ancora tornati dala scuola. Allora si rannicchia su una sedia e, con gli occhi vaghi, si perde a inseguire la traccia sperduta di una fessura del'impiantito. Attorno a lei s'infoltisce la notte in cui quel lamentoso mutismo č d'una irreparabile desolazione: ma non c'č nessuno per saperlo.

Ma uno dei figli soffre di questi atteggiamenti in cui probabilmente la madre ritrova la sua unica felicitf. Se rincasa in quel momento distingue la magra figura dale spalle ossute e si ferma: ha paura. Comincia a sentire molte cose. Si č appena accorto dela propria esistenza. Ma non riesce a piangere di fronte a quel silenzio animalesco. Prova pietf per sua madre, vuol dire che l'ama? Lei non lo ha mai accarezzato perchč non ne dire che l'ama? Lei non lo ha mai accarezzato perchč non ne sarebbe capace. Allora resta lunghi minuti a guardarla.

Sentendosi estraneo, prende coscienza del suo dolore. Lei non lo sente, perchč č sorda.

Tra poco la vecchia rincaserf, rinascerrf la vita: la tonda luce del lume a petrolio, la tela cerata, le grida, le parolacce. Ma adesso questo silenzio segna una pausa, un minuto d'eternitf.

Sentendo ciñ confusamente, il ragazzo crede di sentire nelo slancio che ha dentro di sč del'amore per sua madre. E

dev'esser vero perchč dopo tutto č sua madre.

Ma a che cosa pensa lei, a che cosa pensa? A niente. Fuori la luce, i rumori; qui il silenzio nela notte. Il ragazzo crescerf, imparerrf. Lo tirano su e gli chiederanno riconoscenza, come se questo gli evitasse il dolore. Sua madre avrf sempre questi silenzi. E il ragazzo interrogherrf sempre, sua madre come se stesso. Crescerf in dolore. Essere uomo, ecco quello che conta.

La nonna morirf, poi sua madre, poi lui.

La madre ha trasalito perchč ha paura. Rimprovera il figlio.

Che aria da stupido ha quando la guarda cosč. Vada a fare i compiti. Il ragazzo i compiti li ha fatti. Ha amato, sofferto, rinunciato. Oggi si trova in un'altra stanza, anch'essa brutta e nera. Adesso č un uomo. Non č questo che conta?

2.

Poi č la voce del' uomo che era nato per morire.

Poi č la voce del' uomo che era nato per morire.

Certo, la sua voce gongolava quando, ravvicinando le sopracciglia, scuoteva un indice sentenzioso. Diceva: 'A me mio padre mi dava cinque franchi dela mia settimana per divertirmi fino al sabato successivo. Ebbene, trovavo ancora il modo di mettere da parte dei soldi. Tanto per incominciare, per andare a trovare la mia fidanzata facevo in piena campagna quattro chilometri per andare e quattro per ritornare. Su, su, ve lo dico io, la gioventù di adesso non si sa più divertire?'. Erano attorno a una tavola rotonda, tre giovanotti e lui vecchio. Raccontava le sue povere avventure e i suoi racconti erano dela taglia di quello che era stato lui: scempiaggini molto considerate, tedi che celebrava come vittorie. Non faceva pause nel suo racconto e, per la fretta di dire tutto prima che lo abbandonassero, riportava del suo passato non tanto quello che l'aveva colpito quanto quello che pensava dovesse toccare i suoi ascoltatori. Farsi ascoltare era il suo unico vizio per il quale s'impediva di vedere l'ironia degli sguardi e gli scherzi grossolani che gli facevano. Per loro era il vecchio di cui si sa che tutto andava bene ai suoi tempi, mentre lui credeva di essere l'avo rispettato per la sua esperienza. I giovani non sanno che l'esperienza č una sconfitta e che per saperne un po' bisogna perdere tutto. Lui aveva sofferto.

Non ne parlava, perché credeva di guadagnarci a sembrare felice. D'altronde se in questo sbagliava, si sarebbe ingannato anche a voler commuovere con le sue disgrazie. Che cosa importano le sofferenze di un vecchio quando la vita ti occupa interamente?

interamente?

Parlava, parlava, si smarriva beatamente nel grigiore dela sua voce arrochita. Ma non poteva durare. Il suo piacere esigeva una fine e l'attenzione degli ascoltatori declinava. Non era neppure più divertente; era vecchio. E i giovani amano il bigliardo e le carte che non assomigliano al lavoro imbecile di tutti i giorni.

Presto fu solo, malgrado i suoi sforzi e le sue menzogne per rendere più attraente il racconto. I giovani se ne erano andati senza riguardi. Di nuovo solo. Non essere più ascoltato: questa č la cosa terribile quando si č vecchi. Lo condannavano al silenzio e ala solitudine. Gli facevano capire che tra poco sarebbe morto. E un vecchio che moriré presto č inutile, addirittura fastidioso e insidioso. Se ne vada. O almeno stia zitto: č il minimo che possa fare. E lui soffre perché non puñ tacere senza pensare di essere vecchio.

Comunque si alzñ e se ne andñ sorridendo a tutti quelli che gli stavano attorno. Ma incontrñ solo visi indifferenti o scossi da una gaiezza ala quale non aveva diritto di partecipare. E col suo passo lento, un passetto d'asino al lavoro, percorse i lunghi marciapiedi pieni di uomini.

Si sentiva male e non voleva rincasare. Solitamente gli piaceva abbastanza ritrovare la tavola e il lume a petrolio, i piatti in cui le dita trovavano meccanicamente il loro posto. Gli piaceva anche mangiare in silenzio, con la vecchia seduta di fronte, i bocconi masticati a lungo, il cervelo vuoto, gli occhi fissi e morti.

Quela sera sarebbe rientrato più tardi. La cena servita e fredda, la vecchia gif a letto, senza preoccupazioni perché conosceva la vecchia gif a letto, senza preoccupazioni perché conosceva questi ritardi imprevisi. Lei diceva: 'Ha le lunet?', e aveva detto tutto.

Adesso andava, nela dolce cocciutaggine del suo passo. Era vecchio e solo. Ala fine di una vita,

la vecchiaia d' la nausea.

Non ci si diverte molto su questo nastro scorrevole che non si pu' risalire. Ma questo nastro gira su se stesso oppure tutto finisce per non essere piu' ascoltato? Perche' non lo vogliono sentire? Sarebbe cos' facile ingannarlo. Basterebbe un sorriso, un po' di benevolenza.

