



Laboratorio critico 2015, 1 (5), pp. 1-11

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Specchi in scena: l'altro e la luna nel *Caligula* di Camus

Marika PIVA

Università di Padova

marika.piva@unipd.it

Il ruolo dello specchio nel *Caligula* di Camus e la sua simbologia subiscono variazioni sostanziali dalla versione del 1941 della *pièce* a quella 'definitiva' del 1958. Inizialmente mediatore dell'altro – l'immagine alienata del proprio sé e l'essere amato perduto –, lo specchio perde importanza nelle riscritture dell'autore a favore di una distribuzione più capillare della figura della luna; questa ne rappresenta un'alternativa e diviene di fatto il catalizzatore della nuova poetica messa in scena.

The role of the mirror in Camus' *Caligula* and the symbology of this object undergo substantial changes from the 1941 version of the play to its 'definitive' edition in 1958. At first, the mirror is the mediator of the other – the alienated self-image and the lost lover –, then it loses importance in the rewriting of the author in favour of a broader distribution of the moon, which represents an alternative and becomes the catalyst for the new poetic of the play.

Martin Esslin, nell'introduzione al suo *The Theatre of the Absurd*, cita *Le Mythe de Sisyphe* di Camus come esemplare disamina su una vita ormai priva di senso: «Ce divorce entre sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité»¹. Camus – così come Giraudoux, Anouilh, Salacrou e Sartre che pure mettono in scena la mancanza di senso di un'esistenza che ha perso ogni valore e ideale – non viene annoverato tra gli esponenti del Teatro dell'Assurdo, in quanto l'esposizione dell'irrazionalità della condizione umana prende, in questo autore, la forma di un ragionamento lucido e di una costruzione dalla logica ferrea. Esslin parla addirittura di uno stile discorsivo ed elegantemente razionale che richiama quello di un moralista del XVIII secolo. Al di là della raffinatezza e accurata costruzione delle sue *pièces*, in Camus persiste

¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, in Id., *Essais*, éd. Roger Quilliot et Luis Faucon, Paris, Gallimard «La Pléiade», 1965, pp. 89-211, p. 101.

un'argomentazione strettamente legata a un approccio teorico alla questione dell'assurdo che certamente non sconfinava nell'anti-letterarietà; è quest'ultima, per il critico, la caratteristica principale del Teatro dell'Assurdo, dove la lingua e la forma vengono subordinate a immagini più concrete e dirette. Per esempio, nel capitolo dedicato a Jean Genet², Esslin riprende dal *Journal d'un Voleur* l'immagine di un uomo imprigionato in una casa degli specchi – tema al centro del balletto *'adame Miroir*³ e che ne *Le Balcon* vede, da un lato, uno specchio scenico riflettere un letto sfatto invece della platea, dall'altro, l'edificazione simbolica di un palazzo degli specchi dove la casa chiusa viene a rappresentare il teatro nel teatro. L'essenza della produzione teatrale di Genet risiederebbe appunto nel senso di abbandono e solitudine dell'uomo prigioniero nel gioco di specchi della condizione umana, susseguirsi di riflessi deformati del proprio sé⁴.

La presenza dello specchio in scena e l'utilizzo consapevole della sua simbologia non è certo qualcosa che riguarda solo la produzione teatrale di Genet in quel periodo; lasciando da parte il caso emblematico di Cocteau, Sartre costruisce *Huis clos* proprio sull'assenza di specchi reali in inferno: l'oggetto mediatore che rinvia un riflesso obiettivo è sostituito dallo sguardo degli altri che crea attivamente, deformandolo, il soggetto⁵. E lo specchio appare anche nel testo teatrale che Camus annovera nella propria trilogia dell'assurdo assieme al romanzo *L'Étranger* e al saggio *Le Mythe de Sisyphe: Caligula*. Posto che la scena costituisce per questo autore il mezzo ideale per illustrare le proprie idee,

² La centralità della parola nel teatro di Genet viene invece sottolineata, tra gli altri, da Paola Appetito che si contrappone alla tesi espressa da Esslin dello svuotamento di senso del linguaggio nelle *pièces* di questo autore (*Realtà e apparenza nel teatro di Jean Genet*, Roma, Aracne, 2010, in particolare pp. 26-32).

³ Mi limito, a questo proposito, a rinviare alla «Notice» e alle «Notes» de *'adame Miroir*, in Jean Genet, *Théâtre complet*, éd. Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard «La Pléiade», 2002, pp. 1113-1119, dove si descrivono tanto le rese sceniche degli specchi in questo balletto, quanto il palese omaggio a Cocteau e ci si sofferma sul simbolismo del riflesso e sulla questione identitaria.

⁴ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Revised and enlarged edition, Harmondsworth, Pelican Book, 1968, «Introduction» e capitolo 4 «Jean Genet: *A hall of mirrors*».

⁵ Franca Angelini suggerisce a questo proposito come *Huis clos* possa aver influenzato la struttura de *Les Bonnes* di Genet per quanto riguarda il problema del riconoscimento del soggetto da parte dell'altro; in entrambe le *pièces* i tre personaggi servono a negare la funzione mediatrice del terzo (*Il teatro di Genet: dagli specchi ai paraventi*, Palermo, Palumbo Editore, 1975, pp. 57-59). Sull'alienazione speculare messa in scena da Sartre si veda Grégoire Vincent, *Empire du regard, règne du miroir: l'Enfer dans Huis clos*, in «Les lettres romanes», 49, 3-4, 1995, pp. 287-297.

la presenza di un manufatto così carico di connotazioni non può verosimilmente che veicolare questioni di ampia portata⁶. Oggetto magico per eccellenza già in Apuleio, lo specchio rinvia un riflesso fisico e morale – riproducendo la realtà e la coscienza –, ma è anche fonte di inganno e deformazione e assume, di volta in volta, ruoli differenti se non contrapposti: rivelatore dell'identità e dell'alterità, emblema narcisistico, espressione della reversibilità, sintomo di follia, strumento d'illusione, personificazione del doppio...

L'immagine dello specchio nell'opera romanzesca di Camus è al centro dello studio di Owen J. Miller, che parte dal manifesto paradosso unità-duplicità alla base della tematica identitaria introdotta da quest'oggetto; esso riveste, per l'appunto, diverse funzioni nella letteratura: traduttore della realtà, ausiliario dell'illusione e immagine della duplicità. Il critico analizza varie scene di riflessi che rappresentano l'evoluzione del protagonista de *L'Etranger* verso l'autocoscienza, il confronto con un'immagine del sé percepita come estranea o errata e, infine, l'estensione al piano temporale e la presa in conto di un io legato al passato⁷.

D'altro canto, lo specchio e la tematica dello sdoppiamento si trovano spesso nei *Carnets* di Camus, non di rado legati proprio all'assurdo e a *Caligula*. Uno dei passi più comunemente citati è senza dubbio il seguente: «L'absurde, c'est l'homme tragique devant un miroir (Caligula). Il n'est donc pas seul. Il y a le germe d'une satisfaction ou d'une complaisance. Maintenant, il faut supprimer le miroir»⁸.

⁶ La bibliografia sullo specchio è talmente sterminata che le indicazioni in nota si limiteranno agli aspetti strettamente connessi a quanto esposto nel presente saggio. Per quanto concerne *Caligula*, si veda Sophie Bastien, *Caligula et Camus. Interférences transhistoriques*, New York, Rodopi, 2006 che analizza tre assi indissociabili della *pièce* – follia, politica e metateatro – offrendo un quadro anche bibliografico molto dettagliato; sullo specchio cf. in particolare il paragrafo «de l'autre côté du miroir» (pp. 159-162).

