

Gilberto Scaramuzzo<sup>1</sup>

*I silenzi e le pause nel Malinteso di Albert Camus*

ABSTRACT

Il contributo si articola attraverso una premessa finalizzata a ricordare la centralità del teatro nella vita, e forse anche nell'Opera, di Albert Camus; e a indicare la collocazione all'interno della sua produzione del lavoro teatrale su cui si eserciterà la proposta ermeneutica. Seguirà poi una brevissima riflessione sul senso che può avere la scelta di un autore-filosofo come Camus di *scrivere teatro*, e sul ruolo che possono avere le pause e i silenzi in questo linguaggio artistico. Quindi si affronterà quanto indicato nel titolo di questo intervento e ci si occuperà di tentare di leggere il senso delle pause e dei silenzi che Camus inserisce all'interno del testo de *Il malinteso*.

PAROLE CHIAVE: Albert Camus, teatro, *Il malinteso*, interumano, educazione estetica.

The paper is articulated through an introduction aimed at recalling the centrality of theater in the life, and perhaps also in the Work, of Albert Camus; and to indicate the position within his production of the theatrical work on which the hermeneutic proposal will be exercised. A very brief reflection will follow on what meaning could have for an author-philosopher like him the choice to write drama, and on what role pauses and silences might play in this artistic language. Then we will address what is stated in the title of this article and we will attempt to read the meaning of the pauses and silences that Camus inserts in the text of *The Misunderstanding*.

KEY WORDS: Albert Camus, Theatre, *The misunderstanding*, interhuman, aesthetic education.

1. *Premessa*

Questo mio intervento si articolerà attraverso un breve preambolo intenzionato a ricordare la centralità del teatro nella vita, e forse anche nell'Opera, di Albert

---

<sup>1</sup> Professore associato di Pedagogia generale e sociale all'Università Roma Tre, gilberto.scaramuzzo@uniroma3.it

Camus; e a indicare la collocazione all'interno della sua produzione del lavoro teatrale su cui si eserciterà la proposta ermeneutica. Seguirà poi una brevissima riflessione sul senso che può avere la scelta di un autore-filosofo come Camus di 'scrivere teatro', oltre che romanzi e saggi, e sul ruolo che possono avere le pause e i silenzi in questo linguaggio artistico. Quindi si affronterà quanto indicato nel titolo di questo intervento e ci si occuperà di tentare di leggere il senso delle pause e dei silenzi che Camus inserisce all'interno del testo de *Il malinteso*.

## 2. Tre periodi teatrali

Il teatro occupa certamente uno spazio molto importante nella vita di Albert Camus, anche se la critica non è sempre concorde nel riconoscere al teatro una vera rilevanza nel corpo dell'Opera che quest'autore ha consegnato all'umanità. Su questo c'è ampio dibattito e Camus stesso sarà chiamato in più occasioni a dire la sua su questo punto. Quel che è certo è che Camus si dedicherà per tutto il corso della sua esistenza al teatro e lo esplorerà in tutti i suoi molteplici aspetti, senza rinunciare ad alcuna delle possibilità che quest'arte poteva offrirgli. Sarà infatti attore, regista, autore e adattatore di testi.

Questa intensa attività nel mondo teatrale inizia ufficialmente negli anni Trenta ad Algeri dove fonda nel 1936 il *Théâtre du Travail*. Sarà questa un'esperienza breve ma molto intensa che nel 1937, dopo la rottura con il Partito Comunista, confluirà nel *Théâtre de l'Équipe*. Questo periodo algerino, che può essere riconosciuto come la prima di tre fasi in cui può avere un senso dividere l'esperienza di Camus legata al teatro<sup>2</sup>, lo vede protagonista come attore, curatore della messa in scena di opere di altri autori e impegnato nell'adattamento teatrale di alcuni testi. Con il suo trasferimento a Parigi ha inizio una seconda stagione caratterizzata dalla scrittura di testi teatrali originali e dalla messa in scena di quelle che sono le opere di cui è pienamente autore: *Il malinteso*, *Caligola*, *Stato d'assedio* e *I giusti*. Dopo *I giusti*, che andranno in scena nel 1949, per Camus inizia quella che può essere considerata come la terza fase del suo impegno teatrale, in cui non proporrà più sue opere originali ma si dedicherà a importanti adattamenti teatrali, che si concluderà con la messa in scena di un riadattamento per il teatro di un'opera a lui particolarmente cara e di cui vorrà curare anche la regia: *I Demoni* di Fëdor Dostoevskij, che andrà in scena nel 1959 dopo cinque anni di lavoro, e alla vigilia della sua morte avvenuta il 4 gennaio del 1960.

