

Recensione: Anglani B. 2020, “*Sans issue*”. *Commento all’Étranger di Camus*, Edizioni dell’Orso, *Pegaso* collana di studi e testi francesi, Alessandria, pp. 470.

Bentornato, Albert Camus. Ma non l’autore della *Peste*, così spesso interrogato (come un tempo l’aruspice) in questi ultimi tempi malati, bensì il padre dell’*Étranger*, uno tra i libri forse più letti, ma meno compresi della letteratura contemporanea. Ci ha provato Bartolo Anglani, scrivendo un saggio acuto e ponderoso su quest’opera sottile ma dall’indiscutibile fascino perdurante, meritevole di essere indagata con inesausta passione e determinazione. Tali doti, per l’appunto, non difettano all’autore del commento, già docente di Letterature comparate presso l’Università degli Studi di Bari, quindi aduso ad incursioni critiche nei vasti territori romanzeschi della letteratura europea, soprattutto moderna (basti pensare, per rimanere nel solo ambito della francesistica, ai suoi preziosi interventi su Rousseau e Stendhal). E, va detto, che non si è mai trattato di ardite scorribande, bensì di azioni ogni volta mirate e ponderate, tese a raddrizzare torti interpretativi e a ridare il giusto valore alle opere indagate.

Il modo in cui ha scelto di accostarsi al capolavoro di Camus ne è un’ennesima riprova: non un metodo scientifico vero e proprio, bensì un’arte dell’ascolto, per citare la bella espressione di Jean Starobinski, che si pone come obiettivo quello di cogliere le più infime tonalità, modulazioni e dissonanze della partitura originale. Sin dalle prime pagine, infatti, l’analisi prende la forma di una lettura semiesautiva e molto ravvicinata (quasi con la lente d’ingrandimento), nella convinzione che sotto quella decantata quanto illusoria trasparenza stilistica, grado 0 della scrittura secondo Roland Barthes ed epigoni, l’autore faccia scorrere i motivi fondamentali del suo universo narrativo, oltre a disseminare una serie di trabocchetti, lacune e giochi di specchi tra verità e menzogna. Anglani rivela il suo talento di maestro concertatore soprattutto quando fa dialogare alcuni dettagli del romanzo camusiano – gesti, parole, figure, sensazioni – sia con opere posteriori dello stesso autore (*Réflexions sur la guillotine*, *L’Homme révolté*, *Le Mythe de Sisyphe*), sia con una serie di riferimenti mutuati dal mondo del cinema (uno per tutti, il personaggio di Zelig dell’omonimo film di Woody Allen), del grande teatro europeo (Pirandello, Shakespeare), del canone romanzesco occidentale (Moravia, Svevo, Balzac, Simenon, James, Melville, Dostoevskij, Kafka) e persino della lessicometria (si vedano le occorrenze della parola *rien* nell’intera opera) o della genetica testuale (si pensi al graduale potenziamento del ruolo svolto dal sole nelle revisioni che preludono alla versione finale del testo). Questa lettura *musicale* dell’*Étranger* in chiave tonale e contrappuntistica trova il suo punto culminante nell’interpretazione dei quattro colpi con cui il protagonista Meursault uccide l’arabo sulla spiaggia – “puri eventi metafisici”, li definisce l’esegeta, “citazioni” grottesche dell’armonia cosmica perduta” (Anglani 2020, p. 195) – ovvero in quel malcelato richiamo ai celebri colpi all’inizio della quinta sinfonia di Beethoven che sanciscono la resa dell’individuo davanti alla forza incontrastabile del destino. Qual è allora la sorte che Camus ha riservato al narratore-protagonista del suo primo grande romanzo?

È l’ultimo capitolo, secondo Anglani, a illuminare retrospettivamente la logica di una narrazione che, nel seguire un andamento lineare e cronologico, in realtà svela la sua struttura più profonda, di impianto fortemente tragico, ossia circolare, in cui tutto ritorna e in cui gli stessi accordi e gli stessi temi risuonano a distanza di pagine, liberando ogni volta un supplemento di senso (*Ivi*, p. 378). In altri termini Meursault, che nel corso dell’intero romanzo non è mai stato capace di *spiegare* i propri atti inserendoli in catene logiche verosimili, dinnanzi all’esito fatale del suo assurdo processo acquisisce consapevolezza del destino ineluttabile cui soggiace ogni essere vivente. Così la sola verità che egli possiede *in extremis* è una verità che di fatto *lo* possiede: non esistono concatenazioni di cause ed effetti, bensì un’unica causa con un unico effetto che toglie valore a tutto ciò che sta in mezzo (*Ivi*, p. 367). Perciò *l’étranger* Meursault, fa notare il suo esegeta ricorrendo al paradosso, non è affatto *diverso* dagli altri, anzi

