

Studying Humour - International Journal

Vol 3 (2016) - ISSN: 2408-042X

Umorismo e ironia in Albert Camus: immagini capovolte di un'etica.

di Sara Calderoni

University of Pisa

sara.calderoni@fastwebnet.it

Abstract

Alla luce delle teorie su umorismo e ironia fra Ottocento e Novecento, l'intervento intende indagare le modalità dell'umorismo e dell'ironia in Albert Camus, in particolare riferendosi al testo *La caduta*. Camus, attraverso la riflessione digressiva del personaggio – che, quanto più scompare e giudica, con abilità dialettica, una posizione di potere, tanto più tende a confermarla – si fa carico di una contraddizione, di una struttura doppia, per esprimere il proprio disagio verso la società nichilista a lui contemporanea e rivelarne il fallimento. L'umorismo in Camus sorge nella logica della “transizione”, della crisi, della necessità di affermare nuovi valori morali e un nuovo linguaggio. Si vuole pertanto esaminarne il processo al fine di mostrare come, nell'Autore, l'umorismo – e soprattutto un'ironia (di tipo filosofico, di matrice kierkegaardiana, della quale è investito negativamente il personaggio) capace di cogliere il vano, l'assurdo e la follia dell'esistenza ma senza risolverli in mediazione, piuttosto rinforzandoli – diventi in ultima istanza mezzo critico per consolidare l'etica della rivolta, che è etica del limite e della misura.

Keywords: Camus, etica, umorismo, nichilismo, ironia, rivolta, Kierkegaard, Nietzsche.

Albert Camus (1913-1960) oltre ad essere stato un grande scrittore è stato anche un umorista. Non vi è romanzo o opera teatrale fra le sue maggiori – da *Caligula* (*Caligola*, tradotto in italiano per Bompiani nel 1946), uscito in tre diverse versioni nel 1937-1938, nel 1941 e nel 1958, a *L'Étranger* del 1942 (*Lo straniero*, 1947), da *La Peste* uscito nel 1947 (*La Peste*, 1948) fino a *La Chute* del 1956 (*La caduta*, 1958) – in cui l'umorismo non appare, spesso nella declinazione dell'ironia. Non solo nei romanzi, a ben vedere, ma anche nei saggi, nelle lettere, negli scritti politici in particolare degli anni Cinquanta, davanti cioè a quell'Europa la cui legge e

la cui cultura avevano fallito di fronte alla giustizia. *La Chute*, opera che qui mi preme analizzare, pubblicata proprio in quegli anni, non si può infatti comprendere se non si tiene conto di quell'Europa, del suo sistema legale, delle sue istituzioni religiose e letterarie che "inclinano al legalismo", come sottolinea Richard H. Weisberg in *The Failure of the Word. The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction* del 1984 (*Il fallimento della parola. Figure della legge nella narrativa moderna*, 1990) non avevano saputo opporre dura resistenza al pericolo nazista e, con la passività di un linguaggio formalizzato, se ne erano rese complici.

Nel 1951 Camus scriveva il saggio *L'Homme révolté* (*L'uomo in rivolta*, 1957) con l'intenzione, come lui stesso ha dichiarato un anno dopo, di giudicare un'epoca non dall'alto ma dall'interno, cioè giudicando soprattutto se stesso che per primo e a lungo era stato ancorato a un romanticismo nichilista. Era stato incapace cioè, come molti suoi contemporanei, di affermare nuovi valori positivi, valori incarnati – una posizione già espressa, come è noto, nel 1946.

Con *L'Homme révolté* l'autore critica i valori formali, l'assolutismo storico, il puro antistoricismo, un'idea assoluta di giustizia e di libertà, e osserva come le rivoluzioni del Ventesimo secolo, tentando una divinizzazione dell'uomo, ricadano di fatto in un pericoloso nichilismo. Chiarisce insomma che lo spirito della rivolta sostiene un limite, quel limite "inséparable de la nature humaine" (Camus, 2006: III, 313) che, implicita norma della rivolta, emerge come valore realizzato nel *mi rivolto, dunque siamo*. È alla luce di questo valore, di questa misura come tensione, che "les antinonimies morales commencent, elles aussi, à s'éclairer" (Camus, 2006: III, 315).

La critica che Camus muoveva agli intellettuali del suo tempo è quella di avere scelto un dogma realista e non la realtà, l'efficienza a tutti i costi, l'astensione pratica: entrambe forme di nichilismo. Così come nichilista è l'uso di un linguaggio esasperato nell'enfasi di un assolutismo: una parola astratta incapace di persuadere soltanto con la semplicità e la chiarezza. Questa consapevolezza, un eccesso di consapevolezza, in seguito anche alla nota critica mossa all'*Homme révolté* da "Les Temps Modernes", non può che esprimersi con l'ironia per una più forte penetrazione delle coscienze. E del resto, come sottolinea Jankélévitch in *L'ironie ou la bonne conscience*: "Ironiser, c'est choisir la justice" (Jankélévitch, 1950: 30).

1. Camus nel romanzo *La Chute* affronta il tema del legalismo e del risentimento, già sviluppati in *L'Étranger*, una volta di più seguendo il modello di Flaubert e Dostoevskij; tuttavia, con *La Chute* questi temi subiscono una trasformazione, come sostiene René

Girard in 'Pour un nouveau procès de L'Étranger' pubblicato nel 1968 in *Revue des Lettres Modernes*, raccolto e tradotto in italiano in *Il risentimento. Lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo* (1999). Umore e ironia nell' *Étranger* sono innescati su un'opposizione di valori: la legge naturale di Meursault, un semplice impiegato di Algeri incapace di mentire e di mascherare i propri sentimenti, e la realtà fortemente strutturata del sistema legale, con il suo linguaggio formalizzato. Il protagonista, dopo aver assistito senza lacrime ai funerali della propria madre e dopo averne sbrigato con indifferenza le formalità, rientra ad Algeri, dove viene invitato a trascorrere la domenica al mare dal proprio vicino di casa Raymond. Sulla spiaggia Raymond è coinvolto in una rissa cui danno inizio due arabi e ne resta ferito; poco dopo Meursault incappa per caso di nuovo nei due arabi e parendogli, sotto il sole accecante, di vedere uno dei due estrarre un coltello, lo uccide senza esitazione a colpi di rivoltella. Arrestato e processato per omicidio, si troverà alle prese con un sistema legale di cui non riconosce i codici e una legge che lo giudica colpevole non sulla base dei fatti, ma costruendo e organizzando una narrazione coerente e formale che ne esamina il carattere, l'atteggiamento morale (lo hanno sottolineato, fra gli altri, Weisberg, Richard Posner). È su questa opposizione di valori che si sviluppa il primo indizio umoristico: il termine "bizarro", che, come è stato rilevato, appare più volte nel testo – *bizarro* è parola il cui primo significato, che sembra essere di origine basca ed è tuttora rimasto nella lingua spagnola e portoghese, è quello di *animoso, baldo, prode* (si veda <http://www.etimo.it/?term=bizarro>), che ne spiegherebbe anche l'uso in Dante con il valore di *facile a infierire, iracundo* (lo fiorentino spirito *bizarro*/ In sé medesimo si volgea co'denti, in *Inferno*, VIII, 62), ma vuol dire anche *extravagant*, etimologicamente da *extravacant*: "qui n'est pas inséré dans les recueils canoniques" (<http://www.cnrtl.fr/etymologie/extravagant>), "che non rientra nelle canoniche definizioni". Meursault è infatti un soggetto con caratteristiche peculiari, e le sue risposte, muovendosi questo soggetto propriamente fuori dalla ragionevolezza prescritta dal sistema legale, non possono che spiazzare il giudice. Se l'ironia nell' *Étranger* smaschera di questo sistema le ideologie morali e mostra come dietro un presunto equilibrio i valori siano realmente arbitrari, molti i momenti che invece appartengono perlopiù all'umorismo: le parole che l'autore usa non rimandano ad altro significato, ma semplicemente recano "una maggiore possibilità o intenzione di verità", come sottolineava Cesare Zavattini in un'intervista del 1977 (Santarcangeli, 1989: 27),

