

*Il primo uomo. Note di lettura sul romanzo
di Albert Camus*
Maria Lina Landi*

*Ricevuto il 26 aprile 2022
Accolto il 26 novembre 2022*

Riassunto

L'autrice rintraccia nel personaggio di Jacques, nato dalla "rivolta" contro "l'assurdo", la straordinaria creazione in cui Camus combina e attraversa la rivisitazione della biografia, *toute la lumière du monde* con *la mort pour tous*. Il testo, pubblicato postumo e che nell'intenzione dell'autore doveva essere il primo del "ciclo dell'amore", ci consegna l'approdo di una ricerca protratta per tutta la breve e intensa vita. Approdo che, nella lettura presentata, converge con alcuni fondamentali parametri del pensiero di C. G. Jung.

Parole chiave: *Assurdo, rivolta, coscienza, memoria, origine, creazione artistica, funzione trascendente, individuazione, senso.*

Abstract. *The first man. Reading notes on the novel by Albert Camus*

The author traces in Jacques, the character born from the "uprising" against the "absurd", the extraordinary creation in which Camus combines, through a new interpretation of the biography, *toute la lumière du monde* with *la mort pour tous*. The posthumous text, which in the author's intention was meant to be the first "cycle of love", shows the haven for research that lasted through all his short and intense life.

* Psicoterapeuta, psicologa analista con funzione di training del CIPA, membro della IAAP, membro di *Dialoghi di psicologia analitica*. Vive e lavora a Firenze.
Via Porta Rossa 5, 50123 Firenze. E-mail: mariolinalandi@libero.it

Studi Junghiani (ISSN 1828-5147, ISSN e 1971-8411), vol. 28, n. 2, 2022
DOI: 10.3280/jun56-2022oa13518

A haven which in this text merges with some fundamental parameters of C. G. Jung's thought.

Key words: *Absurd, uprising, consciousness, memory, origin, artistic creation, transcendent function, identification, sense.*

La lettura

Il dono postumo

Il manoscritto del libro *Il primo uomo*¹ (Camus, 1994) è venuto alla luce con la morte dell'autore.

Fu, infatti, rinvenuto (insieme a una copia de *La Gaia scienza* e de *L'Otello*) nell'auto coinvolta nell'incidente in cui Albert Camus perse la vita, il 4 gennaio 1960, nel viaggio di ritorno dalla Provenza a Parigi.

Solo pochi intimi erano a conoscenza dell'impegno di Albert Camus alla stesura di una nuova opera; anzi, il silenzio seguito all'assegnazione del premio Nobel per la letteratura nel 1957, aveva dato origine a indiscrezioni preoccupate se non malevoli. Fu con la morte dell'autore, celebrato, amato discusso, che dal manoscritto ritrovato nei rottami dell'auto si rivelò il tema su cui Camus rifletteva negli ultimi anni della sua vita. Una sorpresa che lasciava adito a molte suggestioni, prima tra le quali il legame tra l'autore e l'opera in divenire: una sorta di gravidanza che ne rende impossibile la separazione. Una gestazione mantenuta in raccolto silenzio, quello necessario al compimento della creatura. Del resto, Albert aveva sempre riservato una dedizione particolare alle proprie creazioni, almeno quelle più significative, strappandosi anche ai suoi molteplici impegni pubblici e privati. Altra suggestione è quella indotta dalla comparsa del manoscritto (il primo libro del "ciclo dell'amore") e la morte del suo autore: testimonianza della ineliminabile opposizione tra *la mort pour tous* da una parte e *la lumiere du monde* dall'altra.

L'incidente mortale separava Camus dal suo manoscritto: 144 pagine scritte di getto con una grafia difficile a decifrarsi, in alcune parti senza punti né virgole. Pagine mai rielaborate, un flusso di emozioni, pensieri, sensazioni colte nella vivezza del loro emergere dalla memoria e che il testo definitivo salva. Ci consegnano una testimonianza del lutto che accompagnò questa perdita le parole a lui rivolte da Sartre – pur nel dar conto della complessità

1. Questo testo dava inizio al "ciclo dell'amore" da svilupparsi in due opere, secondo il programma dell'autore (1957), e faceva seguito al "ciclo dell'assurdo" e a quello della "rivolta".

del loro rapporto – dalle pagine di *France Observateur*: «per noi, che siamo incerti, disorientati, bisognava che i nostri uomini migliori arrivassero in fondo alla galleria. Poche volte i caratteri di un'opera e le condizioni del momento storico hanno reclamato così chiaramente la vita di uno scrittore» (Fofi, Giacopini, 2014, p. 28), alla nostalgia e al rimpianto per la perdita segue poi nell'epigrafe: «era un uomo in cammino e ci metteva in questione, era lui stesso una questione che cercava una risposta» (*ibidem*).

È immaginabile che Sartre non sapesse che le risposte alle domande a cui Camus aveva dato vita fossero contenute nel manoscritto rinvenuto tra i rottami dell'auto, ma dalle parole a lui rivolte risulta di aver ben conosciuto la specialità della vita dell'uomo con il quale tante volte si era trovato a contendere. Quell'uomo che, logorato dalla malattia, contrastata a partire dal suo esordio a 17 anni, non avrebbe vissuto mai di lamento «come un cardellino accecato»².

Possiamo capire quanto sia stato prezioso questo manoscritto come ultimo dono: un dono venuto alla luce con un parto prematuro e bisognoso di una cura meticolosa: *Il primo uomo*, fedele al progetto del suo autore, ha raggiunto il pubblico solo nel 1994.

Il sentimento dell'assurdo e la rivolta

Sopra il calessino che viaggiava su una strada acciottolata, nubi grosse e dense correvano nel crepuscolo verso oriente. Tre giorni prima, si erano gonfiate nell'Atlantico, avevano atteso il vento dell'ovest, e si erano messe in moto, lente all'inizio e via via più veloci, avevano sorvolato le acque fosforescenti dell'autunno, procedendo dritte verso il continente, e si erano sfilacciate sugli altipiani di Algeri, e adesso avvicinandosi alla frontiera della Tunisia, cercavano di raggiungere il mar Tirreno, dove si sarebbero disperse (Camus, 1994, p. 9).

Come nel preludio di una composizione musicale, le immagini dell'incipit proiettano i temi, su cui si svilupperà il racconto, nell'insondabile gioco tra l'ampiezza luminosa del cielo e la chiusura della terra.

Fu così che quella sera, sotto quelle dense nuvole che si sarebbero trasformate in pioggia, in quel calesse, su quella strada acciottolata, viaggiasero il padre e la madre di Jacques³: la madre, impegnata nel tentativo di contenere i dolori del parto che si era presentato nel viaggio, e il padre,

2. «Morire come le allodole / assetate sul miraggio. // O come la quaglia / passato il mare / nei primi cespugli / perché di volare / non ha più voglia. // Ma non vivere di lamento / come un cardellino accecato» (Ungaretti, 1963, p. 10).