Il presente contributo riguarda dunque un'opera relativa al secondo dei tre periodi indicati: quello parigino, e si concentrerà proprio sul primo lavoro teatrale di Camus a essere andato in scena: era il 24 giugno del 1944 quando *Il malinteso* venne presentato in teatro. Non si trattava, però, della prima opera originale di Camus. Questa, infatti, è *Il Caligola*, la cui scrittura era già iniziata negli anni Trenta e probabilmente già terminata nel 1939, ma *Il Caligola* vedrà

---

<sup>2</sup> Cfr. G. DAVICO BONINO, *Introduzione*, in A. Camus, *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano, 2018.

la sua prima messa in scena soltanto nel 1945 in una forma molto modificata rispetto alla prima stesura. Dunque, *Il Malinteso* va in scena al *Théâtre des Mathurins* nel 1944 per la regia di Marcel Héraud e con Maria Casarés nell'impegnativo ruolo di Marta. Come è noto, gli inizi degli anni Quaranta sono anni importanti nella produzione di Camus: nel 1942 vengono pubblicati da Gallimard *Lo straniero* e *Il mito di Sisifo*. E proprio nel romanzo *Lo straniero* è contenuto in nuce il dramma de *Il Malinteso*, come andrò ad accennare a breve.

### 3. Cosa può offrire la scrittura teatrale

Prima vorrei soffermarmi un poco a riflettere con voi sulle possibilità insite nel fatto teatrale, rispetto a quelle relative a un romanzo o a un saggio. Perché un autore che può scrivere saggi o romanzi decide di ricorrere anche alla scrittura teatrale? Che cosa offre il teatro? Che cosa 'c'è' in un lavoro teatrale che 'non c'è' in un romanzo o ancor meno in un saggio?

Come ha affermato Marina Geat, quando ha parlato prima di me in questo convegno, la letteratura consente di apprezzare come possa un pensiero che si esprime in parole essere legato al concreto del vivere, poiché in un romanzo è possibile rilevare la valenza vitale delle parole attraverso i personaggi protagonisti dell'opera letteraria. Ecco, il teatro, all'interno della letteratura, lo fa in una maniera ancora più evidente, esso si spinge fino al rendere plastico sulla scena il concreto vivere dei personaggi che animano l'opera, e che 'vogliono' essere interpretati da attori e da attrici in un teatro. Quindi quello che un autore pensa riguardo al vivere, può diventare, attraverso il teatro, vera vita: con gli attori impegnati sulla scena a incarnare i personaggi.

Per quello che concerne Camus, scrive Rigobello: «La rappresentazione scenica fu il primo impegno culturale, pubblico di Camus e rimase, per lui, per tutta la durata della sua attività, come il banco di prova, il piano di verifica della comunicabilità delle sue idee delineate nei romanzi e teorizzate nei saggi filosofici.

L'azione scenica offre quell'«assenza di mediazione» che, secondo Mounier, caratterizza la prospettiva di Camus. Nel teatro, infatti, l'idea si fa azione, rapporto umano immediato, avvince lo spettatore col dialogo ed insieme con l'«immagine vivente»<sup>3</sup>.

Il teatro viene dunque a essere per Camus come una sorta di 'animazione dialogica' della sua meditazione filosofica.

Nell'opera teatrale, e in particolare nella messa in scena teatrale (ma già la scrittura teatrale è per sua natura tutta tesa a questo momento), c'è questa plasticità delle presenze fisiche sulla scena che parlano e agiscono, e ci sono le pause e i silenzi, che sono percepiti fisicamente, direi esteticamente, dallo spettatore. E ci avviciniamo così alla proposta ermeneutica che intendo proporvi oggi.

Se è vero che una persona mentre legge un libro può sentire l'esigenza di

<sup>3</sup> A. RIGOBELLO, *Albert Camus*, Istituto editoriale del Mezzogiorno, Napoli, 1936, p. 83.

fermarsi e meditare, e questo può farlo quando vuole; oppure può leggere un testo teatrale e vedere che un autore richiede delle pause che il lettore può effettivamente fare o, più probabilmente, non fare; quando si assiste allo spettacolo teatrale, la pausa si impone allo spettatore, che non può scegliere di farla o non farla: egli/ella ne è investito e la subisce, essa è parte integrante e forse emergente del dialogo che accade sulla scena e nell'interiorità dello spettatore.

La pausa e il silenzio che plasticamente *accadono* sulla scena che cosa fanno? Perché un autore che sceglie il teatro per parlare agli esseri umani può decidere di usarli? Proviamo ora a 'sentire' una pausa tutti assieme e a chiederci cosa davvero provochi una pausa, un momento di silenzio...

Certamente essa crea uno *spazio* di ascolto nello spettatore in cui le ultime parole dette possono penetrare e prolungare la loro presenza. Essa crea 'un'assenza' di tutti gli altri 'rumori' che, in qualche modo, apre alle ultime parole pronunciate la via per accedere in un luogo più intimo; mentre le parole che arriveranno dopo la pausa si ritroveranno a essere molto attese e forse precedute da una serie di ipotesi, alla cui formulazione si sente invitato lo spettatore, e che renderanno, forse, ancora più significative le parole che finalmente arriveranno dopo il silenzio. E probabilmente le pause e i silenzi realizzano anche qualcosa di ineffabile che qui, appunto, non riusciamo a dire.

Quando, verso la fine della sua vita, chiederanno a Camus che cosa rappresenta e che cosa ha rappresentato il teatro nella sua vita – in sostanza: perché ha fatto teatro?<sup>4</sup> –, egli risponderà che ha fatto teatro e continua a farlo perché quando sta lì, in teatro, si sente felice. E in effetti, come accennavamo più sopra, egli lo ha effettivamente fatto per tutta la vita e ha cercato di viverlo in tutte le modalità che quest'arte può consentire.

