

QUESTIONI DI STILE: L'EROE E L'UOMO.  
APPUNTI DI LETTURA FRA L'ESISTENZIALISMO E IL  
QUOTIDIANO  
di **Salvatore Prinzi**

*Sventurata la terra che ha bisogno di eroi!*  
Bertolt Brecht

A camminare per strada, di questi tempi, bisognerebbe davvero aver paura. Stare contratti, diffidare. Non tanto per i rischi che tutti immaginiamo, rischi che, ossessivamente proposti dalla «chiacchiera» dei mass media, sono diventati parte integrante della nostra percezione del mondo; non tanto per quel passante che fissa il nostro sguardo, che viene da non sappiamo dove e che va in un posto che non ci riguarda, e che è sempre un potenziale nemico, un'aggressione, un attentato alla nostra sicurezza... Ciò che ci dovrebbe davvero inquietare, e quindi far riflettere, non è il problema imposto, ma la soluzione proposta. Ovvero la grande offerta di salvezza, la quantità di eroi che – a sentire sempre la stessa «chiacchiera» – circolano a piede libero. Anche ad uno sguardo superficiale risulta che nell'odierna comunicazione di massa ci sono poche parole inflazionate come «eroe». Tale qualifica è distribuita con una certa generosità, in genere a chi ha avuto il solo merito di morire, per semplice sfortuna o per mano di quelli che la nostra società, più o meno civile, ha unanimemente riconosciuto come «nemici». Tuttavia non ci si esime dall'attribuire un po' di eroismo anche ai vigilantes che di notte perlustrano le nostre strade, ai militari che occupano terre straniere, a supposti benefattori dell'umanità attivisti di qualche ONG, a figure pubbliche che a vario titolo si fanno portatori della nostra grandezza nazionale. Contrattari e soluzioni magiche all'angoscia diffusa nella nostra società, questi 'eroi' sono enfaticamente presentati come i tutori dalle avversità. Più che singoli individui sono dunque segni, strategie simboliche che ci domandano una comprensione. Una riflessione critica sul termine, sulla sua applicabilità, sui suoi usi, su ciò a cui allude, si impone come ineludibile. Perché stabilire ciò che eroico, e farlo diventare senso comune, ha sempre voluto dire proiettare nell'immaginario collettivo certi valori, certi costumi, certe relazioni con gli altri, e farli valere in modo assoluto. Ha sempre voluto dire interpretare produttivamente l'esistente, e occupare uno spazio mentale di ammissibilità, impedendo l'emergere di cattivi pensieri. In questo senso l'eroismo è un po' il distillato etico di una società. Negli eroi si sublimano pulsioni, inquietudini, desideri, e da questo empireo di figure e azioni ne derivano poi atteggiamenti concreti, scelte di vita. Le narrazioni

epiche in cui si sviluppa la nostra assunzione del mondo, sin da bambini, ci spingono a misurare le azioni sui loro parametri, perpetuando meccanismi di riproduzione ideologica che hanno precise ricadute concrete. Mito e rito sono strettamente legati, l'uno è la controparte dell'altro, la sua compensazione; la figura dell'eroe è, così, istituzionale: insediata in un ordine di scambio fra il Reale e l'Immaginario, nella dialettica fra situazione materiale e proiezione ideale. Come tutte le istituzioni, anche l'eroismo è soggetto alla dinamica storica: sarebbe quindi interessante, per capire la storia che stiamo facendo, per comprendere l'Oggi, passare in rassegna tutto ciò che viene presentato come 'eroico', e cercarne l'intima connessione con la realtà che viviamo. Sarebbe interessante vedere come alle comparse del nostro eroismo vengano demandate le stesse funzioni della tragedia antica: ridefinire i valori della polis, i concetti di bene e merito, di male e colpa, suscitare pietà e terrore, confrontarsi col Fato, misurarsi con la furia, la benevolenza o l'ira del pubblico – con il coro dello show mediatico che accompagna gli avvenimenti, proponendone la morale, assolvendo alla catarsi collettiva. Ma per un lavoro di questo tipo bisognerebbe disporre di un buon metodo. Per non improvvisare, per non farsi assorbire dal presente, vale dunque la pena trovare e affinare i propri concetti sul passato: non perché di esso non si possano dare diverse interpretazioni, ma perché vi si può trovare una genealogia che ispiri l'azzardo di un discorso sulla contemporaneità. Prendiamo quindi un'epoca a noi vicina, in più sensi, e fissiamo la comprensione che essa ha saputo sviluppare di sé attraverso l'immaginario. Potremo così elaborare e testare alcuni strumenti per arrivare a leggere, nelle forme simboliche attuali, i mutamenti epocali, l'ethos della nostra società, le logiche che innervano e gli elementi che colonizzano la nostra esperienza del mondo.

1. A sembrare, da questo punto di vista, quanto mai interessante, è quella fase storico-culturale che è passata sotto il nome di esistenzialismo: in questo passato prossimo si può cogliere un importante momento di quella produzione mitica di massa che interessa la nostra quotidianità, e l'emergere di alcuni temi che ancora oggi ossessionano la nostra cultura. In questo senso, scandagliare in profondità i contesti generativi delle idee, attraversati nella prima metà del Novecento da dinamiche di estensione dell'alfabetizzazione, di affermazione di nuovi media, di simultanea massificazione dell'intellettuale e apparizione di un'intellettualità di massa, di penetrazione di alcuni elementi filosofici nel senso comune (come d'altronde sempre avviene in tempo di crisi), potrebbe spiegarci meglio da dove provengono alcune forme della nostra produzione culturale, apparentemente incomparabile con quella di sessant'anni fa, quali siano le linee di continuità e le risposte di marketing che hanno mostrato un carattere duraturo. Ci si

potrebbe spingere sino a vedere la proposizione di elementi di riflessione, precedentemente estranei alla cultura popolare, come funzionale alla conquista di un nuovo spazio commerciale: attraverso una 'mercÉ ancora 'nuova' (l'angoscia, l'assurdo, un certo lifestyle esistenzialista), si sarebbe tentato di rinnovare la produzione letteraria per sincronizzarla e renderla piú appetibile ad una larga fetta di popolazione che da poco accedeva al 'mercato delle ideÉ. Da qui la commistione dell'autore col pubblico, il dato scandalistico sulla sua vita, le campagne pubblicitarie dispiegate simultaneamente su diversi mezzi di comunicazione, la sinergia delle diverse arti (trasformazione dell'opera letteraria in film, scrittura scenica, lavoro pittorico sulle scenografie, introduzione di elementi visivi nell'impaginazione del testo) apparirebbero come le strategie piú adeguate alla produzione e alla mercificazione del sapere nei paesi a capitalismo maturo. Un fenomeno complesso e di larga portata, che non può essere analizzato riduttivamente, perché ha la sua dialettica, i suoi punti di forza e le sue ambiguità, accenna i suoi progetti di emancipazione là dove svolge le sue funzioni anestetiche. Ora, se il nostro tentativo è isolare alcuni punti essenziali dell'esistenzialismo (intendendo per 'essenziali' quegli elementi strutturanti e mai del tutto strutturati che ne animano l'esperienza) per vederne l'analogia di forme e contenuto con il presente, dobbiamo soffermarci sugli stili esistenzialisti che, in quanto fattori organizzativi dei materiali esperienziali di quel passato, non possono dirsi esauriti col tramontare di quella stagione. Dobbiamo insomma privilegiare le vie di ricerca rispetto alle stabili acquisizioni, le aperture e le innovazioni, la filiazione e il prosiegua rispetto al fenomeno in atto; considerare quindi l'esistenzialismo come un segno vacuo, come un dispositivo che si attiva quando è sfiorato da alcune problematiche. Questa elasticità dell'etichetta non negherebbe l'esistenzialismo come determinata corrente culturale, ma lo mostrerebbe come profonda ispirazione filosofica che ha saputo contaminare e problematizzare la cultura europea, facendo giungere la sua onda lunga sino ad oggi. In questo quadro, bisogna innanzitutto legare l'esistenzialismo francese alla stagione avanguardista, di cui ha per certi aspetti rappresentato l'ultimo episodio. Di quel complesso di esperienze, geniali intuizioni, sperimentazioni sul filo dell'espressione, l'esistenzialismo ha saputo riprendere alcuni temi: il rifiuto di un'arte elitaria, la discordanza fra realtà e moralità, la critica all'idea di verità come 'rispecchiamento', la rivalutazione della dimensione dell'inconscio e dell'anonimo, persino l'arte come gesto, come azione, spesso provocatoria e provocante, come lavoro sulla materialità, come tecnica della produzione... Anche per l'esistenzialismo il mondo semplicemente dato è un deserto, un magazzino di oggetti, uno scenario in cui non è possibile l'esperienza viva e autentica; ed anche l'esistenzialismo prende atto di un complessivo processo

storico di svuotamento, che diffonde la mancanza di senso e inquina il prodotto estetico. In siffatto contesto si aprono differenti strategie artistiche, che però passano tutte per l'impossibilità di accedere a una qualche immediatezza e per la denuncia dell'insignificanza del rapporto umano nell'epoca della modernità. Se insomma le avanguardie erano riuscite a porre seriamente il problema della presenza effettiva dell'artista nei punti sensibili della società, se erano state le prime ad avere a che fare con le masse, misurando su questa taglia sproporzionata le questioni che nella speculazione occidentale avevano riguardato il 'piccolo' filosofo con il suo limitato bagaglio concettuale, sta ora all'esistenzialismo muoversi sul terreno dissodato negli anni precedenti, portando la filosofia fuori dall'accademia, diventando un fenomeno 'contagioso', misurando temi e forme espressive della cultura 'alta' con l'esperienza popolare, grottesca, immorale. È così che in questa corrente culturale si trovano confermati i tratti di interartisticità che avevano fatto ricca l'esperienza avanguardista. Letteratura, pittura, scultura, cinema, musica, persino le movenze e i segni esteriori dell'abbigliamento, sono convogliati per incarnare la stessa ossessione filosofica. Grazie a questo passaggio, l'esistenzialismo potrà diventare, dalla metà degli anni '30 fino alla metà degli anni '60, un vero e proprio stile di vita, uno stile che non a caso attecchirà sul nuovo soggetto sociale e di mercato che si delinea più precisamente negli anni '60, quello giovanile. Riprodotto e smerciato oltre la Francia, l'esistenzialismo potrà così influenzare le scelte di numerosi individui, gruppi culturali, band musicali, che ne daranno una personale declinazione nelle loro scelte artistiche e nella propria biografia. L'atteggiamento esistenzialista, espandendosi oltre la cerchia dei suoi pensatori più o meno rigorosi, diviene insomma parte del sentire comune: nichilismo, abbigliamento nero, malinconia di fondo, ribellione alle convenzioni sociali, professione di individualismo, comportamento estremo e autodistruttivo... E ancora jazz, romans noirs, disobbedienza, tabù, insolenza: questi sono i modi di un'intera generazione che tenta faticosamente di rimuovere la guerra che ha solo subito; e questi sono gli elementi ripresi dalle grandi multinazionali della cultura quando devono rielaborare queste innovazioni e questi bisogni in chiave di mercato, riproducendoli in forma più o meno compatibile. È in questa dinamica giovanile, che arriva sino all'esplosione del rock, del punk, del dark, alle soglie degli anni '80, è in questi rapporti di imitazione, in questo operare metodico per la creazione di un modello stereotipato, che si possono intendere le relazioni che l'esistenzialismo intrattiene con la produzione culturale odierna. Implicazioni che non si limitano a discreditarlo, ma anzi mostrano la ricchezza di un'epoca che ha saputo a suo modo generare dei miti di massa, e assecondare e rinforzare quella convergenza di culture e di stili che è oggi tipica della nostra