consentendo un giudizio quasi immediato. Lo scontro fra i due valori opposti – sistema legale formale da una parte e natura semplice, spontanea di Meursault dall'altra; eloquio del giudice istruttore e quasi mutismo dell'accusato – produce un sorriso pertanto che non sempre è solo intellettuale e mediato, cioè proprio dell'ironia, ma viene dal cuore, appunto più umoristico. Basti ricordare ad esempio il momento in cui Meursault spiega all'avvocato difensore, a seguito dell'indagine istruttoria che ne ha rilevato la scarsa sensibilità durante il funerale della madre, come spesso i suoi sentimenti fossero condizionati dai suoi bisogni naturali: “Le jour où j'avais enterré maman, j'étais très fatigué et j'avais sommeil. De sorte que je ne me suis pas rendu compte de ce qui se passait” (Camus, 2006: I, 178). Camus rafforza tale contrasto fino a fissarne una caricatura: Meursault agli occhi del giudice, che si ostina a volere vedere in lui un pentimento e insiste sulla necessità di una conversione, diventa l'Anticristo. Il meccanismo dell'umorismo è qui però doppio, speculare: se da un lato il giudice fa una caricatura di Meursault, in realtà diventa egli stesso oggetto risibile quando esprime tutto il proprio risentimento verso una naturalezza e una logica a lui *estranea*, rivelando a sua volta agli occhi di Meursault un comportamento *bizarre*: “Il m' a dit que c'était impossible, que tout les hommes croyaient en Dieu [...]. C'était là sa conviction et, s'il devait jamais en douter, sa vie n'aurait plus de sens. “Voulez-vous, s'est-il exclamé, que ma vie n'ait pas de sens?” (Camus, 2006: I, 181).

Dalle parole scritte del giudice istruttore e da quelle orali del pubblico ministero emergono le distorsioni di una procedura legale formale, le sue artificiosità, la sua falsa retorica, la sua verbosità, il suo fallimento nell'analizzare i fatti. Così la colpevolezza di Meursault resta sospesa per il lettore, che è portato a cogliere soprattutto le falle di un sistema che presenta prove inammissibili, in altro tribunale inaccettabili, come rileva bene Weisberg. La prima ironia del romanzo, aperta pertanto proprio dal doppio volto di Meursault, insieme innocente e assassino, spinge il lettore a domandarsi se dietro questa incompatibilità non ve ne sia forse un'altra. Diversi critici, fra i quali Girard, Weisberg, sottolineano come Camus modifichi il suo personaggio alla fine del romanzo, cioè lo porti ad esprimersi con quella stessa modalità persuasiva della legge che Meursault era il primo a non comprendere. Ragionamento questo che muove una riflessione su un'ironia ulteriore, meglio un paradosso: il sistema è a tal punto potente che riesce a rafforzare se stesso, a confermare le proprie leggi, proprio attraverso chi vi opponeva resistenza, chi ne

è vittima. Queste conclusioni sono senz'altro utili a rileggere *L'Étranger* e *La Chute* in una logica di continuità. Clamence, il protagonista della *Chute*, è un ex avvocato di Parigi che, scoperta l'apparenza del suo agire virtuoso, in seguito al mancato soccorso ad una donna caduta in acqua sotto i suoi occhi una sera sul lungo Senna, lascia la propria città per una sorta di esilio volontario ad Amsterdam. Qui, la confessione delle proprie colpe, che è anche la conoscenza della doppiezza dell'animo umano, diviene il servizio offerto agli avventori sconosciuti di un bar. Si esprimerà, Clamence, con quello stesso linguaggio formalizzato, persuasivo ma astratto, usato dai giudici nell'*Étranger* e non a caso sarà un giudice-penitente che quanto più analizza le reali motivazioni e la vanità del suo ruolo di giudice tanto più con l'eloquenza delle sue parole quella posizione mantiene, facendo del termine penitente un termine del tutto ironico, cioè carico di una nuova ipocrisia (*Eiron* nella commedia greca era l'ipocrita, il dissimulatore, colui che si fingeva meno intelligente di quanto in realtà fosse).

Va tuttavia precisato che all'epoca dell'*Étranger* Camus non utilizzava lo strumento dell'ironia con quella polivalenza e fortissima consapevolezza di intenti che invece risulta evidente nella *Chute*, quando ha davvero urgenza di chiarire la propria posizione, facendo emergere tutti i disvalori della società a lui contemporanea, quando vuole prendere le distanze dai propri errori, e persino da quel mito romantico (qui ironicamente messo in scena, nella sconfinata ebbrezza di questo personaggio, ma anche consapevolmente dominato) che ancora emergeva in *Caligula* e nell'*Étranger*, dove il nichilismo scartato da Camus in *Le Mythe de Sisyphe* pubblicato nel 1942 (*Il mito di Sisifo*, 1947), in qualche modo attraversa Meursault e Caligola nella loro romantica disperazione o nel loro solipsismo. Si può così ritenere che la conclusione dell'*Étranger* sia dovuta più a una mancanza di unità dell'opera narrativa (come lo stesso Girard suggerisce) che non all'intenzione dell'autore di insinuare un'ironia attraverso una personalità divisa.

Questa breve premessa sull'*Étranger* è importante per sottolineare la maggiore complessità della *Chute* dove, non a caso, Camus si esprime ironicamente anche sul suo precedente romanzo facendo dichiarare a Clamence di essere stato complice di quegli infelici criminali (con chiara allusione a Meursault) che, tramite un delitto, aspiravano alla notorietà; dove il mito romantico, in quel bisogno disperato dell'io di proclamare la propria solitudine – secondo Girard il romantico, nel suo rapporto contraddittorio con gli altri, fra rifiuto e bisogno, più che aspirare alla solitudine, vuole che lo si veda sceglierla

–, è ironicamente dominato da un io “ipocrita”. Clamence, pur confessando infatti come il bisogno dell’altrui consenso fosse il motore di ogni sua azione altruista, non fa che utilizzare la confessione per la stessa necessità di piacere agli altri evitando così di essere dagli altri giudicato; e dove infine lo stesso autore si serve dell’ironia per tentare di andare oltre il proprio risentimento.

Nella *Chute* troviamo il duplice aspetto dell’ironia: il conflitto della sensibilità (che Clamence risolve infine in malafede) e il gioco solitario e superiore dell’intelligenza. Come sottolinea Georges Minois in *Histoire du rire et de la dérision*, pubblicato in Francia nel 2000 (*Storia del riso e della derisione*, 2004), oltre all’ironia intellettuale di Voltaire esiste anche un’ironia sentimentale come quella di Swift. Santarcangeli inoltre, rinviando al termine greco ψῦχος con il quale veniva chiamata l’arguzia ironica, parola che deriva da ψῦχρός e che significa *freddo*, sottolinea come l’ironia “ha in se qualcosa di freddo, di gelido, che permea di sé tutte le sue manifestazioni. Come un soffio di aria ghiacciata, essa crea una distanza tra chi l’esprime e chi l’ascolta [...]. Isola il suo soggetto e lo condanna alla solitudine.” (Santarcangeli, 1989: 59). Nonostante Clamence da un lato analizzi con freddezza ogni questione, e non a caso la distanza da cui osserva il proprio vissuto è la fredda Amsterdam, dall’altro lascia aperta per il lettore la domanda di Amleto, il suo irrisolto conflitto: essere o non essere? L’erranza mentale di Clamence, le sue inquietudini di fronte a quel suo tempo “out of joint”, per dirla proprio con il principe di Danimarca, sono tutte le inquietudini che Camus intende comunicare al lettore in modo chiaro. L’ironia è allora qui davvero un “elemento estetico polivalente” (Santarcangeli, 1989: 73). E anche per questo *La Chute* è un’opera decisamente più matura dell’*Étranger*, e merita di essere maggiormente considerata dalla critica.