La notte e' la che scende senza una debolezza, inevitabilmente; e tutto e' cos' per il povero vecchio. Cammina e tace, svolta all'angolo di una strada, inciampa e quasi cade. E'

ridicolo, ma che farci? Malgrado tutto, preferisce la strada, la strada piuttosto che quelle ore in cui, a casa, la febbre gli nasconde la vita e lo isola nella sua stanza. Allora, a volte, la porta si apre lentamente e resta per un attimo socchiusa. Entra un uomo, alto, vestito di chiaro. Si siede di fronte al vecchio e tace a lungo. E' immobile, come la porta che poco fa era spalancata. Di tanto in tanto si passa una mano sui capelli e sospira dolcemente. Quando ha guardato a lungo il vecchio con lo stesso sguardo gravido di tristezza, se ne va in silenzio. Dietro di lui la serratura scatta con un rumore secco e il vecchio rimane la, inorridito, con la sua acida e dolorosa paura nel ventre.

Nella strada invece, per poca gente che incontri, non e' solo.

Non sospetta di essere malato. Forse tra poco cadr'. Ne sono certo. Sar' la fine. certo. Sar' la fine.

La sua febbre gli offusca la vista. I suoi passetti si fanno piu' frettolosi: domani tutto cambier', domani. Presto scopre che domani sar' lo stesso, e dopodomani, tutti gli altri giorni. E

questa irrimediabile scoperta lo opprime. Sono queste le idee che uccidono. Ci si uccide perche' non si possono sopportare.

Oppure, se si e' giovani, se ne fanno delle frasi.

Vecchio, pazzo, o ubriaco, non si sa. La sua fine sar' una degna fine, singhiozzante, ammirevole. Morr' in bellezza, voglio dire soffrendo. Questo lo consoler'. E d'altronde, dove andare: e' vecchio per sempre.

Adesso le strade erano piu' nere e meno popolate.

Passavano ancora delle voci. Nello strano solievo della sera diventavano piu' solenni. Dietro le colline che circondavano la citta', c'erano ancora dei bagliori del giorno. Un fumo, imponente, venuto chiss' da dove, apparve dietro alle creste alberate.

Lentamente si alz' e si dispose come un pino. Il vecchio chiuse gli occhi. Tutto ci' apparteneva a lui... e ad altri. Davanti alla vita che portava con se' il rombo della citta' e lo "sciocco, indifferente sorriso del cielo", era solo, nudo, disorientato, gi' morto.

E necessario descrivere il rovescio di questa bella medaglia?

Si sospetta che in una stanza sporca e buia la vecchia apparecchiasse, che, preparata la cena, si sedesse, guardasse l'ora, aspettasse ancora e si mettesse a mangiare con appetito.

Pensava: 'Ha la luna. E aveva detto tutto.

3.

E poi č la voce che era sorretta dala musica.

Come quando ci si č sporti a lungo sul rumore di una strada, chiusa la finestra ed entrato il silenzio, l'agitazione degli uomini sembra svuotata di senso e i loro gesti fantastici, tanto sembrano prossimi a cadere nel vuoto, cosě la voce di questa donna perse ogni appoggio e ogni realtř quando la musica che la sorreggeva cessă. Come prima di chiudere la finestra non si sapeva da quale rumore fosse turbata la strada e si soffre di questo tumulto solo quando si č sepolti nel silenzio dela stanza, cosě la grandezza di questa donna era sembrata abituale a quelli che l'ascoltavano per poi sembrar loro ilusoria.

Questa donna raccontava le sue disgrazie ai suoi figli. La musica suonava quando era entrata. Un disco girava. Era una romanza notissima ma interpretata in modo originale da un fischiatore e un'orchestra. Si chiamava il "Canto del'Usignolo".

Era patetica proprio per la sua stupiditř. C'era in essa un grande slancio da giovane che non ha ancora conosciuto la vita. Un solo motivo, che perň passava dal'orchestra al violino e dal violino al fischiatore. La frase partiva, languida e indeterminata, inciampava, lacrimava e infine riprendeva il suo calvario, di volta in volta gonfiata da tutta l'orchestra, dettagliata dal violino e suggerita dal fischiatore. La donna era entrata col suo dolore in quel'immensa e sciocca malinconia. E aveva parlato.

La sua disgrazia non lasciava dubbi. Viveva con suo fratello La sua disgrazia non lasciava dubbi. Viveva con suo fratello che era sordo, muto, cattivo e stupido. Era senz'altro per pietř che gli viveva accanto. Era anche per paura. Se almeno l'avesse lasciata vivere a modo suo! Ma le impediva di vedere l'uomo che amava. Eppure ala loro etř la cosa non aveva piũ tanta importanza. Anche lui, quello che amava, aveva degli impedimenti. Era sposato.

Da anni quella che portava il suo nome beveva e non combinava niente. Allora lui nutriva una rugosa tenerezza per ciň che costituiva un'eccezione nela sua vita. Portava ala sua amica dei fiori che aveva colto nele siepi dei sobborghi, dele arance, e dei liquori che vinceva ala fiera. Certo, non era belo. Ma la bellezza non si mangia in insalata e lui era cosě a posto. Anche per lei, era l'Avventura. Lei teneva a lui e lui a lei. Che altro č l'amore? Lei gli lavava la biancheria e cercava di tenerlo pulito.

Lui aveva l'abitudine di portare dei fazzoletti piegati a triangolo e annodati attorno al collo. Lei gli faceva dei fazzoletti bianchissimi ed era una dele sue gioie.

Ma l'altro, il fratello, non voleva che ricevesse il suo amico.

Doveva incontrarlo di nascosto. Oggi lo aveva ricevuto.

Sorpresi, c'era stata una rissa spaventosa. Dopo che se ne erano andati, il fazzoletto a triangolo era rimasto in un angolo sporco dela stanza e lei era venuta a piangere da suo figlio.

Che cosa fare, allora? La sua disgrazia era sicura. Aveva troppa paura del fratello per lasciarlo. Lo odiava troppo per dimenticarlo. Un giorno l'avrebbe ucciso, era certo.

Aveva detto tutto ciň con una voce incolore. Adesso questa Aveva detto tutto ciň con una voce incolore. Adesso questa voce lasciava indovinare le lacrime che questa donna, sempre piũ penetrata del sentimento dela sua desolazione, offriva ale ferite di cui Dio adorna quelli che preferisce e la sua voce diventava pura a forza d'essere sorda.

La musica era sempre presente. La frase arrivava a grossi fiotti mobili e trascinava l'anima di

questa donna, con grandi sospiri. La musica saliva verso il cielo, dava l'assalto a quella divinità incessantemente insperata. Si sentiva che la Donna cresceva. Portava le sue lacrime e le offriva. Senza saperlo, attingeva la felicità. La frase esitava, esplodeva con tutta l'orchestra. E poi tutto si calmava. Un violino riprendeva in un soffio. E la voce della Donna si abbassava. Diceva: "Che cosa bisogna fare? Un giorno o l'altro finirò per prendere un veleno."