esperienza intellettuale. Proprio per questo si potrebbe sostenere un po' provocatoriamente che la migliore etichetta per l'esistenzialismo sia quella di fenomeno pop<sup>1</sup>. Muovendosi fra l'accademia e il rotocalco, sviluppandosi a stretto contatto con le polemiche e le censure, coniugando praticamente il ricorso a temi elevati e la loro drammatizzazione, beneficiando di una notorietà che è frutto e stimolo di un'ininterrotta ricerca espressiva, l'esistenzialismo è il primo fenomeno culturale a meritare la qualifica di popular<sup>2</sup>. Ecco individuata – dall'esterno, per così dire – una fisionomia un po' atipica del movimento: compreso come risposta a più dimensioni e a più accessi a una domanda che l'epoca poneva, iniziativa interna al circuito commerciale e slancio che oltrepassa gli ambiti ristretti dell'intelligenza, si può spiegare quel peculiare rapporto partecipativo e quell'attenzione che riesce a mobilitare. Pensiamo ad esempio alla produzione in serie di individualità che finiva per essere l'esito della sua riflessione: ad ogni ricevente veniva detto di essere in un certo qual senso unico, libertà nuda di fronte ad un mondo fatto di convenzioni e di vincoli ingiustificabili; gli veniva cioè chiesto di manifestare la sua individualità, ma nell'unico modo in cui poteva accomunarsi e sentirsi accomunato agli altri. Nel giro di una ventina d'anni questo fenomeno di differenziazione nella standardizzazione diventerà dominante e, se si pensa ai suoi risultati nel mondo occidentale, persino una forma di controllo sociale. Si sveleranno così molte delle ambiguità che hanno contrassegnato i fenomeni pop, le culture giovanili e i movimenti underground, fino alle ultime esperienze sperimentali, in cui i contenuti emancipativi sono quasi sempre andati di pari passo con quelli compatibili, ovvero attinenti alla mera ostentazione di un contrassegno o ad una vana protesta.

2. Colti questi elementi di continuità, che non cessano di esercitare effetti nel nostro presente, facciamo un piccolo passo indietro, e stringiamo la narrazione esistenzialista, proviamo a seguire più da vicino la fisionomia dei suoi eroi, le sedimentazioni che quell'epoca difficile ha lasciato nell'immaginario. Anche qui c'è un aspetto che dovrebbe attirare la nostra attenzione: nell'universo dell'insignificanza realizzata, gli eroi esistenzialisti sono tutti attanagliati dal problema dell'«assurdo». È infatti proprio questo attributo a rappresentare il trait d'union fra l'ultima avanguardia propriamente detta, il surrealismo, e la nuova fase culturale che si aprirà verso gli anni '60, ed è questo tema a diventare un comune retroterra concettuale fra i diversi autori. L'incompiutezza delle azioni, l'indecifrabilità del senso, che si preparano e covano lungo tutto il primo trentennio del Novecento, con l'esistenzialismo si fanno emergenza. Vale allora la pena approfondire la riflessione sul termine, per tentare di ca(r)pire la dimensione epocale. «Assurdo» viene dal latino absurdus, composto da un suffisso che indica

l'allontanamento e la separazione, e da una modificazione dell'antico verbo sardare, che indicava il 'parlar saviamentÉ. 'Assurda' è dunque un'affermazione che si allontana bruscamente da un parlare sensato, condiviso. Ma la provenienza del verbo sardare è la stessa del verbo svar, suonare; l'absurdus sarebbe dunque, nella sua radice profonda, ciò che non suona bene, che è ingrato all'orecchio, e in questo senso disorienta. Ciò che squilibra, visto che proprio tale organo custodisce la possibilità dell'equilibrio<sup>3</sup>. È proprio in quanto elemento stonato, che viene percepito come non in accordo con l'armonia della frase o del contesto, che esso offende il senso comune. Si vede quindi come l'assurdo non sia il falso in sé, non sia ciò che si pone in antitesi con un paesaggio vero, ma ciò che in un articolazione vocale, in un ragionamento, in un determinato contesto di riferimento viene percepito come sbalzo, salto illegittimo. Poiché non è agli antipodi dell'evidenza, l'assurdo potrebbe quindi essere il vero, soprattutto se il contesto rispetto a cui l'affermazione si colloca viene avvertito come falso, o si riesce a dimostrare tale. Una simile assunzione dell'assurdo, un simile privilegio concesso al dissonante, non può che avvenire a costo di una sofferenza persino fisica. Qui il disturbo cacofonico può limitarsi a vanificare la melodia che teneva insieme il contesto precedente, ma anche tentare di erigere una nuova uniformità etica. L'esplosione surrealista aveva ben presente questo piano. Ecco quello che Artaud scriveva, nel 1925, con tono profetico: «I cieli rispondono al nostro atteggiamento di insensata assurdità. L'abitudine che avete di voltare le spalle alle questioni, non impedirà che i cieli, nel giorno stabilito, si aprano, e un nuovo linguaggio si installi in mezzo alle vostre sciocche contrattazioni, vogliamo dire alle sciocche contrattazioni del vostro pensiero. Ci sono dei segni, nel Pensiero. Il nostro atteggiamento di assurdità e di morte è quello della migliore ricettività. Attraverso le fessure<sup>4</sup> di una realtà ormai impraticabile, parla un mondo volontariamente sibillino» . Per i surrealisti non si può restare sul piano di una realtà che ripete sempre la stessa stonatura, bisogna farsi carico dell'assurdo e del limite, «abbandonare le caverne dell'essere», «cedere al pensiero integrale», predisporre ad accogliere il nuovo che annuncia in ogni scontro la sua venuta. La realtà non è reale e non è qui, non è il presente meramente inteso, ma un'eternità di produzione e riproduzione della specie. In questo senso il lavoro politico e artistico coincidono: entrambi consistono nella creazione di un nuovo linguaggio, che porti a fondo il 'no', che a partire dall'opposizione a ogni concertazione renda possibile l'impensabile, che non ci regali un diverso panorama sulle cose, ma stenda fra i nostri passi un nuovo cammino. Il lavoro che c'è da fare è allo stesso tempo interstiziale e frontale: registrare i segni del Pensiero, seguirne le rughe, iniziare a parlare a ruota libera, per cercare così di riformulare le ambiguità e gli accenni del mondo. I surrealisti

riuscirono senza dubbio a imporre la domanda dell'assurdo, un po' meno a condurne le risposte, che saranno delle più diverse. Celebre è quella di André Malraux, che di questa Weltanschauung di crisi e rivolta seppe essere brillante diffusore. Anche per lui il problema è decisivo: «Au centre de l'homme européen, dominant les grands mouvements de sa vie, est une absurdité essentielle»<sup>5</sup>. Un suo romanzo del 1928, *Les Conquistants*, prova ad indicare una via per affrontare questo cuore di tenebra dell'Occidente<sup>6</sup>. La maturazione politica, la partecipazione a una rivoluzione, viene intimamente legata alla gratuità ed alla vanità della vita. I comunisti appaiono al giovane avventuriero europeo uomini del tipo «conquistatore», perché cercano di strappare un senso alla realtà, perché sono gli unici a poter riproporre, nell'epoca contemporanea, un epos credibile. È evidente come qui il comunismo non sia solo un partito o una certa posizione politica, piuttosto – nel suo esprimere non un punto di vista personale, ma il sentire di tutta una comunità – la possibilità di un riscatto più grande, di un'innovazione radicale, dell'unica poiesi che valga la pena. È una lotta interiore che ha come banco di prova l'esteriore: «la malattia, non si può sapere che cos'è quando non si è malati. Si crede che sia una cosa contro la quale si lotta, una cosa estranea. Macché! La malattia è noi, noi stessi»<sup>7</sup>. Morbosa appartenenza alla vita, gioco contro il destino, volontà di ritrovare una calda fratellanza con gli altri uomini: il comunismo viene presentato come la risposta a una mancanza, come un desiderio di superare l'assurdo che ogni volta «ritrova i suoi diritti»<sup>8</sup>. Fuori dalla metropoli europea, dagli anestetici della vita civile, la vanità del mondo si ribalta in forza, in una lucidità quasi mistica, in una tensione che cancella questa stasi insopportabile. Sono questi stessi temi che tornano ne *La condition humaine*, dove i personaggi sono modalità di risposta al dolore dell'esistenza, che nella condizione infima del proletariato cinese trova il suo suggello, la sua forma più lampante e manifesta, ma non l'unica: «Ovunque gli uomini lavorano nel dolore, nell'assurdità, nell'umiliazione...»<sup>9</sup>. La condizione umana è l'abbandono, la violenza, l'istituzione di una scissione con i propri simili, da impedire in ogni modo. L'epica battaglia dei rivoluzionari non è una lotta fra le altre, è il tentativo di strappare all'altro uomo il diritto di essere tale, di riconoscersi come essere sociale, di sostenere questo di più che ci distingue dalle bestie. Lo scenario stavolta è globale: nella marea orientale quella che viene chiamata in causa è tutta la civiltà europea, colpevole di aver fabbricato una vita senza dignità. Gli inglesi e i francesi corrotti, che si trascinano fra casinò e bordelli, hanno tolto all'uomo ciò che ha di proprio, hanno espropriato l'uomo delle sue immense possibilità. Quello che conta è dunque combattere «per quello che [ha] il maggior peso di significato e speranza», morire «per aver dato un senso alla propria vita», farlo insieme agli altri: «è facile morire quando non si muore soli»<sup>10</sup>. Ecco

dove sfocia il programma del giovane Malraux nell'epoca della compiuta mancanza di senso: nell'impegno, nell'attivismo – verso la vita come «affermazione recisa»<sup>11</sup>. È Paul Nizan a riprendere questo insegnamento. La sua stessa esistenza si vuole fare «affermazione recisa»: figlio di un operaio che aveva rinnegato la sua classe, ne vuole riconquistare il credito; adolescente eccentrico e votato all'Assoluto, pensa alla conversione, conduce una vita snob e bohémien, è ancora insoddisfatto; intraprende un viaggio in paesi lontani, tenta l'Avventura, fallisce ancora: si consacra al Partito; scrive articoli, romanzi, saggi di critica letteraria, intavola polemiche; sempre un passo avanti ai suoi compagni normalistes, viene considerato «il migliore della nostra generazione», «il comunista perfetto»<sup>12</sup>; infine, rifiuta nel '39 la sudditanza del PCF alle politiche di Mosca, esce di scena, combatte e muore ucciso dai tedeschi sul fronte di Dunkerque... L'opera di Nizan inizia con un rifiuto: J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie: ecco l'incipit straordinario del suo primo libro, *Aden Arabie* (1931). Si tratta innanzitutto di demistificare il mito della gioventù, della pienezza delle forze, del futuro aperto alla costruzione di una bella carriera: si tratta di farlo con rabbia e senza concessioni, mettendo sotto accusa un'epoca e un'umanità sfinite, che meritano solo spregio o furore<sup>13</sup>. Quando la «pigrizia, l'incertezza, l'ignoranza di un mestiere» non bastano più a sopportare l'ipocrisia di questa vita, che fare? «C'era un'infinità di scappatoie: e quante porte per non andare in nessun luogo» [78]: la religione, la depravazione, l'obbedienza, il suicidio – non resta che partire: magari in qualche posto lontano ci si può mettere alla prova, si possono superare quelle «divisioni, alienazioni, conflitti e discorsi inutili» [72] che ci abitano, dire finalmente un sì. Ma no, nemmeno in questa fuga è la soluzione: una partenza «figlia della paura» è destinata allo scacco, non troverà altrove ciò che si negava in Patria. Ma il volto scavato dell'Oriente, quella vita ricondotta alla sua dimensione economica essenziale, è l'occasione per sorprendere l'essenza occidentale: Aden è «un concentrato di Europa» [123]. Quasi come in un ipertesto, in un prologo ideale ai massacri descritti da Malraux, appaiono sullo sfondo le rivolte in Cina, la repressione transnazionale: «i depositi di truppe europee fornivano soldati per incrementare l'incivilimento dei cinesi. Un'economia mal regolata comincia sempre dagli altri» [122]. Vediamo cosa fanno questi uomini prima che vadano a combattere, prima di diventare sanguinari. Altra assurdità: prendono il fresco, escono dalle caserme, vanno in giro – esistenze come le altre, sono strumenti ottusi di piani economici e militari da cui in ogni caso non avranno nessun tornaconto. Allora l'unico modo per uscire dalla vanità del dolore, dall'ostinazione di una vita ignobile, è impegnarsi perché quella fratellanza che si intuisce nella rovina sia la legge dell'avvenire. «Combattere