2. Nella *Chute* l’ironia è modalità fortemente pervasiva: Camus ironizza sul proprio personaggio, ma l’ironizzato, alterità opposta al sistema di valori positivi di Camus, a sua volta diventa ironista egli stesso; in questo meccanismo mai esaustivo, continuamente allusivo, persino la struttura dell’opera è *simulazione*: simulazione di un dialogo, laddove di fatto siamo in presenza di un monologo: l’interlocutore che ascolta la lunga confessione del giudice-penitente resta infatti muto e, in ultima istanza, scopriamo essere egli stesso un avvocato, un altro se stesso. Ironicamente un complice silente. Se Clamence tratta l’interlocutore come confidente passivo, Camus in modo speculare – il

gioco ironico è un gioco serio – gli si rivolge con amicizia, invitandolo a cogliere, diremmo con Balthasar Gracian, “la contro cifra di tutte le cifre esposte”. Come nella finzione socratica, l’autore non perde mai il controllo sul proprio sistema di riferimento: che è in primo luogo una verità in accordo con una parola non intimidatoria o teoricamente efficace. L’eloquente e analitica confessione di questo ex avvocato, che ora rivela la falsa virtuosità di tutte le sue precedenti azioni, confessando che ogni sua scelta era dettata dalla propria vanità, e che ora offre il suo *servizio* agli avventori sconosciuti di un bar, diventa il mezzo ironico con cui Camus conduce il lettore al di là della lettera, sul piano dell’intenzione: la critica a una società incapace di riflettere sui propri errori, incapace di farsi carico di un atto di negazione di quei falsi valori da essa stessa creati. La funzione dell’ironia è allora quella di richiamare alla misura, per usare le parole di Jankélévitch: “elle fait que la grandiloquence rougit d’être grandiloquente, [...] interrompt infin la prolifération complaisante des adjectifs. [...] Elle lutte contre l’inertie des sentiments qui s’attardent, deviennent tic, marotte ou formule; elle rapelle à l’ordre les douleurs qui s’éternisent et prétendent d’être totales. (Jankélévitch, 1950: 150). L’ironia riporta a una nuova condizione di equilibrio, smuovendo la fissità delle abitudini, la pedanteria, tutte le “unilatéralités de l’esprit”, per collocare il ragionamento in un ordine di valori nuovo, possibile. A tal proposito, Camus ci fornisce anche un’importante chiave di lettura dell’opera, di questa “ironia umoresca”: la risata che Clamence racconta di aver udito una sera mentre camminava sul Pont des Arts lungo la Senna è descritta come “un bon rire, naturel, presque amical, qui remettait les choses en place” (Camus, 2006: III, 714). Camus ci mostra l’intenzione dell’ironia: dividere, separare dall’ordine preesistente per attivare una nuova intesa. Non a caso farà dire al suo personaggio, che quel riso continua a lasciar risuonare dentro sé fino al proprio rientro a casa: “Mon image souriait dans la glace, mais il me semble que mon sourire était double...” (Camus, 2006: III, 714). Clamence racconta poi di essere stato da quel momento condotto, attraverso episodi in cui è *derisa* la sua superiorità, episodi rimossi dalla sua memoria ma che via via riaffiorano, a un’altra notte di novembre, quando sul Pont Royal aveva sentito il grido della donna il cui corpo era caduto nell’acqua con un tonfo. Quando aveva deciso di non *voltarsi*, allontanandosi anche dalla possibilità della propria salvezza. È a quel riso che dobbiamo prestare affidamento per comprendere il rovesciamento dei valori,

l'intenzione dell'ironia di ricreare, disgregando, una nuova "communeté spirituelle" (Jankélévitch, 1950: 158).

3. La voce narrante, in quanto ironista, non ha lo stesso scopo che ha Camus. Alla luce del pensiero che Kierkegaard sviluppò nella sua dissertazione di dottorato nel 1841, *Om Begrebet Ironi: med stadigt hensyn til Socrates (Sul concetto di ironia. In riferimento costante a Socrate*, pubblicato in Italia nel 1995 da Rizzoli), si rileva in primo luogo come l'ironista della *Chute* corrisponda al modello indicato dal filosofo, a proposito dell'aspetto esecutivo dell'ironia. L'ironia di Clamence è infatti un atto del tutto soggettivo che libera l'ironista da una serie di vincoli e legami con la vita entro i quali il personaggio si sente costretto. Non ha, questo ironista, altro scopo che quello di "sentirsi libero" (Kierkegaard, 2012: 257), leggero; la sua ironia è un movimento che continuamente distrugge ogni finitezza per liberare appunto la soggettività. Ma se il personaggio non mostra, con questo suo essere "libero in negativo" (Kierkegaard, 2012: 264), l'intento di ricostruire la propria vita dal punto di vista etico, tuttavia si fa strumento di risveglio all'etica. Kierkegaard parte dalla stessa concezione hegeliana di ironia come *un'infinita e assoluta negatività* ma rispetto a Hegel tenta di estendere, pur lasciando diverse incongruenze nel proprio ragionamento, si è qui d'accordo con Beda Alemann, in modo positivo l'idea di ironia, conferendole la possibilità sì di distruggere, ma come premessa di un'etica. L'ironista, sostiene Kierkegaard, non è come "l'individuo profetico" che ha una visione del nuovo ma da lontano, e per tale ragione con la contemporaneità intrattiene "un rapporto pacifico"; non è nemmeno l'eroe tragico che si assume "il compito di far valere il nuovo" e solo indirettamente "annienta il vecchio". Per l'ironista, "il presente non corrisponde all'idea [...] la realtà data ha perso completamente il suo valore, gli è diventata imperfetta e intralciante ovunque", così esce "dai ranghi della contemporaneità" per fronteggiarla. L'ironista insomma soppianta il vecchio vedendolo in tutta la sua imperfezione, "annienta la realtà data colla realtà data stessa". L'ironista assomiglia al profeta, laddove accenna a qualcosa di là da venire, ma quel qualcosa non conosce. Il nuovo è presente in lui "κατὰ δύναμιν, come possibilità", in modo ipotetico (Kierkegaard, 2012: 262-264).

La Chute sembra a tutti gli effetti porsi come verifica del pensiero filosofico kierkegaardiano anche negli aspetti teorici. Il personaggio ne diventa persino l'allegoria

romanzesca. Clamence, il cui nome significa colui che grida, che chiama (a giudizio) con il suo grido, è infatti quell'ironista che, diremmo con Kierkegaard, "deve fare giustizia" (Kierkegaard, 2012: 263), che distrugge la realtà che lo circonda, cioè la società del suo tempo storico, avendo in sé potenzialmente il principio del nuovo. Clamence in alcuni passaggi fa riferimento a ciò che avverrà, tuttavia esplicita chiaramente, di essere quel profeta incapace di uscire dal proprio "désert de pierres [...] prophète vide pour temps médiocres, Élie sans messie" (Camus, 2006: III, 751), identificandosi meglio appunto con la figura dell'ironista, che, come rileva Kierkegaard, lascia "sussistere il sussistente" (Kierkegaard, 2012: 266). Clamence non è nemmeno l'eroe tragico, quell'eroe antico legato profondamente al proprio desiderio, la cui tragedia si compie allorché questo desiderio viene svelato come parte indissolubile della sua individualità. È un personaggio moderno e rispetto al desiderio ha un rapporto diverso: non profondo, giacché vi trova l'ostacolo della propria menzogna, l'autoinganno, il proprio fraintendimento. E ne resta involupato. Rientra in quella tipologia di eroe moderno che crede di sapere ciò che vuole, tuttavia la sua ricerca si rivela spesso un fallimento. La contemplazione di se stesso, nella propria ritrovata e confessata autenticità, è l'unico ponte che resta con l'antica tragedia. Camus conosce molto bene la tragedia greca e sa che questa auto-contemplazione di Clamence, questa felicità, è una maschera ironica. Il riconoscimento da parte del protagonista del proprio io, provocato dalla caduta della donna, elemento esterno che rompe l'incantamento interiore delle proprie presunte virtù, si riflette in un senso tragico – la propria caduta – che si dissolve. In altre parole, se l'episodio della caduta della donna ha funzione di *metabolē*, si fa cioè mezzo del rovesciamento, forza sovversiva e insieme possibilità salvifica per il proprio sé, il personaggio non si riconcilia tuttavia realmente con il proprio destino: la sua fine è una replica dell'identico. La trama tragica, come rileva Marco D'Urso in *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno* a proposito dei personaggi pirandelliani, è "imbastita solo per essere derisa e beffardamente dissolta in una visione disillusa dell'esistenza" (D'Urso, 2008: 75).

