

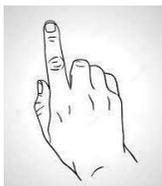
Il segno di un'epoca.
La settima arte nel pensiero di Sartre
2020 © **A**rduno **S**acco **E**ditore

**Fai una libera offerta a sostegno
del progetto per leggere
gratuitamente le opere in catalogo.**

**Il tuo contributo servirà a
promuovere e divulgare
nuovi opere
fuori dai grandi canali
distributivi
e dei mass-media,
riservati solo
agli amici degli amici.**

CLICCA QUI

e fai la tua offerta



**Alla parola "libro":
tra la - **BI** e la **ERRE** inserisci la **E** - diventa libero;
LIBRO più **LIBERO**.**

Francesco Caddeo

Il segno di un'epoca
La settima arte nel pensiero di
Sartre



Saggistica

Arduino Sacco Editore

Il segno di un'epoca
La settima arte nel pensiero di
Sartre

Ringraziamenti

Desidero ringraziare innanzitutto l'editore Arduino Sacco che ha mostrato un'efficienza e una disponibilità veramente sorprendenti.

Un grazie sentito anche alla dott.ssa Maria Paloschi con cui le conversazioni a distanza sui temi trattati nel volume sono sempre state piacevoli.

Le ricerche che hanno prodotto questo libro hanno avuto una prima genesi in un articolo pubblicato nel 2014 dalla rivista *Materiali di Estetica*, che si ringrazia per il lavoro e per l'ampio spazio dedicato a Sartre. In effetti, sono presenti nel medesimo numero anche due traduzioni degli scritti giovanili sartriani, una delle quali inedita in Italia.

Una speciale riconoscenza è rivolta in particolare ai curatori di quel numero Mauro Carbone, Jacopo Bodini e AnnaCaterina Dalmasso. Non avrei, infatti, mai affrontato gli argomenti del libro nella stessa maniera se non avessi frequentato il gruppo di ricerca oggi riunito nel laboratorio *vivre*

par(mi) les écrans. L'impostazione teoretica utilizzata per analizzare il pensiero di Sartre deve molto alle lezioni ricevute da Mauro Carbone e dal suo team.

Infine, questo lavoro è stato possibile grazie alla pazienza, alla vicinanza e al consiglio prezioso della mia famiglia, a cui questo testo è dedicato.

Francesco Caddeo

Introduzione

Nel trattare il rapporto tra pensiero sartriano ed arte, si è immediatamente portati a focalizzarsi sull'apporto sartriano alla letteratura, sia per quanto riguarda la sua personale produzione di romanzi e di *pièces* teatrali, sia per ciò che ruota attorno alla sua prolifica produzione di testi di critica letteraria e di biografie di scrittori (Baudelaire, Mallarmé, Genet, Flaubert). I testi sartriani sulle arti figurative godono altresì di recenti attenzioni, soprattutto per quanto riguarda gli interventi sulla pittura e sulla scultura, in cui Sartre spazia dall'arte rinascimentale fino alle correnti artistiche contemporanee¹.

Non si può dire lo stesso degli studi sulla relazione tra Sartre e il cinema, relazione spesso trascurata e mai inserita in un filone di lavori di critica estetica che ne facesse risaltare appieno il valore²: anche per il

¹ Segnaliamo a tal proposito l'importante raccolta in italiano di scritti sull'arte moderna e contemporanea: J.-P. Sartre, *Pensare l'Arte*, a cura di M. Sicard, Marinotti, Milano 2008.

² Vi sono ovviamente alcune valide eccezioni, in cui Sartre è inserito a pieno titolo tra i filosofi che hanno contribuito ad una riflessione feconda sul cinema, tra di esse ricordiamo:

cinema, esattamente come per le considerazioni espresse da Sartre sulla musica, si assiste ad interventi generalmente non sistematici da parte dei critici, interventi in cui, se alcune questioni vengono sottolineate anche con una certa brillantezza, si consegna, d'altra parte, il grosso della portata teoretica della riflessione sartriana sul cinema alla vaghezza e all'approssimazione di semplici accenni.

La «settima arte» e la scrittura di Sartre vengono avvicinate soprattutto per ricordare la sua attività di sceneggiatore; ma limitare a questo la relazione sartriana con il cinema significa tralasciare l'importanza della sua riflessione sullo statuto delle immagini ad esso peculiari e sull'apporto che il cinema può trasmettere alla cultura di un'epoca.

Occorre ammettere che tale mancanza non è dovuta, *in primis*, alla noncuranza dei critici, ma deriva dall'impostazione dello stesso Sartre: egli, invero, ha sempre mantenuto un atteggiamento ambiguo e mai

G. Invitto (a cura di), *L'occhio tecnologico. I filosofi e il cinema*, Mimesis, Milano 2005; S. Teroni e A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, La bottega del cinema, Firenze 1987.

definitivamente chiarito con il cinema. Non vi è, infatti, un'opera teoretica compiuta da parte di Sartre sullo statuto del cinema ed i suoi interventi rimangono frammentari: oltre a frapporre una grande distanza temporale tra queste sue fugaci trattazioni del tema, Sartre cambia anche punto di vista a seconda della propria esperienza personale. Per esempio, se i testi giovanili³ propongono un'elaborazione ancora non matura, ma comunque fresca e diretta da parte di un giovane filosofo che al cinema è spettatore, a partire dagli anni Quaranta Sartre assumerà sempre più il ruolo di sceneggiatore (cioè di chi lavora *all'interno* della produzione filmica), ancora prima che di spettatore. Occorre inoltre ammettere che, se il giovane Sartre è, un po' ingenuamente, un ammiratore delle novità intense che il cinema impone nella relazione tra arte e movimento, questo suo entusiasmo sarà già smorzato dall'affermazione del cinema sonoro e dalla scomparsa del cinema muto. A tutto ciò si ag-

³Cfr. J.-P. Sartre, "Apologie pour le cinéma"(1924), *Écrits de jeunesse*, éd. par M. Contat et M. Rybalka, Gallimard, Paris 1990, pp. 388-404. Cfr. anche J.-P. Sartre, "L'art cinématographique" (1931), in M. Contat, M. Rybalka, *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970, pp. 546-552.

giunge, per quanto riguarda la sua attività di sceneggiatore, un successo arrivato con il contagocce, nonostante un indubbio talento nella redazione dei soggetti e nella stesura delle singole sceneggiature: queste ultime, infatti, non hanno mai ottenuto lo stesso successo dei suoi romanzi o dei suoi drammi teatrali, anzi la loro realizzazione è stata quasi sempre accompagnata da ritardi e conflitti personali che senz'altro non hanno giovato all'attività sartriana nel cinema e sul cinema.

Il cinema rimarrà in ogni caso un riferimento presente nel pensiero di Sartre. Basti pensare che nel 1966, quando sia i suoi interessi filosofici per il cinematografo sia la sua attività di sceneggiatore sono cessati o quasi, l'immagine che utilizza per sintetizzare la sua critica a Foucault, a proposito del ruolo della storia in *Le parole e le cose*, è una contrapposizione tra la successione di immagini statiche, che Sartre attribuisce a Foucault, e il cinema, il quale rappresenta, invece, l'effettivo flusso della realtà storica; afferma Sartre: «Foucault distingue des époques, un avant et un après. Mais il remplace le cinéma par la lanterne

magique, le mouvement par une succession d'immobilités»⁴.