3. Jacques Cormery è il nome del protagonista in cui Albert cela la sua identità.

preoccupato di risolvere la complicata situazione di un parto, di notte, in un luogo sconosciuto.

Una paternità che aveva esordito nel creare una situazione positiva in un luogo fino a quel momento sconosciuto. Aveva accompagnato, allestito, sostenuto e poi accolto il nuovo nato con sguardo rapido, ma eloquente, di benvenuto.

Il racconto, successivamente, prende vita nel cimitero di Saint Brieuc (Bretagna) dalla visita di Jacques alla tomba di un padre mai conosciuto perché morto, nell'ottobre del 1914, a 29 anni, per la follia della guerra e solo dopo un anno dalla sera della nascita del figlio.

Nulla lasciava prevedere quello che sarebbe accaduto nel momento in cui Jacques avesse varcato la soglia del cimitero. Fin quando un rumore improvviso richiamò sulla terra il suo sguardo sulle date riportate dalla lapide (1885-1914), e il rapido conto dei 29 anni pose l'uomo maturo dinanzi alla tomba di un giovane padre. Da questa percezione, il padre rinasce nella vita del figlio. Tale presenza si dilata nella gamma di sensazioni⁴ che avvolge il figlio. L'uomo maturo è sopraffatto da una catena di emozioni, in cui la tenerezza e la compassione si combinano con l'esperienza dell'assurdo spezzarsi della successione temporale nelle generazioni. Per rendersi, poi, conto che le tombe intorno sono quelle dei padri dei propri coetanei, giovani padri di figli cresciuti orfani come lui.

È questo il momento in cui irrompe nella vita di Jacques *le sentiment de l'absurd*, quel "non senso della vita" provato dall'intelligenza e dal sentimento, preciso, ma anche confuso, che emerge da un'esperienza personale e incomunicabile. È questo un sentimento che nasce per la rottura dal ritmo automatico in cui viene percepita l'esistenza in ogni suo aspetto. Ha origine da un'emozione che sorge improvvisa ed è destinato ad annullare tutte le attese rivolte alla propria esistenza, rompe gli automatismi in cui viene percepita la vita e distoglie da illusorie speranze, in particolare quelle rivolte al futuro e alla morte. Si frantuma, così, quella rete di protezione che i desideri proiettano sul mondo e sul destino, emerge l'irrazionale e il non senso

4. «Sensazione, o percezione sensoriale, è quella funzione psicologica che trasmette uno stimolo fisico alla percezione. La sensazione è quindi identica alla percezione. La sensazione va distinta rigorosamente dal sentimento, essendo quest'ultimo un processo affatto diverso, che può associarsi alla sensazione, ad esempio, come tonalità emotiva. La sensazione non si riferisce solo allo stimolo fisico esterno, bensì anche a quello interiore, ossia alle alterazioni degli organi interni. La sensazione è quindi in primo luogo una percezione sensoriale, ossia percezione mediante gli organi dei sensi e del "senso somatico" (sensazione cinestetica, vasomotoria). Essa è, da un lato, un elemento della rappresentazione, in quanto trasmette alla coscienza le alterazioni somatiche (vedi affetto); la sensazione rappresenta anche gli istinti fisiologici, ma non è loro identica, essendo una funzione meramente percettiva» (Jung, 1921, p. 478).

dell'esistenza. Da ciò nasce la consapevolezza di come la vita sia stretta tra l'aspirazione alla chiarezza e l'irriducibile irrazionalità, il bisogno umano di persistere in essa e la certezza del morire. Il male è lo scandalo; il cuore e l'intelletto non possono giustificarlo. Ma certo l'uomo non è innocente, egli accresce senza senso le sofferenze umane.

È la rivelazione dell'assurdo come condizione della vita umana che, nel momento in cui si presenta a Jacques, nel cimitero di guerra, è amplificata dalla follia umana: la guerra e il suo lascito di morte!

Allo stesso tempo lo sguardo sull'assurdo genera la rivolta, la rivolta della coscienza più autenticamente umana. E quindi: «*Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre c'est avant tout le regarder. Au contraire d'Euridyce, l'absurde ne meurt que lorsqu'on s'en détourne. L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. Elle est une confrontation perpétuelle de l'homme et l'obscurité*» (Camus, 1942, p. 76). Dunque, vivere è vivere l'assurdo. Ed è lo sguardo fisso all'assurdo e, quindi, l'abbandono di ogni falsa speranza a liberare il cuore alla "poesia del mondo" e scoprire la vita nella successione dei suoi stessi istanti, attraverso le sensazioni in cui si rivela e scorre e attraverso le emozioni in cui si fissa, si richiama e si racconta. E la vita, non più risucchiata di senso da un mito ormai sterile che la trascende, si offre all'uomo come vita-terra, non come vita-universale che sta dietro a tutti i fenomeni, ma come grembo germinale, non intesa metafisicamente, ma come vita biologica. E l'uomo può puntare lo sguardo sull'esistenza di tutte le cose, siano esse uomini, animali, le stesse pietre, e dar loro nome e valore.

È uno sguardo intimo e consapevole quello che nasce dalla rivolta nei confronti dell'assurdo. È lo sguardo di una coscienza risvegliata che scopre e si assume la propria antinomia con l'irrazionale, la sofferenza e il male che a lei si accoppia in una lotta estenua. La coscienza disegna i termini di una ricerca tutta in salita da cui può emergere il senso dell'esistenza e una possibile felicità contro l'assurdo. Ed è la capacità della coscienza umana risvegliata a dare la possibilità di cogliere, nella qualità delle proprie percezioni ed emozioni, la quantità e la qualità della propria esperienza. «*Là où la lucidité règne, l'échelle des valeurs devient inutile*» (Camus, 1942, p. 87).

Non è infatti un valore vago quello che "la rivolta" scopre, ma una coscienza umana che possiede aspetti determinati, una struttura, o almeno una tensione ad averla. E la coscienza scoperta diviene l'unico bene. Dunque, di fronte a una vita dispersa in una grande quantità di sensazioni, essa chiede unità. È in questo mondo disperso e irrazionale che la coscienza ricerca la ricomposizione delle antinomie.

«*Le révolté est à la recherche, sans le savoir, d'une morale et d'un sacré. La révolte est une ascèse, quoique aveugle*» (Camus, 1951). Se la rivolta è

individuale, la coscienza, per il fatto di appartenere a tutti gli uomini, lega il singolo al resto dell'umanità. Infatti, Jacques, dopo i primi momenti di coinvolgimento, riconosce nelle tombe intorno quelle dei padri dei suoi coetanei che giacciono accanto al suo.