è *come tutti*, cioè si allinea ai comportamenti più diffusi e dice sempre di sì, ed è proprio questa sua natura *comune* a fungere da rivelatore della condizione umana. La sua presunta estraneità non è di natura morale o psicologica, bensì gnoseologica e irrimediabile, perché consustanziale alla vita stessa. Ecco dunque spiegato il significato dell'espressione francese contenuta nel titolo del commento:

Nell'ostinazione con cui Meursault si rivela acutissimo osservatore e descrittore dei particolari ma incapace di unificarli in una *epistème* generale, si percepisce la natura metafisico-conoscitiva di quella mancanza di "issue", di quella "via senza uscita" [...] che finora sembrava riguardare solo gli aspetti "esistenziali" della vita e della morte: che permangono, s'intende, ma accomunati e doppiati nell'impossibilità della conoscenza totale. Ogni tentativo di conoscere e di spiegare la realtà è una strada senza uscita [...] (*Ivi*, p. 221).

Ed ecco anche spiegata, in chiave narratologica, la scelta che Camus fa di quel celebre passato prossimo, così straniante, che esclude proprio la possibilità che il racconto di Meursault possa riprodurre una gerarchia, una certezza, [...] un ordine del mondo e una logica narrativa (p. 43). Ma da dove viene l'interesse del modernista Anglani per questo romanzo contemporaneo?

Nella Premessa l'autore ricostruisce meticolosamente la genesi del libro e tematizza i debiti contratti nel tempo soprattutto con struttura e protagonisti della tragedia greca. Il saggio, infatti, prende le mosse da un progetto ambizioso, risalente al 2005, che intendeva indagare le figure della visione/cecità in età moderna fondandosi su numerosi richiami all'antichità. Nell'ottica originaria, Camus sarebbe dovuto essere il punto di arrivo della lunga storia degli *sguardi di Edipo*. Paradossalmente, però, tale approdo è diventato un nuovo inizio, tanto che Anglani ha deciso di terminare la serie inaugurata da Odisseo e da Edipo con il Meursault di Camus che, per salvarsi dal dolore della conoscenza, "non vuol vedere e non vuol sapere, si rifiuta persino di guardare la madre morta e compie il suo delitto accecato dalla luce intollerabile del sole" (*Ivi*, p. 27). La sequenza dell'assassinio, infatti, nella sua ricostruzione appare come l'apice di una tensione drammatica articolata intorno al problema del vedere, del comprendere e del sapere, e dunque in definitiva intorno alla consistenza del Soggetto in un mondo dominato dalla progressiva "automazione" dell'umanità (*Ivi*, p. 145). Non è un caso se la vista di Meursault è sempre impedita dall'esterno o dall'interno, il suo vedere è privo di intenzionalità e di responsabilità, tanto da essere facilmente assimilabile a uno sguardo cieco. Eppure, come si è già detto, la sua scelta rinunciataria non è garanzia di salvezza, perché rifiutandosi di configurare i nessi tra le cose, sottraendosi al sapere, Meursault di fatto coglie l'estrema nudità dell'essere, ovvero che "non c'è scampo [...] alla conoscenza del dolore e al dolore della conoscenza" (*Ivi*, p. 27). In questo quadro, anche la sua professione di ateismo a un passo dalla morte non appare tanto una rivendicazione orgogliosa di identità e di *differenza* rispetto al sentire comune – interpretazione su cui si fonda la vulgata camusiana più ortodossa – quanto piuttosto la manifestazione estrema dell'impossibilità di dare un senso alla vita in una sequenza ordinata di eventi. Per Meursault, Dio non è che il principio di legalità in grado di legittimare la costruzione di *rapporti* di necessità e compatibilità fra le cose. L'aspetto paradossale della vicenda, sottolinea a giusto titolo Anglani, sta nel fatto che questa dichiarazione di impossibilità conoscitiva sia stata immaginata da un intellettuale che consumerà la sua breve e intensa vita in un'aspirazione costante alla conoscenza e alla lotta tra la luce della razionalità e il buio della non-ragione (*Ivi*, p. 250).