Certamente, aggiungo io, il teatro gli permetteva di realizzare qualcosa che la sola scrittura e in particolare la saggistica, ma anche la letteratura, non potevano consentirgli. Cioè di consegnare a un uditorio presente fisicamente un'esperienza estetica. E la 'pausa' in questa esperienza poteva giocare un ruolo importante ed egli la utilizzava con piena coscienza: per favorire l'avvicinamento dell'altro al movimento del suo spirito, per facilitare nell'altro un movimento simile a quello che aveva intenzionalmente esperito nella creazione dell'opera.

#### 4. *Le pause e i silenzi*

Proviamo allora ad addentrarci nel piccolo esperimento che volevo svolgere assieme a voi. Indagare assieme ne *Il malinteso*, per quel poco che ci sarà consentito dal tempo (e qui dallo spazio della relazione), per avere lumi sull'intenzionalità di Camus quando scrive teatro.

---

<sup>4</sup> Cfr. A. CAMUS, *Pourquoi je fais du théâtre*, in R. Quilliot, *Albert Camus et le théâtre*, in A. Camus, *Théâtre Récits Nouvelles*, Gallimard, Parigi, p. 1720.

*Il malinteso* presenta ventisei pause che noi possiamo individuare con molta chiarezza: pause e silenzi. Ne potremmo forse individuare di più considerando alcune azioni che evidentemente prevedono uno spazio di silenzio, ma qui ci atterremo a quelle che Camus sottolinea proprio con le parole ‘pausa’ o ‘silenzio’. Proveremo a scorrerle tutte per verificare se riusciamo a individuare delle possibili intenzioni ricorrenti. Certamente dove Camus va a posizionare la pausa (o il silenzio) è presente una intenzione, tentare di osservare gli elementi che caratterizzano quella situazione di dialogo dovrebbe consentirci di individuare quello che per lui era importante comunicare, pensando che questo comunicare – per le caratteristiche proprie del teatro – si troverà ad essere un’esperienza più che un concetto; per quest’ultimo, infatti, un’opera saggistica sarebbe stata certamente uno strumento più efficace.

Per Camus il teatro era un’esperienza da vivere in prima persona, ma certamente esso offriva anche la possibilità di poter far vivere esperienze a un pubblico. Questo attraverso le battute dei personaggi, ma io credo anche grazie alle pause e ai silenzi nelle battute o tra le battute. Camus, infatti, attraverso di essi poteva far vivere sulla scena non soltanto esseri viventi, prima uno poi un altro, ma anche quello spazio misterioso che c’è tra gli esseri umani: quello che Martin Buber chiama *l’interumano*<sup>5</sup>. Vedremo fin dalla prima pausa come questa segnerà un passaggio da un parlare che riguarda soltanto sé a un parlare che ri-guarda l’altro. I personaggi parlano tra loro ma questo è sufficiente per affermare che effettivamente dialoghino? Le pause sembrano scandire momenti di passaggio da una qualità relazionale a un’altra, sembrano aiutarci a intendere tensioni che vivono nell’interiorità e a ricevere più in profondità quello che Camus è intenzionato a comunicare.

Prima di affrontare direttamente il testo ancora brevemente qualche elemento su *Il malinteso*. Ricordavo poco sopra che alcune righe presenti ne *Lo straniero* già contenevano in nuce il dramma de *Il malinteso*<sup>6</sup>. Infatti, analogamente a quanto è scritto sul ritaglio di giornale che il protagonista de *Lo straniero* trova sotto la tavola di un letto, *Il malinteso* racconta di una madre (La

<sup>5</sup> «La sfera dell’interumano è quella del reciproco stare-l’uno-di-fronte-all’altro; il suo dispiegarsi è ciò che chiamiamo il dialogico» (M. BUBER, *Elementi dell’interumano*, in Id., *Il principio dialogico e altri saggi*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1993, p. 298).

<sup>6</sup> Questo il frammento de *Lo straniero* a cui si fa riferimento: «Fra il mio pagliericcio e la tavola del letto avevo trovato infatti un vecchio pezzo di giornale quasi incollato alla stoffa, ingiallito e trasparente. Riportava un fatto di cronaca di cui mancava il principio ma che doveva essere avvenuto in Cecoslovacchia. Un uomo era partito da un villaggio ceco per fare fortuna. Dopo venticinque anni, diventato ricco, era ritornato con la moglie e un bambino. Sua madre e sua sorella avevano un albergo nel suo villaggio natale. Per far loro una sorpresa, egli aveva lasciato in un altro albergo la moglie e il bambino, poi era andato da sua madre che non lo aveva riconosciuto. Per scherzo, aveva preso una camera. Aveva mostrato il denaro. La notte sua madre e sua sorella l’avevano assassinato a colpi di martello per derubarlo e avevano gettato il suo corpo nel fiume. Il mattino era venuta la moglie e senza saperlo aveva rivelato l’identità del viaggiatore. La madre si era impiccata, la sorella si era gettata in un pozzo. Devo aver letto quella storia un migliaio di volte. Da una parte mi pareva inverosimile, dall’altra era naturale. In ogni modo, trovavo che il viaggiatore se l’era un po’ meritato, e che non si deve mai giocare» (CAMUS, *Lo straniero*, id., *Opere*, Bompiani, Milano, 2000, p. 160).