La tenerezza per il giovane padre che non ha potuto sapere nulla di lui, Jacques, suo figlio, la quantità e qualità delle sensazioni che invadono la mente, costellano l'immagine paterna e originano il bisogno di ricomporre la memoria o, meglio, recuperare le emozioni, le sensazioni che ne costituiscono la vita. In tutto questo si esprime la rivolta contro l'assurdo della condizione umana. È questa una restituzione postuma al giovane uomo, quello per cui ora egli è al mondo. La restituzione di una paternità da cui era stato espropriato e, per il figlio, di una radice mai pensata né conosciuta.

La memoria

Un bisogno intimo e intenso tale da strapparne il racconto alla Grande Storia che, assimilandolo in un evento, ne ha cancellato i tratti. Quindi l'arrivo ad Algeri di Jacques Cormery – nella casa in cui è cresciuto e dove ancora vive la madre – per scoprire che la madre non ricorda, e forse non ha mai saputo molto su questo uomo, padre dei suoi figli: solo alcune scarse notizie, incertezza sulla stessa data di nascita, come del resto sulla propria, rintracciate dai documenti. Un uomo di cui nessuno si ricorda, sparito nella sua morte in luoghi e situazioni lontane, una morte determinante per la successiva vita del figlio.

Dunque, se la propria esistenza è la testimonianza più viva della vita dell'altro, Jacques non può che tornare a sé, a partire dalla propria infanzia, quella «infanzia da cui non era mai guarito, a quel segreto di luce, di povertà calorosa, che lo aveva aiutato a vivere e a vincere ogni cosa» (Camus, 1994).

Con questa motivazione, evocare la propria infanzia per Jacques si fa “rimembranza”, per la valenza particolare che acquistano le sensazioni e le emozioni quando, legate ai ricordi, recuperano frammenti di vita come realtà essenziali che sfuggono all'assurdo. “Rimembranza” assume così il suo significato etimologico di “riconnesione di membra” per la vitalità del processo che trova, nel ricordo, i propri gangli vitali, i nuclei generativi del proprio esistere.

Dal processo in cui si immerge Jacques tornano in vita catene di attimi ancora carichi delle sensazioni di un tempo, il buono e il cattivo sfumano l'uno nell'altro quali elementi della vita: tutto si presenta necessario in una celebrazione dei molteplici aspetti della vita, dense stratificazioni in cui si esplicita una sorta di religione panteistica.

Fu Belle Court, al confine con il quartiere arabo, ad accogliere la madre con i due bambini piccoli in attesa che il padre tornasse dalla guerra. Situazione provvisoria che poi sarebbe divenuta definitiva quando il ritorno si rese impossibile.

Il maestro

All'interno della vita familiare, l'eredità e la memoria paterna coincidono con l'esistenza di Jacques. Oltre il contesto familiare, egli avrebbe incontrato sulla propria strada uomini che avrebbero assunto la funzione paterna di cura e fornito quel riconoscimento necessario alla propria formazione. Il primo, e non solo in ordine cronologico, è il mai dimenticato maestro Germain, a cui l'autore avrebbe rivolto un'affettuosa e riconoscente lettera dopo l'assegnazione del Nobel per la letteratura. Maestro che avrebbe intuito le capacità del suo allievo, strappandolo al destino di quelli che, come lui, avevano per condizione solo il lavoro.

Nella classe del signor Germain il sapere non era "preconfezionato", ma proposto in modo da far sentire "di esistere ai suoi alunni" e di essere oggetto della più grande considerazione, li si giudicava degni di "scoprire il mondo". Fu sotto gli occhi di questo maestro, attento e partecipe, che Jacques cominciò a sperimentare la sua intelligenza *ingorda e selvaggia e il suo sangue bollente* che esplodeva nei giochi e si misurava con i compagni.

La famiglia

Tra la gamma delle percezioni di cui è intessuto il racconto si evidenzia *la povertà calorosa*, per significare la specialità di un'esistenza in cui nella povertà, per uguaglianza di condizione, il singolo è sempre connesso al gruppo, quello della famiglia o dei coetanei: siano quelli dei giochi nella strada, o i compagni di classe, o gli operai ammassati nelle fabbriche e le lavandaie ai lavatoi o sulle spiagge nei giorni di riposo.

In particolare, si staglia nel racconto il personaggio della nonna. La forza e il carattere della nonna connotano il gruppo familiare: arcigna e determinata, vestita di nero, aveva "rallievato" nove figli, il marito morto precocemente, logorato dalla fatica del lavoro. Era quella che con il nervo di bue si era incaricata di regolare la vita dei nipoti, come prima aveva fatto con i figli.

Pur nella miseria, risalta la bellezza timida della madre, il suo naturale gusto per i colori degli indumenti indossati. Un rapporto tra madre e figlio fatto di incontro di sguardi, in una comunicazione tanto più intensa quanto

silenziosa: quella dell'esserci senza parole; e per Jacques il bisogno di quelle parole e di quei gesti di conferma di essere amato, che lui avrebbe potuto solo immaginare. Ma tutto quello che non riceveva rispecchiamento da sua madre, e che non lo avrebbe mai ottenuto, né sarebbe stato mai richiesto, dava origine a «quell'ardore famelico, quella follia di vivere che lo aveva sempre abitato e che ancora oggi lo manteneva intatto, rendendo soltanto più amara – in mezzo alla famiglia ritrovata e alle immagini dell'infanzia – l'improvvisa e terribile sensazione che il tempo della giovinezza stesse fuggendo» (Camus, 1951).

Le origini

Così i ricordi, che ricompongono la storia del ragazzo che cresce e si forma, si intensificano per essere, essi stessi, testimonianza ed esito della vita anche dell'altro, il padre, assente, ma rievocato e presente nella vitalità emergente del figlio.

Allo stesso tempo è ineliminabile il bisogno di recuperare tracce, memorie, indizi che possano restituire qualcosa del passaggio di Julien, suo padre, sulla terra, nel tentativo di incarnare il ricordo al di fuori di sé, al di fuori della testimonianza della propria esistenza.

Gli esiti della ricerca confermano che la memoria dei poveri è *denutrita rispetto a quella dei ricchi* e che, per loro, non esiste una memoria individuale. Ma essi sono ammassati in memorie collettive, assimilati dalle loro migrazioni, dagli eventi che le stesse avevano determinato, come era stato per la sua famiglia. Lui, figlio di un colono francese migrato in Algeria e di madre proveniente da famiglia spagnola, migrata anch'essa con il miraggio della terra per lavorare e sopravvivere, seguendo un flusso già segnato.

La storia di Jacques

Fu il primo giorno di scuola, al liceo Bigeaud di Algeri, a dare inizio a una nuova fase della vita di Jacques. Il liceo era posto in un quartiere diverso da quello in cui Jacques abitava, si trovava nel centro di Algeri, al capolinea del tram rosso con il quale Jacques e il suo amico Pierre, compagno dell'avventura, raggiungevano la loro nuova scuola. Per tutti gli otto anni in cui frequentarono il liceo, i due ragazzi trascorsero in questa parte della città, undici, dodici ore, per tornare alla sera per tre, quattro ore, alle loro case nel quartiere povero. La distanza tra le abitazioni dei due ragazzi e il liceo non era solo quella del percorso, ma quella che esiste tra due mondi completamente diversi.