Perlomeno starò tranquillo.

E quelli che l'ascoltavano erano commossi, non dalle parole che diceva ma perché lei le gettava nella musica. (Essendo accanto alla disgrazia, erano accanto a Dio. E la musica precisava questo dio a cui si sentivano così vicini.) La Donna non piangeva né si lamentava. Era lontanissima. La sua decisione l'aveva calmata. Probabilmente non l'avrebbe mai fatto. Ma averlo deciso, credersene capace, prendere coscienza che la sua disgrazia era abbastanza importante per darle idee simili, la calmava. Poiché, in fin dei conti, c'era almeno una via d'uscita.

La Donna s'è alzata. Sul suo viso non rimane più nulla di distante. Ma rimangono gli occhi rossi, profondamente cerchiati, la bocca ancora distorta, la pelle sempre incartapecorita. Rimane quel viso affinato dalle lacrime, quel dolore che trabocca quel viso affinato dalle lacrime, quel dolore che trabocca dall'inutile frontiera dei lineamenti e lascia un alone attorno a ogni ruga e a ogni movimento così come la sera porta una nobiltà e una gravità inattesa nei paesaggi più devastati. Qualcosa d'ignoto che porta in sé trascende il suo corpo per raggiungere gli altri corpi, il mondo, qualcosa che assomiglia a una musica o a una voce che dica la verità. E' come un viso che si contempla in uno specchio e che sembra ingentilito, affinato, più divino, voglio dire strano.

Sta per andarsene. Il suo cappello è infilato goffamente, come il sorriso di poco fa. Tornerà, dice. Ha conosciuto l'avventura che le ha portato i guai. Corpo di Dio, corpo brutto, ossuto, corpo sgraziato, si vorrebbe piangere su di esso. Il Dio che l'ha creata è il Dio che l'abbandona e lei non sa niente. Non pensa. Qual è dunque il suo segreto su questa terra? Ma tutto va bene, benissimo. Se ne vada pure adesso.

Dopo che se ne è andata hanno rimesso la stessa melodia. E che cosa succede a lei che se ne va col suo timore?

Non esiste più poiché non è più là. Eppure deve camminare, respirare, prendere delle strade di cui non conosce il nome, per andare verso il fratello cattivo e brutale che l'aspetta. Rientrerà nel suo buio, dopo esserne uscita per il miracolo di una sciocca musica. La sua vita ci sfugge e la sua voce si perde, già si spegne per immergerci nell'ignoranza e nasconderci un angolo del mondo. Ed è come una finestra che si chiude sul rumore di una strada.

4.

Poi č la voce dela vecchia malata che lasciavano sola per andare al cinema.

Era colpita da una malattia di cui aveva creduto di morire. Le si era paralizzata tutta la parte destra. In questo mondo aveva solo una metř di sé mentre l'altra le era gir estranea. Vecchietta irrequieta e chiacchierona, che da anni viveva sola, l'avevano ridotta al silenzio e al'immobilitř. L'avevano seppelita in una poltrona, in casa dela figlia. Aveva tenuto molto ala propria indipendenza e a settant'anni lavorava ancora per conservarla.

Adesso viveva a carico dela figlia.

Sola per lunghe giornate, analfabeta, poco sensibile, la sua vita larvale si affacciava solo su una finestra: Dio. Credeva in lui.

Ne erano la prova un rosario, un Crocefisso di piombo e di stucco, un san Giuseppe che porta il Bambino che teneva con sé.

Temeva che il suo male fosse incurabile ma lo affermava perché si curassero di lei, per il resto rimettendosi al Dio che amava cosě male.

In quel momento qualcuno s'interessava a lei. Era un giovanottone palido che aveva dela sensibilitř. Credeva che ci fosse una veritř e sapeva d'altronde che questa donna tra poco sarebbe morta, senza preoccuparsi di risolvere questa contraddizione. Aveva preso un vero interesse ala noia dela vecchia. Questo lei l'aveva capito bene. E questo interesse era vecchia. Questo lei l'aveva capito bene. E questo interesse era per la malata una fortuna insperata. Lei gli raccontava animatamente le sue pene: era agli sgoccioli. E bisogna pur lasciare il posto ai giovani. Se si annoiava? Questo era certo.

Nessuno le parlava. Stava nel suo cantuccio come un cane.

Tanto valeva farla finita. Perché preferiva morire piuttosto che essere di peso a qualcuno.

La sua voce si era fatta querula. Era una voce di mercato, da mercanteggiamento. Eppure quel giovane capiva perché aveva dela sensibilitř. Perń era del'opinione che fosse ancora meglio essere a carico degli altri che morire. Ma questo provava solo una cosa: che sicuramente lui non era mai stato a carico di nessuno, a parte Dio. E, poichė aveva visto il rosario, diceva appunto ala vecchia: 'Le rimane il buon Dio?'. Era vero. Ma anche a questo proposito, le davano noia. Se le capitava di restare a lungo in preghiera, se il suo sguardo si smarriva in qualche motivo dela tappezzeria, sua figlia diceva: 'Eccola di nuovo che prega!'. 'Che fastidio ti dř?'. diceva la malata.

'Nessuno, ma insomma, mi dř ai nervi.' E la vecchia taceva e chiudeva gli occhi.

Il giovane ascoltava tutto ciń con un'immensa pena sconosciuta che gli gravava nel petto. E gli diceva ancora: 'Se ne accogerř quando sarř vecchia. Ne avrř bisogno anche leit'.

E' un destino oscuro e avvincente quello di questa vecchia, staccata da tutto fuorchė da Dio, tutta quanta affidata a quest'ultimo male, virtuosa per necessitř, troppo facilmente convinta che quello che le resta č l'unico bene degno d'amore, finalmente e irrimediabilmente tuffata nela miseria del'uomo in finalmente e irrimediabilmente tuffata nela miseria del'uomo in Dio. Disgrazia vuole che queste credenze troppo uguali non reggano molto di fronte al primo schiaffo dela vita. E quel che seguirř mostrerř che Dio non č necessariamente contro gli interessi degli uomini.

Si erano messi a tavola. Il giovanottone palido era stato invitato a cena. Poichė di sera i cibi sono pesanti, la vecchia non mangiava. Era rimasta nel suo angolo ale spale di colui che l'aveva ascoltata. E, sentendosi osservato, egli mangiava male.

Tuttavia la cena procedeva. Trovandosi bene assieme, quelle persone sentivano il desiderio di prolungare quel momento.

Decisero di andare al cinema. Davano appunto un film alegro. Il giovane aveva scioccamente accettato, senza pensare alla persona che continuava a esistere dietro le sue spalle, checché ne fosse.

Si erano alzati per andarsi a lavare le mani prima di uscire.