e mettere a terra i padroni degli uomini, questo è necessario. Le belle conoscenze le faremo dopo» [121]. È questa stessa dinamica che entra in gioco quattro anni dopo ne *Le Cheval de Troie*: ancora dei viaggi, ma stavolta nella vecchia Europa, ancora delle fughe, ma stavolta non dal proprio male di vivere, ma per il vivere stesso, per sfuggire alla fame, per cercare un lavoro. Anche qui, però, chi vede assottigliarsi giorno dopo giorno la propria piccola riserva di possibilità, chi vede logorarsi il coraggio, non può sfuggire al dilemma del suicidio o dell'impegno. Ecco dunque Bloyé, «qui croyait parfois que tout ce qu'on pouvait faire serait de donner un sens à la souffrance et à l'angoisse des hommes», ecco il suo autore, parafrasare ancora Malraux: «on ne se défend contre la vie qu'en la vivant»<sup>14</sup>; ecco infine la disperazione che attanaglia entrambi: «l'absence d'issue, les actions impossibles, les impasses, des murs absolument lisses, impénétrables»<sup>15</sup>. Le scene finali del libro sono epiche e sconcertanti: davanti all'assurdità della vita, Bloyé capisce che bisogna rischiare tutto, «accepter la mort quand elle offre la dernière chance d'être un homme»<sup>16</sup>. Si deve rischiare di finire, per iniziare veramente. Mettere in gioco la sola cosa che resta, il corpo, sconfiggendo quella malattia che sembra un destino esteriore e incoercibile, ma che siamo noi stessi, finché non avremo riconquistato noi nell'altro uomo. Bisogna battere il dolore universale per inverare il benessere individuale, riappropriarsi della propria genericità di specie proprio a partire della rinuncia a ciò che c'è di più proprio, compiere il gesto inaspettato che frantumi il consono: ecco la radicalità della proposta di Nizan. Si vede bene come, nella diagnosi condivisa di una realtà impraticabile perché assurda, ma assurda e vera, costitutivamente dissonante, questo il punto, si azzardavano delle risposte etiche. Il surrealismo aveva impostato il problema, Malraux aveva detto la sua: avventura, impegno, donazione di un senso. Nizan l'aveva seguito a suo modo: prima rifiutando l'accademia, poi assumendo una disciplina politica e artistica, mettendosi sulla strada della costruzione di una umanità nuova, tentando di erigere una nuova uniformità morale a partire da una domanda vertiginosa e dal rischio del corpo. Scomparso Nizan, è Camus che riprende questo progetto, a partire da un certo abuso dell'assurdo, da un suo esercizio reiterato, da una sua applicazione metodica e saturante. Si pensi proprio a quel vincolo fra la pronuncia dell'insignificanza della vita e il dolore fisico che abbiamo visto apparire: esso trova nel Caligola sofferente per la perdita di Drusilla, la donna amata, una mirabile rappresentazione<sup>17</sup>. L'assurdità della morte, inattesa, inaspettata – perché in fondo, nel nostro inautentico contesto, non è mai prevista – incatena il corpo alle cose, lo rende vincolo e punto assoluto di partenza. La comprensione della propria situazione avviene prima di essere tematizzata, nella spinta pulsionale del desiderio, nella marea montante dai nostri nervi: è «tutto il rimpianto della tua

carne che mi sale alle labbra». Che vuol dire che qualcuno non c'è più? È un odore che si attenua, il nostro sguardo che non potrà catturarlo, le nostre braccia che non potranno stringerlo, e uno scatto, un'abitudine irriflessa che non troverà più nessuno ad accoglierla. Era nel corpo di Drusilla, nei suoi gesti, nella sua voce che si svelava l'accordo e il senso stesso della sua vita: «non era lei, era il mondo che rideva attraverso i suoi denti»; era una garanzia, il luogo di transito della significanza, che solo lei riusciva compiutamente a esprimere. Dopo una tale perdita, ogni concordanza è falsa, e questo scarto assurdo e dissonante è ormai lo sfondo da cui muovere. Poiché non si è tutelato prima, poiché non ha saputo vedere come l'impianto della sua vita aveva una manutenzione esterna, Caligola smarrisce del tutto la sua coscienza, che s'aliena in un sadismo illimitato. Così, non gli rimane che la libertà del condannato a morte, libertà a cui tutto è concesso, perché «tutto gli è indifferente». Possiamo misurare qui la distanza con il progetto di Nizan: il dolore e lo smarrimento non sono l'occasione per una battaglia, per una riconquista, ma una ricetta di abbandono; non sono l'occasione per una ricomposizione del legame sociale (certo, dopo il sacrificio e l'espiazione dei responsabili della sofferenza), ma la liberazione di ogni convulsione, perché ad un mondo ormai deregolato, si fa fronte con l'arbitrio. Nell'assurdo camusiano con l'umanità non ci si allea: ripugna. Qualcosa di analogo, ma di più grave, si potrebbe ad esempio sostenere per quello straniero che aveva assunto su di sé tutti i caratteri di chi abita l'assurdo. Mersault è diverso da Caligola, forse è situato meglio: la morte non lo tocca nel fondo, perché nel suo fondo egli ha già scoperto tutto quello che (non) c'è da sapere sulla vita. «Oggi la mamma è morta. O forse ieri, non so»: Mersault non ha il rimpianto di un'armonia per cui soffrire, non ha un tempo da dannarsi, l'evento è passato senza lasciare traccia. Se pure fa del male non è per rispondere sadicamente ad una mancanza, ma proprio perché non c'è male, non ce ne può essere in un universo in cui gli eventi si concatenano senza significato. In questo senso possiamo parlare di gravità: un enorme peso lo priva di ogni trascendenza, divina o assiologica, lo schiaccia al suolo, lo porta fuori dalla comunità istituita, e lo rende straniero<sup>18</sup>. Una responsabilità immane poggia su di lui: quella di rifare la gerarchia delle azioni al di là dell'istituzione che esteriormente lo condanna. Ma *étranger*, estraneo, egli, almeno, si appartiene? No: Mersault è straniero già nel luogo della vita intima. Rileggendo con meno attenzione il racconto, cercando meno il senso delle azioni, si vede che è proprio la partecipazione alla sua interiorità ad esserci preclusa: il racconto vero è il suo tempo morto, lo scarto interno alla narrazione di cui possiamo chiedere conto. Mersault non è mai là dove ci dice Camus, là c'è una descrizione che ci viene riportata senza dare opinioni o punti di vista; l'unico punto di vista è quello meramente fisico: se

vita c'è, è altrove. Alla lettera, Mersault non fa nulla, rispetto al reale è inoffensivo, e il problema è appunto questo: nella recrudescenza dell'assurdo si ha accesso all'esistenza solo dall'esterno. La consapevolezza di una vita priva di significato, una consapevolezza così radicata che non abbisogna dell'evento, lo rende estraneo ad ogni nesso attivo ed operante. Mersault riposa in gesti privi di sbocco, anche e soprattutto durante il suo processo: «tutto si svolgeva senza il mio intervento. Si decideva la mia sorte senza chiedere il mio parere»<sup>19</sup>. È perché non appartiene nemmeno a se stesso che la sua moralità non può essere quella della tradizione: non può riconoscersi negli altri, nelle convenzioni largamente accettate, che gli risultano anch'esse esteriori, e che quindi non pretende nemmeno di contestare. A differenza di Caligola, lascia fare: non ha bisogno di negare tesi, che d'altra parte la sua esistenza non contiene. In questo senso la moralità di Mersault è tutta da inventare, e lo si dovrebbe fare proprio a partire da quel tempo morto, nell'attesa della pena, nel fondo che non appartiene a nessun soggetto. Non si tratta solo di uno sfasamento 16 spaziale fra il soggetto e le cose, si tratta del sentimento che la strada che ci porta a loro sia interrotta, del fallimento nel compiere un'azione. È lo spazio interno di Mersault a rappresentare un altro paese: uno sfasamento temporale profondo che è nel dimenticare un pensiero, nel non sapere, nell'aver voglia di intervenire e poi ritrarsi. Se rispetto al ritmo del mondo siamo sempre un po' prima o un po' dopo, si spiega la frantumazione di un'esperienza unitaria, si spiega l'ira di Mersault verso chi vuole redimerlo, facendosi portatore di una moralità insostenibile, di una riverenza verso un possesso di sé che l'uomo non ha più. L'assunto è dunque radicale, oblitera ogni chance che ci si vuole concedere sia pure per contrasto, a partire dalla negatività costitutiva della condizione umana<sup>20</sup>: attraverso questi eroi la scommessa straziante dell'assurdo si erge a nuova configurazione ontologica. «Il corpo, la tenerezza, la creazione, l'azione, la nobiltà umana riprenderanno allora il proprio posto in questo mondo insensato. L'uomo vi ritroverà infine il vino dell'assurdo e il pane dell'indifferenza, di cui nutre la sua grandezza» [49]. Ecco il punto di partenza di ogni vita autentica e contemporanea: «Per l'uomo assurdo [...] tutto comincia dall'indifferenza perspicace» [92]; nel momento in cui «si dà vita» si dà anche quest'ossimoro, questa conversione dell'attenzione, che cancella i confini rigidi del quotidiano e sposta all'indietro ogni rinuncia. Si tratta di fare, dunque, una lotta per mantenere aperta la nostra situazione: non per superare l'assurdo, ma per renderlo la base di un nuovo scenario etico. «Tale lotta suppone la totale assenza di speranza (che non ha nulla a che vedere con la disperazione), il rifiuto continuo (che non deve essere confuso con la rinuncia) e l'insoddisfazione cosciente (che non dev'essere assimilata all'inquietudine