Madre) e di una figlia (Marta) che accolgono un giorno nel loro albergo colui che è rispettivamente figlio dell'una e fratello dell'altra, e non lo riconoscono. Egli (Jan), tornato dopo tanti anni a casa per condividere con madre e sorella la sua ricchezza, non rivela la sua identità e le due donne, allo scopo di derubarlo, lo uccidono. Il giorno dopo La Madre, quando scopre l'identità del figlio, si suicida. *Il malinteso* si chiude con un dialogo tra Marta e la moglie di Jan (Maria), in cui quest'ultima viene a scoprire l'atroce verità e Marta annuncia la propria intenzione di suicidarsi. Oltre ai quattro protagonisti vi è un quinto personaggio – «Il Vecchio Domestico, senza età» – che facilmente evoca l'immagine di un dio che sa tutto ma non interviene e non parla. Salvo pronunciare un secco «No!» alla richiesta di aiuto formulata da Maria nella disperazione in cui ella si ritrova alla fine dell'opera.

Guardiamo ora alle battute iniziali de *Il malinteso*<sup>7</sup>.

«LA MADRE

Tornerà.

MARTA

Te l'ha detto?

LA MADRE

Sì.

MARTA

Solo?

LA MADRE

Non so.

MARTA

Sarà ricco?

LA MADRE

Non si è neppure preoccupato del prezzo.

MARTA

Bene. Ma è raro che un uomo ricco sia anche solo.

LA MADRE, *con voce stanca*.

Solo e ricco, sì. E allora bisognerà ricominciare un'altra volta.

MARTA

Difatti ricominceremo. Ma la nostra fatica sarà ricompensata. (*Un silenzio. Marta guarda la Madre.*) Madre, avete uno strano aspetto...».

Il primo silenzio giunge dopo pochi secondi di parole. Le due protagoniste hanno parlato restando nei propri mondi. Quando Marta si ferma per osservare La Madre ecco che abbiamo il primo silenzio. Questo sembra coincidere con l'uscita dal solipsismo per contattare il mondo dell'altro. Marta prova a entrare nel mondo interiore della madre. Ma il silenzio in scena giunge anche dopo

---

<sup>7</sup> La traduzione utilizzata è quella di Vito Pandolfi in CAMUS, *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano, 2018, pp. 15-102.

una frase che appare misteriosa al pubblico: «Ma la nostra fatica sarà ricompensata». Quale ricompensa per quale fatica? – È costretto a domandarsi il pubblico –. Per Camus si tratta di accendere fin da subito l'interiorità dello spettatore e aprirlo al sentimento dell'assurdo che piano piano andrà costruendo.

E dopo la pausa lo spettatore si trova ad assistere a questo passaggio in cui finalmente un personaggio guarda l'altro e vuole sapere dell'altro. Si sente l'apertura a uno spazio di ascolto dove La Madre comincia a esistere per Marta, questo dopo una serie di brevi domande funzionali soltanto a bisogni relativi al mondo di Marta. E la frase che giunge dopo il silenzio spinge anche il pubblico a cominciare a guardare nel mondo de La Madre.

«LA MADRE, *guardandola attentamente.*  
Com'è duro il tuo viso, Marta  
MARTA, *avvicinandosi, con calma.*  
Non vi piace dunque?  
LA MADRE, *continuando a guardarla, dopo una pausa.*  
Eppure credo di sì».

Ora la pausa de La Madre giunge come contrappunto a quella di Marta e costringe il pubblico a penetrare nel *duro* mondo di Marta.

«LA MADRE  
[...] So per esperienza che è meglio non guardarli. È più facile uccidere chi non si conosce. (*Una pausa.*) Puoi dirti soddisfatta. Non ho più paura delle parole, ormai».

Qui la pausa sembra segnare un secondo passo, ma già decisivo, dentro il nodo drammatico de *Il malinteso* e avvia all'esperienza dell'assurdo che avvolge il vivere umano. Si avverte l'intenzione di Camus di penetrare, grazie alla pausa, in profondità nell'animo di chi ascolta: cosicché quello che devono suscitare le parole possa prendere il suo spazio, e lo spettatore possa prendere coscienza in sé di qualcosa che giunge, anch'esso, da un luogo profondo e misterioso dell'animo umano, da una consapevolezza amara. Nella pausa si avverte il respiro di chi sente di aver guadagnato questa consapevolezza e non ha più paura di affermarla. E il parlare all'altro personaggio in scena appare qui come un parlare a un'altra parte di sé.

«LA MADRE  
[...]  
Prepara tutto, Marta (*Pausa.*) Se proprio ne vale la pena».

Qui la pausa sembra mostrare la contraddizione che vive nell'animo umano. Ma sembra anche allargare lo spazio, cercare il senso di un agire provando a

guardare oltre il proprio spazio angusto per ricercare un senso metafisico per tanta pena. Quasi un ultimo flebile tentativo per uscire da un meccanicismo in cui non c'è vera possibilità di scelta per l'essere umano.

La prossima pausa la troviamo nella scena terza, in cui sono protagonisti Jan e sua moglie Maria.