L'altro aspetto paradossale dell'*Étranger* è che Camus, dopo aver ottenuto questo inarrivabile risultato con mezzi romanzeschi, abbia cercato in tutti i modi – ricorrendo a prefazioni, commenti e interviste – di sminuire e circoscrivere la portata nichilista della sua creazione riducendola a mera tappa della filosofia dell'assurdo, a esperienza necessaria per intraprendere una rivolta collettiva. Ciononostante, fa notare Anglani:

È troppo facile ripetere con lo stesso autore che questo personaggio ha in sé una propria verità, opposta a quella dominante nella società, che cioè egli è una specie di buon selvaggio o di primitivo rousseauiano, [...] poiché nel testo [...] non c’è alcun appiglio per tale sistema di antitesi (*Ivi*, p. 78).

Il romanzo, per sua natura, non ha il compito di dare soluzioni ai problemi etici, ideologici, politici e religiosi che pure costituiscono l’oggetto della sua scrittura. Più in generale, sono tutte le *spiegazioni* dell’*Étranger* (a partire da quella celeberrima di Sartre) a risultare errate agli occhi del commentatore, non perché pecchino in qualche punto o ignorino qualche aspetto del testo o siano espressione di opinioni non scientifiche, ma perché l’atto stesso di spiegare è la negazione della natura di un testo che si fa gioco della pretesa di inserire le cose in un insieme fondato sul presupposto che esista un’unità dietro alla molteplicità delle apparenze (*Ivi*, p. 216).

Questo è solo il primo di una serie di metodi sbagliati che fungono da veri e propri controesempi nell’economia del saggio di Anglani, perché deliberatamente costruiti su ipotesi extratestuali votate a imprigionare il testo all’interno di gabbie ideologiche allotrie. Basti pensare alle operazioni condotte da numerosi critici, anche illustri, che si sono serviti degli strumenti della psicologia o della psicanalisi, del condizionamento politico e sociale, del conflitto di razza e di genere, del colonialismo o della libertà, delle patologie o delle deformazioni psichiche, dell’antifemminismo o della misoginia per riempire i *vuoti* creati da Camus con interpretazioni non autorizzate dal testo, se non addirittura incompatibili con la sua natura e logica formale (*Ivi*, p. 62). Consapevole, invece, che la fine dell’ambiguità rappresenterebbe la morte estetica dell’*Étranger* (come d’altronde di qualunque altro testo letterario), Anglani afferma a più riprese che, per *salvare* il libro, occorre rimanere all’interno dei suoi confini romanzeschi, in modo da difenderne strenuamente specificità e autonomia estetica. In altri termini, occorre entrare nel mondo dell’*Étranger* “con il cappello in mano” (*Ivi*, p. 379), come scrive l’autore, rispolverando un’immagine tanto desueta quanto efficace, cioè senza pretendere di modificarlo o di uniformarlo ai propri principi o a quelli dell’autore, pena il depauperamento dell’originaria intuizione *cosmica*. Forte di questa tesi fondamentale, Anglani, che pure paga molti debiti nei confronti di chi l’ha preceduto su questa stessa strada (basta sfogliare l’ampia bibliografia e il nutrito apparato di note), decide di non fare sconti a nessuno, nemmeno alle congetture critiche avanzate prima di lui da ben tre premi Nobel: Vargas Llosa, Sartre e lo stesso Camus! Perché nel dire ciò che ai suoi occhi il libro rappresenta, egli dice anche, e senza giri di parole, ciò che per lui l’*Étranger* senza dubbio non è, vale a dire:

- a. il romanzo del *pensiero mediterraneo* e delle mitologie del mare, del sole, della fusione con la natura, insomma di quel complesso apparato ideologico che appartiene di diritto alla riflessione del pensatore Camus, ma che non viene trasposto tale e quale nel romanzo. Anzi, nell’ottica di Anglani l’*Étranger* è persino l’opera in cui l’autore si è spinto più a fondo nella *crudeltà* contro i suoi stessi miti panici e solari, perché nella concretezza del narrare l’immersione nella natura diventa per Meursault figura dell’*inconoscibilità* del mondo e di se stesso;
- b. l’illustrazione narrativa della filosofia dell’assurdo e della rivolta, cioè la visione più condivisa da parte dei critici, che hanno fatto dell’assurdo una specie di *passé-partout* interpretativo. Per Anglani, invece, la questione è di scarsa rilevanza euristica, perché l’*Étranger* può anche (deve) essere letto come un romanzo “filosofico” (*Ivi*, p. 12) che non coincide necessariamente con la filosofia professata dall’autore e che, soprattutto, non esprime una tesi univoca, ma problematizza, sposta, destruttura e ricompone in termini originali la massa di quel pensiero;
- c. l’espressione delle *forze oscure dell’anima*, il frutto di pulsioni inconsce, quasi che il libro sia un’opera indipendente dalla volontà e dalla cultura dell’autore. Per converso, Anglani