Per comprendere meglio la relazione tra Sartre e il cinema si tratterà dunque di addentrarsi in note lasciate sul tavolo di lavoro, articoli di presentazione, lettere aperte, critiche cinematografiche di corto respiro, tentativi abortiti di sceneggiature e giudizi sul lavoro dei registi da lui amati. Questa è la materia che si presenta oggi all'interprete di Sartre. Tutto ciò non può non essere contestualizzato rispetto agli interessi filosofici, senz'altro più trattati da Sartre e dai suoi commentatori di quelli cinematografici, anche se a volte caratterizzati anch'essi da una certa sensibilità verso l'indeterminato e l'incompiuto, che hanno caratterizzato maggiormente il percorso dell'intellettuale francese. Si attraversano così un bergsonismo giovanile di formazione e un successivo studio più ma-

⁴ J.-P. Sartre, "Jean-Paul Sartre répond", *L'arc*, n. 30, 1966, p. 87, «Foucault distingue delle epoche, un prima e un dopo. Ma rimpiazza il cinema con la lanterna magica, il movimento con una successione di istanti immobili», tr. it nostra. Per un resoconto della polemica che contrappone i due autori e, soprattutto le loro correnti di pensiero, rinviamo a D. Eribon, *Michel Foucault*, Flammarion, Paris 1989 e a J. Colombelle, *Michel Foucault*, Editions Odile Jacob, Paris 1994.

turo della fenomenologia, per poi passare alla filosofia dell'impegno e vedersi poi proiettati in un marxismo che implica anche per Sartre un dialogo aperto con le istituzioni politiche e partitiche del tempo.

La riflessione filosofica sul cinema abbozzata dal giovane Sartre

Poste queste premesse, possiamo presentare i due testi giovanili evocati in precedenza: il primo pubblicato postumo⁵, il secondo inserito in una raccolta di testi minori sartriani curati da due suoi collaboratori⁶. Con questi testi, redatti ancora in una fase antecedente alla conoscenza e allo studio della fenomenologia, il giovanissimo Sartre dimostra di essere assoluta-

⁵ J.-P. Sartre, "Apologie pour le cinéma", *cit.* Per le citazioni in italiano facciamo riferimento alla nostra traduzione F. Caddeo, "Apologia per il cinema", trad. it di F. Caddeo, *Materiali di Estetica*, n. 1 2014, pp. 23-40 (<http://riviste.unimi.it>).

⁶ J.-P. Sartre, "L'art cinématographique", *cit.* E' disponibile una prima versione italiana grazie alla traduzione di N. Margher Ragghianti in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, *cit.*, pp. 15-17. Durante il testo faremo riferimento alla nostra traduzione in italiano F. Caddeo, "L'arte cinematografica", trad. it. di F. Caddeo, *Materiali di Estetica*, n. 1 2014, pp. 41-47. (<http://riviste.unimi.it>)

mente al passo con l'analisi sul valore intellettuale del cinema e si inserisce in maniera brillante, pur con una sua preparazione filosofica approssimativa, nella discussione francese sul cinema.

Il primo intervento di Sartre è affidato a un testo redatto prima dei suoi vent'anni. Anche egli tiene sin dall'inizio a sottolineare il fatto che non si tratta di uno scritto di un giovane cineasta o di un studente di cinema⁷, è notevole la capacità di analisi di un autore così giovane. È interessante anche vedere, a partire dai film citati dal giovane Sartre, i gusti e le preferenze di un personaggio che ha una sua storia personale e che appartiene ad un determinato ceto sociale.

A questo proposito, da tali pagine emerge l'interesse verso un cinema colto, ma capace altresì di rivolgersi a un pubblico popolare in cerca di intrattenimento⁸: commedie, western, cinema di costume, Chaplin, Fairbanks, interessano a Sartre dato che coniugano la volontà di produrre opere dotate di spessore artistico con

⁷ J.-P. Sartre, "Apologie pour le cinéma", *cit.*

⁸ Vedere a questo proposito : M. Ferro, *Cinéma et Histoire* (1977), Paris, Gallimard, 1993, pp. 199-200.

l'esigenza di un contatto diretto con il pubblico più attento alle novità.

Il testo è ben più che un esercizio scolastico svolto a soli diciannove anni, probabilmente nel corso dell'ultimo trimestre di *classe préparatoire* o durante il primo anno di *École normale supérieure*: la prospettiva, benché non sia quella di un esperto di cinema, vuole riabilitare il cinema stesso (se si considera il discredito moralistico di una certa *intelligenza* parigina dell'epoca) e farne risaltare l'importanza per il pensiero filosofico in quanto tale. Come ben chiarito da Mauro Carbone⁹, il cinema è tema che nella filosofia francese ritorna "carsicamente", e «anche Sartre sembra averlo attraversato, con l'imprudenza dei vent'anni, in pagine pubblicate postume»¹⁰: Sartre presenta il proprio discorso nelle pieghe della discussione che filosoficamente è stata inaugurata da Bergson e proseguita da Alain, cioè da due delle figure all'epoca dominanti il panorama filosofico francese.

⁹ M. Carbone, *Sullo schermo dell'Estetica*, Mimesis, Milano 2007, p. 82. In generale, l'intero contributo di Mauro Carbone sul cinema è stato fondamentale per l'inquadramento della questione e per i suoi riferimenti bibliografici.

¹⁰ *Ibidem*.

Il giovane studente si dimostra subito una personalità anticonformista e attenta alla novità che l'avanguardia artistica può fornire alla sua riflessione: questo suo intervento dimostra una buona conoscenza del gergo e delle tecniche cinematografiche ed una coraggiosa autonomia intellettuale, caratteristiche che lo portano a distaccarsi senza timori reverenziali dalle tesi del filosofo Alain, fino ad allora letto con un certo entusiasmo. Lo stesso Alain, infatti, riprendendo un argomento che attraversa le considerazioni sull'arte da Platone a Winckelmann (ma che è presente altresì in molta cultura contemporanea) sull'analogia tra bellezza artistica ed immobilità¹¹, relega il cinema ad una sorta di «simulacro dell'espressione artistica». Secondo Alain, insomma, il fatto che il cinema non cerchi l'immutabile all'interno di ciò che muta, ma affermi un incessante movimento, lo esclude dal mondo artistico e lo rende una pseudo-arte. Alain scrive: "l'arte esprime la potenza umana per mezzo dell'immobilità. Non c'è segno migliore

¹¹Alain, *Propos sur l'esthétique*, Librairie Stock, Paris 1923. Per l'edizione italiana: Alain, *Pensieri sull'estetica*, tr. it. di E. Bonora, Guerini e associati, Milano 1998.

della forza d'animo che l'immobilità, daché vi si riconosce il pensiero. [...] L'arte dello schermo fornisce una prova *a contrario*, e senza che la cerchiamo; perché il moto continuo è la legge dei film, non solo per il fatto che la parola manca del tutto; e si capisce che essere muto dalla nascita non è tacere; ma sopra tutto perché l'attore si crede obbligato ad agitarsi senza tregua, quasi per rendere omaggio all'invenzione meccanica"¹².