giovanile) [...] L'assurdo ha senso solo nella misura in cui gli venga negato il consenso» [31-32]. Non si tratta dunque di sfuggire, ma di tenere un equilibrio e sostenere una tensione: «un perpetuo confronto dell'uomo e della sua oscurità» [50]. Eccoci giunti a un punto che ancora oggi, in un immaginario collettivo saturo di insignificanza, non cessa di produrre comportamenti reali: l'assurdo non è più l'occasionale dissonante, ma la struttura stessa del reale, la sua positività, il piano del Vero. Piano sul quale si decide il compito e il ruolo, il valore dell'individuo e quello delle sue relazioni, che siano rappresentati da una sfida epica o da una fatica senza scopo. Si potrebbero ben corredare queste affermazioni prendendo ad esempio le prime opere di Sartre. Si pensi a Ibbieta, protagonista di *Le mur*: alla comicità che vuole provocare, mandando fuori strada i falangisti alla ricerca dei suoi compagni, gli eventi rispondono con un paradosso che non si può comprendere: «tutto si mise a girare e mi ritrovai seduto in terra: ridevo così forte che mi vennero le lacrime agli occhi»<sup>21</sup>. La realtà gli si rivolge contro, l'azione trasparente è impossibile. Nell'assurdo non si può agire nemmeno per scherzo, e vale la mera constatazione di fatto: Ibbieta ha parlato – sarà per sempre confuso con la sua sembianza pubblica, mai assolto dalle sue intenzioni. Una realtà così fatta, espropria il soggetto delle sue stesse scelte. Si pensi ancora a Hilbert, il protagonista di *Erostrate*. Come Cartesio, egli s'affaccia alla finestra e non vede soggetti, ma esseri strani, dai movimenti sgraziati<sup>22</sup>. Perciò che egli può progettare di uccidere altri uomini, senza nessun motivo; ma quando alla fine riesce a sparare, non mira e corre via. Chiuso in un bagno, assediato da quelli che voleva punire, non riesce a darsi la morte. Il soggetto che si credeva puro trova la presenza insuperabile degli altri: non può arrivare a negarla, come non può negare la propria. Il tentativo di Hilbert è destinato al fallimento, perché tenta di essere lucidamente logico quando la nostra stessa costituzione è assurda. Mentre però di questa costituzione il surrealismo accentuava la dimensione del non-coincidente, dell'accostamento produttivo, Sartre ne sviluppa lo statuto sociale e soggettivo. L'assurdo livella, uniforme, rende equivalenti le scelte: è la moneta di scambio della contemporaneità. Questo modo di aggredire e di patire, questa confinata solitudine, questa sospensione e risolutezza degli atti, trova nel *Roquentin* de *La Nausée* una mirabile rappresentazione. La sua vita è sconvolta perché gli si rivela l'Esistenza: «m'è accaduto qualcosa, non posso più dubitarne. È sorta in me come una malattia, non come una certezza ordinaria, non come un'evidenza. S'è insinuata subdolamente, a poco a poco; mi sono sentito un po' strano, un po' impacciato, ecco tutto»<sup>23</sup>. La sensazione di assurdità dilaga fino a mettere in discussione gli assunti del pensiero occidentali; il suo pacato argomentare diventa un balbettio confuso: «sono, esisto, penso dunque sono; sono perché penso, e perché penso?

Non voglio più pensare, sono perché penso che non voglio essere, penso che... perché... [...] l'esistenza è molle e rotola e sbalotta, ed io sbalotto tra le case, io sono, io esisto, penso dunque sbalotto, sono, l'esistenza è una caduta» [139]. I tempi di questa repulsione sono dettati da ciò che è intorno; l'interno avverte come sbigottito una pulsazione che è esteriore, che viene dall'objectum: «gli oggetti son cose che non dovrebbero commuovere, poiché non sono vive. Ci se ne serve, li si rimette a posto, si vive in mezzo ad essi: sono utili, niente di più» [22]. Invece no, ci trascinano, siamo presi nella stessa trama, il mio modo di usare un oggetto è un uso che l'oggetto fa di me: «La sua camicia di color azzurro spicca allegramente sulla parete color cioccolato. Anche questo dà la Nausea. O piuttosto, è la Nausea. La Nausea non è in me: io la sento laggiù sul muro, sulle bretelle, dappertutto attorno a me. Fa tutt'uno con il caffè, son io che sono in essa». Qui Sartre radicalizza Malraux e Nizan: «La Nausea non m'ha lasciato e non credo mi lascerà tanto presto; ma non la subisco più, non è più una malattia né un accesso passeggero: sono io stesso» [34]. Gli eroi non hanno più avventure ad attenderli. L'assurdo si afferma ormai come la marca di un'esperienza totale e totalmente coinvolgente. Non è solo in quel soggetto e in quel corpo che ne sono afferrati, è qualcosa che ricade sugli oggetti stessi, satura quel tessuto connettivo che è il linguaggio: «Le parole erano scomparse, e con esse, il significato delle cose, i modi del loro uso, i tenui segni di riconoscimento che gli uomini han tracciato sulla loro superficie». L'unica locuzione che riesce ancora a configurare l'esistenza è il di troppo, un eccesso ingiustificato: «La parola Assurdità nasce ora sotto la mia penna; poco fa [...] pensavo senza parole, sulle cose, con le cose [...] senza nulla formulare nettamente capivo che avevo trovato la chiave dell'Esistenza, la chiave delle mie Nausee, della mia vita stessa [...] poco fa, ho fatto l'esperienza dell'assoluto: l'assoluto o l'assurdo» [171]. Il mondo è sempre ulteriore alle ragioni e alle spiegazioni; «l'essenziale è la contingenza», e l'assurdo è così sinonimo di «irriducibile» e di «perfetta gratuità» [177]. Si sbaglierebbe a vedere in queste soluzioni solo la traccia della poetica sartriana: in questi passi si condensa in modo esemplare la crisi di una generazione, una generazione che di lì a poco farà l'esperienza drammatica della seconda guerra mondiale. La costellazione dell'assurdo e il suo ordine simbolico ne saranno radicalmente trasformati, avviando una nuova ricomposizione dell'immaginario; le difficoltà del senso ne saranno esasperate e riformulate. Chi saprà leggere, forse meglio di tutti, questo cambiamento epocale è Maurice Merleau-Ponty. È quindi in alcuni suoi saggi degli anni '40 che dobbiamo reperire gli elementi per pensare l'eroismo esistenzialista e le sue eredità.

3. È certamente la Resistenza ad inaugurare un nuovo corso della

figura dell'eroe, ad aprire lo spazio per altri miti e servizi. Altri: perché il rapporto della Resistenza con il mito è del tutto particolare. Da un lato, dopo il 1945, i vincitori scrivono la loro storia, rielaborano in maniera tradizionale e celebrativa alcuni elementi tipici delle «esperienze di guerra»<sup>24</sup>, spostano dalle montagne alla scrivania il loro impegno, avviando una retorica spesso compensativa della battaglia politica che stanno sempre più perdendo. Da un altro lato, però, la Resistenza permette di pensare oltre, di contestare la possibilità stessa di fondare un mito, perché la sua narrazione invita ad una pratica attiva e inventiva. In questo senso la lettura di Merleau-Ponty è attualissima: non si attesta tanto sul momento felice dell'unità cementata sull'antifascismo, ma ne sottolinea il valore dirompente. La Resistenza è un movimento in sé rivoluzionario, perché rimette in questione l'incontestato, compie il passaggio fra l'essere decisi e il decidere, affronta lo stato d'emergenza in vista di una riconfigurazione della realtà: «Per molti uomini la Resistenza ha avuto il valore di un dubbio radicale ed il significato di 19 un'esperienza rivoluzionaria, poiché metteva a nudo i fondamenti contingenti della legalità, poiché mostrava come si costruisce una nuova legalità. Per la prima volta da gran tempo si vedevano dissociate la legalità formale e l'autorità morale [...] Qui la semplice ragione non bastava: [...] essa ci lasciava senza conclusioni, perché era necessario affermare senza riserve e affermare contro altri uomini, perché le coscienze si trovavano ricollocate nel dogmatismo della lotta a morte. Così emergevano le origini passionali e illegali di ogni legalità e di ogni ragione»<sup>25</sup>. In questo senso la Resistenza mostra come lo spazio politico è costruito a partire da alcune opzioni di fondo mai esplicitamente sapute, più imposte che partecipate, e che quando la collettività emerge alla storia è un tale spazio a essere sovvertito, a essere minacciato da nuove, coscienti affermazioni senza riserve. Davanti a una morte non più figurata, sul palcoscenico della storia, le frasi hanno di nuovo un senso: ecco «una raggiunta esistenza»<sup>26</sup>, una nascita voluta e non capitata, la conquista di una dignità negata; l'impressione che, ad ogni angolo di strada, è possibile riconoscersi, nella comunanza umana che travalica ogni singolarità<sup>27</sup>. Tornati al tempo delle rigide istituzioni, piombati nel clima della Guerra Fredda, come tenere viva questa comunione tra il gesto e l'intenzione, tra sé e l'altro, tra azione e riflessione? Non si poteva ricominciare il silenzio, non si potevano smobilitare le coscienze: la guerra a eu lieu, ci dice Merleau-Ponty, e il luogo che la guerra ha preso è anche interno ad ognuno<sup>28</sup>. Bisogna compiere fino in fondo questo viaggio al termine della notte, guardare malgrado tutto. Anzi, di più, apprendere a guardare: l'unico modo per non ricominciare il disastro e, più che ricostruire, edificare. Merleau-Ponty mette dunque in questione i valori e gli atteggiamenti che avevano caratterizzato l'età immediatamente precedente.

L'errore della sua generazione era nel non orientarsi sulla realtà: «avevamo segretamente risolto d'ignorare la violenza e la sventura come elementi della storia [...] Diffidare dei fatti, era persino divenuto un volere per noi». Si viveva nell'astrazione, in uno spaesamento inerte: tutto ciò che si sapeva della Germania nazista, i campi di concentramento, i detenuti politici, erano certezze che «appartenevano all'universo del pensiero. Non vivevamo ancora in presenza della crudeltà e della morte, non eravamo mai stati messi nell'alternativa di subirle o di affrontarle». La Francia era un mondo ovattato, un giardino calmo, «che pensavamo fosse la terra medesima. Abitavamo un certo luogo di pace, d'esperienza e di libertà, formato da un complesso di circostanze eccezionali, e non sapevamo che fosse un suolo da difendere, pensavamo che fosse il destino naturale degli uomini». Questo falso universalismo, questo provincialismo, questo pensare tutto il mondo come uguale a casa propria, era il limite di tutta una generazione di intellettuali: «Abituati sin dall'infanzia a disporre della libertà e a vivere una vita personale, come avremmo imparato a impegnare la nostra libertà per conservarla? Eravamo coscienze nude di fronte la <sup>mondo</sup>. Come avremmo saputo che questo individualismo e questo universalismo erano solo sulla carta?». La Francia era in guerra con maniere da borghesi, e «solo dopo il giugno 1940 siamo davvero entrati in guerra». Tornati a casa, i soldati trovano le strade d'una Parigi occupata, e fra le persone la vergogna di una nazione umiliata e offesa. Ecco montare la rabbia che fomenta il futuro. Bisogna farla finita con le buone maniere: «ci era necessario reimparare tutti i comportamenti puerili di cui la nostra educazione ci aveva sbarazzato, giudicare le persone dall'abito, rispondere senza cortesia alle loro buone maniere simulate, vivere per quattro anni al loro fianco senza vivere con loro nemmeno un minuto, sentirci sotto il loro sguardo "francesi", e non uomini». Ma l'occupazione del proprio paese è anche il modo per comprendere che anche la libertà dei tempi di pace è fondata sulla libertà calpestata degli altri, come fanno le classi lavoratrici che hanno sempre il nemico in casa: «Se avessimo guardato meglio, avremmo già trovato, nella società del tempo di pace, i signori e gli schiavi, ed avremmo potuto imparare come ogni coscienza, per libera, sovrana ed insostituibile che possa sentirsi, si coagula e si generalizza sotto uno sguardo estraneo, diventa un proletario o un francese». Nell'asservimento c'è quindi la radice della libertà, se interviene la collera, il vero inizio della politica. È nella sconfitta che inizia a nascere una coscienza sociale, l'idea che questa terra è mia<sup>29</sup>. La contingenza storica sveglia l'uomo dal suo riposo nell'universale e lo costringe a riprendere in mano la sua vita. «Per la prima volta, eravamo indotti non solo a constatare, ma anche ad assumere la vita sociale». La politica si inizia a fare in questo spazio, tra le responsabilità, i giudizi, le occasioni irrinunciabili, nel