«MARIA

Offriamoci almeno questa possibilità, che venga qualcuno e che io ti faccia riconoscere tuo malgrado. (*Jan si volta. Pausa.*)

MARIA, *guardandosi attorno*

È qui?».

La speranza di Maria è che un intervento esterno all'essere umano possa aiutare il marito, e sembra alludere, più in generale, a un aiuto di cui abbisognerebbe ogni essere umano quando non è in grado di agire per il suo bene. E proprio qui arriva la pausa che, analogamente alle prime, è seguita da un'apertura del proprio sentimento del mondo al sentimento del mondo nell'altro.

«JAN

Non essere ingiusta, Maria. Io non ho bisogno di loro, ma ho capito che loro dovevano avere bisogno di me, e so che un uomo non è mai solo (*Pausa. Maria si volta.*)

MARIA

Forse hai ragione. Ti chiedo scusa. [...]».

C'è un tempo necessario alle parole per penetrare nell'interiorità e il teatro offre questo tempo che la scrittura non può garantire. Leggendo si scorre il testo, mentre il teatro con i suoi silenzi può consentire alla parola di penetrare più in profondità. Qui si tratta di consentire a una frase significativa – «so che un uomo non è mai solo» – di entrare nell'animo dello spettatore. Una battuta del personaggio attraverso cui l'autore sembra voler proporre una verità che ha un sapore ontologico-esistenziale su cui è bene riflettere. E dopo la pausa questa verità viene come rafforzata dalle parole di Maria.

La pausa seguente la troviamo nella scena quinta in cui abbiamo l'incontro tra fratello e sorella, con la seconda ancora ignara del trovarsi di fronte al suo consanguineo.

«JAN

No, vengo dal sud. (*Marta ha l'aria di non capire*) Dall'altra parte del mare.

MARTA

Lo so. (*Una pausa.*) Ci va sovente».



Ancora una pausa che serve a un personaggio per entrare nel mondo dell'altro e porta il pubblico nello spazio dell'interumano, oltre che dentro il sentimento dei singoli personaggi. L'altro ci è necessario per intensificare un sentire: a Marta serve che Jan vada con la sua fantasia nel paese del mare e del sole per poterci andare anche lei con la fantasia, sintonizzandosi sul suo sentire.

Anche quando nella scena sesta entra La Madre ritroviamo pause.

«JAN

Si capisco. Ma... (*con una pausa, esitando*) un figlio che le avesse offerto l'appoggio del suo braccio, forse non l'avrebbe dimenticato».

Con questa pausa Jan sembra provare a portare la madre a riscoprire la relazionalità fondamentale. Qui si prova a far entrare l'altro – in questo caso La Madre – in un mondo che le appartiene ma con cui ella ha perso il contatto: il mondo della relazionalità autentica rispetto al quale La Madre sembra essere anestetizzata.

Poco dopo nel dialogo tra madre e figlio si intromette Marta.

«MARTA

Un figlio che entrasse qui troverebbe quello che qualsiasi altro cliente è sicuro di trovare: una benevola indifferenza. È stata sufficiente a chiunque abbiamo ospitato. Hanno pagato la loro camera e hanno ricevuto una chiave. Non hanno parlato del loro cuore. (*Pausa.*) E questo ha semplificato le cose».

Se non si parla del proprio cuore si semplificano le cose, ma questo procedimento che umanità ci consegna? Se c'è di mezzo il cuore cambia radicalmente la complessità e la qualità della convivenza. Qui la pausa sembra servire per consentire al pubblico di sentire la verità e l'atrocità di questa possibilità disumana che è nel campo delle scelte di ogni essere umano.

Quindi nella stessa scena abbiamo uno scambio di battute che vede il concatenarsi di due pause.

«LA MADRE

[...] (*Si alza. Jan fa per aiutarla.*)

Lasci, figlio mio. Non sono malata. Vede queste mani: sono ancora forti. Potrebbero sostenere le gambe di un uomo. (*Pausa. Jan guarda la chiave.*) Pensa alle mie parole?

JAN

No, mi scusi. Le ho appena intese. Ma perché mi ha detto: figlio mio?

LA MADRE

Oh! Mi ero sbagliata. Non era per familiarità, mi creda. È un modo di dire.

JAN

Capisco. (*Una pausa*) Ora però dovrei vedere la stanza».

Il susseguirsi delle due pause sembra sottolineare un momento di grande intensità, insieme di possibilità di ri-unione e di affermazione del malinteso. Sembra con le due pause delinearci un arco che va dalla speranza dell'incontro alla disillusione più cruda.

La seconda pausa, in particolare, sembra servire per segnare il distaccarsi di Jan dal duro lavoro che comporta l'*in-tensione* nel sentimento dell'altro, quella tensione finalizzata all'avvertire anche un minimo movimento che accade nell'altro e per provocare quelli che possano causare un risveglio. Dopo la pausa abbiamo il ritorno nel mondo in cui si è soli: la rassegnazione del ritorno al luogo di solitudine che si genera per l'incapacità di dire fino in fondo chi siamo.

Nella scena ottava troviamo Marta e La Madre di nuovo sole e anche qui abbiamo una pausa.

«MARTA

Sapete bene che non volevo addolorarvi. (*Pausa. In tono cupo*). Che potrei fare senza di voi al mio fianco, che diventerei senza di voi?».