Con tali considerazioni, Alain si allinea, volente o nolente, alla metafisica occidentale dell'Essere, che fa del divenire, del mutevole, del provvisorio, qualcosa di infondato, di moralmente inaffidabile e di esteticamente inconsistente. Questa metafisica dell'imperituro non può che dimostrarsi inadeguata di fronte al fenomeno cinematografico, che ne evidenzia le incongruenze e le ombre. Inoltre, come ricordato da Giovanni Invitto¹³, il fotogramma per Alain si presenta come vuoto, freddo, immodificabile, rispetto alla *per-*

¹²Alain, *Pensieri sull'estetica*, cit., p. 24, corsivo nel testo. Riproposto in M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica*, cit., p. 82.

¹³G. Invitto, *L'occhio tecnologico*, cit., p. 19.

formance dell'attore di teatro che interagisce con il suo ambiente: Alain delinea così una vera differenza tra il ruolo dell'attore di teatro, che esegue la sua azione in uno spazio di fronte ad altri soggetti, e l'attore di cinema, che può recitare esclusivamente di fronte ad una macchina da presa impersonale e impassibile¹⁴.

Rifiutando la condanna espressa da Alain, Sartre indica l'essenza del cinema nella mobilità e nella durata e ritiene che questa particolare essenza possa rinnovare l'estetica e permettere al pensiero sull'arte di staccarsi dal suo attaccamento tradizionale nei confronti dell'immobilità. In altre parole, il cinema «comunica la formula di un'arte bergsoniana. Inaugura la motilità in estetica. [...] Nello schermo tutto cambia troppo per essere previsto; ma, per affascinare i sensi e rassicurare lo spirito, tutto vi cambia seguendo un ritmo percepibile, non impercettibile, un morbido legame, una legge insinuante»¹⁵. Si tratta cioè di un'arte che è essa stessa movimento equilibrato. In questo «poema della vita mo-

¹⁴Cfr. Alain, «Vingts leçon sur les Beaux-Arts», in Alain, *Les arts et les Dieux*, Paris, Gallimard, 1958, p. 526.

¹⁵J.-P. Sartre, «Apologia per il cinema», *cit.*, pp. 24-25.

derna»¹⁶, il cinema rappresenta una continuità strutturata, *analoga* alla durata nella coscienza e capace di porsi come dimensione sincronica rispetto alla nostra coscienza.

Tuttavia, se Sartre afferma il carattere bergsoniano dell'arte cinematografica, nel 1907, lo stesso Bergson non aveva riscontrato nel cinema la propria filosofia della durata e si era chiuso in una condanna netta, anche se di segno diverso rispetto a quella che elaborerà Alain qualche anno più tardi. Bergson, infatti, piuttosto che ritenere il movimento alla base dell'arte cinematografica come un segno dell'impossibilità di essere considerato come un'arte a tutti gli effetti, stigmatizza il cinema accusandolo di essere nient'altro che un'illusione, un movimento apparente, come "l'esempio tipico del falso movimento"¹⁷. Per Bergson, il cinema non può essere una vera arte dato che non supera la semplice addizione di punti singolari: nella prospettiva dell'autore di *Materia e memoria*, il film non diventa una forma temporale capace di sintetizzare il movimento, ma si

¹⁶ Ivi, p. 28

¹⁷ Ivi, p. 26.

limita alla successione di istanti separati. Per Bergson, il cinema è riproduzione del “meccanismo della nostra conoscenza abituale”¹⁸: in altre parole, esso è il rappresentante di quella tendenza fuorviante che separa gli elementi e che scompone la continuità, per poi riformarla in una maniera aritmetica e astratta. Secondo Bergson, il movimento meccanico materializzato dal cinema non produce alcun ‘salto qualitativo’, limitandosi, invece, alla serie quantitativa, realizzata attraverso istantanee immobili. Il cinema rimarrebbe così un artificio basato sull’inganno e sulla falsa comprensione della durata: il mezzo tecnico è utilizzato per un assemblaggio alla velocità che gli è funzionale. In Bergson è la macchina a produrre un movimento impersonale e fittizio, al di fuori di ogni temporalità effettivamente vissuta. Di fronte all’esperienza della pellicola, “invece di accostarci all’intimo delle cose, [le] poniamo all’esterno per poi ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa. Fissiamo la realtà in istantanee, e siccome

¹⁸H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907. Per l’edizione italiana: H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, tr. it. di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 2002.

queste ultime sono caratteristiche della realtà, ci basta infilarle in un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato al fondo dell'apparato della conoscenza"¹⁹.

Al contrario di ciò che Bergson afferma nell'*Evoluzione creatrice*, per Sartre, il film non è una forma di coscienza "spazializzata" riducibile a singoli istanti fra loro separati, ma «ritmo»²⁰, «sinfonia organizzata»²¹.

Sartre comincia nelle righe del suo scritto giovanile ad abbozzare la sua futura critica all'associazionismo, critica che vede dalla stessa parte bergsonismo e fenomenologia: si tratta di affermare un movimento continuo che non può essere diviso in singoli istanti, "atomisticamente" concepiti e semplicemente giustapposti.

Sartre sembra, insomma, utilizzare alcune suggestioni bergsoniane contro le posizioni di Alain ed ugualmente contro una parte degli scritti di Bergson

¹⁹Ivi, p. 250.

²⁰J.-P. Sartre, "Apologia per il cinema", *cit.*, p. 31.

²¹*Ibidem*.

medesimo²²: secondo l'interpretazione sartriana il film non offre una falsa impressione di movimento meccanicamente orchestrata²³, un'impressione che si sovrapporrebbe al flusso della coscienza, ma il film stesso è coscienza, è corrente indivisibile, "gli si può applicare quello che Bergson dice d'altra parte sulla musica"²⁴.

Attraverso il cinema si assiste quindi ad una ventata di novità che sostituisce il tradizionale gusto per ciò che dura e che si preserva dal mutamento, verso un apprezzamento del mutevole, di un fenomeno che fa del divenire il suo modo di essere. Il cinema, esprime pienamente il sapere di un'epoca²⁵, in parallelo alla pittura di Picasso che inserisce sulla tela la quarta dimensione, o alla fisica di Einstein che considera i sistemi di riferimento sulla base dell'elemento cronologico. Se la metafisica dell'imperituro e della stasi si basano su ciò che è riconoscibile, proprio perché il

²² Cfr. M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica*, op. cit., pp. 81-82.

²³ Alain attribuisce queste caratteristiche in un suo articolo redatto nel 1923: Alain, "L'immobilité", *Libres Propos*, février 1923, p. 467.

²⁴ J.-P. Sartre, "Apologia per il cinema", cit., p. 26.

²⁵ Cfr. M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica*, op. cit., p. 82.

fenomeno statico si presenta ogni volta in forma uguale o comunque simile, il cinema offre nuove sfide alla comprensione, lontane dalla facilità del riconoscimento e dell'immobilità. Il giovane Sartre lo dichiara esplicitamente: "Una filosofia nuova ha detronizzato, però, quella delle Idee imperiture: oggi, non vi è più realtà che nel cambiamento"²⁶. Il cinema è dunque nelle parole del giovane intellettuale il sintomo di una nuova realtà, un pensiero filosofico in atto che svela un mondo caratterizzato come dinamico e costantemente cangiante.