⁷ Owen J. Miller, *L'image du miroir dans l'œuvre romanesque de Camus*, in «La Revue des lettres modernes», *Albert Camus*, 3, 1970, pp. 129-150. Nell'articolo si trova anche un confronto tra l'immagine dello specchio ne *L'Etranger* e ne *La Chute*, nonché un parallelo tra il processo spaziale e temporale del riflesso e quello uditivo dell'eco che include anche il racconto *Le Renégat* e rinvia al mito di Narciso. Il critico sottolinea le strette somiglianze tematiche presenti in *Caligula* dove «le miroir intervient au premier titre pour représenter le dédoublement éprouvé par l'empereur» (p. 150, n. 4). Sul motivo dello specchio come «rivisitazione *sui generis* del mito di Narciso» in questa *pièce* torna anche Valeria Turra che evoca a questo proposito «una forma di schizofrenia» (*Albert Camus, figure dell'antico. Il mito di fronte all'assurdo*, Verona, Fiorini, 201, p. 27, nota 46).

⁸ Albert Camus, *Carnets*, Paris, Gallimard, 2 vol., t. II janvier 1942-mars 1951, 1964, p. 94. Sull'idea che lo spec-

chio permetta una forma di compiacimento e quindi in un certo senso anche di malafede si sofferma Pierre-Henri Simon: «L'absence du miroir, c'est la fin de la mauvaise foi: nous aimons tous à contempler une certaine image de nous-mêmes qui nous flatte, car nous sommes alors ce que nous croyons être»; *Huis clos* di Sartre mette fine a questa scappatoia obbligando il soggetto a prendere coscienza di sé e condannandolo per l'eternità a essere oggetto del giudizio degli altri (Pierre-Henri Simon, *Théâtre destin. La signification de la renaissance dramatique en France au XX^e siècle*, Paris, Colin, 1959, pp. 170-171).

La soppressione a cui pensa l'autore è evidentemente simbolica, ma ciò non toglie che la *pièce* si conclude proprio con la frantumazione dello specchio e la morte dell'imperatore, senza contare il fatto che la scomparsa di tale oggetto dalla scena prende anche la forma di una sua progressiva perdita di importanza che appare evidente alla luce delle variazioni che subisce il testo stesso nelle varie riscritture, rielaborazioni e correzioni.

La genesi di *Caligula* risale presumibilmente al 1937 quando, nei suoi *Carnets*, Camus annota l'idea per un *Caligula ou le sens de la mort* in quattro atti⁹. L'anno successivo, l'autore termina la *pièce*, si tratta della cosiddetta «version A», *Caligula ou le Joueur*, sulla quale interviene fino al 1941: la «version B» è una copia dattilografata datata febbraio 1941 ed edita da A. James Arnold nei «Cahiers Albert Camus» nel 1984¹⁰. Successivamente il testo subirà modifiche sostanziali, fino a giungere alla forma pubblicata nel 1944 con *Le Malentendu*, e rappresentata per la prima volta nel 1945, e alla cosiddetta edizione definitiva del 1958¹¹. Per semplificare all'estremo, a seguito di numerosi rimaneggiamenti, si passa da un lirismo romantico a un'attenzione sociale per

chio permetta una forma di compiacimento e quindi in un certo senso anche di malafede si sofferma Pierre-Henri Simon: «L'absence du miroir, c'est la fin de la mauvaise foi: nous aimons tous à contempler une certaine image de nous-mêmes qui nous flatte, car nous sommes alors ce que nous croyons être»; *Huis clos* di Sartre mette fine a questa scappatoia obbligando il soggetto a prendere coscienza di sé e condannandolo per l'eternità a essere oggetto del giudizio degli altri (Pierre-Henri Simon, *Théâtre destin. La signification de la renaissance dramatique en France au XX^e siècle*, Paris, Colin, 1959, pp. 170-171).

⁹ Albert Camus, *Carnets*, cit., t. I mai 1935-février 1942, 1962, p. 43.

¹⁰ Si veda a questo proposito A. James Arnold, *Pour une édition critique de Caligula: travaux préliminaires*, in «La revue des lettres modernes», *Albert Camus*, 9, 1979, pp. 133-150. Il testo delle due prime versioni, solo per l'atto I e le scene I e II dell'atto II, è riportato nelle «Notes et variantes» dell'edizione della Pléiade a cura di Roger Quilliot (in Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard «La Pléiade», 1962, pp. 1744-1771). Nell'edizione delle *Œuvres complètes* a cura di Jacqueline Lévi-Valensi, dove la «Note sur le Texte» di Pierre-Louis Rey riporta la lista completa di tutti gli stadi del testo, si riproduce l'intera versione del 1941 edita da A. James Arnold (Albert Camus, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard «La Pléiade», 2006, t. I, pp. 389-442).

¹¹ Importanti modifiche vengono apportate nell'edizione del 1947 che vede l'aggiunta di alcune scene negli atti III e IV; l'edizione del 1958 è basata sul testo utilizzato per la rappresentazione al Petit Théâtre de Paris, non comporta in realtà cambiamenti sostanziali, ma solo alcuni rimaneggiamenti (cf. Roger Quilliot, «Présentation», in Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, cit., pp. 1733-1737 e Pierre-Louis Rey, «Note sur le Texte», in Albert Camus, *Œuvres complètes*, cit., t. I, pp. 1322-1323).

l'attualità, da «une tragédie de la conscience isolée et malheureuse»¹² a «une tragédie de l'intelligence»¹³; le variazioni danno vita a un testo centrato sulla «révolte contre le tyran»¹⁴, una sorta di «configuration théâtrale de l'histoire tragique des années de guerre»¹⁵. Si tratta quindi, in breve, di un'evoluzione nel senso di un orientamento politico della *pièce* e della nascita di una nuova poetica.

Quello che interessa qui analizzare è come la presenza dell'oggetto scenico e la tematica dello specchio varino in queste versioni.

Già nello schema contenuto nei *Carnets*, risalente al 1937, il secondo punto del primo atto è «Miroir»¹⁶; si tratta di un abbozzo esplicitamente legato alla fonte principale di Camus¹⁷, Svetonio: nel capitolo L della *De vita Cæsarum*, l'autore latino sottolinea come Caligola studiasse davanti allo specchio tutti gli atteggiamenti della fisionomia capaci di ispirare terrore e paura – *terror* e *formido*.

Nella versione del 1941, contrariamente alla versione definitiva, vi è già nell'atto I una scena dove lo specchio – esplicitamente nominato nelle indicazioni iniziali del *Décor*, che prevede, appunto, «un miroir (grandeur d'homme)»¹⁸ – è centrale. Si tratta di quella che nel testo del 1958 è la scena III dell'atto I, muta, contenente la prima entrata in scena dell'imperatore fuggito da palazzo dopo la morte della sorella-amante Drusilla; in questa versione, le indicazioni sceniche specificano semplicemente «*Il avance vers le miroir et s'arrête dès qu'il aperçoit sa*

propre image»¹⁹. Nella versione precedente, la scena, la IV dell'atto I, vede un soliloquio di Caligula davanti allo specchio che prende di fatto la forma di un monologo rivolto al proprio doppio²⁰ – il discorso inizia proprio con una frase nominale contenente un complemento di vocazione in apposizione, «Monstre, Caligula», e continua con l'opposizione tra prima e seconda persona del singolare: «J'ai couru, tu sais» [1941, p. 23]. Le indicazioni sceniche esplicitano chiaramente questo sdoppiamento che permette al personaggio di spiegare quello che sente a se stesso come se si rivolgesse a un estraneo: «*Il avance vers le miroir et dès qu'il se voit s'arrête avec un petit rire. Puis il se parle gentiment*», «*(Il s'assoit et explique à son image)*» [1941, pp. 22-23]. La prima parte della tirata è centrata sulla morte di Drusilla e sui ricordi a lei legati, il tutto espresso alla prima persona; poi il discorso viene interrotto: «*Il s'arrête, de plus en plus égaré. Il tourne le dos au miroir et s'appuie contre lui. Il ferme un moment les yeux. On entend sa respiration rauque. Il grommelle des paroles indistinctes*». Quando ricomincia a parlare, l'imperatore lo fa riprendendo la prima frase pronunciata con una ripetizione di «monstre» dopo il nome proprio – «Monstre, Caligula, monstre» –, riflette sul fatto che la fine dell'amore comporta la necessità di trovare una consolazione e conclude: «*Très peu pour Caligula. (Il frappe du plat de la main sur le miroir.) Très peu pour toi, n'est pas?*». L'oggettivazione dell'immagine riflessa a cui viene dato il proprio nome comporta, nella seconda parte del monologo, la scomparsa del pronome personale «io» e infine anche il rifiuto di vedere il proprio volto riflesso: «*Il prononce le nom de Drusilla, regarde le miroir et fuit le visage qui ricane devant lui*» [1941, p. 23].