Si noti inoltre come Kierkegaard, nella sua dissertazione, scelga l'esempio di Giovanni Battista, figura che annientò il giudaismo con il giudaismo stesso, cioè ponendosi nella condizione di lasciarlo agire sviluppando "al contempo in esso il germe della sua rovina" (Kierkegaard, 2012: 265). Non mi pare un caso che Camus scelga di dare a Clamence

proprio il nome di Jean Baptiste, per farne esplicitamente uno strumento attraverso il quale annientare una realtà storica, e lasciarne nascere un'altra.

Camus muove questa soggettività ironica per metterla al servizio di un'idea di evoluzione, ne fa un soggetto cooperante, legittima cioè questo soggetto alla sua caduta, istituendo in lui la vittima. Clamence riflette in sé tutto il vecchio per cadere con questo, e se una somiglianza con la figura del profeta è creata, è tale somiglianza volutamente ironica: “Les prophètes et les guérisseurs se multiplient, ils se dépêchent pour arriver avec une bonne loi, ou une organisation impeccable, avant que la terre ne soit déserte. Heureusement, je suis arrivé, moi! Je suis la fin et le commencement, j'annonce la loi. Bref, je suis juje-pénitent” (Camus, 2006: III, 751). Si noti infatti come il passaggio si chiuda su quello che è, come vedremo meglio in seguito, un elemento ironico ripetuto più volte fino a farsi *leitmotif*: “je suis juje-pénitent”, elemento che rafforza la figura di ironista nel personaggio.

La realtà nuova, assecondando Kierkegaard, può diventare vero “cominciamento”, soltanto collocando in ciò che si vuole diventi passato “un'eccedenza” (Kierkegaard, 2012: 262). E Clamence risponde a tutti gli effetti a questa eccedenza. Se ne interpreti l'etimologia: *eccedenza* da *ex-cedere*: *andare fuori, superare* i limiti. Clamence supera continuamente i limiti del proprio io, con quella *hybris* che ne informa la caduta – “je ne m'ennuyais pas puisque je régnais “ (Camus, 2006: III, 713); “je vivais donc sans autre continuité que celle, au jour le jour, du moi-moi-moi” (Camus, 2006: III, 719); “Depuis que j'ai trouvé ma solution, je m'abandonne à tout, aux femmes, à l'orgueil, à l'ennui, au ressentiment, et même à la fièvre qu'avec délices je sens monter en ce moment. Je règne enfin, mais pour toujours. J'ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à grimper et d'où je peux juger tout le monde” (Camus, 2006: III, 762-763) etc. Ma *ex-cedere* vuol dire anche *ritirarsi* e potremmo allora dire con Kierkegaard: “lo zelo” con cui questo ironista “serve lo spirito del mondo lo consuma”.

4. Clamence, in qualità di ironista, attiva un movimento contrario a quello del dubbio: se con il dubbio il soggetto è sempre in tensione con l'oggetto della propria ricerca, ma questo costantemente gli sfugge, l'ironista al contrario rifugge senza posa l'oggetto di cui discute. Continuamente e di propria volontà se ne allontana, ne esce, come sostiene Kierkegaard, proprio perché “disputa la realtà a ciaschedun fenomeno onde salvar se

stesso, ossia preservare se stesso nell'indipendenza negativa da tutto" (Kierkegaard, 2012: 259). Così per l'ironista "l'apparenza non guadagna mai realtà". Clamence confessa le proprie colpe, la vanità delle proprie passate azioni, si toglie la maschera svelando il proprio vero volto, ma, come un tempo, resta l'unico a dare giudizio, mantenendo una volta di più il controllo sugli altri: "Quelle ivresse de se sentir Dieu le père et de distribuer des certificats définitifs de mauvaise vie et moeurs. Je trône parmi mes vilains anges, à la cime du ciel hollandais, je regarde monter vers moi, sortant de brume et de l'eau, la multitude du Jugement dernier" (Camus, 2006: III, 763). Sposta continuamente la prospettiva, dall'alto in basso, dal basso in alto, dalla posizione di giudice a quella di penitente, soltanto per confermare una libertà senza impegno, priva di responsabilità nell'azione. Lascia appunto che "sussista il sussistente". Ciò che Clamence perde allora, quando cade, non è la propria vanità, la propria vetta, proprio perché di quella vetta riesce a fare il punto di osservazione e di controllo della propria caduta. Il movimento della caduta, mentre rivela la menzogna delle virtù che un tempo facevano parte di un riempimento e godimento del sé, è esattamente speculare a quella che era stata una dissipazione dei propri talenti. Ogni volta che Clamence fingeva di donarsi con le proprie qualità agli altri, come lui stesso rivela, in realtà trovava una propria molteplicità rassicurante in cui sostare agevolmente per accedere ad altra nuova mostra di virtù: "Je jouais à être efficace, intelligent, vertueux, civique, indigné, indulgent, solidaire, édifiant... Bref, je m'arrête, vous avez déjà compris que j'étais comme mes Hollandais qui sont là sans y être: j'étais absent au moment où je tenais le plus de place. (Camus, 2006: III, 736). Così ora mostra quell'immagine di sé, ma, con la sua eloquenza e il godimento che questo nuovo senso di superiorità, dovuto alla conoscenza di sé, gli procura, resta collocato nella precedente analogia estetica.

Tuttavia, se il movimento ironico di Clamence è contrario al movimento del dubbio, il dubbio, come oggetto del suo discutere, è però da lui stesso invocato e subito ironicamente rifuggito – "Parfois, de loin en loin, quand la nuit est vraiment belle, j'entends un rire lointain, je doute à nouveau. Mais vite je accable toute choses [...]" (Camus, 2006: III, 763) –, per rispondere al bisogno di Camus di innescare il ragionamento su un altro piano, ove sia possibile, grazie a questa premessa "in negativo", un'estetica in tensione con l'etica. Il gioco dell'ironia, che rafforza "il vano nella sua vanità" (Kierkegaard, 2012: 258) permettendo alla soggettività di ripetere la propria fuga,

di rinviare costantemente la propria decisione concreta – l'ironia, stando anche a Thomas Mann è “mancanza di decisione”⁴⁴ (Santarcangeli, 1989: 61) –, consente a Camus di attivare una possibilità di coscienza. L'ironia si fa strumento di conoscenza atto a svuotare via via l'oggetto del proprio contenuto per poterlo ricreare su un diverso piano di valori.

Mentre l'ironia di Clamence permette alla sua coscienza di liberarsi del proprio presente, speculando sul passato – la coscienza si libera del proprio presente speculando sull'*assenza*, secondo Jankélévitch, cioè sul passato e sul futuro, ottenendo il controllo di tutte le posizioni – è proprio su un presente facilmente rimosso che Camus vuole incidere. Per il personaggio, in qualità di ironista, si tratta di un controllo, non di una visione in profondità: non cerca un peso, ha quell'intelligenza che conosce *l'art d'effleurer*, l'arte di sfiorare (si veda a tal proposito anche l'interessante capitolo *Ironie sur soi: l'art d'effleurer* in Jankélévitch, 1950: 23-30). Se Clamence svolge pertanto continuamente ragionamenti, allude costantemente a qualcosa, ma subito da quel qualcosa sfugge, ancor di più Camus può mostrare tutti i meccanismi di seduzione delle sue parole. Diventando lui, l'autore, a sua volta, quell'ironista che mette in campo l'inessenzialità da cui l'ironia deve separare: “L'ironie essentialise et condense le respect en désagrégeant tout ce qui est inessentiel dans les appartenances de l'ipséité et dans les épithètes du moi, tout ce qui est bluff et poudre aux yeux: [...] les titres et toute la passementerie de la vanité” (Jankélévitch 1950: 165). L'ironia funge insomma da “riduttore”, riduce di fatto gli attributi dell'io, riconducendo quell'io all'essenziale agli occhi dell'osservatore-lettore. Non a caso Camus, in uno dei diversi passaggi in cui la parola *ironia* è presente nel testo, farà dire al suo personaggio in una scena di traffico metropolitano: “sous les regards ironiques d'une foule [...] Je m'étais en somme degonflé [...] publiquement” (Camus, 2006: III, 720).