Si può, dunque, assegnare alla durata cinematografica lo stesso movimento sintetico che Bergson ha attribuito alla durata musicale ed alla temporalità della coscienza²⁷, piuttosto che seguire le indicazioni che lo stesso Bergson ha dato direttamente a proposito del cinema. Il bergsonismo che interessa Sartre considera, infatti, l'unità sintetica del film come non ulteriormente scomponibile. Gli elementi devono perciò essere considerati come unità me-

²⁶ J.-P. Sartre, "Apologia per il cinema", *cit.*, p. 24.

²⁷ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1989), tr. it. di G. Bartoli, Boringhieri, Torino 1964, p. 107

tastabile di senso: la loro coerenza non è data da una semplice giustapposizione, ma dal comporsi come un corpo comune, suppure provvisorio.

Ogni singolo elemento, infatti, non può essere estratto senza così portare pregiudizio all'unità dell'insieme. Tale bergsonismo, come ci ricorda Lewis Mumford, sembra il più adatto a comprendere una nuova visione della temporalità che la tecnica cinematografica mette a nudo; egli scrive: "Il corso del tempo non doveva più essere rappresentato esclusivamente con il ticchettio dell'orologio; il suo equivalente (Bergson intuì questa nuova realtà) erano i rotoli delle pellicole cinematografiche. E' magari possibile che i mutamenti del costume che seguirono l'invenzione dei nuovi congegni siano sopravvalutati; ma non si può dubitare di uno o due di essi. Mentre nella fase eotecnica [basata sull'energia motrice dell'acqua e del legno] l'uomo conversava con lo specchio e da ciò derivava il ritratto biografico e la biografia introspettiva, in tempi neotecnici [fondata sull'utilizzo dell'elettricità e delle leghe metalliche] egli posa per la macchina foto-

grafica o, meglio ancora, si muove davanti agli operatori cinematografici”²⁸.

Il brano sopra citato di questo storico della tecnica illustra molto bene la differenza di paradigma che si instaura nel visuale (quindi nelle arti figurative e, più in generale, nell'autopercezione del soggetto): a detta di Mumford, si passa da un soggetto che si specchia, che cerca dunque una copia fedele di sé, a un soggetto che si metta in posa e che agisce di fronte ad un operatore in modo interattivo. L'oggetto della rappresentazione non è dunque più un altro-soggetto visibile, che si contrappone, cioè che si “pone di fronte” al soggetto vedente: si tratta a questo punto di un oggetto in chiaroscuro che ha una vita propria, che “allarga il campo della visione fotografica, trasformandone essenzialmente la funzione in quanto pone in evidenza il lento movimento della crescita di un organismo”²⁹. Le immagini si presentano quindi in una continuità mobile che soppianta la rigida successione e si apre a molteplici ritmi narrativi, a una propria

²⁸L. Mumford, *Tecnica e cultura* (1934), trad. it. di E. Gentili, Il saggiatore, Milano 1962, p. 266.

²⁹Ivi, p. 265.

dinamica: l'elemento temporale ha in pieno il suo significato nella forma espressa dal cinema in quanto ogni istante non può essere isolato e decontestualizzato, ma acquista il suo senso proprio nell'essere inserito in una sequenza continua. Ogni fotogramma rinvia dunque agli altri fotogrammi e acquista il senso solo in un insieme compiuto.

Ciò che si delinea in questa fase è già un tema che sarà ricorrente a proposito della riflessione filosofica sulla settima arte: come indicato durante gli anni ottanta da Pierre Maillot³⁰, i contributi teorici di estetica sul cinema si concentrano attorno a due poli principali, da lui riassunti come espressione di "riflessione sul cinema" e "riflessione sul cinematografo". Il primo è composto da coloro che giudicano il cinema una copia, fedele o meno, del reale e che, quindi, fanno dell'immagine una riproduzione di attimi che acquista senso solo grazie all'oggetto che è rappresentato in tale riproduzione. Il secondo polo, al contrario, pensa che il cinema possa conferire un nuovo senso alla realtà, che ol-

³⁰ P. Maillot, *Le cinéma français*, Paris, MA Editions, 1988, p. 12.

trepassi la semplice riproduzione e possa innestare nuove percezioni che non sono direttamente suggerite dall'esperienza quotidiana. Quest'ultimo tipo di analisi, ciò che Maillot indica come teorizzazione del cinematografo, è la più idonea a offrire una visione inedita del mondo e difendere la propria estetica contro dogmatismi e moralismi, mettendo al centro la libertà espressiva dell'autore. La prima corrente, sempre secondo la distinzione elaborata da Pierre Maillot, è quella che denuncerebbe più facilmente le derive della settima arte: il cinema, secondo questo punto di vista, essendo arte della copia senza un'effettiva forza estetica propria, si presterebbe più facilmente a divenire una pseudo-arte di intrattenimento, in una sorta di conformazione ai gusti e alle esigenze del presente contingente. La seconda, invece, si concentrerebbe maggiormente sulle potenzialità artistiche del mezzo tecnico: il cinema diventerebbe così un'occasione di interrogazione e di elaborazione di nozioni come tempo, immagine, movimento.

In quest'ottica si comprende il contributo del giovane Sartre, desideroso di confron-

tarsi con il cinema, con i registi e con i filosofi che ne hanno fatto l'oggetto delle loro riflessioni.

A tal proposito, il distacco di Sartre nei confronti di Alain, già menzionato poc'anzi, riguarda altresì la loro divergenza attorno alla questione del sonoro. Secondo il giovane Sartre, infatti, l'assenza del sonoro, non è una mancanza che rende il cinema incompleto, ma una possibilità espressiva in più a disposizione dell'attore. Oltre a ciò, egli ricorda come l'assenza di parola metta ancora più in risalto il movimento scenico, poiché il flusso delle immagini non è attraversato da una sequenza di parole: data la mancanza del dialogo, infatti, il susseguirsi delle immagini è il solo piano narrativo presente e le altri componenti sceniche gli sono subordinate³¹.

L'assenza del sonoro è un elemento fondamentale che si aggiunge agli altri importanti mezzi espressivi caratteristici ricordati dal testo sartriano³², come il suo spontaneo simbolismo, l'utilizzo concreto del paesaggio che si stacca irreversibil-

³¹ Ivi, p. 389.

³² Ivi, pp. 394-401.

mente dalla scenografia teatrale, la luminosità del grande schermo.

Il testo sartriano rappresenta attualmente per il lettore anche un documento pieno di annotazioni sui film che hanno segnato il giovane intellettuale francese. I film citati che sono portati ad esempio rivelano un mondo cinematografico oggi in parte dimenticato e non più facilmente disponibile. La passione sartriana per il cinema dell'epoca ci fa riscoprire il grande regista David Griffith, "creatore di un linguaggio filmico basato sul montaggio"³³ e il suo cinema dinamico dai contrasti sobri ed eleganti. Si nota inoltre il regista dei primi western James Cruze³⁴, figura di buon talento e dotata di ironia, ma anche legata ad un cinema piuttosto commerciale senza troppa ricerca. Si ha l'occasione anche di apprezzare il riferimento a Erich von Stroheim³⁵, che con il suo film *Femmine folli*, citato da Sartre, ci mostra un mondo europeo, successivo alla prima guerra mondiale, fatto di meschinità e di imbrogli; il

³³ G. Sadoul, *Il cinema. I cineasti*, Sansoni, Firenze 1967, p. 162.