Qui la pausa, all'interno della battuta che Marta rivolge a La Madre, serve per sottolineare la discesa nel proprio mondo relazionale, nelle profondità ontologiche del bisogno di essere in relazione, ma è anche misura della propria solitudine e della ricerca disperata dell'altro per il bisogno insopprimibile che abbiamo di sentirci 'con' l'altro per essere qualcuno anche per noi stessi.

Nella scena prima del secondo atto Jan è da solo. E anche qui abbiamo una pausa che sembra confermare il senso, tutto iscritto nelle misteriose leggi del relazionarsi umano, che abbiamo trovato in molte altre.

«Jan

Maria ha ragione, quest'ora è pesante. (*Pausa.*) Che farà, che penserà, nella sua camera d'albergo, con il cuore stretto dall'angoscia, gli occhi chiusi, rannicchiata nel cavo di una sedia? [...]».

Si vede come la pausa segni qui il momento del passaggio dal pensare dentro di sé al pensare che appartiene al mondo dell'altro. Qui abbiamo una immedesimazione che partendo dal consentire con il pensiero dell'altro porta quasi a diventare l'altro. Pensando al sentimento dell'altro e accogliendolo, Jan 'diventa' l'altro – Maria – fino a viverne la fisicità!

Poi Marta entra nella stanza e inizia a dialogare con lui.

«MARTA

Capisco il suo desiderio [quello di potersi fermare in albergo qualche giorno], e se vuole ripenserò alla cosa. (*Pausa. Muove un passo indietro verso la porta.*) Ma lei ritornerà al paese da cui è venuto?».

Sembra che Marta voglia che Jan torni a pensare al *paese del mare e del sole*, dove lei sogna di andare (una volta che avrà i soldi che servono per raggiungerlo), così che lei possa attraverso di lui ritrovare le forze per ucciderlo (e potersi così appropriare del suo di denaro). Se lui torna a rivivere quel luogo, lei, 'immergendosi' in lui, può vivere (attraverso un processo di contagio, che non le consentirà però di uscire dalla sua solitudine) quella sensazione che potrebbe darle la forza di affrontare la fatica necessaria al crimine.

L'intenso dialogo tra i due è segnato da diverse pause.

«MARTA

[...] E spesso, come oggi, nell'acre primavera di questo paese penso al mare e ai fiori di laggiù. (*Una pausa e poi sordamente*) E quello che riesco a immaginare mi rende sorda a quanto mi circonda.

*Jan la guarda con attenzione e le si siede lentamente dinanzi.*

JAN

La capisco [...]

Qui si avverte l'intensa attività interiore in cui sono immersi i due. Marta che dall'essersi sintonizzata sul pensiero di Jan ha ricavato l'energia per accendere la sua fantasia e procede nella sua interiorità in un viaggio solitario. Jan che sta mettendo tutte le sue energie per entrare nel mondo interiore di sua sorella, per cercare di ri-conoscerla dentro di sé. La pausa sembra farci avvertire le contraddizioni che vivono nel mondo di Marta e che le impediscono di realizzare quello che con tutta se stessa desidera, e mostra come il suo agire interiore, incapace di andare oltre l'uso strumentale dell'altro, provochi una spinta decisiva all'accadere del malinteso. Ma la pausa serve anche a farci notare l'impegno e l'attenzione di Jan: tutto proteso, anche fisicamente, verso il mondo misterioso di lei.

«MARTA

Non ho più riserve di pazienza per questa Europa in cui l'autunno ha il volto della primavera e la primavera odore di miseria, ma immagino con ebbrezza l'altro paese, dove l'estate travolge tutto, dove le piogge d'inverno fanno affogare le città e dove infine le cose sono quello che sono.

*Un attimo di silenzio. Jan la guarda con curiosità sempre crescente. Marta se ne accorge e si alza bruscamente.*

MARTA

Perché mi guarda così?

JAN

Mi scusi, ma giacché in pratica abbiamo rotto i nostri patti, glielo posso dire: mi sembra che lei abbia parlato per la prima volta con un linguaggio umano».

Qui il silenzio, unito allo sguardo di Jan e all'energia con cui si stava esprimendo Marta, racconta di un momento di apertura e di verità: laddove c'è qualcuno che parla con sincerità e qualcuno che ascolta con attenzione. E in questa situazione quello che si raccoglie è «linguaggio umano».

Ma questo dura giusto un attimo: Marta non resiste a questa intimità e il linguaggio da *umano* diventa «molto singolare». E a rappresentare questo passaggio troviamo un altro silenzio.

«Jan, *la guarda in silenzio e poi, lentamente*  
Il suo linguaggio è molto singolare. [...]».

Nella scena quinta Jan torna da solo, qui un 'silenzio' apre al tentativo di invocare l'Alterità per trovare in sé qualcosa che ancora egli non riesce a trovare.

«JAN, *prende la tazza, la guarda e la posa di nuovo.*

Un bicchiere di birra, ma in cambio del mio denaro, una tazza di tè, ma per sbaglio (*Prende la tazza e la tiene un momento in silenzio. Poi sordamente.*) Oh, Dio mio. Concedetemi di trovare le parole che cerco [...]».