La critica ha sottolineato come la centralità della figura di Drusilla in questa versione venga in seguito messa in secondo piano, a favore dell'apparente irragionevolezza della follia dell'imperatore²¹. Ini-

¹² A. James Arnold, *La poétique du premier Caligula*, in Albert Camus, *Caligula version de 1941*, in «Cahiers Albert Camus», 4, 1984, pp. 121-176, p. 143.

¹³ Albert Camus, *Préface à l'édition américaine du théâtre*, in Id., *Théâtre, récits, nouvelles*, cit., p. 1728.

¹⁴ A. James Arnold, *La poétique du premier Caligula*, cit., p. 171.

¹⁵ Roger Quilliot, *Genèse de La Peste*, in «Preuves», 142, 1962, p. 31.

¹⁶ Albert Camus, *Carnets*, cit., t. I, p. 43.

¹⁷ Sulle fonti di Camus si veda Walter A. Strauss, *Albert Camus' Caligula: Ancient Sources and Modern Parallels*, in «Comparative Literature», III, 2, 1951, pp. 160-173; sulla trasformazione della figura dell'imperatore romano Jean-Yves Guérin, *Caligula vu par Suétone, Dumas et Camus: d'une figure historique à un personnage théâtral*, in AA.VV. *Les formes de la réécriture au théâtre*, Marie-Claude Hubert (éd.), Presses de l'Université de Provence, 2006, pp. 213-222. Valeria Turra, nella sua *Introduzione a Albert Camus, figure dell'antico*, cit., pp. 1-48, analizza le differenti versioni del *Caligula* alla luce di quelle che considera le due suggestioni letterarie principali: la biografia di Svetonio e l'*Amleto* di Shakespeare.

¹⁸ Albert Camus, *Caligula version de 1941*, cit., p. 13. Da qui in poi ci si riferirà a questo testo con la data 1941, tra parentesi quadre, seguita dalla pagina. Quest'indicazione è ancora presente nella versione del 1944 (Albert Camus, *Caligula*, in Id., *Le Malentendu, Caligula*, Paris, Gallimard, 1944, pp. 101-214, p. 102), mentre sparirà in quella definitiva.

¹⁹ Albert Camus, *Caligula*, in Id., *Théâtre, récits, nouvelles*, cit., pp. 3-108, p. 13. D'ora in avanti 1958, tra parentesi quadre, seguito dalla pagina; si è optato per l'anno della versione considerata definitiva che è alla base del testo pubblicato nell'edizione di riferimento, sebbene praticamente tutti i passi citati siano presenti già nella versione del 1944; ogni variante sarà segnalata in nota.

²⁰ Ilona Coombs parla a questo proposito di «un monologue passionné qui nous livre d'emblée la clé du personnage» e sottolinea come questa versione si soffermi «sur les raisons du cœur et non sur celles de l'esprit» (Camus, *homme de théâtre*, Paris, Nizet, 1968, p. 83). Sul motivo del doppio legato alla mostruosità del protagonista che ama troppo, letto alla luce del fondamentale studio di Otto Rank (*Der Doppelgänger*, 1914) e delle opere di Dostoevski, si sofferma A. James Arnold, *La poétique du premier Caligula*, cit., pp. 149-154.

²¹ Svetonio, come rilevato dai commentatori della *pièce* di Camus, sottolinea la disperazione dell'imperatore alla

zialmente l'autore fa quindi del lutto il motore della *pièce*: la morte di Drusilla conduce all'accettazione di essere di fatto un condannato a morte, il rifiuto di rassegnarsi alla perdita dell'amata porta Caligula ad adottare la logica dell'omicidio metodico. In una nota del 1939, raccolta nei *Carnets*, Camus afferma: «De même que la mort d'un écrivain fait qu'on exagère l'importance de son œuvre, la mort d'un individu fait qu'on surestime sa place parmi nous. Ainsi le passé est fait tout entier de la mort, qui le peuple d'illusions»²². Caligula percepisce la propria libertà proprio come una liberazione dalle illusioni e vuole estendere questa consapevolezza ai suoi sudditi. Curiosamente, appena qualche pagina prima della nota già citata che definisce l'assurdo come l'uomo tragico davanti a uno specchio, si trova un altro pensiero sulla morte che ben si attaglia alla scomparsa della sorella-amante dell'imperatore:

La mort donne sa forme à l'amour comme elle la donne à la vie – le transformant en destin. Celle que tu aimes est morte dans le temps où tu l'aimais et voici désormais un amour fixé pour toujours – qui, sans cette fin, se serait désagrégé. Que serait ainsi le monde sans la mort, une suite de formes évanouissantes et renaissantes, une fuite angoissée, un monde inachevable. Mais heureusement la voici, elle, la stable²³.

All'inizio, quindi, la logica della follia di Caligula è collocata nel meccanismo di elaborazione del lutto e viene concretizzata – o meglio ancora stabilizzata – nell'immagine dell'amata scomparsa, che si manifesta quando il protagonista si pone di fronte allo specchio. Di fatto, nell'evoluzione del testo, il fantasma di Drusilla viene bandito dalle ragioni alla base della trasformazione di Caligula in despota folle e

morte della sorella, ma menziona anche i rapporti incestuosi che Caligola intratteneva con le altre sorelle (capitolo XXIV delle *De vita Cæsarum*) e fa inoltre accenni alla sua malvagità (capitolo XI) ed esempi della sua follia (capitolo XXII) prima di tale lutto. Roger Quilliot rimarca come, nelle prime stesure, la morte della sorella amante sia «cause et non pas occasion, du délire de Caligula» («Présentation», cit., p. 1736). A. James Arnold si sofferma sul motivo del giovane davanti al cadavere di una parente e fa presente come questa incapacità si accettare la morte di Drusilla sia stato interpretato dalla critica psicanalitica come un'incapacità di elaborazione del lutto (*La poétique du premier Caligula*, cit., pp. 135-136). Su questo tema centra la sua analisi anche Valeria Turra, *Albert Camus, figure dell'antico*, cit.

²² Albert Camus, *Carnets*, cit., t. I, p. 145. Che non sia inverosimile supporre che la nota abbia una qualche attinenza con la situazione causata dalla morte di Drusilla è supportato dal fatto che questa frase si trova dopo due liste di lavori che Camus deve portare a termine tra i quali è annoverato anche *Caligula* (Ivi, pp. 144-145).

²³ Ivi, t. II, p. 90.

sadico²⁴, escludendo così spiegazioni di ordine psicologico dallo sviluppo della *pièce*²⁵. Questo corrisponde a una perdita di importanza dello specchio nelle scene.

Valeria Turra esplicita come lo specchiarsi dell'imperatore venga a ricoprire, nella versione del 1941, «due motivi parzialmente sovrapponibili: parlare con se stesso, e ricercare nel proprio volto riflesso il volto della sorella morta per dialogare con lei»²⁶; inoltre, le variazioni del primo dialogo tra Caligula e Cæsonia dal 1941 al 1958 mostrano il passaggio dalla centralità dell'amore e della necessità di dimenticare l'amata perduta – esemplificato dalla necessità di smettere di vederne il volto specchiandosi «alla ricerca di un impossibile dialogo tra fratelli» – all'«enunciazione dell'equivalenza nichilistica»²⁷.

Prima di commentare queste scene, ricordo, *en passant*, come rimanga invece del tutto immutato nelle due versioni il passo dove è Cæsonia a specchiarsi e ad affermare di non avere altro Dio all'infuori del suo corpo²⁸, scena che non manca di ricordare in qualche modo l'atteggiamento di Estelle in *Huis clos* di Sartre²⁹. L'uso dello specchio come

²⁴ Il passaggio da *principe* a *monstro* in Svetonio (capitolo XXII) non ha una spiegazione razionale.