Fin dal primo giorno della frequenza, i due ragazzi si accorsero di essere soli, sperimentarono la distanza rilevabile nei modi e nei comportamenti attingenti ai due mondi, e l'impossibilità di trovare il collegamento tra di loro. Per tutti gli anni del liceo non avrebbero potuto parlare delle proprie famiglie con nessuno dei compagni, come a nessuno della famiglia potevano parlare del liceo.

Da questa condizione di solitudine si originava una sofferenza accolta con "rabbia e vergogna", ma sostenuta con un "orgoglio duro e cattivo", quello che avrebbe nutrito la determinazione a resistere.

Nello stesso tempo, attraverso le amicizie nate con i nuovi compagni, si veniva in contatto con i modi di vita dei giovani della Francia metropolitana in Algeri, a seguito delle carriere paterne. Si rivelavano, così, le consuetudini di una famiglia francese: il senso di rango e di appartenenza dei propri membri, alimentato e mantenuto attraverso i ricordi, e la memoria delle precedenti generazioni. Per i componenti di questa parte di mondo, il bene e il male erano chiari come chiaro era il loro presente e il loro futuro, e come grande valore era attribuito alla parola «patria».

I due ragazzi, Pierre e Jacques, sentivano di appartenere a un'altra specie, crescevano sotto *un sole costante e feroce*, con una morale delle più elementari, gli altri appartenevano ad *una vaga nazione dove la neve copriva i tetti*.

«Così Jacques poteva lasciarsi ubriacare dai filtri strani della tradizione borghese, ma di fatto rimaneva legato a chi gli somigliava di più, cioè a Pierre» (Camus, 1951). Era nell'aula che le diverse appartenenze cadevano, e la separazione non esisteva. La sola rivalità era quella dell'intelligenza durante le lezioni e dell'agilità fisica nei giochi.

Il «bagliore smorzato»

Accanto a questa parte, cresciuta alla luce del sole e percepita nell'immediatezza del vivere, Jacques indica l'altra, quella oscura, e che aveva sempre sentito agitarsi in lui. Dotata anch'essa di una sua luminescenza da riferirsi ad immagini naturalistiche, ma quelle che, pur oscure, evocano una luce come quella riflessa da «un'acqua sotterranea prodotta da rocce vischiose» che, pur lontana dalla luce del sole, ha con sé un bagliore smorzato, «aspirato forse dal centro rosseggiante della terra mediante capillari pietrosi nell'aria nera di quegli antri nascosti dove vegetali viscosi e [compressi] continuano a dare nutrimento per vivere dove sembrava impossibile qualsiasi vita» (Camus, 1951).

A questa parte, la cui vitalità si mantiene in modo sorprendente e misterioso, risalgono echi di movimenti, ondeggiamenti densi e impercettibili, da

cui nascevano «giorno dopo giorno, i più violenti e terribili dei desideri, come le angosce desertiche, le nostalgie più feconde, le esigenze improvvise di nudità e sobrietà come a non essere nulla» (*ibidem*).

Questa parte oscura rimandava all'esperienza, quasi ne costituisse lo sfondo a cui farne risalire l'origine. Come se tutte le dimensioni di essa convergessero, si componessero e si rispecchiassero in questa "densità" originaria, e tutto quello che nella vita quotidiana appariva separato e contenuto da confini, il sé e l'altro, l'interno e l'esterno, la realtà e la fantasia, il passato e il presente si richiamassero e si fondessero l'uno nell'altro. E tutte queste "dicotomie", dunque, essersi costituite lentamente nei primi anni di vita, e operare e organizzare l'esperienza. Questa, che coesiste con un'«originaria unità di base» capace di tenere insieme dimensioni, apparentemente prive di connessioni, lascia intravedere, nelle percezioni più profonde, i loro legami. E la vita, nelle sue forme più ricche e vitali, essere al centro di tale continuum. È tale parte oscura a essere indicata come la radice germinale della vita-terra.

Attraverso un sapiente uso del linguaggio e l'intima adesione al racconto, l'autore, in un'evocazione poetica, tiene insieme la realtà e il cuore di questa realtà, trasmettendo la ricchezza dei vissuti di una vita colta nella sua estensione. Infatti, come ben rilevato da Arnetoli (2007):

Il linguaggio verbale nasce all'interno di forme di vita in comune, come colto da Wittgenstein (1953, *n.d.r.*). La vita in comune è innanzitutto un fare delle cose insieme. Il processo di trasformazione del fare del pensiero il pensiero verbale, rivela la complessità di simboli – le parole molto meno astratte di quanto a prima vista possano sembrare, simboli che si generano in un crogiolo alchemico – penso a Jung, ma anche al *Baquet* di Laplanche (1985, *n.d.r.*) – nel quale la conoscenza esplicita e il pensiero astratto sono, più o meno, sempre mescolate a ciò che è procedurale e francamente corporeo (p. 13).

È in questa dimensione che il bene e il male trovano un senso e una riconciliazione. Quindi, un racconto per trasmettere significati, per evocare stati della mente, e generare e condividere esperienze diverse. Ma anche per disegnare quella rete di significati che hanno permesso, attraverso livelli differenti di assimilazione, la costruzione di un senso di sé da una parte e di esteriorità dall'altra, e la relativa costruzione di passato, presente e futuro capaci di combinarsi e convivere in un unico presente.

La vita, dunque, come sottile, resistente tessitura con ritorno di costanti, pur nell'ampliarsi dell'ordito, nella specialità di quella vita da cogliersi intera al presente.

Poi, dalla ricchezza della propria esistenza, nella consapevolezza della quantità e qualità dei processi intervenuti nella sua costruzione, porre di nuovo lo sguardo come singolo alla comune sorte degli uomini. E assumersi

l'originaria antinomia tra il desiderio di esistere come eterni e la mortalità degli umani, lasciando adombrata la nostalgia di un destino diverso per gli umani a un lacerante ricordo di un primo amore in cui l'impeto erotico copriva il lamento dell'amata per la fugacità della propria bellezza. E, infine, dinanzi a tutto questo, non poter fare altro che riconoscersi, lui, primo uomo senza memoria delle generazioni che l'hanno preceduto, ammassate senza nome dalla storia, come «una lama solitaria e vibrante, destinata a spezzarsi all'improvviso e per sempre, una pura passione di vivere contrapposta a una morte totale» (Camus, 1951). E, in questo tragico passaggio, abbandonarsi «[...] alla cieca speranza che questa forza oscura che per tanti anni lo aveva elevato al di sopra dei giorni, nutrito oltre misura, preparato per le situazioni più dure, gli avrebbe anche fornito, e con la stessa generosità instancabile con cui gli aveva dato ragioni per vivere, ragioni per invecchiare e morire senza ribellione» (*ibidem*).