Qui la pausa di silenzio è immediatamente prima di tentare un dialogo con Dio. Con la ripetizione delle pause e dei silenzi subito prima di un tentativo di 'relazionarsi', qualunque sia il suo esito, Camus sembra affermare come in ciò risieda il più rilevante movimento umano: il senso, la via del nostro esistere. E questa sospensione del tempo sembra regalare a questo evento, naturale eppure sempre eccezionale, la sacralità necessaria.

Nella scena sesta, quando oramai Jan ha bevuto la bevanda che lo condurrà alla morte, troviamo un altro silenzio de La Madre.

«JAN

Le chiedo ancora scusa. Ma ho preso una decisione: credo che partirò stasera dopo cena. Naturalmente pagherò la camera. (*La Madre lo guarda in silenzio.*) Comprendo la sua sorpresa. [...]».

Qui il tentativo di dialogare accade tra due interiorità oramai divise. In realtà Jan non è in grado di comprendere la sorpresa de La Madre. Qui la pausa

sottolinea il malinteso che si apre esistenzialmente a causa delle contraddizioni che facilmente caratterizzano il tentativo umano di costruire relazione.

«LA MADRE

Fa parte del nostro mestiere essere cortesi con tutti i nostri clienti.

JAN, *scoraggiato*.

Ha ragione. (*Una pausa.*) Insomma, vi devo soltanto delle scuse, e, se credete, un risarcimento. [...]».

Qui la pausa segna la rassegnazione di Jan per il fallimento di tutti i suoi tentativi di costruire un legame senza essere stato capace di dire chi egli effettivamente fosse ma soltanto di sperare che fosse l'altro a scoprirlo.

C'è «un lungo silenzio» dopo che Jan si è addormentato a causa di ciò che ha bevuto.

Il pubblico sembra qui richiamato a vivere nelle proprie profondità l'assurdo che avvolge la nostra esistenza e avvertire il desiderio di rivolta e il bisogno di una forza di amore.

«LA MADRE

[...] Dorme. Non conosce più quella che è l'angoscia del decidere, la rigidità, il peso del lavoro da compiere. Non porta più su di sé la croce di questa pena quotidiana che ci proibisce ogni riposo, ogni distrazione, ogni debolezza. A quest'ora, ormai non ha più bisogno di chiedere nulla a se stesso, e io, vecchia e stanca, sono tentata di credere che infine la felicità sia questa. (*Silenzio.*) Non dici nulla, Marta?».

Qui il silenzio sembra servire a far giungere nelle profondità del sentimento dello spettatore la descrizione della condizione della nostra esistenza su cui Camus, attraverso le parole de La Madre, ci invita a meditare. Ma anche, e ancora, si ritrova qui il tentativo, operato da parte di un personaggio, di uscire dal proprio sentire soggettivo per aprirsi al sentire soggettivo dell'altro. Una pausa, qui come altrove, quasi come 'azione' rituale con cui ci si predispone al tentativo di dialogo. Anche con chi, come Marta, non è in grado di ascoltare perché chiusa nel proprio mondo.

Poco dopo, fatta l'atroce scoperta, La Madre si avvia per andare a togliersi la vita, mentre Marta cerca di impedirle la realizzazione di questo proposito così definitivo ricordandole i suoi doveri di madre verso di lei figlia.

«MARTA

No, madre, voi non mi potete lasciare. [...] È a me che dovete tornare.

LA MADRE, *dolcemente*.

È vero Marta ma lui l'ho ucciso.

*Marta si è un po' scostata. È girata, con la testa indietro. Sembra che guardi la porta.*

MARTA, *dopo una pausa, con passione crescente.*

Tutto quello che la vita può concedere a un uomo egli l'ha avuto. Ha lasciato questo paese, ha conosciuto altri spazi, il mare e libere creature. Io sono rimasta qui [...]».

Prima della pausa abbiamo il disperato richiamo di Marta a La Madre per ritrovare un procedere assieme. Poi, dopo la pausa, abbiamo l'entrata nel mondo dell'altro – in questo caso il fratello morto – ma rimanendo rinchiusi nel proprio sentimento: si fantastica così la vita dell'altro immaginandosi di viverla, prima di tornare alla propria per sentirne l'incolmabile diversità.

E un poco più avanti:

«MARTA  
[...] non sarebbe stato davanti a un fratello sconosciuto che avrei abbassato la fronte.

LA MADRE

Davanti a chi, allora? (*Marta abbassa la fronte.*)

MARTA

Davanti a voi. (*Pausa.*)

LA MADRE

È troppo tardi, Marta. Non posso più fare niente per te».

Qui la pausa segna la confessione finale, seguita dall'atroce sentenza che segna l'impossibilità della relazione dopo che il malinteso ha colorato di assurdo l'esistenza.

Infine, abbiamo l'incontro tra Marta e Maria, la moglie di Jan, e anche il loro drammatico dialogo è segnato da un silenzio e da una pausa.

«MARTA

Vostro marito non c'è, perché è morto.

*Maria ha un sussulto e resta un momento in silenzio guardando fissamente Marta. Poi fa il gesto di avvicinarsi a lei e sorride.*

MARIA

È uno scherzo, vero? Jan sovente mi diceva, che fin da piccola, a lei piaceva sconcertare la gente. Noi siamo quasi sorelle e...