²⁵ Una riprova di questo è fornita dalla replica di Cæsonia che, nella versione del 1941, afferma come «Rome toute entière voit Caligula partout. Et Caligula ne voit que l'ombre de Drusilla» [1941, p. 24]; nel 1958 invece il testo riporta «Rome toute entière voit Caligula partout. Et Caligula, en effet, ne voit que son idée» [1958, p. 18] e Cæsonia dichiara esplicitamente di non sapere se questa idea fissa coincida con il ricordo di Drusilla.

²⁶ Valeria Turra, *Albert Camus, figure dell'antico*, cit., p. 27, n. 46. La critica vede la progressione di questo dialogo nel corso della *pièce* come l'evidenziarsi di «una forma di scissione della personalità dell'imperatore».

²⁷ Ivi, pp. 40-41. Turra esamina quello che definisce un «delirio di equivalenza» alla luce del pensiero di Nietzsche e di Dostoevskij e identifica il nichilismo espresso da Camus nella versione del 1958 «come una contemplazione dell'assurdo prolungata fino al concretarsi di una prassi distruttiva» (Ivi, pp. 42 e 48).

²⁸ 1941, p. 26 (scena V, atto I); 1958, p. 60 (scena VI, atto I).

²⁹ Estelle ha bisogno di specchiarsi per esistere e Inès si offre di servirle da specchio più fedele dell'oggetto reale; Estelle desidera però essere riflessa dallo sguardo di Garcin il quale, a sua volta, avrebbe bisogno di una persona che gli rinvii un'immagine falsificata del proprio sé. I giochi di specchi soggettivi posti in essere da Sartre porta all'alienazione e allo spossamento del sé, situazione che Estelle nel suo narcisismo materialista aveva sempre saputo evitare: «quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai», «Tout ce qui se passe dans les têtes est si vague, ça m'endort. [...] Quand je parlais, je m'arrangeais pour qu'il [ait une glace] où je puisse me regarder. Je parlais, je me voyais parler. Je me voyais comme les gens me voyaient, ça me tenait éveillée» (Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, éd. Jean-François

semplice oggetto che rinvia un'immagine apparentemente obiettiva e addomesticabile è legata a due figure femminili che vengono martirizzate a causa di un atteggiamento accomodante, posto in essere per rispondere alle esigenze dell'essere amato. In entrambi i casi, il riflesso rinviato dall'altro non coincide però con le aspettative del soggetto e porta alla sua distruzione – fisica per Cæsonia, esistenziale per Estelle.

Nella scena X dell'atto I del 1941, Caligula, piangendo, dichiara di aver capito come la disperazione comporti un dolore fisico e come ogni sua vera ricchezza sia terrena; ripercorre la nascita del suo amore per Drusilla e afferma di aver bisogno di «un corps, une femme avec des bras et des odeurs d'amour», soggiungendo: «mais aujourd'hui son corps pour moi n'est pas plus réel que l'image de ce miroir. Ce dialogue de ce miroir à moi, et de son ombre à moi, si tu savais, Cæsonia, l'affreuse envie que j'ai de le jouer» [1941, p. 34]. Le indicazioni sceniche sottolineano, d'altro canto, l'impossibilità di dialogo tra i due personaggi in scena, Caligula e Cæsonia: quest'ultima tende le braccia verso l'imperatore che va verso lo specchio e non la vede, Caligula tende le mani verso lo specchio mentre Cæsonia si siede e nasconde la testa tra le mani. La scena XI contiene, per l'appunto, il monologo che Caligula recita davanti allo specchio fingendo di parlare con Drusilla e rivangando l'amore perduto. L'oggetto riflettente, proponendo una situazione di scambio tra chi guarda e il riflesso, autorizza una sorta di prosopopea, genera una dinamica che mette in moto uno pseudo dialogo tra il sé e l'altro. Nel 1958, invece (scena XI dell'atto I), il pianto di Caligula non è più legato all'amore – il nome di Drusilla pronunciato da Cæsonia fa addirittura stranire il protagonista –, bensì alla scollatura tra realtà e ideale e l'imperatore afferma di voler cambiare la realtà rendendo possibile l'impossibile; l'intera scena del dialogo-monologo allo specchio scompare completamente.

Analizzando le varie versioni dell'opera, A. James Arnold ha sottolineato come il personaggio di Hélicon – che viene creato nel passaggio dalla versione del 1939 a quella del 1941 – venga ad assumere il ruolo di *alter ego* nato dal riflesso di Caligula, spettatore di un imperatore che si pone allo specchio, immagine dell'alienazione che questi prova in seguito alla morte di Drusilla³⁰. Similmente, l'assenza di quest'ultima è compensata dalla presenza di Scipione e la funzione di Cæsonia è quella di rappresenta-

Louette, in Id., *Théâtre complet*, Paris, Gallimard «Pléiade», 2005, pp. 89-128, pp. 105-106).

³⁰ Sulla figura di Hélicon, «lieu de poésie, instrument de musique», come complice e doppio dell'artista-imperatore si veda George H. Bauer, *Caligula portrait de l'artiste ou rien*, in «La Revue des lettres modernes», *Albert Camus*, 7, 1975, pp. 35-44.

re drammaticamente il principio d'identità che nasce dal desiderio. La morte della sorella-amante spezza appunto tale principio che rispecchia il principio dionisiaco espresso da Nietzsche; il critico conclude che, inizialmente, la *pièce* era un poema tragico di cui rimangono solo deboli tracce nella versione definitiva, portandone come esempio il simbolismo della luna, definito scialbo³¹.

La luna viene per lo più identificata, all'interno di questa *pièce*, con le aspirazioni metafisiche del personaggio, con l'impossibile che Caligula vorrebbe ottenere come soluzione all'atrocità e irrazionalità del mondo³², o con una chimera che diviene un sintomo della follia dell'imperatore³³. Si tratta di un'ossessione che Camus riprende direttamente da Svetonio, che nel capitolo XXII della *De vita Cæsarium* riporta come l'imperatore romano, nelle notti di luna piena, invitasse spesso quest'ultima a venire ad abbracciarlo e a dividere il letto con lui – «Et noctibus quidem plenam fulgentemque lunam inuitabat assidue in amplexus atque concubitum». Questo dettaglio si trova sia nella versione del 1941 che, con alcuni tagli, in quella del 1958, ma in posizioni diverse. Tutta la parte relativa all'astro notturno è concentrata inizialmente nella scena III dell'atto III, intitolato nel 1941 «Divinité de Caligula», dove l'imperatore dice a Hélicon di volere la luna mentre questi gli svela l'esistenza di un complotto per ucciderlo. Nella versione del 1958, invece, la prima parte del dialogo – dove Caligula racconta a Hélicon di aver cercato per giorni la luna – è collocata nella scena IV dell'atto I, subito dopo la scena muta dove l'imperatore fa la sua apparizione e si pone di fronte allo specchio. La seconda parte del dialogo, quella che contiene appunto la fantasia erotica tratta da Svetonio, rimane invece nella scena III dell'atto III, esattamente come nella versione del 1941. Questo spostamento mi pare rispondere alla necessità di sostituire due scene ridotte o eliminate dalla versione definitiva che, come è stato giustamente sottolineato più volte dalla critica, erano legate

³¹ A. James Arnold, *Pour une édition critique de Caligula*, cit., pp. 146-148. Alan J. Clayton, che indaga il fascino esercitato dai misteri isiaci e dai culti eleusini e orfici su Camus, parla invece del leitmotiv lunare come di un simbolo memorabile dell'esigenza di assoluto dell'imperatore romano ossessionato dalla caducità delle cose umane, necessità che prende la forma della ricerca di una potenza rigeneratrice (*Camus, Apulée et la lune*, in «Romanic Review», 61, 3, 1970, pp. 209-218).

³² Ilona Coombs, per esempio, parla dell'astro notturno come del «domaine de l'impossible où la mort est abolie» (*Camus, homme de théâtre*, cit., p. 71).