superamento del moralismo: «nella prospettiva della coscienza, la politica è impossibile». L'esistenzialismo dei libri diventa pratica di un impegno, scoperta di una perdita innocenza, del fatto che non ci si può dare una condotta irreprensibile: «restando ci si comprometteva, partendo ci si comprometteva, nessuno ha le mani pulite». In ogni caso, «a voler essere liberi ai margini del mondo, non lo siamo affatto»: non possiamo superare il nostro tempo ed il nostro luogo, né fabbricarci un'eternità privata o fittizia. La libertà, che vive degli altri e nel tempo, diventa effettiva solo coniugandosi con la potenza. Rimane però da trovare il modo di onorare questa collera e inventare altre maniere. È questo l'obiettivo che si dà un'intera generazione di scrittori: elaborare, quasi terapeutamente, l'evento distruttivo della guerra, rompere con il passato, trovare strumenti al futuro. La dimensione letteraria restituisce il senso profondo di questo passaggio dall'inerzia al coinvolgimento in una vasta battaglia: lo stesso modo di concepire l'eroe registra l'evoluzione di questi gruppi, la proiezione dei loro impulsi e tonalità emotive, il nuovo rapporto che si instaura fra intellettuale e società. Merleau-Ponty è consapevole di quale sia, nel '45-'46, la posta in gioco in una querelle solo apparentemente culturale: l'immaginario è infatti un campo da occupare, proprio perché conteso, perché fra struttura materiale e sovrastruttura ideologica il rapporto non è di «riflesso», perché fornisce alla pratica quotidiana un serbatoio di riferimenti. Il ritorno alla pace in Francia inizia proprio con l'archiviazione degli «eroi», con la loro derubricazione dall'agenda pubblica, con l'abbandono di tali figure a vantaggio di una tranquillità che non domandi oltre. Si vuole tornare a quelle piccole certezze, a quella cortesia ipocrita che regnava nel mondo d'anteguerra; ma una generazione si è svegliata, e non vuole più rimettersi a dormire: «abbiamo imparato la storia e pretendiamo che non la si debba dimenticare»<sup>30</sup>. Il filosofo tenta così di opporsi a questa normalizzazione che vede risistemare la letteratura in un ambito separato, al riparo della politica e della storia. Per l'occasione mette in campo un impianto esplicativo di tipo ermeneutico, volto a questionare «cosa c'è davvero dietro» l'eroismo, la trama dei suoi correlati. La sua è un'indicazione valida anche per noi, perché continuare quel cammino fra le principali opere esistenzialiste francesi ci permette di vedere come nella parabola dell'epos siano riassunti una serie di comportamenti, come vi sia, trasfigurato, un nuovo progetto di vita, e persino un'alternativa inattuale al nostro presente. Se i protagonisti che popolano la letteratura del periodo appaiono sempre di più come l'emblema di un'intera epoca (prima con la loro inettitudine, poi con la loro aspirazione a fronteggiare il cambiamento, infine nella tensione che percepiscono tra i mezzi e i fini quando, invece del sipario, a calare è una cortina di ferro...), è anche vero che tale epoca, colta nella sua pienezza e nella sua tragicità, riesce a parlare



oltre i suoi confini temporali. Forse, anche in un mutato contesto, l'assurdo arretrerebbe di fronte all'engagement. Sicuramente, dice Merleau-Ponty, «il culto degli eroi è di sempre»<sup>31</sup>; ogni civiltà incarna i suoi valori e la sua vita materiale in alcune figure mitiche. Ovviamente ogni cultura ne rielabora in maniera specifica, e secondo le sue esigenze, le linee e i contenuti. Nell'antichità o nel medioevo, ad esempio, l'uomo cercava un ancoraggio trascendente, e credeva in un qualche ordine superiore a quello dato nel mondo. Per tali civiltà era giocoforza immaginarsi l'eroe come «ministro d'una Provvidenza», come un semidio incaricato di eseguire la disposizione divina. Con la modernità, infranta questa credenza sovranaturale, il mondo diviene un movimento a cui è impossibile assicurarsi, e ci troviamo di fronte altri miti. Come Hegel mette bene in luce, soltanto nella civiltà moderna la forza dell'eroe diviene veramente tragica, perché si trova a rispondere solo di se stessa e della sua capacità di preveggenza. Seguendo, nella solitudine della propria intimità, un presentimento senza prove, gli eroi «compiono e conquistano per altri quel che poi si rivelerà come il solo avvenire possibile e il senso medesimo della storia»; rinunciando alla propria felicità essi trovano «il congiungersi insperato di non-ragione e ragione». Per Hegel questi individui «bisogna chiamarli eroi in quanto hanno attinto i loro fini e la loro vocazione non solo in un corso degli eventi tranquillo, ordinato e consacrato dal sistema in vigore, ma a una fonte il cui contenuto è ancora nascosto e non pervenuto all'esistenza attuale». Il decreto che mette in campo l'eroe non è più divino, ma storico, e questi diventa il corpo fisico dell'idea, che lavora per il progresso dello Spirito. Eppure la modernità arriva, con Nietzsche, ad immaginare anche un altro tipo di eroismo. In un mondo senza un benefattore o un padrone trascendente, senza nemmeno un ordine immanente ed un corso stabilito, l'azione dell'eroe perde qualsiasi appoggio esterno, e deve cercare in sé, secondo la propria interpretazione, la direzione del proprio impegno. Solo che questo mandato si risolve in una smodata dichiarazione di libertà, in un esercizio di potere che ha bisogno di qualcuno che lo subisca, per affermarsi ancora più risolutamente. In quest'ottica, non c'è nessun compito tranne il dominio, e non c'è vicenda che non sia imposizione: quello di Nietzsche è l'eroismo del padrone, un eroismo «senza regola né contenuto». Questi due ideali di eroismo che la modernità ha elaborato, e che Merleau-Ponty prende in analisi, erano maturati a lungo nel seno della borghesia ottocentesca. La Prima Guerra Mondiale era arrivata con i suoi proclami, e aveva rappresentato un momento di eccezionale mobilitazione di questi strati intellettuali: gli veniva promesso una missione, un riscatto rispetto a uno status ormai perso. Il rampollo della borghesia diventava così il volontario, il fedele patriota, e allo stesso tempo l'uomo superiore e sprezzante del pericolo, che domina la morte e domina gli altri.

La Grande Guerra aveva portato Hegel e Nietzsche nel vivo della storia: soldato entusiasta e caduto per la nazione, l'eroe stava in piedi, poggiato sul suolo eterno della Patria e sul corpo dell'avversario sconfitto. Ma il modello che i governi avevano preparato per le masse non fu effettivamente assunto dalle giovani generazioni, soprattutto in Francia ed in Inghilterra. Accanto alle celebrazioni, riprendeva spazio e si consolidava un forte sentimento pacifista: mentre si continuavano a incensare le vittime della guerra come martiri di una Giustizia Storica, chi aveva perso i padri nel conflitto non poteva più credere a questa retorica. Che senso poteva avere l'eroismo, dove trovarne l'ethos e i motivi, se quelle che venivano commemorate erano le vittime inconsapevoli dei loro governi, la carne da cannone dell'*instrumentum regni*? Un anarchismo senza azione e senza prospettiva, protesta e antidoto alla propria classe, era la condizione di molti intellettuali. Emblematiche sono, anche a questo proposito, le prime opere di Sartre. In ogni pagina vi è il rifiuto della propria classe, la confutazione dei suoi principi, e allo stesso tempo ciò che prevale è la frustrazione, la chiusura di ogni orizzonte. Gli eroi sartriani non sono capaci di entrare nell'azione e di determinarla, si lasciano essere, paralizzati da un senso d'inutilità; sono degli eroi che non possono. La migliore trascrizione, ma anche il punto di rottura di questa condizione, si trova nella figura di Oreste, il protagonista de *Les mouches*. Oreste è un solitario che vuole fuggire dalla solitudine, un individualista alla ricerca di un significato da dare ad una vita senza peso<sup>32</sup>; è senza radici, passa sopra la vita senza affondarvi, senza lasciare impronte, avverte come la cultura l'abbia defraudato dell'azione<sup>33</sup>. Ma se da un lato Oreste sembra essere il perfetto uomo esistenzialista, come Meursault, estraneo a ogni impegno, disposto a tutto perché tutto gli è indifferente, dall'altro egli avverte la condanna della sua condizione, la maledice, e la sua cognizione della mancanza è così forte che si direbbe nostalgia. Quell'impegno che nel primo esistenzialismo era escluso perché finzione, impresa inutile in un mondo assurdo, viene ora invocato. La borghesia è al suo tramonto, e trova ormai impossibile una vita così sospesa. L'assurdo deve essere espiato. Al culmine di questa disperazione privata, quando ormai si è risolto a custodirla continuando il suo peregrinare, Oreste incontra Elettra, sua sorella, tenuta schiava dalla madre e dal suo amante, che passa il suo tempo ad immaginare il giorno della vendetta e del riscatto. Sentire per la prima volta una tale consonanza con la sofferenza lo porta a immaginarsi finalmente un destino, gli consente di calarsi davvero in una vita. Ma l'accordo con gli altri e con la storia è fatto di troppe opacità, ed Oreste non può compiere nulla finché è se stesso: per questo Elettra pur riconoscendolo lo rifiuta: «Chi sei per dirti dei nostri? Hai passato la tua vita all'ombra di un assassinio? [...] Avevi fiducia negli uomini perché facevano grandi sorrisi [...] perché sono fedeli servitori dell'uomo;

nella vita, perché eri ricco e avevi molti giocattoli: qualche volta dovevi pensare che il mondo non era fatto male e ch'era un godimento l'abbandonarsi». Elettra non può confidare in Oreste, perché tra di loro c'è un abisso – Elettra è il servo, la storia da fare – e Oreste stesso sa che non può essere un complice, perché la sua condizione senza appartenenza è di per se stessa infida: «per amare, per odiare, bisogna darsi. [...] Chi sono, io, e che ho da dare, io? Esisto appena»<sup>34</sup>. L'intellettuale è un universale vuoto: «io ho conosciuto amori di fantasma, esitanti e radi come vapori; ma ignoro le dense passioni dei viventi [...] nessuno mi aspetta... vado di città in città, straniero agli altri e a me stesso, e le città si richiudono dietro di me come un'acqua tranquilla [...] io voglio i miei ricordi, la mia terra, il mio posto tra gli uomini [...] io voglio essere un uomo di qualche parte, un uomo fra gli uomini». «Tu non sarai mai altro che uno straniero» gli risponde Elettra. Uno straniero, appunto: coincidenza fra finzione e vita reale, l'opera di Camus aleggia sulla scena mentre il suo autore siede in platea, e segue l'appassionante rappresentazione. Di lì a un'ora conoscerà Sartre di persona, incontrerà Merleau-Ponty: la pièce continuerà sotto il palco, nel gruppo Socialisme et liberté, in una Parigi sotto l'occupazione nazista. Mentre nell'intellettuale Oreste matura l'idea di compiere un gesto che segni un punto di non ritorno, che abbia una pesantezza tale da ancorarlo per sempre alla città e ad al suo destino, si prepara l'avventura della Resistenza. Ecco l'abbandono del solipsismo nell'azione collettiva, il recupero degli altri come compagni e non come fantasmi di una soggettività, la possibilità di accedere al senso della propria vita. Per questo Merleau-Ponty, aprendo la sua recensione del '43, aveva scritto che «la publication des Mouches est opportune»<sup>35</sup>. Trincerandosi dietro la critica letteraria, il filosofo aveva parlato del suo tempo e dei resistenti; aveva scritto di teatro, ma appellandosi alla vita. «Les Grecs ont fondé un théâtre qui est fait pour montrer un héros en situation tragique, c'est-à-dire une liberté en péril». Fra la libertà dell'indifferenza e la fatalità delle tradizioni c'è una terza via: «on n'est pas libre quand on est rien, on est libre quand on est ce qu'on a choisi d'être. Oreste s'engagera. Mais non pas à demi et [...] dans l'humiliation et dans l'envie». È questo ciò che lo rende un eroe: laddove gli uomini ordinari sono divisi, non assumono mai in pieno i loro atti – «ils n'essaient pas de vivre, ils sont en complicité avec la mort, ils se blottissent dans l'Ordre» – gli eroi agiscono «sans rien réserver». Oreste compie, come tutti i resistenti, il crimine puro della libertà – non uccide per regnare, ma per dare a quello che ora è il suo popolo «le courage de vivre». Coraggio che ognuno dovrà fare proprio, perché non si vive per delega. L'uomo è quello che vale di fronte alle dolci forze che lo invitano al sonno, è la libertà ad animare la sua eccedenza e la sua povertà: «le choix est entre cette vie difficile et la paix des