³⁴ J.-P. Sartre, "Apologia per il cinema", *cit.*, p. 27.

³⁵ Ivi, p. 35.

regista viennese mostra una sensibilità che fa dei suoi veri e propri romanzi cinematografici, in cui vengono mostrati tutti i lati dell'umano, compresi l'abiezione e il vizio. Tuttavia, Sartre dimostra di conoscere anche il mondo della grande produzione di Hollywood nei film d'avventura diretti da Allan Dwan e di Fred Niblo³⁶ (che fecero recitare l'allora star Douglas Fairbanks nel ruolo di eroe "tenebroso" e "impenetrabile"); allo stesso modo apprezza il cinema di azione di Jack Conway³⁷, ed il suo grande mestiere nel dare vita a scene anche di una certa pericolosità per gli attori, che rendessero conto della velocità e del rischio. Tutto ciò senza dimenticare la semplicità espressiva efficace di Henri Pouctal³⁸, semplicità che faceva dei suoi film sobri più una prova di recitazione che un esagerato *collage* di effetti speciali. L'interesse del giovane filosofo francese si ritrova anche nei confronti di un cinema, quale quello di Karl Grune³⁹, allo stesso tempo più sociale per la

³⁶ Ivi, p. 27.

³⁷ Ivi, p. 32.

³⁸ Ivi, p. 29.

³⁹ Ivi, p. 34.

scelta dei soggetti e più psicologico per quanto riguarda l'attenzione alla personalità delle figure rappresentate.

Non poteva mancare inoltre una menzione dell'opera di Charlie Chaplin, soprattutto per quanto riguarda la creazione del personaggio di Charlot⁴⁰. Nelle parole di Sartre, Chaplin si dimostra l'autore più equilibrato, capace di far convivere il realismo della descrizione con la critica sociale dell'ordine costituito, la centralità narrativa dell'eroe e l'efficacia stilistica di una trama che coinvolge lo spettatore.

Chaplin affascina il giovane filosofo francese perché ha costruito un mondo equivalente a quello dei grandi romanzi classici del secolo precedente (si pensi a Dickens o a Hugo): i personaggi sono spesso al limite della legalità, ma tale condizione è dettata dal bisogno e dall'indigenza; la precarietà esistenziale non fa perdere eleganza e cavalleria anche a un vagabondo come Charlot. Inoltre, nel confronto con le forze dell'ordine, queste ultime appaiono spesso come eccessivamente repressive, tanto che si simpatizza con teppisti per lo

⁴⁰ Ivi, p. 38.

più innocui; si riesce a ridere anche in una trama costellata di sfortune e miserie di ogni tipo; la morale del film non è scontata e i personaggi rappresentati sono davvero complessi, poiché alternano furbizie e sotterfugi a momenti di coraggio e di grande riscatto esistenziale.

Insomma, prime produzioni francesi di lungometraggi, cinema della Mitteleuropa, colossal hollywoodiani, cinema di avventura e cinema d'autore si giustappongono in questo testo che rivela allo stesso tempo uno spettatore avvertito e un filosofo appassionato. Ne traspare la certezza che Sartre dovesse essere un grande frequentatore di sale cinematografiche e che fosse interessato agli sviluppi espressivi multipli di quest'arte, dal punto di vista sia della costruzione narrativa, sia della tecnica, sia della recitazione, in considerazione del lavoro degli attori, necessario per costruire dei personaggi complessi.

In più, non mancano apprezzamenti per il bianco e nero, contrapposto alla facilità dei colori, e una valutazione dell'importanza del supporto materializzato dallo schermo.

La quantità di sfumature offerte dallo schermo oltrepassa, infatti, la gamma dei colori ai quali il fruitore della pittura è abituato e riesce a penetrare lo sguardo dello spettatore senza disturbarlo. Scrive il giovane Sartre:

“La luminosità dello schermo è senza pari. Mi ricordo di aver visto scale di pietra bianca staccarsi dal mare, scale la cui bianchezza era abbagliante (*Folies de femmes*). Certamente la potenza del sole di mezzogiorno è ancora lungi dall’essere riprodotta dal cinema. Ma i crepuscoli, le aurore, le lune piene sono talmente luminosi che li crederemmo autentici. Ciò che amiamo innanzitutto non sono i colori, ma la luce. Le stoffe rosse o verdi non attirano lo sguardo del neofita, ma egli fissa tutto ciò che brilla, le lampade, i ghiacci al sole. E lo si vede nelle Tragedie antiche, in cui l’uomo in punto di morte non rimpiange le sfumature dell’arcobaleno, ma la bella luce del giorno. [...] Il cinema ci restituisce questa luce. Vi è un’infinità di sfumature luminose. Questa varietà è comparabile a quella che fa passare le sensazioni uditive dal grave all’acuto. È un cambiamento

progressivo di qualità che, da una tonalità primitiva, finisce per trasportare la sensazione verso una tonalità totalmente differente. Se occorresse tagliare questa continuità in parti nette, si distinguerebbero solamente: il nero - il grigio - il chiaro - il brillante. Il cinema rende tutte queste sfumature. Le sa armonizzare ed eccelle nel chiaroscuro. In questo, si dirà, non ha nulla di più di delle acqueforti"⁴¹.

Questo passaggio esplicita come Sartre vedesse nel cinema una novità espressiva, una forza inedita in grado di arricchire le arti figurative e dar loro una nuova linfa. Non tutti i contributi avanguardisti ricevono, però, gli elogi del filosofo francese. Per esempio, Sartre non risparmia anche giudizi e critiche ad alcuni correnti cinematografiche dell'epoca, come il cinema cubista, a cui egli associa soprattutto l'espressionismo tedesco, il quale, a suo avviso, sottomette il flusso delle immagini ad un'eccessiva geometrizzazione⁴²: in questo passaggio riscontriamo l'abbozzo della futura devozione sartriana all'arte

⁴¹ Ivi, pp. 34-35.

⁴² Ivi, p. 37.

«impegnata», ovvero a un'estetica tale da opporsi all'estetismo ed all'autoreferenzialità di determinate espressioni artistiche che hanno infettato anche il cinema.