Non è privo di suggestione il fatto che l'invocazione alla “forza oscura”⁵ e al suo potere salvifico era contenuta in quelle 140 cartelle manoscritte che Camus portava con sé al momento dell'incidente mortale. A quella forza oscura, la cui capacità di creare e di ideare Jacques aveva imparato a riconoscere nella propria vita, Camus si affidava, in un'età ancora lontana dalla vecchiaia, perché, come aveva dato ragioni per vivere, ne desse per invecchiare e morire senza ribellione.

Considerazioni a margine

Il primo uomo: l'occasione e gli effetti

Il racconto de *Il primo uomo* ha origine dal momento in cui il protagonista, Jacques, nella successione degli attimi che lo colgono dinanzi alla tomba del padre, vive un'intensa esperienza emotiva che, al momento, lo rende consapevole della propria situazione di orfano quale, del resto, era stata la sua fin dal primo anno di vita. La meditazione si estende, poi, alla morte come condizione umana, ed è in questo momento che si rivela l'assurdo di tale condizione. Privata di una proiezione nella trascendenza, la morte del padre si definisce ancora più assurda mostrando come essa violasse l'ordine della terra e delle generazioni, nel porre la tomba di un giovane padre dinanzi al figlio maturo negli anni: un atto contro la stessa specie umana. Nasce, così, il bisogno di riscoprire

5. Nella “forza oscura” potremmo vedere indicata la meta di quel cammino nutrito nei confronti propri alla vita sociale e alle condizioni storiche e che Jung indica nel Sé, un punto di arrivo che il soggetto percepisce e che lo percepisce «come ignoto e superiore» al centro della vita psichica.

la memoria di un padre sconosciuto applicandosi con *cuore e passione* a questo compito. Se il valore della vita, riportato alla terra e alla vita stessa, rende tragica nella morte l'esperienza umana, al tempo stesso questa condizione è capace di rivelare una nuova ricchezza. Se, infatti, il valore della vita non è trasportato nel regno dei cieli, la terra e il mondo si riappropriano di quanto prima veniva proiettato. È nel mondo e nella terra che la vita, come la morte, possono e devono trovare il loro senso. Si dissolve così

L'odio contro il "mondo", la maledizione, la paura della bellezza e della sensualità in un aldilà inventato per meglio calunniare l'aldilà. In fondo, un'aspirazione al nulla, alla fine, al riposo fino al "sabato dei sabati" [...] e la vita deve, infine, schiacciata sotto il peso del disprezzo e dell'eterno "no", essere sentita come indegna di essere desiderata, come priva di valore in sé (Nietzsche, 1872, p. 11).

La rinuncia alla trascendenza comporta, per l'uomo, di farsi carico della propria caducità e pone, allo stesso tempo, la necessità di una ricerca che ritrovi il valore della vita nell'esperienza della vita stessa. E questa ricerca si rivolgerà proprio a quanto svalutato precedentemente, cioè alla vita nella terra, al mondo quale mero flusso di vita, prodigio di forze senza fine, salvando in essa ciò che è essenziale, nel tentativo di armonizzare il bene con il male, il razionale con l'irrazionale. Comprendere quanto il chiaro si radichi nell'oscuro, e come la vita sia regolata dal gioco complesso di contrari finalizzato alla vita stessa.

Con l'annuncio della morte di Dio, è venuto meno il garante del senso del mondo interno e del mondo esterno, e con questo è inevitabile il caos. Ma se una civiltà declina nel caos, sorge una nuova creazione.

Se, poi, il tragico – come annuncia Nietzsche – è inteso come principio cosmico, solo come fenomeni estetici «l'esistenza e il mondo sono eternamente giustificati». E l'artista, liberato dalla sua volontà individuale, è il medium attraverso il quale:

l'unico soggetto che veramente è celebra la sua liberazione nell'illusione [...] Giacché soprattutto questo deve essere chiaro [...] noi non siamo per nulla i veri creatori del mondo dell'arte: e di noi stessi piuttosto possiamo supporre di essere, per il vero creatore di esso, immagini e proiezioni artistiche, e di trovare la nostra più alta dignità nel senso di opere d'arte [...] da ciò dipende che le nostre conoscenze sull'arte sono, in fondo, completamente illusorie (*ibidem*).

Solo all'artista, nel momento della creazione, è dato fondersi con l'artista originario, e quindi volgere gli occhi e guardare sé stesso: «in tal caso egli è contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore» (*ibidem*).

La creazione artistica: Camus

L'Estetica di Camus si pone come passaggio dal pensiero filosofico alla produzione letteraria, si ispira alla «rivolta» come «fonte creatrice»; anzi l'autore indica come, nel processo di creazione artistica, sia dato cogliere i caratteri della «rivolta», come essa si lasci osservare «fuori della storia, allo stato puro nella sua complicazione primitiva» (Camus, 1951, p. 277).

La rivolta esprime, nel pensiero di Camus, il rifiuto di «essere trattato come una cosa e ridotto alla pura storia [...]»; è l'affermazione comune a tutti gli uomini, che sfugge al mondo della potenza. In questo limite nasce la promessa di un valore» (*ibidem*). E, ancora, non ha mai affermato nel suo moto più puro se non, appunto, l'esistenza di un limite, e quell'essere diviso che noi siamo; essa non è all'origine «della negazione totale di ogni essere. Al contrario, dice sempre, un sì e un no. È il rifiuto di una parte dell'esistenza in nome di una parte che viene esaltata» (*ibidem*). Inoltre, perché rivoltarsi se non si ha in sé stessi nulla di permanente da preservare? E, quindi, da questa presa di coscienza, «mi rivolto dunque sono», frase fondativa del pensiero di Camus.

La rivolta nasce, quindi, da un'esperienza originaria, in cui vengono riconosciuti valori umani non negoziabili, da cui deriva una presa di coscienza. È su questo tema che si articola la riflessione raccolta nel testo *L'uomo in rivolta*, in cui il significato di questa frase viene ricercato, proposto e analizzato, in senso esteso, nell'impegno a sottrarre la «rivolta» alla «rivoluzione» che di essa si era appropriata per tradirla. La rivoluzione, infatti, ponendosi come esito della rivolta aveva sottratto a quest'ultima la sua funzione dinamica di ricerca.

«Mi rivolto dunque sono» diviene, infatti, fondativo di una ricerca mai compiuta: è questo il lavoro della coscienza tra un no certo e un sì oscuro, un valore ancora da rilevare, un lavoro che respinge sullo sfondo l'assurdo della condizione umana. «Mi rivolto dunque sono», infatti, libera l'uomo dalla sua solitudine nel riconoscere il sentirsi straniero, condizione condivisa con tutti gli altri uomini e che «la realtà umana, nella sua condizione, soffre di questa distanza a sé e al mondo». È un'affermazione che diviene «un luogo comune che fonda su tutti gli uomini il primo valore. Mi rivolto, dunque, siamo» (Camus, 1951, pp. 26-27).