tombeaux». Ecco «sur quel fond de terreur et de cruauté les Grecs ont fait paraître la liberté», ecco su quale fondo appare durante la guerra. Eppure, se chiamata con sincerità, non cessa di produrre effetti. Gesto risolutivo, riappropriazione della vita: la Resistenza lascia intravedere la possibilità di un'intima compenetrazione tra azione storica ed azione individuale. Questo è il vero momento felice della guerra: quando l'appartenenza si dilata oltre qualsiasi logica di provenienza. La Resistenza «sfuggiva finalmente al famoso dilemma essere-fare, che è quello di tutti gli intellettuali davanti all'azione. Donde quella felicità nel pericolo, che abbiamo visto caratterizzare certi nostri compagni, di solito tormentati»<sup>36</sup>. Felicità che deriva dalla consapevolezza di stare dalla parte del Bene, per una volta sia nelle intenzioni che nelle conseguenze, con la salvezza a disposizione, marciando nello stesso senso della storia. La Resistenza, ci racconta lo stesso Merleau-Ponty, trovava davvero parecchi esempi di un eroismo vero e tragico, insediava il mito letterario nel cuore stesso della realtà. Non a caso, prima di morire, Nizan aveva detto che «il comunismo è un progetto eroico del mondo»<sup>37</sup>. Nell'accoglienza riservata ai partigiani, nel plauso spontaneo della popolazione, l'eroe tornava dunque ad essere quello che era con Hegel, l'anticipazione e la sofferenza della storia, la sua astuzia, la sua realizzazione. L'avanguardia poteva assolvere compiaciuta ai riti del trionfo. Oppure no? In realtà, «è fin troppo chiaro che questo equilibrio fra vita personale e azione era per l'appunto collegato alle condizioni dell'azione clandestina e non poteva sopravvivere»<sup>38</sup>, e la sensazione di accordo profondo tra l'uomo e la storia non reggerà alla confusa situazione del dopoguerra nemmeno in letteratura. L'idea di una liberazione tradita, di un processo interrotto verso un mondo più giusto e conforme a ragione, il conflitto tra le volontà dei singoli e quelle dei partiti, l'imposizione di una pratica politica in cui i fini si spostano ogni volta più in là, e comportano l'uso di qualsiasi mezzo: tutto questo porta alla necessità di rappresentare degli eroi internamente scissi, indecisi sul da farsi. Mano a mano, scemato l'entusiasmo, con l'evolversi del clima internazionale, condizionato dall'opposizione tra due sistemi che apparivano entrambi ingiusti e violenti, l'eroe non è più rappresentato come un punto di immediata coincidenza con la storia, ma come un personaggio piegato e piagato dalle situazioni, che è costretto continuamente a reinventarle, incaricandosi della sua appartenenza. La rivolta passa ora per tentazioni e dimenticanze: gli eroi sono messi di fronte al male, costretti a combatterlo, ma anche a pensare ai modi, alla legittimità delle loro azioni. Si pensi a La Peste di Camus. Fare politica è un modo sì per superare la malattia, ma la politica stessa rischia ogni volta di aggravarla. Bisogna quindi «rifiutare tutto quello che, da vicino o da lontano, per buone o per cattive ragioni, faccia morire o giustifichi che si

faccia morire»<sup>39</sup>. Rieux, il medico che si prodiga per combattere la peste, afferma: «Non ho inclinazione, credo, per l'eroismo e per la santità. Essere un uomo, questo mi interessa». E quello che vuole anche Yanek, il rivoluzionario de Les Justes, che si oppone a chi afferma che tutto è permesso, che «nulla di quanto è utile alla causa è proibito». Per lui la rivoluzione non vale il futuro che prepara, ma i crimini che compie; la crudeltà non ha mai giustificazione ulteriore, il potenziale e l'attuale coincidono: «ho scelto di morire perché l'omicidio non trionfi. Ho scelto di essere innocente»<sup>40</sup>. Sartre riprende ne *Les Mains Sales* questa moralità tutta da fare. Il suo Hugo è l'Oreste moderno, l'eroe del dopoguerra: un intellettuale borghese che s'impone l'azione per riscattarsi dalla sua classe, per assicurarsi un'appartenenza. Dopo il felice momento della Resistenza, bisogna passare fra intransigenza ideologica e necessità del compromesso, e qui non solo non esiste un'unica strada per giungere allo scopo, e dunque l'eroe non può trovare davanti a sé un compito assicurato, ma i mezzi impiegati rischiano anche di stravolgere il senso dell'opera<sup>41</sup>. Il nesso tra decisione, azione, sua interpretazione, è spezzato: come tutti gli altri protagonisti del periodo<sup>42</sup>, Hugo non può trovare un disegno che lo sovrasti, e non vuole affermarsi sugli altri; è fatto di esitazioni, accordi mai fatti e sempre da fare. Hugo è sprofondato in una sua guerra fredda privata, dove la politica del tempo e i tempi della politica si sono incartati l'uno sull'altro. Uscito dal recinto privato, si confronta con una storia non lineare, che frammenta le appartenenze, altera le intenzioni, insedia una spia nel nostro monologo interiore. L'assurdo è ormai passato nella vita sociale, si è concretato nella storia che facciamo. Ma allora, se questi sono i segni che la politica e l'epoca depositano finanche nella letteratura, bisogna davvero ripensare tutto, guardare meglio la figura mitica per capire quale rito dev'essere celebrato: «L'eroe dei contemporanei non né quello di Hegel, né quello di Nietzsche»<sup>43</sup>. Nemmeno la Resistenza può chiudere questa lacerazione che appartiene alla modernità. O almeno, lo può fare se non viene assolutizzata, ma colta al suo stato nascente, nell'attimo di sicura ed incerta ribellione. Ad una Resistenza ormai vittoriosa può sembrare di aver fondato il proprio agire su un movimento infallibile della storia, ma in realtà si sceglie sempre nella precarietà. L'avanguardia cammina avanti, sì, ma solo di un passo. Proprio in questa dis-illusione di principio, dice Merleau-Ponty, sta l'eroismo della nostra epoca. Chi combatte nella guerra di Spagna o nel giugno del '40, chi inizia la battaglia partigiana nel momento in cui sa che la vittoria è tutt'altro che certa e che comunque non sarà lì per vederla, è eroe solo perché prende la sua strada fino alla fine, perché si vuole fino in fondo per quello che è sempre stato. Non c'è, a sostenere la rinuncia alla propria esistenza, un ordine futuro o uno sprezzo della vita, ma innanzitutto la linea della propria

fedeltà portata fino in fondo, perché il gesto coincide con lo stile che la vita ha tenuto, perché la decisione è la chiusura ed il ripiegamento di tutto un orizzonte. Quest'eroismo moderno è veramente il prodotto di una nuova sensibilità, di un mondo che ha sciolto i giuramenti, e che lascia libero l'uomo di declinare la sua appartenenza. È un eroismo che il soldato non può imparare nelle trincee della Prima Guerra Mondiale, dove è inteso che si eseguono degli ordini, ma che è in grado di apprendere quando trova davanti a sé il caos, e deve decidere da sé. È un eroismo che si fa nel «servizio inutile», quando la strada della storia è incerta, quando non si sa bene dove si marcia. È la cerimonia di una previsione impossibile, di un'impossibilità che è già condanna. Bisogna dunque opporsi a chi critica l'eroismo per tornare alla supina accettazione della Storia e dell'Ordine, ma bisogna anche mostrare e rivendicare un eroismo fatto di contingenza, silenziose preparazioni, occasioni, che immetta il mito nel rito quotidiano. Le risorse che Merleau-Ponty ha a disposizione per una tale operazione sono nel bagaglio della letteratura di quegli anni, laddove il percorso di maturazione etico-politica si fa narrazione. Così il filosofo pensa all'individualismo e al vitalismo liberale di Antoine Saint-Exupéry, in volo nei cieli della Francia alla vigilia dell'armistizio: egli «si getta nella sua missione perché essa è lui stesso, la conseguenza di quel che ha pensato voluto e deciso, perché non sarebbe più niente se si sottraesse. Nella misura in cui entra nel pericolo riconquista il suo essere». Si è quello che si diventa, si diventa ciò che, in qualche modo, si è: il gesto estremo del sacrificio di sé è il punto di fissione di un lungo processo, il prolungamento naturale del senso che ogni vita abbozza. Uno sforzo che ha appoggi solo nella propria esistenza, che porta l'eroe nelle cose, che gli fa lasciare il mondo in pieno mondo. Proprio come dice de Saint-Exupéry in *Pilote de guerre*: «dimori nel tuo stesso atto. Il tuo atto sei tu [...] il tuo significato si rivela abbagliante. È il tuo dovere, è il tuo odio, è il tuo amore, è la tua fedeltà, è la tua invenzione». Non ci può essere, con quest'eroe, filosofia della storia che tenga: altro modo di dire che nella configurazione storico-sociale non è iscritta, automaticamente, alcuna scelta. Ed è proprio il comunista Malraux a sottolinearlo, facendo dire a Kyo, il protagonista de *La condition humaine*: «nel marxismo c'è il senso di una fatalità e l'esaltazione di una volontà. Ogni volta che la fatalità passa prima, io diffido»<sup>44</sup>. Non c'è lettura assoluta degli avvenimenti, si può fare affidamento solo sulla propria volontà, combinazione d'abitudine e d'invenzione. Invenzione, certo, perché l'eroe non si può attenere ai fatti, non li può ritenere acquisiti fintanto che può cambiarli. Al limite, deve portare avanti le sue scelte anche sapendo di essere condannato. Così Robert Jordan, in *From Whom the Bell Tolls*, al momento di sacrificare la sua vita sa che non è una società futura a dare un senso alla sua scelta, sa che non c'è