Si tratta in realtà di film ambiziosi nella loro tematizzazione dell'irrazionale. In ciò si verifica il "peccato originale" di quella corrente cinematografica, dovuto principalmente ad esagerazioni nella recitazione: quest'ultima vuole mostrare il lato angosciato dell'esistenza, ma finisce per darne una caratterizzazione iperbolica e astratta. La descrizione della realtà sarebbe così sottomessa a un soggettivismo eccessivamente introspettivo e calcato sulla drammaticità. Per chiarire, la discrepanza tra la precisione fotografica di questi film e la centralità scenica della dimensione onirica si nota in maniera persino troppo evidente quando questo cinema "tende ad inserire effetti speciali fin dall'esordio di questa pratica, che sono incongruenti con il reale svolgimento dei nostri stati onirici e allucinatori"⁴³. Il giovane filosofo francese si allinea così alla poetica di alcuni cineasti (Gance e Lherbier per citarne due),

⁴³M. Paloschi, "L. Bunuel: un ateo per grazia di Dio. La via lattea" (isoccombenti.wordpress.com).

che evitano il dualismo tra luce e tenebre, troppo accentuato nell'espressionismo tedesco, e propongono un'estetica più tenue e senza ridondanze in favore di un uso più sobrio del chiaroscuro⁴⁴, capace di evitare i dualismi estetici. Per Sartre, si tratta di scartare lo snobismo insito in certe espressioni soprattutto del cinema tedesco, per concentrarsi appieno su un'arte che può comunicare con le masse. In queste pagine, essa diventa piuttosto un'apertura verso un futuro ancora da scrivere che non può essere soffocato con facili moralismi. Scrive Sartre:

“Il cinema è il segno di un'epoca: anche coloro che avevano vent'anni nel 1895 lo considerano responsabile dello scarto inevitabile che trovano tra la loro condizione e la nostra. Gli si rimprovera, come a Socrate, di corrompere la gioventù: lo si associa alle balere. Non è il caso di riabilitare qui queste ultime, che ne hanno molto bisogno. Ma come sopportare che si bolli con il marchio dell'infamia, che si tacci d'immoralità la sola arte che ai giorni no-

⁴⁴Cfr. P. Maillot, *Le cinéma français de Godard a Renoir*, op. cit., p. 20.

stri elevi ancora il nostro spirito? Tolstoj diceva che l'unica Grande Arte è quella che si rivolge a tutti. Da questo punto di vista preferiva a Wagner le ninnananne che le nutrici cantano ai neonati. Definizione lapidaria: da grandi opere vengono fuori piccole cappelle. Ma il cinema si rivolge a tutti"⁴⁵.

Ecco quindi che il cinema diventa la possibilità di un ritrovo della società attorno ad un'arte che coniuga comunicazione e espressività, divertimento e profondità, sapienza tecnica e leggerezza. La proiezione è quasi una messa laica in cui diverse classi, diverse storie personali, diverse esperienze possono ritrovarsi: Sartre, infatti, "ha continuamente confessato di preferire, all'aria sterilizzata del teatro, le sale fumose dei cinema, dove c'è il chiasso, gente viva e reale con suoi odori e i suoi umori"⁴⁶. Il cinema è quindi l'arte del movimento che si rivolge a un corpo sociale in movimento, l'arte delle macchine che parla ad un mondo sempre più meccanizzato e contraddistinto da una corsa alla

⁴⁵ J.-P. Sartre, "Apologia per il cinema", *cit.*, p. 39.

⁴⁶ G. Invitto, *L'occhio tecnologico*, *op. cit.*, p. 40.

tecnologia, l'arte della durata che descrive un mondo attraverso lo svolgimento temporale senza diventarne la copia iconica.

La conferenza di Le Havre del 1931

Qualche anno più tardi, in occasione di una cerimonia liceale a Le Havre, Sartre prenderà la parola per difendere la novità insita nell'affermarsi del mezzo cinematografico ed proporrà un discorso che vuole apertamente dissacrare l'opinione comune di discredito sul cinema, che, invece, nelle parole di Sartre appare, invece, un'arte capace di assumere una funzione pedagogica per la gioventù. Questo testo del 1931 e quello precedente del 1924 possono essere connessi, perché a Le Havre Sartre sembra riprendere il discorso laddove lo ha terminato sette anni prima. In altre parole, il filo conduttore è incarnato dal rapporto tra cinema e pubblico e, inoltre, proprio come nel testo precedente, il filosofo non manca di aggiungere anche riferimenti ad aspetti tecnici ed espressivi.

Per capire l'importanza dell'intervento sartriano e la reazione un po' stizzita del pubblico locale, occorre tenere presenti le

opinioni non certo encomiastiche diffuse al tempo sul cinema. Era costume, infatti, accusare il cinema di distrarre e deviare la gioventù; su questo punto non era difficile riscontrare nel pensiero comune una sorta di gerarchizzazione delle arti dello spettacolo, la quale poneva il teatro come intrinsecamente più valido di ogni creazione cinematografica. Il cinema, dunque, era considerato un intrattenimento con possibili derive degradanti e triviali.

L'importanza del cinema, sia a livello educativo sia a livello estetico, era perciò una tesi tutt'altro che condivisa.

A questo atteggiamento di condanna moralistica Sartre contrappone la freschezza della comprensione piuttosto che il manicheismo della condanna.

Il testo può esserci utile oggi come testimonianza di un sintomo, quello della contestazione a livello culturale della legittimità dell'immagine che nella prima metà del secolo metteva d'accordo *maitres-à-penser* e perbenismo borghese, estetica tradizionale e metafisica.

Sartre ne fa invece l'espressione di una nuova sensibilità, realisticamente rivolta alla vita quotidiana delle persone e capace

di svegliare interessi e curiosità nel pubblico più giovane.

Lasciamo la parola al giovane professore:

“Se si potesse provare che il cinema è realmente un’arte, dovremmo, invece, rallegrarci della trasformazione dei costumi. Mi sembra che la vostra totale mancanza di rispetto per l’arte cinematografica, i vostri modi sguaiati di usufruirne, vi siano di maggior profitto di un miscuglio di ammirazione immobile, di turbamento dei sensi e di sacra catarsi. Vi si è detto troppo, eh!, dei nostri grandi autori classici, che erano degli artisti: e voi diffidate delle loro belle frasi, pretesto per mille domande capziose. E, senza dubbio, a poco a poco, vostro malgrado, conserverete dalla loro frequentazione un giovamento che manterrete più tardi. È un bene, però, che, in certe cupe sale, sconosciute a professori e a genitori, possiate trovare un’arte discreta, su cui non vi abbiano rotto i timpani, su cui nessuno si sia sognato di dirvi che era un’arte, di fronte alla quale, in una parola, siete stati lasciati in uno stato d’innocenza”⁴⁷.

⁴⁷ J.-P. Sartre, “L’arte cinematografica”, *cit.*, p. 43.

E' certo che il sarcasmo sia stato pienamente colto dalla sala. Sartre, infatti, incoraggia gli studenti a persistere nello diffidenza nei confronti della cultura classica tramandata, del ruolo un po' pedante degli insegnanti e delle ritualità un po' fine a se stesse dello spettacolo teatrale. Il giovane filosofo si oppone quindi alla retorica della decadenza, per sottolineare, invece, le piene possibilità della più recente tra le arti dell'epoca.

A questo proposito, il testo affronta anche l'importante nodo del posizionamento del cinema rispetto al suo parente, scomodo e ben più segnato dal tempo, rappresentato dal teatro: nel trattare la distanza artistica che separa teatro e cinema, Sartre sottolinea la novità incarnata da quest'ultimo e le sue potenzialità espressive; il confronto è molto importante anche perché sarà ripreso, con giudizi di valore rovesciati o comunque revisionati, in molti interventi successivi⁴⁸.