Non era naturalmente il caso che venisse anche la vecchia. Se anche non fosse stata inabile, la sua ignoranza le avrebbe impedito di capire il film. Lei diceva che il cinema non le piaceva.

In verità, non capiva. D'altronde stava nel suo angolo e prendeva un grande interesse vuoto ai grani del suo rosario. Dio stava dietro a quel rosario e l'esortava alla fiducia. I tre oggetti che conservava segnavano per lei il punto materiale in cui incominciava il divino. A partire dal rosario, dal Crocefisso e da san Giuseppe, dietro di loro, si apriva un grande buio profondo in cui si trovava Dio.

Erano tutti pronti. Si avvicinavano alla vecchia per baciarla e darle la buona notte. Lei aveva già capito e stringeva con forza il darle la buona notte. Lei aveva già capito e stringeva con forza il rosario. Ma sembrava che questo gesto potesse essere tanto di disperazione come di fervore. L'avevano baciata. Restava solo il giovanottone palido. Aveva stretto la mano della donna con affetto e già tornava indietro. Ma l'altra aveva visto andarsene colui che si era interessato a lei. Non voleva restare sola. Già sentiva l'orrore della solitudine, l'insonnia prolungata, il deludente tu per tu con Dio. Aveva paura, faceva affidamento soltanto più nell'uomo, e legandosi all'unico che le avesse dimostrato dell'interesse, non abbandonava la sua mano, la stringeva, ringraziandolo goffamente per giustificare questa insistenza. Il giovane era imbarazzato. Gli altri si voltavano già per invitarlo ad affrettarsi. Lo spettacolo incominciava alle nove ed era meglio arrivare un po' prima per non aspettare al botteghino.

Lui si sentiva di fronte al male più spaventoso che avesse mai provato: quello di una vecchia inferma che si lascia sola per andare al cinema. Voleva andarsene e nascondersi, non voleva sapere, cercava di ritrarre la mano. Per un secondo provò un odio feroce per quella vecchia e pensò di prenderla a schiaffi.

Finalmente si poté ritirare e se ne andò mentre la malata, sollevandosi un po' sulla poltrona, vedeva con orrore andarsene l'unica certezza in cui avesse potuto fare affidamento. Adesso non c'era niente a proteggerla. E tutta quanta affidata al pensiero della morte, non si rendeva esattamente conto da che cosa fosse terrorizzata, ma sapeva di non voler restare sola. Dio non le serviva a nulla, solo a toglierla agli uomini e a renderla sola. Lei non voleva lasciare gli uomini. E' per questo che si mise a non voleva lasciare gli uomini. E' per questo che si mise a piangere.

Gli altri erano già nella strada. Un tenace rimorso travagliava il giovane che aveva il torto di avere una sensibilità. Alzò gli occhi verso la finestra illuminata, grosso occhio morto nella casa silenziosa. L'occhio si chiuse. La figlia della vecchia malata disse al giovane palido: "Spegne sempre la luce quando rimane sola.

Le piace restare al buio".

Gli uomini costruiscono sulla vecchiaia futura. A questa vecchiaia assalita dall'irrimediabile, vogliono dare l'ozio che la lascia senza difesa. Vogliono diventare capireparto per ritirarsi in una villetta. Ma una volta sprofondati nell'età si accorgono che è tutto sbagliato. Hanno bisogno degli altri uomini per proteggersi.

L'uomo si rifugia negli uomini. E chi vuol essere più solitario e anarchico è anche colui che arde

più di ogni altro di comparire agli occhi del mondo. Quello che conta sono gli uomini. Le generazioni si succedono, trascorrono l'una nell'altra, nascono per morire e rinascere. Un giorno una vecchia ha sofferto? E

poi? Il suo destino non offre che un interesse ristretto. Anche lei fa affidamento soltanto nell'uomo. Dio non le serve che a toglierla agli uomini e a renderla sola. Ma lei non vuole. Piange.

Un uomo, una vecchia, altre donne hanno parlato e le loro voci lentamente, progressivamente si cancelano, si spengono nel clamore universale degli uomini che batte a grandi colpi come un cuore presente dovunque.

ORIGINE E COSTITUZIONE DEI TESTI.

1932.

UN NUOVO VERLAINE.

Non c'è manoscritto. Articolo pubblicato nella rivista algerina "Sud", marzo 1932, pag. 38.

JEHAN RICTUS.

Non c'è manoscritto. Articolo pubblicato nella rivista algerina "Sud", maggio 1932.

LA FILOSOFIA DEL SECOLO.

Non c'è manoscritto. Articolo pubblicato nella rivista algerina "Sud", giugno 1932.

SAGGIO SULLA MUSICA.

Nella sua forma definitiva, il "Saggio sulla Musica" è stato pubblicato nella rivista algerina "Sud", giugno 1932, pagg. 123-130. Il manoscritto occupa ventotto fogli di grande formato.

Prima di consegnare il testo al tipografo, Camus vi ha apportato innumerevoli piccole correzioni. Più che riportarle tutte, ci è sembrato preferibile riprodurre la versione primitiva dell'introduzione del "Saggio sulla musica", che precede lo sviluppo dedicato a Schopenhauer:

Dimostrare che la musica è la più completa e la più perfetta delle arti, ecco lo scopo del presente lavoro. Ma in primo luogo è importante definire nettamente il nostro modo di concepire l'arte: Secondo la scuola realista che in questo si contrappone alla scuola idealista, l'arte si dovrebbe proporre soltanto ed esclusivamente l'imitazione della natura e l'esatta riproduzione della realtà. Questa definizione non solo avvilisce l'arte, ma la distrugge. Abbassarla a un'imitazione servile della natura significa condannarla a riprodurre solo cose imperfette. Non bisogna dimenticare che la maggior parte dell'emozione estetica viene data dalla nostra personalità. La parte di bellezza che esiste nella natura è così debole che non la si può considerare apprezzabile.

Il senso del bello che proviamo davanti a un paesaggio non deriva dalla perfezione estetica di quel paesaggio. Dipende dal fatto che questo aspetto delle cose è in perfetta concordanza con degli istinti, delle tendenze, dei sentimenti confusi della nostra coscienza. E ciò è tanto vero che uno stesso paesaggio visto troppo a lungo, contemplato troppo spesso, finisce per stancare.

Questo non succederebbe se avesse in sé la perfezione.

Comunque sia, la maggior parte dell'emozione estetica è fabbricata dal nostro io e la frase di Amiel resterà sempre giusta:

"Un paesaggio è uno stato d'animo".