³³ A. James Arnold utilizza in questo senso il motivo di Caligula lunatico che, nella versione del 1958, sostituisce il fantasma di Drusilla (*La poésie du premier Caligula*, cit., p. 166); sul legame tra luna e follia in questo testo si veda Sophie Bastien, *Caligula et Camus*, cit., in particolare pp. 129-130 e 149-150.

all'incapacità di Caligula di rassegnarsi alla morte dell'amata, di elaborarne il lutto, di superare il senso di colpa tipico dei sopravvissuti, causa della presa di coscienza da parte dell'imperatore dell'assurdità del mondo. Nella versione del 1958, d'altro canto, Caligula stesso minimizza il ruolo dell'amore – «Mais qu'est-ce que l'amour? Peu de chose» [1958, p. 16] – a favore della centralità della luna, sostenendo che la perdita della sorella-amante rappresenta semplicemente il segno di una verità di ben altra portata che gli rende la luna necessaria³⁴. Quello che non mi pare essere stato mai ipotizzato è come la figura della luna venga così di fatto a sostituire lo specchio, oggetto centrale in entrambe le scene della versione del 1941, che passa invece in secondo piano o addirittura sparisce nel testo del 1958. Si assiste così a una sovrapposizione almeno parziale dei due tra i leitmotiv della *pièce*³⁵. Lo specchio, tra l'altro, rappresenta tradizionalmente anche un simbolo lunare – l'astro notturno infatti rinvia la luce solare come una superficie riflettente – e il verbo «speculare», da *speculum*, originariamente si riferiva proprio allo studio degli astri osservati riflessi in uno specchio³⁶. L'associazione tra specchio e luna è tutt'altro che inconsueta e viene evidenziata da Jurgis Baltrušaitis nel capitolo secondo, «Miroirs célestes», del suo fondamentale saggio *Le Miroir*; il critico rinvia a Bernardo Cesi e Gaspar Schott, sottolineando come la luna venga da sempre considerata una macchina catottrica³⁷.

Vediamo nel dettaglio l'ultima occorrenza tanto dello specchio quanto della luna, occorrenza che si colloca strategicamente nell'ultima scena di *Caligula*.

Il monologo conclusivo davanti allo specchio è presente in ambedue le versioni e subisce alcune variazioni, mi soffermo solo su quelle relative all'oggetto di questo saggio. Innanzitutto, Camus elimina dalle indicazioni sceniche del 1958 (scena XIV dell'atto IV) alcuni dettagli relativi alla gestualità e all'atteggiamento di Caligula di fronte allo spec-

³⁴ Appena prima, l'imperatore aveva insistito sul suo «besoin d'impossible» accomunando luna, felicità, immortalità e qualsiasi cosa non sia di questo mondo.

³⁵ Albert Mingelgrün, che si propone di dimostrare come la scrittura stessa costituisca la risposta all'interrogazione metafisica messa in atto da Caligula, si sofferma sullo specchio e la luna nelle varie versioni del testo e dichiara che tra le due figure esistono dei legami organici, limitandosi poi però di fatto alla contiguità tra le due nel loro legame con l'acqua e all'evidente associazione che la luna intrattiene con lo specchio e con Drusilla (Caligula *ou comment s'écrit la maladie de la lune*, in «L'information littéraire», 43, 4, 1991, pp. 14-16).

³⁶ Jean Chevalier, Alan Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1990, voce «Miroir», pp. 635-639.

³⁷ Jurgis Baltrušaitis, *Le Miroir. Essai sur une légende scientifique: révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, Seuil, 1978.

chio presenti nel testo del 1941 (scena XI dell'atto IV): dopo aver strangolato Cæsonia alla fine della scena precedente, Caligula avanza verso lo specchio e, nel 1941, «*le tourne vers lui*» [1941, p. 118]³⁸, proposizione assente nel 1958. Nella prima parte del monologo – o soliloquio, dato che, esattamente come nella prima scena presa in esame, il personaggio si rivolge alla propria immagine riflessa come ad un doppio –, l'indicazione («*Avec tout l'accent de la détesse, se collant, se pressant contre le miroir*») [1941, p. 118] perde, nel 1958, il raddoppiamento sinonimico eliminando il primo gerundio, «*se collant*». Nelle indicazioni sceniche che suddividono in due blocchi la tirata, facendo indietreggiare e poi riavvicinare l'imperatore allo specchio, la prima versione offre maggiori dettagli mimici: «*Il recule un peu et passe ses mains sur son visage. Il revient vers le miroir, se contemple et s'agenouille devant lui*» [1941, p. 118]; nel 1958, invece, il tutto è ridotto a «*Il recule un peu, revient vers le miroir*» [1958, p. 107]. Pare evidente che non si tratta semplicemente di asciugare il testo, bensì di togliere particolari che si riferiscono specificamente al rapporto con l'immagine riflessa, così come riprovano le varianti al testo pronunciato dal personaggio: la frase del 1958, «*Mais qui oserait me condamner dans ce monde sans juge, où personne n'est innocent!*» [1958, p. 107], ne sostituisce tre del 1941, dove l'accento non è posto su una generica terza persona plurale che identifica tutti gli altri, bensì sul Caligula a cui il personaggio si rivolge e che viene a rappresentare una precisa figura contrapposta e giudicante: «*Comprendront-ils jamais? Ils me jugent et tu me juges. Comme je t'admire de pouvoir juger*» [1941, p. 118]. Il potere evocato e la relativa ammirazione sono legati al fatto che l'immagine riflessa rappresenta per il personaggio la figura ufficiale, pubblica, non il suo io intimo:

Tu es empereur, comme c'est beaucoup. Je ne suis rien et c'est bien peu. Rien, Caligula, rien. Je suis vide et creux comme un arbre sec. Ils disent, tu dis aussi, que j'ai le cœur dur. Mais non et tu sais bien qu'il ne peut pas être dur puisque à l'endroit où il devrait exister, je n'ai rien – qu'un grand trou vide où s'agitent les ombres de mes passions [1941, p. 118]³⁹

³⁸ Nel dattiloscritto del 1939, l'indicazione è triplice e specifica anche come l'imperatore si rivolga a se stesso: «*Il va vers le miroir, le tourne vers lui, s'appelle*» (variante riportata nella nota 33 della versione del 1941, p. 185).

³⁹ Che lo specchio rinvii a Caligula l'immagine pubblica dell'imperatore viene esplicitato già nella scena X dell'Atto I quando Cæsonia dice al giovane che tornerà ad essere presto colui che Roma amava e la replica è «*Ne me parle pas de celui-là. Il me dégoûte. (Il s'assied près du miroir, il met la tête dans ses mains)*» [1941, p. 33].

Lo specchio, com'è ben noto, può rappresentare tanto l'immagine reale – riflesso obiettivo che può corrispondere o meno alla concezione che l'io ha di sé – , quanto un'immagine deformata e/o falsa, corrispondente all'idea che gli altri hanno dell'io. Caligula, nella versione del 1941, inizia a parlare al suo doppio riflesso per poi passare a rivolgersi alla sorella-amante morta di cui crede di riconoscere i tratti nell'immagine che vede nello specchio. Nella prima stesura, come già sottolineato, l'autore utilizza proprio la figura di Drusilla come causa scatenante della follia di Caligula: la morte dell'amata non sarebbe mai stata superata dall'imperatore; non a caso, nell'ultima scena appaiono le affermazioni «Si j'avais eu la lune, ou Drusilla, ou le monde, ou le bonheur, tout serait changé» [1941, p. 119], dove la luna, Drusilla, il mondo e la felicità divengono interscambiabili e corrispondono di fatto all'impossibile⁴⁰: «Rien dans ce monde ni dans l'autre qui soit à ma mesure. Je sais pourtant et tu le sais aussi (*il tend ses mains vers le miroir en pleurant*), qu'il a suffi d'un être, qu'il suffirait que l'impossible soit. L'impossible!» [1941, p. 119]. Coerentemente con l'eliminazione dell'ombra dell'amata e con la trasformazione della *pièce* in una tragedia dell'intelligenza, nella versione del 1958 ogni riferimento alla sorella-amante, e in generale a un essere umano, scompare: «Si j'avais eu la lune, si l'amour suffisait, tout serait changé», «Rien dans ce monde, ni dans l'autre, qui soit à ma mesure. Je sais pourtant, et tu le sais aussi (*il tend les mains vers le miroir en pleurant*), qu'il suffirait que l'impossible soit. L'impossible!» [1958, p. 107]. Sussiste evidentemente la luna, simbolo per antonomasia dell'irraggiungibile e dell'impossibile che, come ho già avuto modo di sottolineare, è presente già nella prima stesura, dove offre una sorta di alternativa alla figura di Drusilla, dove l'idillio lunare si sostituisce in qualche sorta all'amore incestuoso. Nella versione del 1941, però, i riferimenti alla luna appaiono solo a partire dall'atto III, nella scena III, che riunisce la richiesta di Caligula a Hélicon di procurargli la luna – specificando «Oh! tu sais, je ne demande pas l'impossible» [1941, p. 81] – e la narrazione del suo amplesso con l'astro. La luna viene evidentemente a sostituirsi a Drusilla come oggetto di desiderio come dimostrano le immagini erotiche utilizzate; dopo aver dialogato con l'amata morta allo specchio, Caligula esce in qualche modo dal ripiegamento su di sé, ma solo per imporre a tutta Roma l'espiazione di una colpevolezza di cui la trasformazione di Drusilla in un suo doppio l'ha reso