La Chute è caratterizzata da quella grande mobilità degli elementi, linguistici e di significato, tipica di ogni opera ironica, dove non va ricercato immediatamente quel significato contrario a ciò che è espresso, vanno piuttosto rintracciate tutte quelle relazioni fra gli elementi che, come sostiene Alemann, “nel campo d'azione dell'ironia [...] si spostano di continuo” (Alemann, 1971: 23). A differenza dell'umorismo, che punta maggiormente su un effetto sorpresa, l'ironia “incide su relazioni più recondite” (Alemann, 1971: 15). Le allusioni risultano così sempre di “passaggio”, in un gioco

“sottilmente articolato”, dove il nascondimento e il mascheramento avvengono in “una voluta sovrabbondanza di particolari, che aumentano le attrattive del gioco” (Alemann, 1971: 17), ma senza mai acconsentire al misterioso, che è estraneo all’ironia. Ed è lo stesso Camus a fornirci l’indizio di questa intenzione del gioco ancora una volta attraverso il suo personaggio: “j’ai longtemps erré. Il a fallu d’abord que ce rire perpetuel, et les rieurs, m’apprirent à avoir plus clair en moi, à découvrir enfin que je n’étais pas simple. Ne souriez pas, cette vérité n’est pas aussi première qu’elle paraît. On appelle vérités premières seulement, celle qu’on découvre après toutes les autres, voilà tout” (Camus, 2006, III; 735).

Si veda come oltre ad un esplicito riferimento alla chiarezza, necessaria all’ironia, sia qui sotteso proprio quello spostamento, caratteristico dell’ironia più raffinata, che consente di raggiungere per allusioni via via le verità più lontane. Uno spostamento che può implicare a sua volta una ripetizione degli elementi essenziali: le cosiddette formule fisse, come le definisce Alemann, e si pensi ad esempio al *leitmotiv* “je suis jeje- pénitent”, ma anche aspetti di significato quali l’astrazione, l’oblio, lo scambio mercantescio. Se la ripetizione di formule fisse non rivela elementi nuovi, tuttavia permette di cogliere “nuovi rapporti fra elementi ben conosciuti” (Alemann, 1971: 18), lo stesso vale per la ripetizione di elementi di significato che parimenti rafforza, attraverso una manifestazione diversificata, la chiarezza delle intenzioni.

L’ironia è a tal punto dominante in quest’opera che si assiste a quell’“unione ed organizzazione dei valori conoscitivi” di cui parla Bakhtin e a cui fa riferimento Santarcangeli laddove afferma come anche la forma possa “adeguarsi criticamente al contenuto” (Santarcangeli, 1989: 73); inoltre l’alto grado di consapevolezza che ne ha Camus fa sì che l’ironia risulti presente in quasi tutti i punti dell’opera, ne sia un principio strutturante, e persino venga dall’autore stesso “dominata ironicamente”, per usare le parole di Kierkegaard nella sua dissertazione delle ragioni dell’ironia.

5. Se Kierkegaard con i suoi studi su Socrate costituisce un modello di riferimento per Camus, non possiamo escludere nella *Chute* un’influenza di Nietzsche. Per il filosofo la vera ironia non si origina da una stanchezza della storia: l’ironia che soltanto distrugge è debole, ma, come rileva Alemann, esiste per Nietzsche “una nobiltà più autentica

dell'ironia", rispetto a quella "dell'uomo senza continuatori" (Alemann, 1971: 113). Nietzsche coglie infatti nell'ironia una possibilità di progresso, di superamento del nichilismo cui il romanticismo aveva aperto la via; vede in essa un elemento fecondo di civiltà, una possibilità di rinascita entro la finitezza umana. Un'arte dionisiaca, cioè del divenire. Nietzsche, a cominciare da *Menschliches, Alizumenschliches. Ein Buch für freie Geister* che risale al 1878-1879 (*Umano, troppo umano*, 1927) individua nel gioco una forma di libertà per lo spirito che intenda affrancarsi dai valori assoluti, dai dogmi imposti dal proprio tempo, e rileva come il primo passo verso la conquista di una transvalutazione di tutti i valori sia non soltanto l'allontanamento dal proprio tempo ma anche il superamento di un disprezzo del proprio tempo. Sono cioè necessarie la mobilità del gioco, la gaiezza e l'ingenuità del fanciullo divino, sono necessari la leggerezza e il riso per vincere il risentimento.

Il tempo del gioco è circolare per Nietzsche, come nell'Eterno Ritorno il divenire e il dissolversi si ripetono, si assiste all'azzeramento dell'accaduto per la creazione di una nuova maschera, cioè un'identità nuova, una nuova possibilità dell'io. Camus non soltanto colloca il suo personaggio in questa modalità creativa: Clamence attraverso la confessione lascia cadere la propria maschera per costruirne subito un'altra, e ricominciare così da capo, ripetendo la propria caduta in un eterno presente. Ma sembra anche avvalersi della ricerca filosofica di Nietzsche per situare, grazie allo spirito di leggerezza dell'Eterno Ritorno, l'io nel quesito di un nuovo rapporto con il tempo, in cui il ritorno non implichi una regressione, non sia cioè ritorno all'origine privo di problematizzazione, sia piuttosto trasformazione, che può distruggere o rinnovare l'uomo portandolo oltre il suo precedente io. È in questa trasformazione che si manifesta il dionisiaco: nel rischio, nel senso del precario, nel gioco del divenire, del destino. Gli studi che Nietzsche fa sull'ironia portano a considerare quest'arte, in seguito a *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* del 1872 (*La Nascita della tragedia*, 1919) come un'ulteriore apertura al dionisiaco: il dionisiaco non è più semplicemente "sostrato del sogno apollineo" (Alemann, 1971: 118), ma viene autorizzato ad agire direttamente. Se l'apollineo è legato alla lucidità, alla chiarezza e alla contemplazione, il dionisiaco rappresenta l'ebbrezza, il mistero, la morte. È tutto ciò che rompe la razionalità dell'io, la staticità dell'essere, è appunto la dissoluzione delle forme che l'io ha assunto, la loro metamorfosi. Il campo d'azione dell'ironia è per Nietzsche, come ben

individua ancora Alemann, nella “tensione che si stabilisce fra “l’illusione” e il suo dissolversi” (Alemann, 1971: 116).

La tecnica dello smascheramento di Nietzsche è adottata senz’altro da Camus, laddove il suo personaggio via via accede alle proprie verità, ma Clamence è pure collocato in una dimensione ebbra ed esaltata del divenire, che finisce per coincidere con la sua fatale inarrestabile caduta. Camus nell’*Uomo in rivolta*, a proposito della rivolta metafisica e di Nietzsche, sottolinea come il filosofo sostituisca “al valore del giudice, quello del creatore”: colui che dice sì al mondo, lo ripete, ricreando “ad un tempo e il mondo e se stesso”. Questa accettazione piena dell’esistenza, questo sì totale, tradisce però il valore originario della rivolta, valore invece dato ad un tempo da assenso e rifiuto del mondo così come esso è; è questo consenso totale insomma che secondo Camus riconduce proprio a quel nichilismo che Nietzsche per primo, avendolo individuato, voleva superare. L’assecondare la “volontà di essere ciò che si è in un mondo che sia quello che è”, ovvero il considerare “se stessi come una fatalità, [il] non volersi fare altri da quelli che si è” muoverebbe infatti Nietzsche da un riconoscimento della fatalità a una “divinizzazione della fatalità”. Anche il male, l’omicidio sono così autorizzati, assunti in quanto inevitabili.