D'altronde se le arti si riducessero all'imitazione della natura, ammettendo che alcune di esse come la pittura o la scultura giungano a un risultato, è materialmente impossibile per altre come l'architettura e la musica fare lo stesso. La natura possiede certo delle proprie armonie, ma non credo che Beethoven e Wagner si siano limitati a imitarle. D'altronde non avremmo alcun vantaggio a tentare delle riproduzioni necessariamente infedeli della natura, per creare l'emozione estetica. La natura stessa ci procurerebbe molto più sicuramente un'emozione più netta e più pura.

Consideriamo dunque come insostenibile questa tesi

'realista. D'altronde i risultati di questo tentativo ci potrebbero condurre alla stessa conclusione. Accanto a successi innegabili come "Madame Bovary", quanti Zola sono caduti nella porcheria e nella oscenità più volgare. Non credo davvero che si possa parlare di emozione estetica di fronte ai "Rougon-Macquart".

Quale sarà dunque il nostro concetto dell'arte. Non è assolutamente quello della scuola 'idealista,

che invece di sottomettere l'arte alla natura giustamente le contrappone, ma fa consistere il principale merito dell'arte in ciò che la mente aggiunge alla natura. Questa teoria idealista in realtà non è che una teoria morale, produttrice di opere piatte, false e noiose per voler a tutti i costi mostrare degli esempi sani, rispettabili e destinati ad essere imitati.

Per noi l'arte non sarà né l'espressione del Reale, né l'espressione di un Reale abbellito fino a essere falsificato. Sarà semplicemente l'espressione dell'ideale. Sarà la creazione di un mondo di Sogno abbastanza seducente per farci dimenticare il mondo di Sogno abbastanza seducente per farci dimenticare il mondo in cui viviamo con tutti i suoi orrori. E l'emozione estetica risiederà unicamente nella contemplazione di questo mondo ideale. Sarà l'espressione delle cose come dovrebbero essere per noi. E siccome l'ideale di ciascuno è diverso, l'arte sarà essenzialmente personale e originale. L'arte sarebbe la chiave che apre tutte le porte di un mondo normalmente irriconoscibile, in cui tutto sarebbe bello, perfetto, in quanto la bellezza e la perfezione sarebbero definite in rapporto a ciascuno di noi. Chi ci dice d'altronde che questo universo non sia l'unico vero?

Ed è basandoci su questa concezione dell'arte che cercheremo di provare che la musica, soddisfacendo assolutamente a tutte le condizioni di questa teoria, è l'arte più perfetta come pure la più completa. Per far ciò ci baseremo sul pensiero di Schopenhauer e su quello di Nietzsche che è derivato direttamente dal primo, malgrado certe divergenze che studieremo. E siccome il filosofo della volontà è su questo argomento un discepolo di Platone, finiremo insomma per basarci su Platone. La teoria di quest'ultimo è d'altra parte abbastanza bella, abbastanza 'artistica' perché la si possa considerare come l'unica buona.

In primo luogo esporremo la teoria di Schopenhauer per meglio comprendere la sua influenza sulle idee di Nietzsche e accorderemo maggiore spazio a quest'ultimo, posto d'altronde corrispondente a quello che questo filosofo ha riservato all'arte nella sua opera. Poeta e al tempo stesso filosofo, Nietzsche possiede una personalità troppo attraente perché la si possa trascurare.

Dal'esposizione di queste due teorie cercheremo di trarre delle conclusioni relative alla definizione e al valore della musica, cercando di mostrare la supremazia della musica su tutte le altre arti.

Sono d'altronde stati eliminati da Camus lo schema e la bibliografia che accompagnavano, nel manoscritto, il testo del

“Saggio sulla Musica”:

SCHEMA.

- Introduzione.

A. Rifiuto della teoria realista dell'Arte.

Abbassare l'arte all'imitazione della natura significa distruggerla.

B. Lo scopo dell'Arte è quello di farci dimenticare il mondo in cui viviamo per proiettarci nel mondo del Sogno.

C. Perciò la musica, realizzando pienamente questo ideale, è l'arte più perfetta. Cercheremo di dimostrarlo basandoci su Schopenhauer e su Nietzsche.

- Schopenhauer e la Musica.

A. Rapida scorsa sulla teoria generale di Schopenhauer: La Volontà.

B. L'arte in Schopenhauer: Conoscenza delle Idee.

C. La Musica: Espressione della Volontà parallela al Mondo delle Idee.

- Nietzsche e la Musica.

- Nietzsche e la Musica.

A. Rapida esposizione della filosofia generale di Nietzsche.

Due aspetti nella sua teoria della musica.

B. Idee che estremizzano Schopenhauer: Nascita della Tragedia. Apollo. Dioniso. La musica è una Redenzione.

C. Idee che si oppongono a Schopenhauer: Sulla Musica e il Pensiero. La musica non ha soltanto la funzione di evocare in noi dei sentimenti.

D. Le prime di queste idee conducono all'apologia di Wagner. Le seconde conducono alla critica di Wagner.

- Tentativo di definizione ispirato da quei due filosofi.

A. La Musica è l'espressione della Realtà irricognoscibile.

Questa Realtà sarebbe un Mondo parallelo al Mondo Reale.

B. Prova di questa affermazione:

La Musica è capace di ispirare dei sentimenti sia letterari sia personali. Il contrario non può avvenire. Irriducibilità del conosciuto all'Ignoto.

C. Valore della Musica. Sarà un valore di Redenzione. La Musica ci permette un'evasione forse Temporanea ma reale grazie all'Ebbrezza del Belo.

D. Rapporti con le altre arti: La Musica è l'arte più perfetta.

- Conclusione.

A. Ho salvato della teoria di Nietzsche tutto ciò che concordava con Schopenhauer. Ho rifiutato il resto: perché?

B. Perché credo che Nietzsche si sia sbagliato nella sua critica a Wagner.

C. Quale sarà la Musica che ci deve piacere.

BIBLIOGRAFIA.

Schopenhauer. "Il Mondo come Rappresentazione e come Volontà". Libro 3.

Nietzsche. "Il Caso Wagner."

"Nietzsche contro Wagner."

"La Nascita della Tragedia" (consultato) Pierre Lasserre. "Les idées de Nietzsche sur la Musique."

H. Lichtenberg. "La philosophie de Nietzsche."

Plotino. "1 Enneade". 6 trattato: "Del bello."

Vari articoli di giornali. In particolare: "Revue musicale".

Rimaneggiando il "Saggio sulla musica", Camus qualche volta ha tenuto conto delle osservazioni di Jean Grenier. Queste compaiono nel manoscritto. Ecco le principali: Sul "Saggio", nel suo insieme: "Da rivedere: più serrato, più netto. Togliere ciò che può esservi di scolastico". Sul "Sentimento del Bello"; analizzato nei primi capoversi: "Ciò solleva dei problemi. 1. Bellezza plastica di Platone - imitazione dell'Idea; 2. o bruttezza originale di Baudelaire - espressione dell'individuo. Bisogna optare? Lei sceglie il 2. I templi antichi, le cattedrali, i grattacieli sono anonimi. Avete letto Le Corbusier e Jeanneret? Discussione di questa obiezione da aggiungere come Jeanneret? Discussione di questa obiezione da aggiungere come conclusione alla parte B'.