bisogno di datare la propria legittimità. L'istante stesso vale il sacrificio, e qualsiasi motivo figura solo a titolo di anticipazione, tensione e garanzia probabile. Jordan è in guerra per gli ideali che sono da sempre i suoi, per affermarli contro chi li nega, e se passa tra violenze e menzogne è solo perché non si può fare altrimenti. Il conflitto è lì: evitarlo sarebbe già uscirne perdenti. «Quel che permette all'eroe di sacrificarsi non è, come in Nietzsche, il fascino della morte, né, come in Hegel, la certezza di compiere quel che vuole la storia, ma la fedeltà al naturale impulso che ci proietta verso le cose e verso gli altri»<sup>45</sup>. È alla luce di quest'interconnessione che bisogna spiegare il famoso esergo che Hemingway seglie per il suo testo: «Nessun uomo è un'isola, completo in se stesso; ogni uomo è un pezzo del continente, una parte del tutto [...] La morte di qualsiasi uomo mi sminuisce, perché io sono parte dell'umanità. E dunque non chiedere mai per chi suona la campana: suona sempre per te»<sup>46</sup>. In questa sineddoche umana, dove dicendo una parte s'intende il tutto, una morte non defalca una cifra da un elenco di numeri, ma sottrae al mondo qualcosa di unico, che in qualche modo obliquo ci appartiene. Legati nella carne dell'Essere, non possiamo quindi pensare una geografia insulare: l'umanità non è una somma, ma uno scambio, questa possibilità di potersi spostare e migrare come sulla terraferma, perché i territori sono contigui, perché siamo continuamente comunicanti. Fuori di questa connessione ogni dichiarazione è superflua: l'eroe moderno si sacrifica perché non può fare altrimenti se vuole essere coerente con se stesso, e perché potrebbe fare altrimenti se volesse tradirsi. Jordan e gli altri sono quindi eroi in senso molto sobrio: agiscono senza speranza, osano combattere, strappano quello che si può, insistono. «Fuori dai tempi della fede, in cui l'uomo crede di trovare nelle cose la trama di un destino già tracciato, chi può evitare questi interrogativi e chi può fornire un'altra risposta?». Non siamo già da sempre vicini alla dinamica di quest'eroismo, quando ci troviamo, noi, fuori dalla protezione di un libro, dall'involucro delle sue pagine, a dover scegliere? Certo l'eroe – più di noi – riesce ancora a riunire nello stesso movimento sé e gli altri, il suo presente ed il suo passato, riesce a fare in modo che tutto abbia un senso, riesce sempre ad apporre l'ultima parola al discorso confuso del mondo; ma egli non può più credere che la sua battaglia sia già vinta nel cielo o nella storia, perché – come noi – non ha più queste risorse. Per questo l'eroismo dei contemporanei non vince, non è rivolto a un dio, né ispirato da un verbo, ma è rimesso all'uomo. Se è la pro-fessione di una fede, il suo sacro non trova chiesa. Niente più assurdo, allora: l'eroe è chiunque e dovunque si apra a forza la via della conoscenza e dell'azione che lo definirà. Il suo stile è una posizione gnoseologica, une manière absolue de voir les choses: se Rieux sceglie di stare con le vittime della peste, se Yanek, Kyo e Hugo cercano una

loro giustificazione davanti alla sofferenza umana, se Jordan muore per meritare la sua vita, è solo perché essi sono uomini in senso eminente: pronti da subito all'ostinazione ed alla solidarietà. Disposti a conoscere, a tutto comprendere: si rivelano come ogni uomo autenticamente tale. In questo senso l'eroismo è qualcosa di simile alla sincerità disponibile ad ognuno, una libertà che è esilio, come dice Oreste opponendosi a Giove: «Fiorii dalla natura, contro la natura, senza scusa, senz'altro aiuto che in me. Ma non tornerò sotto la tua legge: io sono condannato a non avere altra legge che la mia. Non tornerò alla tua natura [...] posso seguire soltanto la mia strada. Perché sono un uomo, Giove, e ogni uomo deve inventare la propria strada»<sup>47</sup>. Forse, più di ogni ricostruzione critica, questa folgorazione letteraria basta a chiarire l'ispirazione fondamentale di tutte le posizioni filosofiche e politiche dell'esistenzialismo. Ancora una volta nella guerra del senso, nella lusinga delle parole, alla prova di se stesso come dell'altro, «non ci si difende che creando»<sup>48</sup>.

\*\*\*

Forse sarebbe semplicistico dire che quest'imperativo esistenzialista deve essere assunto, pur nella sua difficoltà, pur nella sua criticità, anche nell'epoca del «surrealismo di massa» e della «morte dell'uomo». Ma con una critica indiretta, vedendo come le sedimentazioni culturali siano traccia del dramma storico, esaminando l'esistenzialismo in relazione alle dinamiche economiche, sociali, politiche, abbiamo trovato l'insoddisfazione di una classe, una grande mutazione di sensibilità, una generale attrazione verso un altro modello di vita e di pensiero che stava diventando egemonico... Ora, in una strategia di aggiramento, potremmo rivolgere questo studio delle forme eroiche, e dei loro depositi nel senso comune, al mondo in cui viviamo, saggiandone le falle, tentando di misurarne la sconfinatezza. D'altronde la nostra società serba la memoria di Oreste. Nella sua produzione di miti, gioca di nuovo lo stereotipo dell'assurdo, ne riprende lo stilema filosofico, l'abbassamento dell'eroe, svuotandolo però di ogni prospettiva, sciogliendolo da ogni dimensione storica e da ogni contenuto emancipativo. Nella spettacolarizzazione e nel disciplinamento, non dà alla rivolta una vera vita da conquistare. Schiacciato in un presente in cui le cose sembrano svanire, liquefarsi, l'eroismo diventa paccottiglia televisiva o tragicità dei fondamentalismi. In ogni caso ciò che si smarrisce è l'uomo: quando trionfa l'aleatorio è il trascendente a farsi materiale. Nella potenza delle strutture anonime, nell'insindacabilità dei macroprocessi, non sembra esserci spazio per questa cosa che, come diceva Sartre, è da inventare ogni giorno. Forse, attraverso gli eroi, stiamo solo formulando le miserie che si addicono ai nostri fallimenti. Ma quest'errore non è fatale. Merleau-Ponty ci ha insegnato a vedere un compito nella storia, contro la storia, fra la sconfitta e un'insicura



certezza. Ne *La Vita di Galileo*, Brecht mette in scena il trionfo della reazione, il riflusso della ragione. Il grande scienziato è sconfitto, ha rinnegato le sue teorie; il suo allievo, Andrea Sarti, dichiara ad alta voce: «Sventurata la terra che non ha eroi!»<sup>49</sup>. Ma no, risponde Galileo, è la terra che ha bisogno di eroi a essere sventurata. Li può usare come sinecura, ed evitare di interrogare ognuno sulla propria vita. Ma la verità che da un uomo è fatta vale più di ogni abiura che a quell'uomo è confinata. La verità continua a vivere nelle generazioni, se trova qualcuno capace di ricominciarne lo sforzo. Anche nella critica non abbiamo bisogno di eroi. Andrea Sarti lascia l'Italia, dove la grettezza della Chiesa ormai impera. Prima di varcare la frontiera, si gira verso un bambino, l'unico che nel suo gruppo sembra non credere alle superstizioni, ai diavoli e alle streghe. È quello che «non sa niente di niente, perché a scuola non ci va perché non ha nemmeno un paio di calzoncini sani». Nell'ultima battuta del dramma, lo scienziato si rivolge a lui: è dalla gioventù che dubita e che ha fame che si deve ripartire, perché ancora «ne sappiamo troppo poco», perché «siamo appena al principio». È lecito sperare che quel bimbo diventi uomo!

<sup>1</sup> «Fu un'«offensiva esistenzialista» quella che noi scatenammo, senza averla concertata, all'inizio di quell'autunno. Nelle settimane che seguirono la pubblicazione del mio romanzo, comparvero i primi due volumi dei *Chemins de la liberté*, e i primi numeri dei «*Temps Modernes*». Sartre fece una conferenza -L'esistenzialismo è un umanismo -e anch'io ne feci una al Club Maintenant, sul romanzo e la metafisica. [...] Il tumulto che sollevammo ci sorprese [...] La mia vita traboccò dalle sue vecchie frontiere. Fui proiettata nella luce pubblica. [...] Non passava una settimana senza che si parlasse di noi nei giornali [...] Dappertutto apparivano echi sui nostri libri, su di noi. Nelle strade i fotografi ci mitragliavano, la gente ci abbordava» (S. DE BEAUVOIR, *La force des choses*, Gallimard, Paris 1963, p. 50).

<sup>2</sup> Una tale definizione non squalifica la sua pregnanza culturale, né riduce l'esistenzialismo a un caso dell'alienazione o della produzione ideologica. La parola *populaire* non indica né il folklore e quel complesso di tradizioni e di usanze tipiche che da noi si dice *popolare*, né una riproduzione in serie di materiali culturali dati in pasto alla massa. Piuttosto, quell'interazione fra autore e pubblico che l'opera può suscitare, quella disponibilità a una lettura a più livelli, quel diventare patrimonio condiviso di una

generazione, che si rende accessibile a ogni onda che ne condivida le inquietudini. Non si tratta quindi di negare alla filosofia esistenziale il suo valore speculativo, ma di inquadrarla in un processo che la eccede, di valutarla fenomenologicamente, secondo la sua capacità di penetrazione nel pubblico e del suo poter rispondere delle esigenze della mass culture.

<sup>3</sup> Cfr. anche Cicerone, che identifica l'absurdus innanzitutto con il dissonante (cfr. Dell'oratore, Rizzoli, Milano 1994, III, 41).

<sup>4</sup> Pubblicato il 15 aprile 1925 in *La révolution surréaliste*, cit. in *Il movimento surrealista*, a cura di F. Fortini, Garzanti, Milano 1959, p. 95.

<sup>5</sup> A. MALRAUX, *La Tentation de l'Occident*, Grasset, Paris 1984 (scritto fra il 1921 e il 1925, e pubblicato nel '26).

<sup>6</sup> Non stupisca il riferimento al libro di J. Conrad: scritto nel 1899, ma tradotto in francese solo dopo il 1918, esso anticipò molte delle tematiche che ritroveremo nei nuovi romanzieri francesi (in particolare Gide – che di Conrad fu anche traduttore – e appunto Malraux): la critica del colonialismo, la proiezione della propria barbarie sulle altre culture, la sublimazione delle proprie perversioni sadiche e sessuali nel gioco del potere...

<sup>7</sup> A. MALRAUX, *I conquistatori*, Mondadori, Milano 1947, p. 169.

<sup>8</sup> Ivi, p. 177. E ancora: «Vivere in un modo assurdo o vivere in un altro... Non c'è forza, non c'è neppure una vera vita senza la certezza, senza l'assillo della vanità del mondo [...] Si può vivere accettando l'assurdo, non si può vivere nell'assurdo» (ivi, p. 231).

<sup>9</sup> A. MALRAUX, *La condizione umana*, Garzanti, Milano 1967, p. 244.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> A. MALRAUX, *I conquistatori*, cit. p. 217.

<sup>12</sup> La figura di Nizan, importantissima nella cultura francese di fine anni '30 (celebre fu la sua polemica del '35 con Julien Benda sul ruolo degli intellettuali nella società contemporanea), è stata anche fondamentale per Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, che ne furono amici. Anche quando nel dopoguerra il PCF, che non gli aveva perdonato l'abbandono del partito, gli rivolse accuse infamanti per bocca di Aragon e Lefebvre, i due filosofi intervennero per onorare la sua figura. E ancora nel 1960, per riabilitare la sua opera. È celebre la prefazione di Sartre alla riedizione di *Aden Arabia*, e l'affettuosa e profonda risposta di Merleau-Ponty di qualche mese successiva (cfr. la prefazione di Segni, *Il Saggiatore*, Milano 2003).