MARTA

Non mi tocchi. Resti al suo posto. Non c'è niente in comune fra noi. (*Una pausa.*) Suo marito è morto stanotte [...]».

Il primo momento di silenzio arriva dopo la notizia di separazione definitiva: quella data dalla morte. Maria risponde dopo il silenzio con un movimento di avvicinamento e con parole che tentano di affermare l'unica possibile soluzione

che mantenga relazione e costruisca armonia. Ma la realtà è ben diversa. Dopo l'annuncio fatto da Marta dell'assenza di cose in comune tra le due, l'ultima pausa del dramma precede l'annuncio dell'assurdo che rappresenterà ora la realtà con cui Maria, come prima o poi ogni altro essere umano, dovrà fare i conti.

## 5. Conclusioni

Il presente studio ha inteso proporre una possibilità di procedimento ermeneutico. Questo procedimento andrebbe esteso alle altre produzioni teatrali di Camus per verificare il permanere di circostanze che possano offrire ulteriori elementi sull'uso intenzionale che l'Autore sembra fare dei silenzi e delle pause.

Tuttavia, da quanto qui rilevato, sembrano potersi formulare due ipotesi.

– La pausa e il silenzio sembrano offrire a Camus la possibilità di intensificare nel pubblico la percezione estetica di alcune battute. Egli sembra così tentare di realizzare quello che Schiller indica nella XIII delle sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*: procurare alla facoltà ricettiva il massimo del contatto con la realtà che si propone e spingere la passività al massimo grado, in modo di offrire all'attività della ragione il massimo dell'esperienza sensitiva possibile<sup>8</sup>. E nella misura in cui questo movimento si realizza producendo un ricompagnarsi autonomo nell'interiorità di ciascuno spettatore del messaggio dell'autore veicolato attraverso i personaggi dell'opera teatrale, esso garantirà a ciascuno nel pubblico massima autonomia e libertà. Quindi una pausa e/o un silenzio scritto dopo una battuta che non sia interlocutoria ci spinge a considerare la rilevanza per l'autore della frase che precede la pausa, ma ci indica anche come Camus costruisca con cura il dialogo che vuole instaurare con gli esseri umani che ascoltano le parole più significative di cui è autore.

– L'altro uso della pausa e del silenzio che è possibile rilevare da questa prima ricognizione ermeneutica è tutto iscritto nel mistero del relazionarsi umano. Attraverso le pause e i silenzi Camus sembra mostrare i momenti in cui i personaggi cambiano la qualità del loro relazionarsi l'uno all'altro, e sembra tentare di fare ancora di più. Utilizzando la categoria dell'«interumano» proposta da Buber, io credo si possa ipotizzare che Camus tenti di fare entrare noi spettatori in contatto con la qualità del relazionarsi dei personaggi. Come se le pause (e i silenzi) ci offrissero lo spazio/tempo necessario per essere attraversati dal flusso relazionale dei personaggi, come se esse ci consentissero di muoverci dal posto in cui siamo seduti e raggiungere spiritualmente il palcoscenico, e collocarci nello spazio «inter» che vive «tra» i personaggi: la pausa e il silenzio facilitano, infatti, il posizionarci nella tensione relazionale che è in atto tra le due interiorità che vivono sulla scena.

Come se l'autore, attraverso pause e silenzi, volesse renderci capaci di vivere

<sup>8</sup> Cfr. F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, in Id., *L'educazione estetica*, Aestetica, Sesto San Giovanni, 2020, p. 59.

spiritualmente nello spazio spirituale generato dai personaggi. Senza la pausa, infatti, noi potremmo restare esterni a questo flusso e potremmo assistervi da semplici spettatori passando dall'immedesimazione in un personaggio all'immedesimazione nell'altro. Ma forse ancora di più – come si diceva – la pausa ci può consentire di costruire noi, con la nostra mediazione, lo spazio dell'interumano tra i personaggi. Quasi diventando noi stessi lo spazio dell'interumano in cui i personaggi si possano esprimere pienamente senza oggettivarsi l'un l'altro. In quanto noi, posizionati 'nell'inter', incontriamo ciascuno nella sua verità, ri-conoscendo così in noi stessi i movimenti interiori che generano il malinteso.

### *Bibliografia*

- BUBER M., *Elementi dell'interumano*, in Id., *Il principio dialogico e altri saggi*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi), 1993, pp. 293-316.
- CAMUS A., *Pourquoi je fais du théâtre*, in Quilliot R. (a cura di), *Albert Camus et le théâtre*, in A. Camus, *Théâtre Récits Nouvelles*, Gallimard, Parigi, 1962, pp. 1720-1728.
- ID., *Il malinteso*, in Id., *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano, 2018, pp. 15-102.
- ID., *Lo straniero*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano, 2000, pp. 97-194.
- DAVICO BONINO G., *Introduzione*, in A. Camus, *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano, 2018, pp. 5-14.
- RIGOBELLO A., *Albert Camus*, Istituto editoriale del Mezzogiorno, Napoli, 1936.
- SCHILLER F., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* [1795], in Id., *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aestetica, Sesto San Giovanni (Mi), 2020.