Sulla filosofia di Schopenhauer, esposta all'inizio di

"Schopenhauer e la Musica", pag. 133: "Sistema derivato piuttosto dal buddismo. Tantra: sete di vivere". Sul "accordo che appare, ibidem, tra il pensiero del filosofo e il Vangelo: "Precisare che è

solo su un punto che Schopenhauer è d'accordo col Vangelo. Ma non c'è salvezza da parte di un Dio. Ala fine dell'esposizione della filosofia generale di Schopenhauer, pag. 136: "Crediamo che sia inutile esporre la filosofia generale. Troppo nota, questa filosofia è stata anche troppo incompresa e soprattutto male interpretata. Mentre non era che un unico slancio di generoso idealismo, ci si è affrettati a tacciarla di egoismo. Ricorderemo tuttavia che se Nietzsche si è fortemente ispirato a Schopenhauer, ne ha pur sempre operato un completo rovesciamento di valori, sempre prendendo lo stesso punto di partenza...". A proposito dell'idea che Schopenhauer si fece della musica, pag. 136: "Analisi ben fatta.

Non toccarla".

A proposito delle considerazioni sulla filosofia di Nietzsche, all'inizio di "Nietzsche e la Musica", pag. 138: "Modifichi le generalità su Schopenhauer e Nietzsche. Supponga questi autori già un po' noti al lettore. Senza esporle chiaramente, ricordare queste generalità, ma senza rigore e come osservazioni". Sulla morale aristocratica di Nietzsche, pag. 138: "Giustissimo. È un ottimismo eroico, parente di quello di Calderon, Corneille, Claudel (confer "Nascita della Tragedia")". Sulla nascita Claudel (confer "Nascita della Tragedia")". Sulla nascita dell'armonia greca, in mezzo alle lotte politiche, pag. 139: "Anche il Rinascimento italiano. Leonardo viene fuori da Borgiat". Sulla musica greca, concepita come una forma di sogno, pag. 141: "Ricordare in poche parole questa obiezione: Non spingere troppo in là l'irrealismo greco. Non dimenticare il loro senso della misura. Euritmia delle danze greche (che a Barcellona sopravvivono nelle sardane). E la musica greca da completamente ragione a Nietzsche? Nietzsche spinge la Grecia verso l'India. Tant'è vero che non ammette la Grecia post-socratica!". Sulla musica di Wagner, di cui Nietzsche fece l'apologia, pag. 142: "Se Wagner non ha creato miti, ha dato perlomeno un nuovo vigore a vecchi miti. Non si creano miti quando si vuole. Quelli di Wagner sono nati morti". Sulla contrapposizione fissata da Camus tra "Tragion" o "tecnica" e musica, pag. 143: "No. Esempio: Bach. Rifondere perché non si creda a un attacco contro la tecnica mentre è un attacco contro la Ragione. Per l'artista il grosso guaio sta nel partire dalle idee, dai sentimenti, invece di giungere a suggerirne. Quel che sopravvive in Wagner è quello che lo fa musicista, non pensatore. La sua musica (pura) ci fa pensare; e il suo pensiero ci manda in bestia. Primato della tecnica (da non confondersi con la ragione)". Sulla impossibilità in cui si troverebbe la letteratura di suggerire delle immagini musicali, pag. 146: "La poesia di Burns, Shelley, per esempio? Ha letto l'"Intermezzo" di Heine?".

Sul mondo più puro di cui la musica aprirebbe l'accesso, pag.

148: "È vero. Ma lei non difende bene il nuovo mondo in cui essa ci fa vivere". Sulla superiorità della musica che non deve essa ci fa vivere. Sulla superiorità della musica che non deve "vincere materia" sulle altre arti, pag. 150: "Vero, e anche superficiale. L'arte che ha meno bisogno di materia è la scrittura; e questa assenza di ostacoli è un guaio per lo scrittore, che rischia di sbagliarsi molto più dell'architetto. Il musicista deve tener conto dello strumento, dell'acustica, degli esecutori, eccetera... Felici difficoltà materiali. Se la musica è la più spirituale di tutte le arti, non lo è perché ha la base meno materiale, ma perché ha un sostrato matematico. Conosce la mirabile definizione di Leibniz "Musica, exercitium occultum nescientis se numerare animi". Aritmetica inconscia".

Sulla "Conclusion" del "Saggio", in cui Camus in un primo tempo aveva scritto di Wagner: "Coi suoi temi, ci riporta in un mondo di leggende, nel mondo della vecchia Germania mitologica e guerriera, o nel mondo della mistica Bretagna". "No.

È una smargiassata". Sul'elogio di Wagner, incompiuto da Nietzsche, pag. 151: "Esatto, ma

detto male. La musica di Wagner certe volte è molto commovente, ma solo la sua musica.

Wagner falisce nel suo tentativo di sintesi artistica. C'è sempre contrasto tra il libretto e la sinfonia. Crudele contrasto. Gli orpeli di Sigfrido, i leoni impagliati, le Valkirie da Esercito della Salvezza e tutti quei saturnali per istituzioni congregazioniste!

Su una formula imprudente, che precedeva la diatriba contro le "Acrobazie musicali" nella prima versione del "Saggio": "La musica ci dispensa dalla Ragione, facendo appello soltanto al sentimento", il punto debole della sua composizione. La musica non si deve fondare né sulla ragione né sul sentimento.

Malinteso. Pensare che non si tratta del nostro sentimento, ma di Malinteso. Pensare che non si tratta del nostro sentimento, ma di qualcosa d'oscuro che esiste in noi. Davanti alle due ultime frasi della prima versione del "Saggio": "La musica dovrà farci dimenticare tutto ciò che vi è di torbido nella nostra esistenza e, permettendoci d'entrare in un mondo spirituale, farci disprezzare i bassi appetiti e gli istinti grossolani che portiamo dentro di noi.

Allora soltanto la musica sarà, al tempo stesso che l'arte più perfetta, uno strumento di redenzione e di rigenerazione sociale, Grenier aveva reagito vivacemente, osservando successivamente: "Superfluo, ininteressante" e "Sciocchezza".

INTUIZIONI.