<sup>13</sup> «A che cosa rassomigliava il nostro mondo? [...] Noi credevamo di scorgervi il principio della fine, di una vera fine [...] Tutto assomigliava a quel disordine che conclude le malattie [...]. Pochissimi uomini si sentivano allora abbastanza chiaroveggenti per individuare le forze già al lavoro dietro i grandi rottami putrescenti; ma noi nulla sapevamo di quanto sarebbe stato necessario sapere e la cultura era troppo complessa per permetterci di capire altro che le rughe superficiali [...]. L'errore è sempre meno semplice della verità» (*Aden Arabia*, Fahrenheit, Roma 1994, pp. 65-66. Il numero di pagina delle prossime citazioni nel testo, fra parentesi quadre).

<sup>14</sup> P. NIZAN, *Le cheval de Troie*, Gallimard, Paris 1994, p. 31 e p.50. Proprio Malraux aveva scritto: «Non ci si difende che creando» (*I conquistatori*, cit., p. 231).

<sup>15</sup> Ivi, p. 158.

<sup>16</sup> Anche qui, «Ce n'est pas de mourir en se battant qui est difficile, c'est de mourir seul, torturé, ou dans un lit. Mourir de morts exigeantes. Être en face d'une

maladie comme en face d'un ennemi, pour que mourir soit encore un dernier honneur, une dernière conquête de la conscience [...]. Nous ne possédons que nos corps. Le choix n'est pas large: mener une vie qui n'est qu'une espèce d'angoisse ou risquer la mort pour conquérir la vie. Il faut risquer ce prix pour ne plus rougir d'être un homme... [...] Ce sera le commencement de l'histoire...» (Ivi, pp. 201-211).

<sup>17</sup> «Sapevo che si può arrivare alla disperazione. Ma non sapevo cosa volesse dire. Pensavo, come tutti, che si trattasse di una malattia dell'anima. Invece no, è il mio corpo che soffre. Ho male al cuore [...] sono tutto scosso da conati di vomito. Mi fanno male le gambe, le braccia. Mi fa male la pelle. Ho la testa svuotata, ma la cosa più rivoltante è questo sapore che ho in bocca. Non sa di sangue né di morte né di febbre, ma di tutto questo messo insieme. Mi basta muovere la lingua perché tutto si faccia nero e l'umanità mi ripugni» (A. CAMUS, *Caligola*, in *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano 2003, p. 62).

<sup>18</sup>Cfr. la Prefazione di Camus all'edizione americana de *L'étranger*, scritta nel 1955: Mersault è condannato perché «il ne joue pas le jeu», «il refuse de mentir», se mentire è dire più di quello che si sente davvero. Mersault è dunque straniero perché rifiuta il modo, tutto convenzionale, di semplificarsi la vita (in *L'étranger*, Bordas, Paris 1972).

<sup>19</sup> A. CAMUS, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2004, p. 121.

<sup>20</sup> È rivolta proprio contro i filosofi esistenzialisti una tale affermazione: «Con un singolare ragionamento, costoro, partiti dall'assurdo sulle rovine della ragione, in un universo chiuso e limitato all'umano, divinizzano ciò che li schiaccia e trovano una ragione di sperare in ciò che li spoglia» (A. CAMUS, *Il Mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 1996, p. 32. Il numero di pagina delle prossime citazioni nel testo, fra parentesi quadre). Camus stesso nel 1945 precisa: «No, non sono un esistenzialista. Sartre ed io ci stupiamo sempre nel vedere associati i nostri due nomi [...]. Sartre ed io abbiamo pubblicato tutti i nostri libri prima di incontrarci [...]. Sartre è esistenzialista, e il solo libro di pensiero che io abbia pubblicato, *Il Mito di Sisifo*, è diretto contro i filosofi esistenzialisti» (cfr. S. ZOPPI, *Invito alla lettura di Camus*, Mursia, Milano 1980, pp. 28-29).

<sup>21</sup> J.-P. SARTRE, *Il muro*, Einaudi, Torino 1994, p. 31.

<sup>22</sup> «Gli uomini, bisogna vederli dall'alto. Spegnevo la luce e mi mettevo alla finestra: essi neppure sospettavano che si potesse osservarli dal di sopra. Curano la facciata, qualche volta la parte posteriore, ma tutti i loro effetti sono calcolati per uomini di un metro e settanta. Gli uomini [...] non sanno combattere questo grande nemico dell'umanità: la prospettiva dall'alto. 33 Mi sporgevo e mi mettevo a ridere [...]. Sul balcone d'un sesto piano: è qui che avrei dovuto passare tutta la vita» (ivi, p. 67).

<sup>23</sup> J.-P. SARTRE, *La nausea*, Einaudi, Torino 1990, p. 14. Il numero di pagina delle prossime citazioni nel testo, fra parentesi quadre.

<sup>24</sup> Sulle modalità di costruzione di un mito politico in tempo di guerra, cfr. G. L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Bari 2002.

<sup>25</sup> Umanismo e terrore, Sugarco, Milano 1978, pp. 70-71.

<sup>26</sup> C. LEVI, *Siamo stati insieme*, su "Il Ponte", aprile-maggio 1955, fascicolo speciale dedicato alla Resistenza.

<sup>27</sup> «Nella resistenza, l'unione era facile, perché i rapporti erano sempre da uomo a uomo [...] La generalità sociale era dominante, la resistenza offriva il così raro fenomeno d'una azione storica che non cessava di essere personale. Gli elementi

psicologici e morali della politica sembravano qui quasi soli, e proprio perciò hanno potuto aderire alla resistenza gli intellettuali meno inclini alla politica. L'esperienza della resistenza è stata per loro un'esperienza unica ed essi volevano salvaguardarne lo spirito nella nuova politica francese» (M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 182).

<sup>28</sup> Cfr. il saggio *C'è stata la guerra*, pubblicato sul primo numero di "Les Temps Modernes", e poi ripubblicato in *Senso e non senso*, cit., pp. 169 e seguenti.

<sup>29</sup> Cfr. il film-manifesto di J. Renoir del 1943. Non è un caso che qui la riscossa della Francia parta proprio da un professore, da un umanista considerato da tutti impacciato ed astratto. La scoperta di cosa voglia dire nazista e occupante, la percezione di avere una «terra» che è più di un sudo da difendere, porta questo professore ad un atto di ribellione individuale ed eroico, che paga con la vita. Nonostante i limiti del film (derivanti soprattutto dagli intenti dichiaratamente propagandistici), esso rimane esemplare per chiarire la condizione morale di un intero gruppo di intellettuali che tramite la Resistenza si avvicinavano alla politica.

<sup>30</sup> *Senso e non senso*, cit., p. 181.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 213 e seguenti.

<sup>32</sup> Ci si ricordi di Nizan, del suo peregrinare: «Le finestre sono chiuse davanti ai viaggiatori [...] Tutti sanno naturalmente che essi sono i nemici di chi è capace di fermarsi a lungo in una medesima stanza; gli esseri sono chiusi per loro, come dei globi stagnati. Continuano ad andare avanti aspettando la felicità dalla benevolenza del caso, come se quella mescolanza di cause imbrigliate fosse un dio che distribuisca compensi: ma un uomo ostinato, in cui l'amore spontaneo per un luogo e per un tipo particolare di azione e un metodo costante non distruggono le passioni, può essere efficiente nei confronti di queste cause e sbrigliarle. Dunque per fermarsi, per dire "la mia dimora" senza arrossire, bisogna amare la capacità vera. I veri viaggiatori, i veri "evasi" sono i testimoni risibili di un'umana incapacità [...] Libertà? Non era questo vuoto quel che cercavo, ma una capacità vera» (P. NIZAN, *Aden Arabia*, cit., p. 97-100).

<sup>33</sup> «Oreste: Che cosa è mio? Il Pedagogo: Che ne fate della cultura, signore? [...] Eccovi giovane, ricco e bello, avveduto come un vecchio, liberato da tutte le servitù e le credenze, senza famiglia, senza patria, senza religione, senza mestiere, libero per tutti gli impegni e sapendo che non bisogna mai impegnarsi, un uomo superiore insomma [...] Oreste: Tu mi hai lasciato la libertà di quei fili che il vento strappa alle ragnatele e che ondeggiavano a dieci piedi dal suolo; io non peso più di un filo e vivo in aria [...] ci sono uomini che nascono impegnati: non hanno scelta, sono stati gettati su una via, in fondo alla via c'è un atto che li aspetta, il loro atto; essi vanno, e i loro piedi nudi premono fortemente la terra e si spellano sui ciottoli. Ti pare volgare, a te, la gioia di andare da qualche parte? [...] Sono libero, grazie a Dio. Ah! Come sono libero. E che superba assenza è la mia anima» (J.-P. SARTRE, *Le mosche*, Bompiani, Milano 1991, pp. 19-20).

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>35</sup> *Parcours*, Verdier, Paris 1997, p. 61 e seguenti.

<sup>36</sup> *Senso e non senso*, cit., p. 182.

<sup>37</sup> F. FÉ, Nizan oggi, in "Il ponte", n. 11-12, novembre-dicembre 1971, p. 1481.

<sup>38</sup> *Senso e non senso*, cit., p. 182.

<sup>39</sup> A. CAMUS, *La peste*, Bompiani, Milano 2004, p. 193-197.

<sup>40</sup> A. CAMUS, *I giusti*, in *Tutto il teatro*, cit., pp. 125-137.

<sup>41</sup> «Come tieni alla tua purezza, ragazzo! Come hai paura di sporcarti le mani. Ebbene, resta puro! A che cosa servirà e perché vieni tra noi? La purezza è un'idea da fachiri, da monaci. Voialtri, intellettuali, anarchici borghesi, vi trovate la scusa per non far nulla. Non far nulla, restare immobili, stringere i gomiti al corpo, portare i guanti. Io, le mani, le ho sporche. Fino ai gomiti. Le ho affondate nella merda e nel sangue. E del resto? Credi proprio che si possa governare innocentemente?» (J.-P. SARTRE, *Le mani sporche*, Mondadori, Milano 1966, pp. 198-199).

<sup>42</sup> Anche *Les Mandarins* di de Beauvoir (1954), partecipa di questa problematica. Gli intellettuali francesi vi vengono rappresentati intrappolati in un dilemma analogo: appresa la notizia dei campi di concentramento sovietici, che si deve fare? Dire la verità rivelandone l'esistenza, anche se si fa così il gioco dei reazionari, o tacere e delegare al realismo più crudo la propria sincerità? Qual è il ruolo dell'intellettuale, nel momento in cui egli non può essere l'autocoscienza integrale della società? Il romanzo di de Beauvoir *35* non scioglie la contraddizione, visto che la riconciliazione dei due amici che incarnano le due posizioni può avvenire solo a patto di riconoscere la propria impotenza rispetto alla forza dell'evento politico.

<sup>43</sup> *Senso e non senso*, cit., p. 215 e seguenti.

<sup>44</sup> E ancora, scrive Malraux: «Il marxismo non è una dottrina, è una volontà; [...] non dovete essere marxisti per aver ragione, ma per vincere senza tradire voi stessi» (*La condizione umana*, cit., p. 54).

<sup>45</sup> *Senso e non senso*, cit., p. 217.

<sup>46</sup> J. DONNE, *Meditazione XVII*, in *Poesie sacre e profane*, Feltrinelli, Milano 1995.

<sup>47</sup> J.-P. SARTRE, *Le mosche*, cit., pp. 96-97.

<sup>48</sup> A. MALRAUX, *I conquistatori*, cit., p. 231.

<sup>49</sup> B. BRECHT, *I capolavori*, Einaudi, Torino 1998, p. 105, e pp. 199-121.