Clamence risponde a questa logica, proprio perché la sua libertà coincide con il paradosso di “amare ciò che è necessario”, non include, nella propria ricerca di verità, i giudizi di valore. Scrive ancora Camus nell’*Uomo in rivolta*: “Nietzsche non vuole il riscatto. La gioia del divenire è la gioia dell’annientamento”. Il personaggio è inserito perfettamente nel meccanismo interno del nichilismo individuato dallo stesso Nietzsche: è il superuomo che annuncia “io regno finalmente, e per sempre” esattamente come Nietzsche, annunciando il Ventesimo secolo, scriveva: “Ci sta per toccare in sorte il compito di governanti della terra” (Camus, 2010: 84-86). Clamence non conosce altra libertà che quella di acconsentire totalmente al divenire, pertanto, sottomesso al divenire, non potrà più arrestare la propria caduta. In lui il divenire e il dissolversi sono assunti a principio, diremmo con Alemann: “postulati per una forma di *amor fati*, che potrebbe essere quasi chiamata ironica” (Alemann, 1971: 118).

Si veda del resto come il personaggio, sbilanciato dalla sua stessa riflessione, tutto dalla parte del calcolo e della ragione, ironicamente sprigiona dalla sua stessa coscienza una forza distruttiva proprio quando è intento a fare troppa chiarezza sulla propria vita,

annientando la morte. Clamence racconta la sua vita e insieme la decifra, così sollecitando la propria *caduta* per una specie di finale solidarietà, o ironia del destino, con ciò che deve naturalmente accadere. Tutto compreso nel bisogno di un'individuazione apollinea finisce sotto l'influsso di Dionisio. Un ritorno al dionisiaco, che, non integrato come possibilità equilibrata di sé, agisce da solo: riappropriandosi di una similitudine per rovesciarla, nel suo contrario. Ironicamente.

Camus mostra, stando al modello nietzschiano, come il suo personaggio, incalzato da un desiderio di libertà totale, senza la mediazione di un limite – valore della rivolta – si perda nel destino. La sua condanna è quella di essere un dio solo, padrone della terra, perpetuo creatore soltanto della propria volontà di potenza: “Dionisio lui stesso che eternamente urla nello smembramento”(Camus, 2010: 86). Il delirio solare di un tempo, quella luce abbagliante che Clamence voleva emanata dalle proprie virtù, quel mondo egoico fatto unicamente di esaltazione nella gloria e nel successo, è diventato ora un delirio notturno: un falso processo di espiazione consumato nello spazio mentale ed esistenziale di un io che si autocondanna in forma celebrativa. Questo rituale non prelude infatti ad una palingenesi: si tratta di una manovra della malafede, una ripetizione ossessiva di un'audace “felicità” personale. Clamence è condannato con la propria arte oratoria ad un'erranza esistenziale nell'acquosa Amsterdam che sempre lo riconduce al momento mancato della propria salvezza, a quell'immagine oracolare della donna che cade in acqua, che ne segna il destino. Come Michele degli *Indifferenti*, è privato della sua catarsi, ma ad essere rinviata, per sempre sospesa nella sua possibilità di essere o non essere, non è la scelta (che Clamence, come abbiamo visto, compie nel momento in cui decide di non voltarsi) quanto piuttosto un'autentica redenzione di una colpa. Clamence è così condannato a ripetere, ironicamente, proprio attraverso la sua lunga confessione notturna, la propria caduta all'alba.

6. Si vedano ora alcuni esempi che possono meglio chiarire quanto finora detto, a partire dalle parole dell'incipit – “Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun?” (Camus 2006: III, 697) – e dalla presentazione che il personaggio fa di se stesso all'interlocutore muto: “Jean Baptiste Clamence, pour vous servir. Heureux de vous connaître. Vous êtes sans doute dans les affaires? À peu près? Excellente reponse! Judicieuse aussi; nous ne sommes que à peu près en toutes choses” (Camus, 2006: 699-

700). Sono allusioni ironiche che verranno sviluppate lungo il corso del romanzo. Ci si soffermi sui lessemi *les affaires, services, servir* che corrispondono alle prime connotazioni dei due interlocutori e che rimandano a una modalità contrattuale della relazione; si noti inoltre come questa modalità venga rafforzata ironicamente dal *più o meno, circa (à peu près)* che rimanda anche al sistema del calcolo e misura la distanza da una scelta soggettiva ben definita, capace di istituire il soggetto nella sua soggettività. Il valore del rapporto umano sostituito da uno scambio mercantile è aspetto di significato più volte ripreso nel testo; in riferimento alla propria confessata “vocation des sommets”, Clamence ad esempio racconta: “Ma profession [...] m’enlevait toute amertume à l’égard de mon prochain que j’obligeais toujours sans jamais rien lui devoir” (Camus, 2006: III, 707); il prossimo gli era cioè obbligato, senza che lui gli dovesse nulla. Poco oltre rivolgendosi al suo interlocutore dice: “Tout à fait entre nous, la servitude, souriante de préférence, est donc inévitable. Mais nous ne devons pas le reconnaître. Celui qui ne peut s’empêcher d’avoir des esclaves, ne vaut-il pas mieux qu’il les appelle hommes libres? Pour le principe d’abord, et puis pour ne pas les désespérer. On leur doit bien cette compensation, n’est-ce pas?” (Camus, 2006: 717). O ancora: “[...] je prêche dans mon église de *Mexico-City*, j’invite le bon peuple à se soumettre et à briguer humblement les comforts de la servitude, quitte à la présenter comme la vraie liberté” (Camus, 2006: III, 760).

Si noti nei passaggi, oltre al ricorrere isotopico di *servitude*, come di nuovo risulti evidente un campo semantico relativo allo scambio mercantile, appunto: *obliger, compensation*. Va inoltre precisato che non casualmente il personaggio che gestisce il bar Mexico City, l’unico personaggio che Clamence ci descrive nella narrazione al presente, è “specializzato nel traffico dei quadri”, e scopriamo quasi al termine del romanzo, che lo stesso Clamence è complice di questo traffico, conserva lui stesso un quadro rubato in casa: *I giudici integri*, immagine che definitivamente cancella l’immagine di giudice penitente, il furto facendosi metafora di una privazione di verità: Clamence dispone soltanto della conoscenza di se stesso – è questo ciò che scambia – e se può dire “ero il più abietto di tutti”, “le dernier de derniers”, se può giudicare passando dall’io al noi – “voilà ce que nous sommes” (Camus, 2006: III, 762) –, produce soltanto parole d’effetto, non è un giudice integro, innalzarsi a giudice integro resta istanza non legittimata, un furto. Qualcosa sottratto all’umanità. Il furto è istanza rappresentante quella parte di

realtà che, pur lasciata intravedere attraverso la confessione, resta imprigionata nella “felice” autocondanna dell’*orator* che giudica senza voler essere giudicato.