Ad eccezione del prologo e della "Volontà di menzogna", redatti in un'unica volta, ciascuno dei testi che Camus ha riunito sotto il titolo generale di "Intuizioni" ci è noto grazie a due manoscritti, A e B, il secondo dei quali, più elaborato, presenta, in rapporto al primo, delle differenze. La versione definitiva, quella di B, è stata naturalmente preferita. Per quanto riguarda

"Deliri", era stata dattiloscritta, al momento della sua trasposizione in bella copia, fino a queste parole incluse: "...

stamattina ho un grosso desiderio: essere come tutti quanti".

Le varianti saranno introdotte dalla cifra che, nel testo a stampa, segna il luogo in cui si collocano, e precedute dalla lettera A. Tra parentesi quadre, le parole, membri di frasi, o frasi cancellate in A o in B. Si sono scelte le correzioni più significative.

L'insieme di questi manoscritti, tutti firmati e datati ottobre 1932 (per "La volontà di menzogna", il nome del mese, vigorosamente cancellato, resta tuttavia illeggibile) è composto di fogli indipendenti, di grande formato, non numerati. L'ordine in cui si è scelto di pubblicare i testi di "Intuizioni", in mancanza di qualunque indicazione da parte dell'autore, sembra il più logico.

Non spetta al Pazzo imporre la sua presenza nel primo ("Deliri") e nell'ultimo ("Ritorno su se stesso")? Non è opportuno che "La volontà di menzogna" venga dopo "Incertezza" che termina proprio sull'ossessiva ripetizione della parola "menzogna"? E

non è abbastanza naturale che il giovane narratore, dopo aver conversato in compagnia di un vecchio ("La volontà di menzogna"), dialoghi col suo doppio, con se stesso ("Augurio")?

1. Deliri.

1. A (in epigrafe): Non la simpatia, ma il mio richiamo agli esseri. A. G. (André Gide).

2. A: Amico, ascolta.

3. A: [affrancamento].

4. A: [Non voler sapere, rifiutarsi di sapere segna un affrancamento.]

5. A: [La mia mente non sarà più un laboratorio, ma un registratore.]

6. A: Oggi mi sdoppio volontariamente. Ma a volte mi succede inconsciamente.

7. A: E se un giorno m'intravedi cosě, non ti stupire. Non credere a incostanza.

8. A: e amo.

9. A: [e appena].

10. A: ho compreso.

11. A: era in uno di quei momenti.

12. A: Toh, vedo.

13. A: Li conosco.

14. A: E la cosa ancora piů strana č che tu li ami.

15. A: , di quei silenzi che finiscono in alte speculazioni filosofiche.

16. A: fermarsi ad analizzare.

17. A: Dopo tutto, il riso fa parte dela Eterna Belezza.

18. A: Attonito.

19. A: non ho avuto.

20. A: E per questo seguitemi.

21. A: La terra, gli alberi, il cielo, tutto.

22. A: Dimenticatevi nel'amore.

23. A: Poichė vi amo come amo ogni cosa.

24. A: E.

25. A: originale.

26. A: L'oblio č un generoso cordiale.

27. A: fratelli miei, cosě numerosi, dimenticate la vostra debolezza che vorrebbe mostrarsi e ci mette tutte le sue forze.

28. A: Uomini, vi porto la felicitř nel'oblio.

29. A: poichė, rifiutando di conoscere la vita, aveva con ciñ stesso allontanato la morte.

30. A: vivremo in.

30. A: vivremo in.

31. A: lo splendore dei cieli e l'asprezza vigorosa.

32. A: [una frase illeggibile sotto le cancelature].

2. Incertezza.

1. A: entrava dai [finestre] vetri.

2. A: riprese il corso.

3. A: E nela nostra rispettiva indifferenza.

4. A: quelli che si dicono nė fatti per comandare nė fatti per obbedire.

5. A: senza transizione.

6. A: per non [essere spettatore] trovare voluttř a.

7. A: [e sorrido al sentirmi].

8. A: continuamente con fissitř.

3. La volontř di menzogna.

Un solo manoscritto (Ms)

1. Ms : Qui incominciava una frase che č stata cancelata e rimane illeggibile [E la vita era...]

2. Ms: [d'ordine spirituale].

3. Ms: [intraprese].

4. Ms: [vorrei].
5. Ms: [non di comune accordo, ma perché si fermava.t']
6. Ms: [ali increspate].
7. Ms: [m'abbracciň].

4. Augurio.

1. A: completo mutismo.
2. A: [ognuno pensava come].
3. A: [disperato].
4. A: nela quale.
5. A: [vedeva un tempo].
6. A: E invece di cercare la verità nel'apparenza, io.
7. A: guardare da spettatore e che agiva.
8. A: stesso rifiuto dell'intelligenza.

5. Ritorno su me stesso.

1. A: Un giorno finalmente.
2. A: assicurarcene.
3. A: Fratello mio, tu.
4. A: Anch'io lo sono.
5. A: più forte; non avrò conosciuto l'intelligenza.
6. A: Credo che ci si debba accontentare di vivere semplicemente.
7. A: sotto la loro indifferenza si nascondeva.
8. A: arrivavano.

9. A: Cerca. Non troverai. Nemmeno io troverò. Dunque cercheremo sempre.

10. A: Soffro troppo.

11. A: confessare.

11. A: confessare.

12. A: (tutto l'ultimo capoverso): Dove girarmi? Ma c'è una cosa che so. Che c'è altro. Questa vita non è tutto. [E le mie improvvise intuizioni sono l'è per] Ed io costruisco la mia speranza con le mie intuizioni improvvise. Ecco una verità. Ecco lo Scopo. Eppure non dovrei sperare alcuno scopo e alcuna partenza. Ma forse mi devo allontanare da queste cose troppo vaghe. Forse. Ma che importa. Dal momento che il mio infinito non è sulla terra.

1933.

LA CASA MORESCA.

Per redigere “La Casa Moresca”, Albert Camus si č servito d’un quaderno di scuola, di piccolo formato, acquistato ala libreria Ferraris, 43, rue Michelet (Algeri) Il manoscritto, senza cancelature, č datato aprile 1933, e firmato. Si tratta certamente di una stesura definitiva. Non č stata ritrovata alcuna minuta.

IL CORAGGIO.

Il manoscritto occupa le quattro ultime pagine del quaderno dela “Casa Moresca” (aprile 1933) Non ci sono cancelature.

“Il Coraggio” č accompagnato da un breve testo (una pagina), destinato a servire da prefazione a una futura raccolta di saggi (“Il Rovescio e il Diritto?”). Nel’idea di Camus “Il Coraggio”

(“Il Rovescio e il Diritto?”). Nel’idea di Camus “Il Coraggio”

avrebbe dovuto essere l’ultimo di questi saggi: ĀAla gente d’ fastidio che si sia lucidi e ironici. Vi dicono:

‘Questo dimostra che non siete buono. Non vedo il nesso. Se sento dire a qualcuno: ‘Sono immoralista, traduco: ‘Ho bisogno di darmi una morale; a un altro: ‘Forza, intelligenza!’ , capisco:

‘Non posso sopportare i miei dubbi. Perché mi da fastidio che si bari. E il grande coraggio sta nel’accettare se stesso, con le proprie contraddizioni.