⁴⁰ Nella scena X dell'Atto I, Caligula afferma di essere disgustato dal potere «Parce qu'il ne compte plus rien auprès de certains soirs où Drusilla se retrouvait vers moi. [...] Ce n'était pas elle, c'était le monde qui riait par ses dents» [1941, p. 33].

consapevole. La luna interviene in questa versione solo successivamente, come ulteriore raddoppiamento dell'io malato del protagonista, ulteriore specchio che riflette il suo narcisismo di fondo o la sua incessante ricerca di risposte⁴¹. Nel 1958, invece, il dialogo tra Caligula e colui che Alan J. Clayton definisce il suo «futur chargé d'affaires célestes»⁴² è spostato nella scena IV dell'atto I e l'imperatore chiede a Hélicon di essere aiutato «À l'impossible» [1958, p. 17], mentre la scena III dell'atto III si limita al racconto di come l'astro notturno abbia raggiunto Caligula nel suo letto. La riduzione della figura della sorella-amante a mero epifenomeno spinge l'autore a diffondere in modo più capillare nel testo un'altra immagine che simboleggi il riflesso della sua consapevolezza, la luna appunto.

La sparizione di Drusilla, nella versione del 1941, avviene alla fine dell'atto I, quando Caligula trascina Cæsonia davanti allo specchio e dichiara «Plus de Drusilla, tu vois. Plus de Drusilla. Et sais-tu ce qui reste? [...] CALIGULA» [1941, p. 38]. Come sottolinea giustamente George H. Bauer, questa scena corrisponde all'inizio della vera e propria messa in scena di Caligula, la sua rappresentazione grottesca prende il via nel momento in cui egli appoggia il dito sullo specchio e pronuncia «le nom de ce personnage de théâtre, le nom de l'autre qu'il devient lorsqu'il nomme pour nous l'objet perçu de l'autre côté du miroir»⁴³. L'amata lascia il posto al sé, ma si tratta pur sempre di figure del doppio, di rappresentazioni⁴⁴. Alla fine dell'atto IV, la mancanza della luna e di Drusilla – simboli dell'impossibile – obbliga Caligula ad affrontare l'altro se stesso:

J'ai tendu mes mains. (*Criant.*) Je tends mes mains et c'est toi que je rencontre, toujours toi comme un crachat en face de moi. Toi, devant l'huile brillante et douce des étoiles – toi, dans un soir comme ce soir – et je suis pour toi plein de haine – et tu m'es

⁴¹ Pierre-Louis Rey nella sua «Notice» a *Caligula* si chiede se lo specchio sia «le moyen d'une contemplation narcissique ou d'une interrogation» e nota come lo spostamento del dialogo con Hélicon sulla ricerca della luna faccia sì che questa «court désormais, tel un leit-motiv, du premier au dernier acte» (in Albert Camus, *Œuvres complètes*, cit., pp. 1301-1322, pp. 1304 e 1316).

⁴² Alan J. Clayton, *Camus, Apulée et la lune*, cit., p. 209.

⁴³ George H. Bauer, *Caligula portrait de l'artiste ou rien*, cit., p. 39.

⁴⁴ Sul motivo del teatro nel teatro cf. Jeannette Laillou-Savona, *La pièce à l'intérieur de la pièce et la notion d'art dans Caligula*, in «La Revue des lettres modernes», *Albert Camus*, 7, 1975, pp. 77-94. Secondo la critica lo spettacolo della danza, teatro allo stato puro, ricorderebbe i drammaturchi come Adamov, Beckett, Ionesco «qui s'en prennent au langage articulé ainsi qu'à la notion de message» (p. 88); Camus si avvicinerrebbe dunque qui a quel Teatro dell'Assurdo dal quale Esslin l'ha escluso come ricordato in apertura del presente saggio.

comme une blessure que je voudrais déchirer de mes ongles pour que le sang et le pus mêlés à ma vie en sortent à gros bouillons. Cette nuit est lourde! Hélicon n'est pas venu. Coupable en face d'une image de coupable! Cette nuit est lourde comme la douleur humaine! [1941, p. 119].

Al di là del fatto che la versione del 1958 condensa notevolmente questo passo,

J'ai tendu mes mains (*criant*), je tends mes mains et c'est toi que je rencontre, toujours toi en face de moi, et je suis pour toi plein de haine. Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne. Hélicon! Hélicon! Rien! rien encore. Oh! cette nuit est lourde! Hélicon ne viendra pas: nous serons coupables à jamais! Cette nuit est lourde comme la douleur humaine! [1958, pp. 107-108]⁴⁵,

non pare inutile sottolineare come, nel testo del 1941, il raddoppiamento dell'io allo specchio contenga dei riferimenti alla figura di Drusilla come doppio del medesimo io, riferimenti testuali espliciti anche se non esplicitati. Nella scena XI dell'atto I, dove Caligula, guardandosi allo specchio, dà voce ai pensieri della sorella-amante che prova rimpianti e vergogna, si legge: «Et pourtant, des soirs comme ce soir, devant ce ciel plein de l'huile brillante et douce des étoiles, comment ne pas défaillir devant ce que mon amour a de pur et de dévorant?» [1941, p. 35]. È quindi il medesimo riferimento a «des soirs / un soir comme ce soir» e lo stagiarsi dell'alter ego dell'io, Drusilla o Caligula, di fronte a «l'huile brillante et douce des étoiles» che provoca prima la decisione dell'imperatore di vivere come un uomo libero e poi di liberarsi al tempo stesso del proprio doppio infrangendo lo specchio e della propria vita per mano dei congiurati. Interessante notare come, nella versione del 1939, proprio dopo aver pronunciato le formule che si ritroveranno nell'ultima scena e prima di affermare di aver amato Drusilla con la quale sta appunto conversando tramite l'immagine riflessa, Camus aveva inserito delle indicazioni sceniche precise relative allo specchio; in questo caso, l'oggetto viene letteralmente descritto come una persona: «Mais Caligula se précipite sur le miroir, tombe à ses pieds, le prend au cou et se serre avec désespoir contre lui»⁴⁶. Lo specchio gioca sull'ambiguità tra identità e differenza, tra prossimità e separazione, e sottolinea di fatto una mancanza che genera desiderio di unità, ricerca di fusione con

⁴⁵ Il testo del 1944 riporta una versione intermedia tra le due per le ultime frasi di questo passo: «Ma liberté n'est pas la bonne. Rien! rien encore. Oh cette nuit est lourde! Hélicon n'est pas venu: nous serons coupables à jamais! Cette nuit est lourde comme la douleur humaine» (Albert Camus, *Caligula*, 1944, cit., p. 214).