Clamence allude spesso anche all’arte della comunicazione, al bello stile, che “comme la popeline, dissimule trop souvent de l’eczéma” (Camus, 2006: III, 698), al *comunicato* che ha sostituito il *dialogo*; via via l’ironia, affermando simultaneamente come suggerisce Jankélévitch “la positivité et l’imperfection de toute chose créé” (Jankélévitch, 1950: 147), rinverrà a tutti i punti dolenti che fanno della società in cui Camus vive una società di uomini che ha rinunciato ai propri valori: l’amicizia è stata sostituita dalla complicità – “je n’ai plus d’amis, je n’ai que de complices. En revanche leur nombre est augmenté, ils sont le genre humain” (Camus 2006: III, 730) –; la libertà resta solo una parola altisonante; la solidarietà è qualcosa di astratto e rinviabile, con sottile allusione alla dialettica hegeliana e a quel marxismo rivoluzionario che intravedeva alla fine della storia la vera possibilità di realizzazione per l’uomo, la sua salvezza: “Voyez-vous, on m’a parlé d’un homme dont l’ami avait été emprisonné et qui couchait tous les soirs sur le sol de sa chambre pour ne pas jouir d’un confort qu’on avait retiré à celui qu’il aimait. Qui, cher monsieur, qui couchera sur le sol pour nous? Si j’en suis capable moi-même? Écoutez, je voudrais l’être, je le serai. Oui, nous en serons tous capables un jour et ce sera le salut” (Camus, 2006: III, 710-711). La resistenza alla causa nazista è troppo debole, quando la scelta è l’astrazione (le cime areate, le vette su cui arringare) in luogo di un’azione che si incarica di una concreta negazione: “J’ai été tenté par la Resistance dont on commençait à parler , à peu près au moment où j’ai découvert que j’étais patriote. Vous souriez? [...]. Je gagnai la zone Sud avec l’intention de me renseigner sur la Resistance. Mais une fois rendu, et renseigné, j’hésitai. [...] Je crois surtout que l’action souterraine ne convenait ni à mon tempérament, ni à mon goût des sommets aérés. (Camus, 2006: III, 753).

Clamence ironizza anche sul mondo cattolico e sulla figura del Papa. Racconta di essere stato prigioniero in un campo franchista vicino a Tripoli, dove un giovane di grande fede, passato dalla Francia alla Spagna per battersi, e internato “dal generale cattolico”, sentendosi afflitto dall’idea che “i ceci della zuppa” fossero “per così dire, benedetti da Roma”, un bel giorno avvertì la necessità di proclamare “un altro papa che visse tra i miseri invece di pregare su un trono”. Sugerì di scegliere fra i prigionieri un “uomo completo” al quale giurare “obbedienza, a patto soltanto che accettasse di mantenere

viva, in lui e negli altri, la comunione delle [...] sofferenze”. Il ruolo di Papa toccherà a Clamence.

Camus organizza una narrazione nella narrazione in cui il protagonista, oltre a mettere in gioco un falso io nel ruolo di giudice-penitente, cioè nel tempo della sua presente narrazione, si incarica di un’ulteriore narrazione-simulazione attribuendosi il ruolo di una sorta di Papa affinché, in un rapporto multiplo di specchi, avvenga quella dilatazione del campo d’azione dell’ironia. Questa deve smascherare, si diceva, tutti i disvalori della società contemporanea, laddove anche le istituzioni religiose hanno scelto l’oblio in luogo della presa di coscienza, l’astrazione in luogo del dramma dell’individuo.

Clamence, diventato amministratore della sofferenza altrui, rileva infatti come, all’interno del gruppo, si formassero subito “gruppi, politici e confessionali, e ciascuno” favorisse “i propri compagni”; come lui stesso fosse “indotto a favorire” i propri: “neanche fra noi riuscii a mantenere una perfetta uguaglianza”. Poi un giorno, racconta, “compì l’opera”: “bevvi l’acqua di uno di noi che agonizzava. [...] Ma ho bevuto l’acqua, certo persuadendomi, che gli altri avevano più bisogno di me che di lui, e che sarebbe morto comunque, mentre io dovevo salvarmi per loro. Caro mio, così sotto il sole della morte nascono imperi e chiese” (Camus, 1999: 69-70), conclude Clamence tornando poi alla presente simulazione di giudice penitente. Si osservi nel passaggio un’allusione di tono smorzato a quella *Fenomenologia dello Spirito* hegeliana che secondo Camus autorizzava al cinismo. Si veda come la scelta qui sia per il “fine giustifica i mezzi”, un’implicazione non del tutto superabile per Sartre, al quale qui si allude facendo implicito riferimento a quei compagni di lotta (del Partito comunista) e alle posizioni del marxismo ideologico che per molti non erano criticabili.

La Chute è una deformazione continua: di Camus stesso, di Sartre, ma possiamo collocarvi – allargando un po’ le maglie del ragionamento e tenendo conto della scelta di Camus di riferirsi qui a un campo franchista – fra i molti rappresentanti ecclesiastici, a titolo di esempio, anche il teologo Honoré Gabriel Marcel, il quale come altri sembrava avere una visione storica di convenienza. Marcel aveva contestato a Camus l’ambientazione in Spagna della sua opera teatrale *L’État de siège* scritta nel 1948 (*Lo stato d’assedio*, 1961) contro il totalitarismo, suggerendo che l’Est sarebbe stato luogo più appropriato per la scena e vedendo nella scelta della Spagna una mancanza di onestà, di coraggio. Camus rispondeva con l’articolo “Porquoi l’Espagne?”, apparso in

“Combat” nel dicembre 1948 (ne riporto un lungo passaggio perché ritengo sia un esempio di forte critica e autocritica, fra i diversi articoli di Camus scritti nel periodo antecedente *La Chute* per comprenderne meglio l’ironia, la necessità di ricorrere all’ironia):

J’ai dit aussi haut que je l’ai pu ce que je pensais des camps de concentration russes. Mais ce n’est pas cela qui me fera oublier Dachau, Buchenwald, et l’agonie sans nom de millions d’hommes, ni l’affreuse répression qui a décimé la République espagnole. [...] c’est tout cela ensemble qu’il faut dénoncer. Et je n’excuserai pas cette peste hideuse à l’ouest de L’Europe parce qu’elle exerce ses ravages à l’est, sur de plus grandes étendues. Vous écrivez que pour ceux qui sont bien informés, ce n’est pas d’Espagne que leur viennent en ce moment les nouvelles les plus propres à désespérer ceux qui ont le goût de la dignité humaine. Vous êtes mal informé, Gabriel Marcel. Hier encore, cinq opposants politiques ont été là-bas condamnés à mort. Mais vous vous prépariez à être mal informé, en cultivant l’oubli. Vous avez oublié qu’en 1936, un général rebelle a levé, au nom du Christ, une armée des Maures, pour les jeter contre le gouvernement légal de la République espagnole, a fait triompher une cause injuste après d’inexpiables massacres et commencé dès lors une atroce répression qui a duré dix années et qui n’est pas encore terminée. Oui, vraiment, pourquoi l’Espagne? Parce qu’avec beaucoup d’autres, vous avez perdu la mémoire.

Et aussi parce avec un petit nombre de Français, il m’arrive de n’être pas fier de mon pays. Je ne sais pas que la France ait jamais livré des opposants soviétiques au gouvernement russe. Cela vindra sans doute, nos élites sont prêtes à tout. Mais pour l’Espagne, au contraire, nous avons déjà bien fait les choses. En vertu de la clause la plus déshonorante de l’armistice, nous avons livré à Franco, sur l’ordre de Hitler, des républicains espagnols, et parmi eux le grand Luis Companys. Et Companys a été fusillé au milieu de cet affreux trafic. C’était Vichy bien sûr, ce n’était pas nous. Nous, nous avons placé seulement en 1938, le poète Antonio Machado dans un camp de concentration, d’où il ne sortit que pour mourir. Mais en ce jour où l’État français se faisait le recruteur des bourreaux totalitaires, qui a élevé la voix? Personne. C’est sans doute, Gabriel Marcel, que ce qui auraient pu protester trouvaient comme vous que tout cela était peu de chose auprès de ce qu’ils détestaient le plus dans le système russe. (Camus, 2006: II, 484-485).

La coscienza ironica di Clamence svola di aneddoto in aneddoto, ripetendo il *leitmotiv* di una doppiezza dell’animo umano – quella stessa doppiezza insita nel suo essere giudice-penitente, per spingersi fino al punto estremo dell’ironia stessa: “[...] ils condamnent, ils n’absolvent personnes. Au nom du Seigneur, voilà ton compte. Seigneur? Il n’en demandait pas tant, mon ami. Il voulait qu’on l’aime, rien de plus. Bien sûr, il y a des gens qui l’aiment, même parmi les chrétiens. Mais on les compte. Il avait prévu ça d’ailleurs, il avait le sens de l’humour. Pierre, vous savez, le froussard, Pierre, donc, le renie [...]]. Et lui fait un jeu de mots: “Sur cette pierre, je bâtirai mon église” (Camus, 2006: III, 750).