«L'arte è, anch'essa, quel movimento che a un tempo esalta e nega»; «Nessun artista tollera il reale» dice Nietzsche (1872). «È vero, ma nessun artista può fare a meno del reale. La creazione è esigenza di unità e rifiuto del mondo. Ma rifiuta il mondo a causa di quanto gli manca e in nome di ciò che, talvolta, esso è. La rivolta si lascia qui osservare, fuori dalla storia, allo stato puro, nella sua complicazione primitiva» (Camus, 1951, p. 277).

Dunque, il processo della creazione artistica si pone, anch'esso, tra un no e un sì.

L'artista rifà il mondo, questo abbozzo senza stile. Sceglie, isola e sottrae al divenire ciò che è continuamente sottoposto al mutare. E cerca di dar forma ad un valore che l'artista ha sentito e che fugge nel moto perpetuo. «C'è forse una trascendenza vivente, di cui la bellezza ci dà promessa, che può far amare e preferire a qualsiasi altro questo mondo mortale e limitato» (*ibidem*).

L'artista prende in carico quello che viene accettato e quello che viene rifiutato del reale, al fine di creare una nuova realtà «che una sola cosa abbia: la sua forma in questo mondo e tutto sarà riconciliato [...] Questa nuova forma, che l'artista opera col suo linguaggio e con la ridistribuzione di elementi attinti al reale, si chiama stile e conferisce all'universo ricreato la sua unità e i suoi limiti» (Camus, 1951, p. 294).

Ma è il romanzo, per Camus, a cogliere ed esplicitare quello che egli intende essere la funzione dell'arte. È nel romanzo, infatti, che l'arte entra nel divenire per dargli forma.

Il romanzo appartiene alla letteratura che Camus definisce di “dissonanza”, che trova sviluppo, parallelamente, al movimento critico e rivoluzionario, a partire dal sec. XVIII. Si sviluppa come genere, e la parola romanzesco finisce per indicare qualcosa separato dalla vita, «che l'abbellisse al tempo stesso che la tradiva». Dunque, la lettura dei romanzi un esercizio di evasione? Ma se è così, perché la risonanza indiscutibile del mondo del romanzo, «l'ostinazione a prendere sul serio i suoi numerosi miti, che da due secoli il genio dei romanzieri ci propone, l'amore dell'evasione non bastano a spiegarlo?» (Camus, 1951, p. 285).

È, piuttosto, la ricomposizione dei frammenti dispersi nella realtà, il senso di pimento nella vita dei personaggi capaci di cogliere il senso della vita umana nel suo sviluppo, aspetto che non ci è dato conoscere nella quotidianità. È, quindi, per la capacità dell'artista di volgere gli occhi ed essere contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore, che egli dà durata all'amore: disperso, intermittente, imprevedibile nelle nostre vite. E crea un universo in cui le passioni non sono mai disperse, in cui gli esseri sono dediti a un pensiero che tiene presenti gli uni agli altri. Dà un'esistenza all'amore nel conferirgli una forma e uno stile.

Mentre per gli esseri umani, «salvo negli istanti sfolgoranti di pienezza, ogni realtà è per loro incompiuta [...] Conoscere la foce, dominare il corso del fiume, cogliere finalmente la vita come destino, ecco la vera nostalgia nel folto della patria» (*ibidem*).

Dunque, il romanzo crea un mondo immaginario ma, a correzione di questo, «l'uomo infine si dà la forma e il limite acquietante che invano persegue nella sua condizione» (Camus, 1951, p. 289).

La correzione che l'artista opera sulla realtà risponde e traduce una sensibilità *nostalgica e ribelle*, sempre diretta nello stesso senso, e risponde a un bisogno metafisico.

La creazione artistica: Jung

La posizione di Jung rispetto alla produzione artistica si presenta articolata. Interessante è richiamarne, in maniera sintetica, due aspetti: rifugge da ogni estetismo e riconosce l'opera d'arte compiuta in sé stessa. Infatti «come la natura [...] essa semplicemente è e non *significa* nulla» (Jung, 1922, p. 348). Aggiunge inoltre: «si potrebbe dire che l'arte è bellezza e che nella bellezza essa si realizza e si soddisfa» (*ibidem*). Ne motiva, poi, il rapporto con la psicologia per la tensione umana verso il senso, per cui «ciò che prima era un puro fenomeno si trasforma ora in qualcosa che ha significato, in qualcosa che, in relazione ad altri fenomeni, svolge un determinato ruolo, produce effetti ricchi di senso» (*ibidem*). Jung rifugge anche dal trovare motivazione dell'opera nella biografia dell'autore, ma riconosce come sia l'opera a significare della vita dell'autore nel concentrarne tutte le potenzialità creative.

Le finalità della creazione artistica, indicate da Camus, e in particolare quelle del romanzo, trovano un'interessante convergenza e approfondimento psicologico con quanto indicato da Jung riguardo agli aspetti psicologici che intervengono nella creazione dell'opera d'arte, esposti nel saggio del 1922 *Psicologia analitica e arte poetica*. Con l'introduzione dell'inconscio, non unicamente una forza naturale e malvagia, ma anche la fonte dei beni più alti, «[...] non soltanto oscuro, ma anche luminoso, non soltanto animalesco, semi umano e demonico, ma anche sovrumano, spirituale e divino, nel senso che gli antichi davano al termine» (Jung, 1946, p. 202), egli immette una componente particolare tra i fattori psicologici che accompagnano il processo della creazione artistica. E l'intento dell'artista nel suo ricomporre la realtà trova sostegno in «una funzione psicologica particolare: una singolare capacità di trasformazione dell'anima umana. Il suo segreto è la Funzione Trascendente, la trasformazione della personalità umana mediante la miscela e il legame di costituenti nobili e ignobili, delle funzioni differenziate e indifferenziate, del conscio e dell'inconscio».

La Funzione Trascendente è preposta all'unione dei contenuti consci con quelli inconsci. L'inconscio, infatti, si comporta nei confronti della coscienza in maniera compensatoria, complementare; contiene «tutte le combinazioni della fantasia che non hanno ancora varcato la soglia e, con l'andar del tempo e in circostanze adeguate, emergeranno alla luce della coscienza» (Jung, 1946, p. 83).