sostiene con forza che la raffinatissima partitura dell'*Étranger* non lascia spazio ad abbellimenti e ghirigori autoreferenziali, anche perché il testo ha subito nel tempo numerosi rimaneggiamenti e integrazioni, a riprova della profonda consapevolezza estetica di Camus. Contro qualsiasi critica di conquista poi, sia essa di matrice strutturalista, freudiana, junghiana o lacaniana, oppure filocolonialista se non addirittura razzista, Anglani scrive lapidariamente che “l’immensa bibliografia relativa all’ideologia e alla politica dello scrittore, e in particolare alla questione coloniale e ai temi connessi, non è di alcuna utilità a proposito del romanzo e anzi ne ostacola la comprensione” (*Ivi*, p. 178). La condanna di tutti i tentativi di *reductio ad unum* di tale complessità estetica non poteva essere più inappellabile.

E così la sua professione di fede laica nelle virtù della sola letteratura consente all’esegeta di immedesimarsi nel personaggio concepito da Camus, di procedere passo passo nell’atmosfera del racconto, di seguirlo nel suo farsi, quasi di riscriverlo insieme all’autore, cui chiede conto di alcune scelte fatte, del detto e del non detto, delle figure e delle allegorie, delle parole e dei silenzi. Scrive Anglani:

La genialità dello scrittore sta nell’abilità con cui egli “riempie” un racconto così inaffidabile e infalsificabile di vuoti, di contraddizioni, di affermazioni apparentemente neutre, di indizi capaci di spingere il lettore a immaginare ciò che non è scritto ma che è contenuto in ciò che è scritto e ne costituisce un controcanto perenne [...] (*Ivi*, p. 37).

La sua comprensione dell’opera rimane fedele alla logica “sintagmatica”, secondo la quale ogni “tema” (*Ivi*, p. 9) va considerato nella sua forma specifica e nella sua funzione, momento per momento e nei luoghi stessi in cui compare. Anglani ha pertanto il grande merito di aver “ripulito” (*Ivi*, p. 273) l’opera da tutti quei paratesti, anche camusiani, che per anni hanno rischiato di soffocarla, così da restituircela intatta nelle sue vesti di creazione originale, capace di usare i procedimenti della fiaba, del romanzo autobiografico e di formazione, del racconto poliziesco, della pantomima comica, della tragedia classica, della riflessione filosofica e morale per dislocare una vicenda mitico-allegorica in un contesto mimetico-referenziale altamente verosimile. In definitiva, afferma a conclusione del commento, la vicenda narrata da Camus è assurda come lo erano quelle di Oreste, di Prometeo, e soprattutto di Edipo, al punto che ai suoi occhi Meursault appartiene a pieno titolo a quella schiera di figure mitiche che ricompaiono nella storia rivestite di attualità, a seconda delle contingenze, ma che rimangono tenacemente estranee alla storia stessa perché prive di intenzioni e di possibilità di contrarre un compromesso con essa (*Ivi*, p. 276). Il fatto è che la sua natura incompressibile di personaggio lo rende suo malgrado protagonista di una ennesima tragedia degli *occhi dolorosi*. Il discorso nichilista e tragico che permea il racconto di Camus, infatti, non ha alcuna intenzione né possibilità di modificare la realtà e si limita a presentare [...] l’aporia fondamentale della vita umana (*Ivi*, p. 354). Con *chiarezza accecante*, ossimoro che non a caso è l’immagine-chiave, la metafora dell’intera opera.

Ida Porfido¹

¹ Ida Porfido insegna Lingua e Letteratura francese presso l’Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Ha pubblicato saggi sulla follia in Rabelais, sulla stampa rivoluzionaria francese nella seconda metà dell’Ottocento, sul mito di Don Giovanni in Baudelaire, sull’immaginario decadente nei romanzi di Mirbeau, sul duello letterario tra Sainte-Beuve e Balzac, sulle commistioni tra discorso sociopolitico e generi letterari in Vallès. Negli ultimi anni si è interessata in maniera specifica sia all’attualità narrativa francese, sia alle problematiche inerenti alla traduzione letteraria, volgendo in italiano alcune opere di scrittori francesi moderni e contemporanei (Bertina, Cadiot, Desbiolles, Flaubert, Mirbeau, NDiaye, Pommerat, Zola).