Per Sartre occorre evitare qualsiasi riduzione della produzione cinematografica a quella teatrale e pensare al cinema come

⁴⁸ Menzioneremo questi interventi nelle prossime pagine.

un'espressione artistica dotata di leggi proprie⁴⁹. Anzi, il teatro e i suoi rituali sembrano appartenere ad un'epoca remota: non vi è più un rigido protocollo che lo spettatore deve seguire per l'accesso alla sala, i giovani non sono spesso accompagnati dagli adulti in quest'esperienza e, soprattutto, non apprendono la cultura cinematografica a scuola. E proprio quest'elemento sembra giovare alla freschezza del cinema e suscitare la curiosità della gioventù; come Sartre suggerisce: "se per caso vi persuadessi che ci sono bei film, come ci sono pregevoli epistole di Boileau, belle orazioni funebri di Bossuet, non andreste mai più al cinema. Eppure sono sereno, mi rivolgo a voi solo per finta, perché è improbabile che voi abbiate ascoltato fino in fondo un discorso d'occasione"⁵⁰.

A dispetto di tutta la diffidenza con cui la morale dell'epoca guardava la frequentazione delle sale cinematografiche, Sartre considera la fruizione dei film come un elemento che può scardinare una tradizione rappresentativa troppo incentrata sul teatro e fornire alla gioventù un'arte che

⁴⁹ J.-P. Sartre, "L'arte cinematografica", *cit.*, p. 42.

⁵⁰ *Ivi*, p. 43.

non ha tradizione, un'arte verso cui ci si può ancora rivolgere con stupore e innocenza. Nel discorso sartriano, il cinema si riscatta così rispetto a un complesso di inferiorità nei confronti di altre arti che dispongono di una tradizione secolare. In gioco non è solo il confronto con il teatro, ma anche con il romanzo e la pittura. Attraverso la pellicola, il ventesimo secolo dispone di una nuova maniera di presentare paesaggi e personaggi, di una nuova fusione tra figurazione e narrazione. Nella sua commistione di luce, tecnica e recitazione, il cinema offre l'affresco di un'epoca, comparabile a quelli che Manet ritrae durante i pomeriggi domenicali della borghesia parigina. Esattamente come l'irruzione della fotografia non aveva annullato la pittura, ma le aveva aperto strade più lontane dalla semplice rappresentazione, il cinema non elimina la narrazione romanzesca, ma la forza a rinnovare i suoi canoni espressivi⁵¹.

Inoltre, il giovane insegnante sprona i giovani a non imitare i gusti dei loro genitori, ma, piuttosto, a ricercare un distacco

⁵¹Cfr. P. Maillot, *Le cinéma français de Renoir à Godard*, op. cit., p. 48.

rispetto dalla retorica familiare e scolastica, verso una fruizione, libera da vincoli, di quest'arte, ancora povera di riconoscimenti e di encomi. Sartre vuole così provocare attriti all'interno della tradizionale maniera di concepire i rapporti tra le arti, vuole indicare possibilità alternative nella trasmissione del sapere: il cinema è dunque investito del ruolo di rendere dinamici i codici artistici e evitare la separazione tra divertimento e drammaticità. In tal senso questa conferenza mette in risalto alcuni atteggiamenti che Sartre manterrà in seguito, come l'attenzione alle novità e alle trasformazioni culturali, nonché la costruzione di punti di connessione con la cultura extra-europea (in questo caso la cultura americana, che Sartre approfondirà soprattutto dal lato letterario). Occorre anche dire che il rinnovamento artistico che Sartre caldeggia non si presenta come svincolato dalla narrazione. Su questo punto si nota, infatti, la differenza tra le idee del giovane Sartre e quelle, sempre enfatiche, propugnate in quegli stessi anni dai surrealisti (con cui Sartre ha avuto dei rapporti piuttosto conflittuali). L'irriverenza sartriana non è quella che

vuole fare *tabula rasa* della tradizione, ma piuttosto quella che preferisce smontare, ricomporre, programmare un'espressione artistica che può parlare ad un pubblico vasto. Lontane da una ricerca stilistica fine a se stessa, o da un'a-vanguardia autoreferenziale e ossessionata dalla novità, le considerazioni di Sartre evitano la celebrazione di una personalità creatrice geniale e solipsistica, ma si concentrano piuttosto sulla costituzione di possibilità espressive che possano svecchiare un classicismo polveroso e fare comprendere l'evoluzione dell'arte. Ad una nuova generazione.

Tuttavia, la componente "sociale" e educativa del film non è l'unico perno del discorso, anche se, almeno per il momento, Sartre non va oltre una critica basata su questioni generazionali e didattiche e, in sintonia con i suoi interessi dell'epoca, traslascia il dibattito politico. La questione si arricchisce piuttosto di temi estetici e tecnici. Come nel testo del 1924, Sartre è infatti affascinato dalle tecniche cinematografiche innovanti offerte allo spettatore. L'importanza del cinematografo non è quindi analizzato sulla base dell'oggetto

dei film, ma su quella dei mezzi espressivi, quali il montaggio, la dissolvenza, la sovrimpressioni, i tagli delle scene.

A tal proposito Sartre fa riferimento a due grandi film che avevano segnato il pubblico degli anni Venti, l'austriaco *La via senza gioia*⁵² del 1925 e il francese *Napoléon*⁵³ del 1927.

Nel primo, il regista austriaco Georg Wilhelm Pabst "rappresentò la miseria e il disorientamento del dopoguerra tedesco"⁵⁴: questo film, in aperta polemica contro le produzioni commerciali americane, usa tutte le possibilità allora conosciute dal cinema muto per rendere un'opera cruda, diretta, in cui i giochi di luce indichino una condizione esistenziale dei personaggi rappresentati. *Napoléon* di Abel Gance è una pellicola che ha fatto molto discutere, sia dal punto di vista espressivo sia dal punto di vista del messaggio che il film lascia al pubblico. Il film si caratterizza per l'uso massiccio di citazioni di pitture, incisioni, immagini dell'imperatore, ampia-

⁵² G.W. Pabst, *La via senza gioia*, Sofar Film, Germania 1925.

⁵³ A. Gance, *Napoléon*, Consortium westi& Films Wangerof, Francia 1927.

⁵⁴ G. Sadoul, *Il cinema. I cineasti*, cit., p. 286.

mente presenti nelle arti figurative. In seguito, lontano da un'idea di ricostruzione storica, il lavoro di Gance non esita a riutilizzare tale materiale impressionisticamente concepito per una riproduzione originale del personaggio (in cui la volontà del regista prevale sulla documentazione storica). Come Sartre coglie, l'opera di Gance si contraddistingue per il suo carattere ardito nei montaggi e nei tagli della pellicola, "il cui potenziale era paragonabile a quello di 50 strumenti che suonano un concerto. [...] Utilizzava intanto al massimo la mobilità della macchina da presa"⁵⁵. Il soggetto del film era quindi appropriato rispetto alla personalità del regista: mania di grandezza, energia, coraggio e gusto per il rischio. Tuttavia, il film è stato al centro di controversie, proprio per la scelta del soggetto: il culto del capo carismatico, la ricerca di una memoria nazionale unica, la visione un po' mitica della storia fanno del film un'opera che si colloca politicamente in senso reazionario e nazionalistico⁵⁶. Stupisce quindi che Sartre

⁵⁵ J.-P. Sartre, "L'arte cinematografica", *cit.*, p. 46.