Per illustrare il processo della creazione artistica, Jung porta l'esempio della pianta e riconosce all'opera d'arte la stessa autonomia che ha una pianta rispetto alla terra che la produce. Certo, l'opera d'arte come creazione attinge a tutte le sue premesse esterne; infatti, utilizza l'uomo e le sue esperienze personali come fa la pianta con il terreno. L'opera le utilizza per quello che vuole divenire, allo stesso modo della pianta che non può essere riconosciuta solo dalle caratteristiche del suolo. Jung procede poi nella sua analisi e sottolinea come gli stessi intenti dell'artista rispetto alla propria creazione vengano raccolti in un Complesso Autonomo che, solo al momento in cui giungono alla soglia della coscienza, irrompono in essa. È per l'autonomia e per l'essere immersa nell'inconscio che la fase creativa dell'opera subisce l'influenza dell'Inconscio Collettivo, in cui risiede ogni «disposizione germinale originaria» (Jung, 1921, p. 497). Nell'evoluzione della specie si è, infatti, costituito un substrato che raccoglie un certo numero di invarianti selezionate, in grado di spiegare o interpretare ogni aspetto fondamentale dell'esistenza umana.

E, in questa fase, ciò che è designato dallo stato di precarietà e di caducità può liberarsi dagli aspetti personali e proiettarsi su quelle forze attinenti al destino della specie, incontrandosi con «forze soccorritrici che sempre hanno reso possibile all'umanità di sfuggire ad ogni pericolo e di sopravvivere perfino alle notti più oscure» (Jung, 1922, p. 353). È per questa fase di elaborazione interna del Complesso Autonomo che l'opera può esprimersi in «un linguaggio gravido di significati, le cui espressioni avrebbero valore di veri simboli, poiché essi esprimono, nel modo migliore, cose ancora sconosciute e sono ponti gettati verso una riva invisibile. È in questa modalità che l'arte trova il suo compito nel mettere in scena gli elementi correttivi degli indirizzi coscienti della propria epoca» (Jung, 1921, p. 346).

Il risultato del processo è l'opera compiuta. Anche l'opera d'arte, determinata dal progetto del suo autore, non sfugge a questo percorso, connotandosi di aspetti che vanno oltre quel programma. È l'opera stessa a testimoniare il percorso compiuto nel procedere del suo sviluppo. In essa, si possono annunciare, o compiutamente esprimere, aspetti simbolici attinenti al proprio tempo, il cui significato non è ancora percepibile. Del resto, l'autonomia del processo creativo è tale per cui anche l'opera non crea urge nell'animo dell'artista con «una forza naturale che si afferma o con potenza tirannica, o con la sottile scaltrezza che la natura impiega per raggiungere i propri scopi, senza tener alcun conto del benessere personale dell'individuo che accoglie in sé la forza creativa» (Jung, 1922, p. 345).

L'opera d'arte, quindi, non come prodotto di un programma dell'artista, ma risultato di un processo complesso. Certo che tali aspetti sono gli attributi alla «vera opera d'arte», cioè quella «che trova significato particolare dal

fatto che è riuscita a liberarsi dalle limitazioni dell'impasse del fattore personale, lasciando lungi da sé ogni elemento caduco e contingente della propria personalità» (*ibidem*).

È per quanto incontrato nel suo farsi che l'opera, pur compiuta in sé, può aprirsi a domande e ritrovare il proprio impegno nel proporre gli elementi capaci di rettificare gli aspetti correttivi e coscienti della propria epoca.

Jung (1921) definisce «visionaria» (p. 346) l'opera idonea a produrre tali effetti, funzione non attribuibile, non genericamente, a tutta la produzione artistica.

Jacques: Il primo uomo

Il contributo del pensiero di Jung sulla genesi e la realizzazione dell'opera d'arte illuminano un aspetto che permette di cogliere come il romanzo, *Il primo uomo*, trascenda il valore evocativo della restituzione biografica. E notare come nei molti ritmi, nel flusso del divenire, nella gamma delle percezioni in cui viene ricostruito il mondo di Jacques, traspaia la terra, la vita nella terra, radicata in una molteplicità che non si disperde. Invece diviene espressione di una necessità nelle possibili varianti e nelle infinite soluzioni di un'energia creatrice. È colta e si esprime, così, la germinazione costante che alimenta la vita del protagonista e, dal protagonista, attraverso il racconto, si trasmette in chi legge. A questo è da ricondurre lo straordinario fascino di questo libro.

La vita di Jacques balza nel racconto, a partire dai primi ricordi, con tutta l'energia e la vitalità del fanciullo, quale espressione del ritmo creativo della terra, fino a disegnare un percorso unico e corale, individuale e collettivo, pervaso dall'intensità e dal senso tragico di quello che compare destinato a scomparire, colto nel momento del suo esserci, in tutta l'intensità dell'esserci.

Ecco come la storia di Jacques diviene quella di un uomo che, capace di accogliere il ritmo della terra, diviene sé stesso in un'altra nuova epoca: un uomo capace di liberarsi dei falsi valori etici e sociali, il primo uomo di un tempo nuovo, come annuncia il titolo del romanzo. Dunque, Jacques, il primo uomo, l'oltre uomo, cioè un uomo che ha superato l'uomo esistente e rimane fedele alla terra, che vive intero nel suo presente e accetta il rischio e la fatica di realizzarsi come fonte di valori e di significati. E, quindi, *Übermensch*. E da questa scoperta si rivolge agli altri uomini e si apre al dono di sé con lo stesso fervore che prima dedicava a Dio, e celebra in modo nuovo la grandezza dell'esistenza e la dignità di un uomo capace di riconoscere il valore della vita contro il male che l'opprime. Valore che l'uomo sente in sé come certo e indubitabile.

Il primo uomo di un tempo nuovo non ha radici in un padre, come è per Jacques, cresciuto cogliendo, in ogni stagione della vita, il sostegno di chi ne aveva raccolto la funzione, e ponendosi libero rispetto ad ogni trasmissione di tradizione.

Jung riferisce l'esigenza, tipicamente umana, di attribuire un senso ulteriore al processo di individuazione, cioè «quel processo biologico, semplice o complesso a seconda dei casi, attraverso il quale ogni essere vivente diventa quello che è destinato a essere fin dal principio».

Le fasi di tale processo sono rilevabili nella storia di Jacques. Nel bisogno di ricostruire le proprie origini, per restituire al padre defunto una memoria, Jacques era tornato a sé in quanto testimonianza più viva dell'altro. Nel lavoro della memoria, la narrazione – pur nella corralità in cui si disegna il racconto – metteva in risalto la particolare modalità in cui si esprimono in Jacques i caratteri comuni alla natura umana, differenziandoli, però, fin dall'inizio, dal contesto collettivo, nel loro manifestarsi e nel loro sviluppo.

Se, infatti, l'essere umano, come sottolinea Jung, non può prescindere come tale da componenti di natura universale, sia biologiche che psichiche, tuttavia, ogni fattore universale è presente e vive solo in una forma individuale. Da quanto detto dipende che «l'individualità psicologica esiste inconsciamente a priori, coscientemente soltanto nella misura nella quale sussiste la consapevolezza di un peculiare modo di essere» (Jung, 1921, p. 465).