⁴⁶ Variante riportata nella versione del 1841, p. 181, n. 43.

l'altro, che spesso altro non è che una parte del proprio sé. Nel *Mythe de Sisyphe*, Camus esplicita «cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu» e dichiara che la felicità consisterebbe nel poter riconoscere «dans les miroirs changeants des phénomènes, des relations éternelles qui les puissent résumer et se résumer elles-mêmes en un principe unique»⁴⁷.

Drusilla nell'al di là e la luna in cielo si collocano in un altrove che pare comunque raggiungibile a Caligula, in questo senso la metafora dello specchio è particolarmente calzante: il riflesso di quanto si desidera si colloca in uno spazio altro, raddoppiamento speculare del mondo noto. Come dice bene Sabine Melchior-Bonnet, «la spécularité entraîne le regard dans un parcours indirect, qui procède par renvois et par analogies, et qui semble attester au sein du visible un "ailleurs" de l'invisible»⁴⁸.

Il riflesso dello specchio diviene, di volta in volta, immagine di se stessi o personificazione del doppio, sia esso rappresentativo di una parte della persona che si specchia o raffigurazione dell'essere amato. Esso dà forma e sostanza anche lo sguardo dell'altro e al suo giudizio – così come in *Huis clos* di Sartre – e mette l'io di fronte all'alterità, non di rado minacciosa per l'identità dell'io. Non a caso, nella versione del 1941, Caligula passa dal giudizio degli altri a quello che la sua immagine riflessa gli invia e diviene cosciente della sua colpevolezza di fronte a un'immagine di colpevole. La sua morte corrisponde alla frantumazione dello specchio, al definitivo sgretolamento della sua unità identitaria irraggiungibile⁴⁹, rottura che ha luogo dopo l'accettazione forzata della morte dell'amata Drusilla nella versione del 1941 e dell'impossibilità di ottenere la luna in quella del 1958, entrambe figure, come si è visto, legate allo specchio. Come sostiene Albert Mingelgrün, soprattutto nella versione iniziale, lo specchio passa da semplice interlocutore di Caligula nell'atto I –

⁴⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, cit., p. 110.

⁴⁸ Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du Miroir*, Paris, Imago, 1994, p. 114.

⁴⁹ Pierre-Louis Rey sostiene che Caligula abbia rinviato il più possibile l'incontro con se stesso e che «du moment où le miroir se brise, il est privé du faux-fuyant qui le dispensait d'assumer sa condition d'homme absurde. Il ne fait plus face qu'aux conjurés, c'est-à-dire à son destin» («Notice», cit., p. 1315). Grégoire Vincent, invece, vede nella rottura dello specchio rappresentata in *Le Voyageur sans bagage* d'Anouilh e nel *Caligula* di Camus l'espressione di rivolta dei protagonisti che vogliono farla finita con il presente, laddove in Sartre appare «impossible de se défaire de l'autre-miroir dans l'enfer de *Huis clos*», lo specchio infatti in questa *pièce* riveste la dimensione simbolica della rappresentazione dell'altro ed è quindi «incassable» (*Empire du regard, règne du miroir*, cit., p. 293, n. 22). Sophie Bastien, dal canto suo, sottolinea come la rottura dello specchio segni la fine sia della *pièce* che della prospettiva metateatrale in essa contenuta (*Caligula et Camus*, cit., p. 265).

dove si assiste alla rivelazione dell'immagine, al dialogo prima con se stesso e poi con l'amante-sorella e infine alla cancellazione di quest'ultima a favore del proprio doppio – a vero e proprio ricettacolo del sé nell'atto IV. Da sempre, d'altronde, si sono attribuite a questo oggetto, che riflette il mondo esterno in uno spazio estremamente ridotto, qualità di concentrazione e sintesi; al tempo stesso, dato che nel suo riflesso si congiungono identità e differenza, esso pone la questione della conoscenza e della rappresentazione del sé e dell'altro. Lo specchio è dunque per Mingelgrün simbolo d'alienazione e spossamento e appare legato al trionfo della malinconia, mentre la luna, nella sua associazione alla figura femminile che può essere posseduta, permetterebbe la sospensione della condizione del lunatico⁵⁰.

Nei *Carnets* vi è una citazione sul doppio che la critica spesso cita, non di rado abbreviandola⁵¹, riferendola a *Caligula* e che si trova un paio di pagine prima del primissimo schema della *pièce*, che prevedeva appunto, come già ricordato, la scena dello specchio:

Intellectuel? Oui. Et ne jamais renier. Intellectuel = celui qui se dédouble. Ça me plaît. Je suis content d'être les deux. « Si ça peut s'unir? » Question pratique. Il faut s'y mettre. « Je méprise l'intelligence » signifie en réalité: « je ne peux supporter mes doutes ».
Je préfère tenir les yeux ouverts⁵².

Non pare a questo proposito del tutto peregrino ricordare che la scena finale della *pièce* vede l'imperatore, completamente solo a seguito dell'omicidio di Cæsonia, assassinato dai cospiratori dopo aver mandato in frantumi lo specchio che gli rinvia l'immagine del suo doppio – l'uomo tragico, ricordiamolo una volta ancora, è per Camus davanti allo specchio, quindi non solo. Caligula muore infrangendo la sua duplicità, rifiutando l'inadeguatezza tra il sé e la sua rappresentazione, ma allo stesso tempo la sua ultima battuta, ripresa da Svetonio, è la celebre frase «Je suis encore vivant»: egli tiene ancora gli occhi aperti in questa quanto mai incerta contrapposizione tra morte e vita. Sempre con riferimento allo specchio, è interessante notare che, nei *Carnets*, Camus annota nel 1942: «“Vivre et mourir devant un miroir”, dit Baudelaire. On ne remarque pas assez “et mourir”. Vivre, ils en sont tous là. Mais se rendre maître de sa mort, voilà le difficile»⁵³.

⁵⁰ Albert Mingelgrün, *Caligula ou comment s'écrit la maladie de la lune*, cit., pp. 15-16.

⁵¹ Per esempio Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre*, cit., p. 80.

⁵² Albert Camus, *Carnets*, cit., t. I, p. 41.

⁵³ Ivi, t. II, p. 17.

Non va dimenticato che le azioni e le battute finali rimangono praticamente inalterate dalla versione del 1941 alla versione finale – quest'ultima aggiunge praticamente solo l'entrata di Hélicon che cerca di avvisare l'imperatore del pericolo – e che si potrebbe avvicinare loro questo altro pensiero dei *Carnets*: «Contre la littérature engagée. L'homme n'est pas que le social. Sa mort du moins lui appartient. Nous sommes faits pour vivre envers les autres. Mais on ne meurt vraiment que pour soi»⁵⁴.

Non voglio certo avanzare l'ipotesi che *Caligula* non rappresenti una forma di *engagement*, tanto più che le variazioni sostanziali che l'autore ha fatto subire al testo non lasciano dubbi in proposito. Pare comunque evidente che i leitmotiv della luna e dello specchio, presenti fin dalla prima stesura dove l'interesse politico e sociale era pressoché assente, si appoggiano su un altro aspetto dell'uomo, che, appunto, «n'est pas que le social». Mi ricollego alla lettura proposta da Esslin di Camus come di un autore dove prevale l'argomentazione razionale e l'approccio teorico per sottolineare come la versione definitiva di *Caligula*, nella sua forma quindi di tragedia dell'intelligenza, contenga delle evocazione della figura della luna assenti nella versione iniziale. Nella scena IV dell'atto I, dopo aver detto a Hélicon di volere la luna, Caligula si difende dall'accusa di essere folle e dichiara anzi di non essere mai stato così ragionevole, ha semplicemente sentito il bisogno di qualcosa di impossibile perché le cose come sono non gli sembrano soddisfacenti e soggiunge: «Maintenant, je sais. [...] Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde». Hélicon dichiara che il ragionamento funziona, ma che non si può portarlo fino in fondo; Caligula gli replica che si tratta semplicemente «de rester logique jusqu'à la fin» per difendersi poi nuovamente da quello che si potrebbe pensare, cioè che tutto questo sia legato alla morte di Drusilla, mentre questa perdita in realtà è solo «le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire». Quando, infine, Hélicon lo invita a riposarsi, l'imperatore dichiara che è impossibile affermando: «Si je dors, qui me donnera la lune» [1958, pp. 15-17]. Appare innanzitutto evidente come l'equivalenza che nel 1941 si trova nella scena finale tra luna, Drusilla, mondo e felicità – elementi che avrebbero permesso che tutto cambiasse – venga qui anticipata e variata: nel 1958, gli elementi messi sullo stesso piano sono luna, felicità, immortalità e qualcosa che non appartenga a questo mondo. La sparizione dell'ombra di Drusilla dal testo definitivo viene giustificata dal fatto che la morte della donna amata diviene semplicemente un segno: la sorella-amante e il mondo vengono sostituiti

⁵⁴ Ivi, p. 158.

dall'immortalità e da qualcosa non di questo mondo, l'impossibile appunto. Un impossibile razionalmente, lucidamente e logicamente perseguito; non si tratta affatto di follia, bensì di una verità di cui Caligula è infine consapevole e che vuole insegnare al suo popolo, una ricerca e una coscienza che gli impediscono ormai di chiudere gli occhi.