ĀQuesti saggi sono nati dale circostanze. Credo che vi si sentir’ la volont’ di non rifiutarne nula. E’ vero che i paesi mediterranei sono gli unici in cui io possa vivere, giacché amo la vita e la luce; ma č anche vero che il tragico del’esistenza assila l’uomo e che vi rimane attaccato il piú profondo silenzio. Tra questo rovescio e questo diritto del mondo e di me stesso io mi rifiuto di scegliere. Se vedete un sorriso sulle labbra disperate di un uomo, come potete separare questo da quele? Qui l’ironia prende un valore metafisico sotto la maschera dela contraddizione. Ma č una metafisica in atto. Ed č per questo che l’ultimo saggio porta il titolo: “Il Coraggio”t’.

MEDITERRANEO.

Il manoscritto, di propriet’ di J. de Maisonseul, consta di due fogli di grosso formato. E’ firmato e datato ottobre 1933.

DAVANTI ALLA MORTA.

Il manoscritto si presenta sotto la forma di quattro fogli di grosso formato, coperti da una scrittura frettolosa. Alcune correzioni e una variante notevole.

1. Ms.: viveva.

2. Ms.: compreso.

3. Ms.: Guardñ il corpo senza benevolenza. Gli venne un pensiero che lo fece fremere: il suo schiaffo non aveva lasciato alcuna traccia. Da viva il sangue sarebbe affluito nela parte colpita. E poi sarebbe spuntata la buona complessit’ di una rivolta. Si andñ a lavare le mani. Sula punta dele dita sentiva la greve inerzia dela testa.

4. Ms.: Questa impossibilit’.

5. Ms.: nutriva.

6. Ms.: Sarebbero venuti a portarla via domani.

7. Ms.: e ancora si chiedeva se aveva perduto la speranza.

PERDITA DELLA PERSONA AMATA.

Il manoscritto si compone di tre fogli di grosso formato.

Presenta pochissime cancellature. E' datato ottobre 1933. Non ha titolo.

1. Ms.: di.

2. Ms.: potenza.

3. Ms.: l'heautontimorumenos.

3. Ms.: l'heautontimorumenos.

DIALOGO DI DIO CON LA SUA ANIMA.

Il manoscritto si compone di due fogli di grosso formato, coperti da una scrittura piuttosto difficile da decifrare. Non ci sono correzioni notevoli. Dala scrittura questo testo sembra esser stato redatto nel 1933.

CONTRADDIZIONI.

Un unico foglio, di grosso formato, coperto da una scrittura nervosa. Né titolo, né data. Dala scrittura, questo testo sembra sia stato redatto nel 1933.

L'OSPEDALE DEL QUARTIERE POVERO.

Esistono due manoscritti, A e B, del "Ospedale del quartiere povero" B, che č di proprietř di J. de Maisonseul ed č datato 1933, dř la versione definitiva del racconto. Ci sono alcune sensibili varianti.

1. A: tra padiglioni d'ospedale con tetti rossi e canceli bianchi, in mezzo a fiori, foglie e ucceli.

2. A: [il che li rendeva piř goffi].

3. A: lasciarono che i loro corpi si dondolassero nel languore del'aria.

4. A: Si poteva dire che non ce ne fosse uno cosě.

4. A: Si poteva dire che non ce ne fosse uno cosě.

5. A: [Non posso dire che ho pensato ale mie figlie e agli altri. Ma un giorno scendevo per la strada. Passř un'auto. Non ho pensato.]

6. A: [Mi ha appioppato un calcio nel didietro, che non ti dicot'.]

7. A: [un Ebreo] faceva degli sforzi sovrumani per tranquillizzarsi. Si gargarizzavano.

8. A: e dele precauzioni.

9. A: [Provavano quella infinita felicitř di non avvertire piř i confini del corpo. Come una ragazza che esce di casa ai primi raggi del sole.] Come una bela ragazza che lascia la casa ai primi raggi del sole, le loro anime adesso erano uscite e aleggiavano attorno ai corpi.

10. A: le teste si stancavano. Non si curavano piř del sole.

L'ARTE NELLA COMUNIONE.

Il manoscritto si compone di undici fogli di grosso formato.

E' firmato e datato: Ť33Ť. La redazione del testo č particolarmente accurata. Nessuna correzione notevole.

1934.

IL LIBRO DI MELUSINA.

Camus ha ricopiato accuratamente il testo del “Libro di Melusina” in un quaderno di scuola di piccolo formato (cm. 21 x 17), a righe. Non l’ha datato, ma Simone Hié affermava di aver avuto in dono “Il libro di Melusina” nel corso del mese di dicembre 1934.

Le varianti sono rare. “Racconto per bambini troppo tristi”

1. Ms.: viale.

2. Ms.: ogni passo del gatto.

3. Ms.: quasi.

Nessuna correzione nel “Sogno dela fata” e nele “Barche”

LE VOCI DEL QUARTIERE POVERO.

E’ possibile ricostituire l’insieme del testo senza ricorrere ala copia manoscritta dele “Voci del quartiere povero”, che apparteneva a Simone Hié. In effetti, Roger Quillot, che si era servito del manoscritto per presentare “Il Rovescio e il Diritto”

nela sua edizione degli “Essais”, aveva stampato, col consenso dela proprietaria, l’insieme dei brani e episodi inediti. Ecco l’elenco degli elementi di cui si č disposto per costituire il testo dele “Voci del quartiere povero:

1. “La voce dela donna che non pensava: Essais”, pagg. 1187-1189.

2. “La voce del’uomo che era nato per morire: Essais”, seconda parte de “L’ironie”, pagg. 17-20, rimaneggiata grazie ale varianti, pagg. 1186-1187.
ale varianti, pagg. 1186-1187.

3. “La voce che era sorretta dala musica: Essais”, pagg. 1209-1212.

4. “La voce dela vecchia malata che lasciavano sola per andare al cinema: Essais”, prima parte de “L’ironie”, pagg. 15-17, rimaneggiata grazie ale varianti, pagg. 1185-1187.

5. “Gli uomini costruiscono sula vecchiaia: Essais”, pagg.

1212-1213. La signora Camus conserva d’altra parte un dattiloscritto de “La voce che era sorretta dala musica”, due de

“La voce dela vecchia malata...” e due de “La voce del’uomo che era nato per morire”.

Albert Camus aveva datato “Le voci del quartiere povero”, dedicandole ala prima moglie, 25 dicembre 1934.