L’ironia, con il suo gioco di mediazione che continuamente rinvia e ritarda il momento della coscienza per fare meglio centro, penetra il meccanismo della narrazione per

mostrare, *simulandolo*, il ritardo degli intellettuali, delle istituzioni giuridiche, di quelle religiose con la storia. Dietro a questo meccanismo vi è la volontà dell'autore di dire di un vuoto, di un silenzio, di un mondo senza memoria – la memoria, lo ricordiamo, è proprio ciò che il personaggio faticosamente riacquista grazie a quel *riso* che rieccheggia alle sue spalle e dentro sé, è ciò che continuamente è sollecitato *ad essere* presente.

Attraverso Clamence, Camus si interroga sulla propria colpa, sulla colpa di tutti coloro che di fronte ai massacri della storia hanno esibito una grande eloquenza, ma si sono di fatto passivamente voltati dall'altra parte, senza subire una profonda lacerazione della coscienza. Chi parla nel libro fa il processo a se stesso e al suo tempo. Parigi diventa così “un vrai tromp- l'oeil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes. (Camus, 2006: III, 698).

Questo ironista moltiplica le sue possibilità all'infinito, non punta immediatamente all'essenziale, eppure questi sfioramenti continui e queste fughe sono universi depositati nella mente del lettore. Il trionfo dell'ironia consiste infatti nella nostra ultima adesione, come sostiene Jankélévitch. A lui spetta l'interrogazione finale (“ironia”, dal greco ἑρωμαι significa interrogare, e si ricorda che in Socrate mantiene questo valore speculativo proprio attraverso l'interrogazione).

7. Dalla confessione puntellata di ironia dell'ex avvocato arriviamo così via via ai significati primi che muove Camus. A quell'etica, le cui immagini sono qui capovolte, da ricostruire. Mentre infatti Clamence riconosce: “Quand je m'occupais d'autrui, c'était pour condescendance, en toute liberté, et le mérite entier m'en revenait: je montais d'un degré dans l'amour que je me portais” (Camus, 2006: III, 718), la sua confessione ironicamente si traduce in un'autocelebrazione della propria eloquenza: la sua “verbosità assurge a stile”, diciamo con Weisberg. Una volta di più, in questo eloquente monologo, notiamo del resto come gli altri siano annullati, perlopiù figure *in absentia*, private quasi della necessità di un ruolo da questo superuomo. Restano comparse, estranei, strumenti di un narcisismo che, avendo lasciato aderire troppo bene al proprio volto la maschera di un agire virtuoso e altruista, non può che distruggere dionisicamente quella maschera (e anche se stesso) mettendosi al centro di un consapevole movimento di deriva.

È proprio la parola *servizio* a determinare il risvolto ironico del romanzo quando il lettore comprende infine come il *servizio* che Clamence offre agli avventori del bar – la grande

conoscenza acquisita dell'animo umano, lo diciamo ancora una volta –, in realtà, non sia altro che un compromesso di falsa felicità. *Servizio* etimologicamente significa: prestare l'opera ad un padrone in cambio di pattuita mercede. Ma il padrone ironicamente altro non è che lui stesso, ancora una volta la propria *vanitas*, cui presta un servizio di verità astratta in cambio di una posizione sempre dall'alto. Del resto, sarà il protagonista stesso a confermare che a proposito della doppia identità di ciascuno, la sua è quella di essere un *comédien*, un attore. Come non cogliere inoltre nella parola *servizio* anche un riferimento a Joseph Haening, che, scrive Weisberg, “nella sua propensione a creare un linguaggio al servizio di una sovrastruttura legale che, come egli sapeva, aveva appena spedito migliaia di francesi nei campi di concentramento, mostrava la stessa funesta evasività che contrassegnava in prevalenza la cultura e le sue maggiori istituzioni”? (Weisberg, 1990 : 25).

Il pericolo che infine Camus denuncia è che molti intellettuali abbiano scelto il fraintendimento della parola, non la parola chiara che corrisponde a un valore incarnato. Clamence, con la sua declamazione resta, si diceva, nella precedente analogia estetica, proprio perché mentre cerca di disfarsi, con una confessione, delle condizioni della propria vanità – “Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie, et qui s'entendait dans tout ce que je disais. Je n'ai jamais pu parler qu'en me vantant, surtout si je le faisais avec cette fracassante discrétion dont j'avais le secret” (Camus, 2006: III, 718) – ne conferma ironicamente la dipendenza.

Il tentativo di Camus è quello di sottolineare come facilmente possa essere sublimato uno stato d'animo, reso assoluto da un continuo innamoramento di sé. Questo incessante *ricominciare* è un movimento allora che consente all'ironista Clamence il dubbio solo su un piano di differenza oggettiva, dell'analisi, tradotta in eloquenza formale, in piacere del ragionamento, non di una determinazione dello spirito nel suo valore etico. Un movimento contrario al *ricominciare* della rivolta, il cui valore mai dato una volta per tutte, l'uomo in rivolta continuamente deve mantenere. Un dubbio non collocato nel dialogo, nel relativo, nel possibile, come tensione ad una verità nuova e autentica dell'io. L'ironia rivela lo scandalo, fa il processo al *cogito* da dottrina e lo lascia esaurire da solo in questo perpetuo movimento di deriva.

Camus, esponendo il suo personaggio a un metodo che glorifica se stesso, senza mai l'implicazione di una rinuncia, mostra l'illusione di una libertà votata al nulla. Al bivio,

di fronte ad una duplicità vita-morte, Clamence non riesce infatti a ripetere il contenuto virtuoso della sua estetica, non sa valorizzare eticamente se stesso. Camus incide *ironicamente* (un'ironia molto amara, ora) proprio su questa antinomia, che ci riconsegna (lasciata scorrere nella memoria del personaggio) a conclusione del romanzo, come possibilità immaginata, ma ormai irrealizzabile: “Ô jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour quej'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux!” Une seconde fois, hein, quelle imprudence! Supposez, cher maître, qu'on nous prenne au mot? Il faudrait s'exécuter. Brr...! L'eau est froide! Mais rassurons-nous! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement!” (Camus, 2006: III, 765).

Bibliografia

Alemann, B. (1971) *Ironia e poesia*, Milano: Mursia. Edizione originale: (1956) *Ironie und Dichtung*, Pfullingen: Verlag Günther Neske.

Camus, A. (2006) IV ed. *Oeuvres complètes*, Vols. 4, Paris: Gallimard.

Camus, A. (2010) VII ed. *L'uomo in rivolta*, Milano: Bompiani. Edizione originale: (1951) *L'Homme révolté*, Paris: Gallimard.

Camus, A. (1999) VI ed. *La caduta*, Milano: Bompiani. Edizione originale: (1956) *La Chute*, Paris: Gallimard.

D'Urso, M. (2008) *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Roma: Bulzoni.

Girard, R. (1999) *Il risentimento. Lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo*, Milano: Raffaello Cortina Editore.

Kierkegaard, S. (2012) IV ed. *Sul concetto di ironia. In riferimento costante a Socrate*, Milano: Bur Rizzoli.

Jankélévitch, V. (1950) II ed. *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris: Presses Universitaires De France.

Minois, G. (2004) *Storia del riso e della derisione*, Bari: Dedalo. Edizione originale: (2000) *Histoire du rire et de la dérision*, Paris: Fayard.

Santarcangeli, P. (1989) *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze: Leo S. Olschki.

Weiseberg, R.H (1990) *Il fallimento della parola. Figure della legge nella narrativa moderna*, Bologna: il Mulino. Edizione originale: (1984) *The Failure of the Word. The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*, London: Yale University Press.