Come afferma Huguette Courtès, rimarcando la relazione costante che fin dall'Antichità si è stabilita tra la conoscenza e l'immagine speculare, «spéculer, c'est produire une réflexion de l'avenir au miroir de l'intellect»⁵⁵. Lanciando la sedia contro la sua immagine allo specchio, Caligula – che voleva imporre la conoscenza agli uomini e che ha lamentato l'amarezza «d'avoir raison et de devoir aller jusqu'à la consommation» – urla «À l'histoire, Caligula, à l'histoire» [1958, pp. 107 e 108]. Se l'ultima, celeberrima, affermazione si trova già nella versione del 1941, il concetto di consumazione è invece un'introduzione successiva e rinvia a un'altra scena dove specchio e luna appaiono assieme. Nell'atto III, dopo che Hélicon si allontana per cercare la luna, Caligula scopre che a capo della congiura vi è Cherea e lo manda a chiamare; postosi per l'ennesima volta davanti allo specchio, si rivolge la parola incitandosi alla logica. Il soliloquio-monologo passa dalla versione del 1941 (scena IV) a quella del 1958 (scena V)⁵⁶ subendo dei tagli, ma anche delle modifiche che riguardano proprio la luna e la consumazione. Dopo quattro frasi in cui l'imperatore si chiede ironicamente come ottenere la luna potrebbe trasfigurare ogni cosa, nel testo del 1941 si trovano due frasi che spariscono successivamente: «Pourquoi d'ailleurs Hélicon ne t'apporterait-il pas la lune? Peut-être est-il possible de la pêcher au fond d'un puits et de la ramener dans un filet miroitant, toute gluante d'algues et d'eau, comme un poisson pâle et gonflé, sorti des profondeurs» [1941, p. 84]⁵⁷. Quest'immagine contiene una sorta di *mise en abyme*, la luna si rispecchia a sua volta sulla superficie dell'acqua e il suo riflesso può essere fatto salire dal fondo del pozzo in cui si trova; possedere la luna è quindi effettivamente possibile come Caligula ha detto a Hélicon nella scena precedente – «Oh! tu sais, je ne demande pas l'impossible» [1941, p. 81] – , ma si tratta di una mera illusione ottica, un riflesso ingannevole che non può far ottenere la trasformazione che l'imperatore cerca. Il simulacro di quello a

cui si anela non corrisponde evidentemente all'oggetto del desiderio. Nel *Mythe de Sisyphé*, Camus esplicita chiaramente il concetto che «seules les apparences peuvent se dénombrer», che le bellezze naturali improvvisamente possono perdere «le sens illusoire dont nous les revêtions» e il mondo divenire indecifrabile perché ne possiamo capire solo «les figures et les dessins», che il pensiero può nutrirsi solo di «fantômes»⁵⁸. Il legame tra la luna e Drusilla si delinea nuovamente, dato che nelle frasi successive – che si trovano anche nella versione del 1958 – Caligula afferma che possedere la luna non gli permetterebbe comunque di tornare indietro dato che i morti ormai sono troppi e gli omicidi non si possono cancellare, deve quindi perseguire la sua logica, logica che, come ripetuto più volte, inizialmente era scaturita proprio dalla morte della sorella-amante. La chiusa della tirata è diversa tra le due versioni; nel 1941 Caligula afferma «Oh! Je suis le seul à savoir cela, qu'il n'y a pas de puissance sans soumission désordonnée à son destin profond. La lune n'est pas pour moi, mais j'ai toujours cet univers de coupables où j'ai ma place toute marquée» [1941, p. 84], mentre, in seguito, queste frasi sono sostituite da una dichiarazione del tutto differente, che richiama una proposizione precedente e ne annuncia un'altra che si troverà appunto nel monologo finale: «Non, on ne revient pas en arrière et il faut aller jusqu'à la consommation!» [1958, p. 75]⁵⁹.

La luna potrebbe rappresentare una soluzione, ma nella versione del 1941 la congiunzione e l'unione perfetta appare possibile solo in quanto avvenuta nel passato, esattamente come per Drusilla: nel presente, Caligula non può che evocarne simulacri, pallide e illusorie effigi che non possono in alcun modo colmare il suo vuoto, non possono portargli la felicità. Esse non appartengono a questo mondo e l'imperatore è costretto ad ammettere che non gli convengono. Le può possedere solo riflesse, come ombre e immagini sfuggenti che non fanno che dileguarsi lasciandolo di fronte all'inaccettabile altro rappresentato dal suo io allo specchio. Nella versione definitiva, la figura femminile diviene poco più di un pretesto da cui si sviluppa una volontà sistematica di cambiamento del mondo e dell'io dove proprio la luna diviene l'elemento magico che potrebbe permettere l'impossibile: «Et lorsque tout sera aplani, l'impossible enfin sur terre, la lune dans mes

⁵⁵ Huguette Courtès, *La symbolique du miroir et la tradition platonicienne*, in «Bulletin de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier», 38, 2008, pp. 181-193, p. 182.

⁵⁶ La scena IV, nella versione definitiva, vede il dialogo tra Caligula e il vecchio e fedele patrizio che vuole avvisarlo a sua volta del complotto ordito contro di lui.

⁵⁷ Queste frasi, con la sola sostituzione del sostantivo «lune» con il pronome, si trovano ancora nella versione del 1944, atto III, scena IV (Albert Camus, *Caligula*, 1944, cit., pp. 179-180).

⁵⁸ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphé*, cit., pp. 106, 107-108 e 113. Sophie Bastien sottolinea che si tratta di «concepts que Caligula matérialise par sa danse en ombre chinoise et par son utilisation du miroir» (*Caligula et Camus*, cit., p. 209).

⁵⁹ In questo caso, la versione del 1944 costituisce una fase di passaggio conservando la prima frase della versione del 1941, ma sostituendo la seconda con quella che rimarrà nel testo definitivo (Albert Camus, *Caligula*, 1944, cit., p. 180).

mains, alors, peut-être, moi-même je serai transformé et le monde avec moi» [1958, p. 28]. Il mettere in dubbio questa possibilità, porta il protagonista ad ammettere che non si tratta semplicemente di rimanere logici fino alla fine, ma di dover procedere sulla via intrapresa fino alla consumazione. La morte fa paura, ma come il dolore non dura ed è privo di senso, così anche la paura non è destinata a perpetrarsi. Il suicidio che Caligula mette in atto infrangendo lo specchio, nella versione finale, avviene dopo che egli riconosce che il suo disprezzo per gli altri non l'ha salvaguardato dalla stessa vigliaccheria e si ripropone di «retrouver ce grand vide où le cœur s'apaise» [1958, p. 107]. Questo vuoto è di tutt'altra natura nella versione del 1941, dove l'imperatore asserisce che al posto del cuore egli non ha altro di «un grand trou vide où s'agitent les ombres de mes passions» [1941, p. 118], riflessi vani di desideri, irraggiungibili se non accettando di poterli trattenerne solo come la luna in uno specchio d'acqua o come il ricordo dell'amata nel riflesso storpiato del proprio sé in uno specchio.