Deriva, da questo presupposto, l'attenzione della narrazione a cogliere come, tutto ciò che da Jacques era acquisito come adattamento a comportamenti collettivi, divenisse anche esperienza del vivere, sentita e, quindi, riconosciuta come propria nel definirsi di una specificità, nelle motivazioni, nei comportamenti più profondi, in cui rintracciare domande e risposte riguardo a un senso implicito.

Attraverso tale processo, funzioni e atteggiamenti mantenuti dalle profondità dell'inconscio, aspetti in opposizione, una volta integrati, compensano l'unilateralità della vita cosciente e aprono lo spazio alla conoscenza simbolica.

Individuarsi vuol dire divenire un essere singolo, dove per “singolarità” Jung intende «una combinazione irripetibile o graduale differenziazione di funzioni e facoltà, in sé e per sé, universali».

Era stato, così, evidenziato il modo in cui si erano espressi e realizzati gli aspetti potenziali della personalità originaria contenuta nel germe embrionale: scopo e meta del processo di individuazione. È questo lo scopo e la meta del processo di individuazione.

Del resto, Camus aveva indicato come la vitalità e, quindi, l'attrazione suscitata dai personaggi dei romanzi, allo stesso modo di quanto proiettato nella lettura della vita altrui, sia motivata dal vedervi espresso un senso, la

coerenza di un destino. Una consonanza profonda tra la storia di Jacques e il pensiero di Jung, consonanza a cui si affida la lettura del testo proposto.

E l'affinità tra C.G. Jung e A. Camus è riconoscibile in una motivazione più originaria, quella che trova la sua espressione nei versi di Holderlin, *La morte di Empedocle*, versi che accompagnano la dedica di A. Camus a Jean Granier: «e apertamente dedicai il cuore alla terra greve e sofferente, e spesso, nella notte sacra, promisi d'amarla fedelmente fino alla morte, senza paura, col suo greve carico di fatalità, e di non spregiare alcuno dei suoi enigmi. Così, m'avvinsi ad essa di un vincolo mortale».

Bibliografia

- Arnetoli C. (2007). "Poiesis e metamorfosi. Una prospettiva relazionale sul corpo", relazione presentata al gruppo "Dialoghi di psicologia", CIPA, Roma.
- Aurigemma L. (2008). *Il risveglio della coscienza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bauman Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press (trad. it.: *Modernità Liquida*. Roma-Bari: Laterza, 2002).
- Camus A. (1942). *L'Étranger, Récit*. Paris: Gallimard (trad. it.: *Lo straniero*. Milano: Bompiani, 1947).
- Camus A. (1943). *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard (trad. it.: *Il mito di Sisifo*. Milano: Bompiani, 1947).
- Camus A. (1947). *La peste*. Paris: NRF (trad. it.: *La peste*. Milano: Bompiani, 1948).
- Camus A. (1951). *L'Homme Révolté*. Paris: Gallimard (trad. it.: *L'uomo in rivolta*. Milano: Bompiani, 2002).
- Camus A. (1994). *Le première homme*. Paris: La Biliotèque Nationale (trad. it.: *Il primo uomo*. Milano: Bompiani, 2013).
- Camus A. (2006). *Conférence et discours (1937-1958)*. Paris: Gallimard (trad. it.: *Conferenze e discorsi (1937-1958)*. Firenze: Giunti, 2020).
- Carotenuto A. (1992). *Trattato di Psicologia Analitica*, vol. 2. Torino: UTET.
- De Luppe R. (1963). *Albert Camus (Classiques du XXe Siècle)*. Paris: Editions Universitaires.
- Fofi G., Giacopini V. (2012). *Stranieri. Albert Camus e il nostro tempo*. Milano: Contrasto.
- Jaffè A., Jung C.G. (1961). *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C.G. Jung*. Zürich: Rascher Verlag (trad. it.: *Ricordi, sogni, riflessioni di C.G. Jung*. Milano: Rizzoli, 1992).
- Jung C.G. (1921). Psychologische Typen (trad. it.: Tipi psicologici. In: *Opere*, vol. 6. Torino: Bollati Boringhieri, 1969).
- Jung C.G. (1922). Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk (trad. it.: Psicologia analitica e arte poetica. In: *Opere*, vol. 10, 1. Torino: Bollati Boringhieri, 1979).
- Jung C.G. (1938-40). Psychologie und Religion (trad. it.: Psicologia e Religione. In: *Opere*, vol. 11. Torino: Bollati Boringhieri, 1992).
- Jung C.G. (1940). Zur Psychologie des Kindarchetypus (trad. it.: La specifica fenomenologia dell'archetipo del fanciullo. In: *Opere*, vol. 9,1. Torino: Bollati Boringhieri, 1980).
- Jung C.G. (1946). Die Psychologie der Übertragung (trad. it.: La psicologia della traslazione. In: *Opere*, vol. 16. Torino: Bollati Boringhieri, 1976).
- Jung C.G. (1988). *Nietzsche's Zarathustra. Notes of the Seminar given in 1934-1939*. Princeton: Princeton University Press (trad. it.: *Lo «Zarathustra» di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934/39*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011).

- Laplanche J. (1985). *Problématiques V: Le baquet-transcendence du transfert*. Paris: PUF.
- Nietzsche F. (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E.W. Fritsch (trad. it.: *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi, 1977).
- Nietzsche F. (1883). *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeitzner (trad. it.: *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Milano: Mondadori, 1957).
- Nietzsche F. (1888). *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, Leipzig: Verlag von C.G. Naumann (trad. it.: *Opere complete di Friedrich Nietzsche: Il crepuscolo degli idoli*, vol. 6, tomo 3. Milano: Adelphi, 1970).
- Novello S. (2000). Nichilismo e pensiero tragico. La ricezione di Nietzsche nei saggi di Albert Camus. *Il Ponte*, vol. LVI, n. 3.
- Novello S. (2011). Albert Camus (1913-1960): dalla rivolta alla rivoluzione. In: Poggio P.P., a cura di, *L'Altro Novecento. Comunismo eretico e Pensiero critico, II, Il sistema e i movimenti (1945-1989)*. Milano: Jaca Book.
- Platone (390-360 a.C. ca.). *Πολιτεία, Politéia* (trad. it.: La Repubblica. In: *Tutte le opere*, vol. 2. Firenze: Sansoni, 1974).
- Todd O. (1996). *Albert Camus: an vie*. Paris: Gallimar (trad. it.: *Albert Camus: una vita*. Milano: Bompiani, 1997).
- Ungaretti C. (1963). *Vita d'un uomo. L'allegria. Agonia*. Milano: Mondadori.
- Wittgenstein L. (1953). *Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Basil Blackwell (trad. it.: *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi, 1967).
- Zoppi S. (1985). *Invito alla lettura di Albert Camus*. Milano: Ugo Mursia.