⁵⁶ Si veda a tal proposito M. Ferro, *Cinéma et Histoire*, *cit.*, pp. 168-170.

si limiti a considerarla un esempio virtuoso di tecnica audace, per quanto effettivamente, come abbiamo compreso, Gance era un vero talento in queste soluzioni tecniche (schermo panoramico, polivisione, uso del carrello per la macchina da presa). Evidentemente il carattere direttamente politico non interessa ancora a Sartre, il quale si muove nel mondo delle arti alla ricerca di una freschezza espressiva e, per il momento, rifiuta di analizzare un'opera sulla base delle sue implicazioni propriamente ideologiche.

La differenza tra il primo testo sul cinema e il secondo, di sette anni più tardo, non è dovuta ai cambiamenti biografici (Sartre non è più studente normalista alle prime armi, ma ormai ricopre un ruolo professorale), ma all'irruzione nella sua scrittura dell'idea di contingenza, idea che Sartre rielaborerà in tutti gli anni successivi: il lavoro sulla nozione di contingenza troverà il suo maggior punto di espressione nel romanzo *La nausea*⁵⁷ del 1938, ma nasce negli anni precedenti grazie all'osser-

⁵⁷ J.-P. Sartre, *La nausée*, Gallimard, Paris 1938. Per l'edizione italiana: J.-P. Sartre, *La nausea*, tr. it di B. Fonzi, Einaudi, Torino 1999.

vazione appassionata dell'arte cinematografica. Il cinema, in questo intervento del 1931, rappresenta l'affioramento di una narrazione temporale organizzata che scorre parallela al flusso della realtà, di cui non è che un *analogon*: esattamente come nella realtà il futuro non può che incombere e manifestarsi fenomenicamente, così anche nella struttura del film il compimento narrativo giunge come esito inevitabile. Il film diventa quindi in questo testo il riferimento diretto verso una realtà a lui esterna di cui ripercorre la struttura e la costruzione temporale. L'esistenza dei personaggi all'interno del film incarna il loro essere proiettati verso la conclusione della trama, proprio come la contingenza dell'esistenza nella realtà acquista senso nel rivolgersi all'evento che incombe inevitabilmente. Secondo Sartre, anche su questo punto, il cinema si mostra come la migliore tra le arti del movimento, poiché capace di rappresentazione estetica della fatalità⁵⁸, intesa non come trionfo del determinismo ma come primato esistenziale del futuro che orienta l'intera azione. Co-

⁵⁸ J.-P. Sartre, "L'arte cinematografica", *cit.*, p. 47.

me Sartre scrive: "Ammirate questo concatenamento inflessibile ma duttile, questi intrecci in cui s'inseriscono eventi pieni di senso, determinati sia dalla natura sia dallo spirito, queste azioni sparpagliate che producono, d'un tratto, unioni improvvise e presto dissolte, questi rinvii brevi e sfuggenti, queste corrispondenze profonde e segrete di ogni oggetto con tutti gli altri: tale è l'universo del cinema"⁵⁹.

Nella sua conferenza di Le Havre Sartre invita quindi gli studenti ad approfittare della visione cinematografica per comprendere meglio la nostra esperienza "mondana" ed a reinterrogare la nostra visione del divenire. In questo passaggio Sartre li esorta a riflettere sul rapporto tra una temporalità considerata come il prodotto di eventi concatenati e un'altra che emerge, invece, come irregolare, imprevedibile, costituita da salti e linee spezzate. Il giovane filosofo scrive:

"Sapete che ogni istante dipende strettamente da quelli che l'hanno preceduto, che uno stato qualunque dell'universo si

⁵⁹ *Ibidem.*

spiega assolutamente grazie ai suoi stati - anteriori, che non vi è niente che si perda, niente che sia inutile, che il presente s'incammina rigorosamente verso l'avvenire. Lo sapete perché ve lo abbiamo insegnato. Eppure se voi guardate in voi stessi, attorno a voi, non ve ne accorgete: vedete nascere dei movimenti che sembrano spontanei, come l'agitarsi improvviso della cima di un albero; ne vedete morire altri, come le onde sulla sabbia e la loro forza viva sembra morire con loro. Vi sembra che un legame molto molle unisca il passato al presente, che tutto invecchi per caso, in disordine, a tentoni"⁶⁰.

Il cinema non è certo l'unica arte a proporre questa «avanzata verso la fine», ma sembra capace di rendere la continuità temporale fino al compimento in maniera diretta, senza fronzoli, senza acrobazie scenografiche. Sartre si sofferma, a questo punto, sui limiti della musica e della tragedia, sulla astrattezza della prima e sulla artificiosità della seconda, proponendo il cinema come sintesi feconda dei meriti di

⁶⁰ Ivi, p. 44.

queste due altre arti. In particolare, il ruolo che Sartre attribuisce al montaggio lo rende funzionale alla metafisica della durata, in quanto non si tratta di una semplice addizione di singolarità, ma della compresenza di piani e sequenze. Quest'arte recente, infatti, sintetizza l'unità espressiva del teatro, il suo continuo, con la capacità di effettuare tagli e di sovrapporre gli elementi della musica sinfonica. Come ha ben indicato Pascale Fautrier⁶¹, Sartre parla di una «unità tematica» in cui i piani e le azioni si intrecciano dando luogo a quel flusso di insieme tipico, in altro ambito, della composizione musicale: il cinema esprime così il tempo quotidiano, il carattere progressivo dell'azione e l'irreversibilità dello svolgimento temporale.

Sartre precisa:

“le arti del movimento hanno come fine il rappresentare fuori di noi, dipinta nelle cose, ancora temibile ma bella, quell'irreversibilità del tempo che la scienza ci insegna e la cui percezione sarebbe insopportabile se accompagnasse tutte le nostre

⁶¹ P. Fautrier, “Le cinéma de Sartre”, in *Fabula LHT*, pubblicato in data 1 dicembre 2006. Disponibile all'indirizzo: <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=763>.

azioni. Vi è nella melodia qualcosa di fatale. Le note che la compongono si schiacciano le une contro le altre e si dispongono ordinatamente. Allo stesso modo la nostra tragedia si presenta come una marcia a tappe forzate verso la catastrofe. Nessuno può invertirne il corso: ogni verso, ogni parola procede un po' più in là in questa corsa verso l'abisso. Nessuna esitazione, né ritardo: nessuna frase inutile che permette un istante di riposo, tutti i personaggi, qualsiasi cosa dicano o facciano, avanzano verso la loro fine. Così quei viaggiatori smarriti che misero il piede nella melma di una palude hanno un bel dibattersi: ogni movimento li fa affondare un po' di più, fino a inghiottirli interamente.

La musica, però, è molto astratta"⁶².

La particolarità del cinema è quella di avere fatto tesoro delle esperienze artistiche del passato (la temporalità della musica, la drammaticità della tragedia e, perché no, la riflessione sulla luce della pittura e della fotografia), ma di averle inserite nel quo-

⁶² J.-P. Sartre, «l'arte cinematografica», *cit.*, p. 44.

tidiano, di avere ricomposto la separazione tra movimento artistico e temporalità quotidiana. Egli scrive su questo punto:
“Al cinema lo svolgimento dell’azione resta fatale, ma è continuo. Nessuna sosta, il film è tutto d’un pezzo. Non si tratta più del tempo astratto e spezzato della tragedia, ma diremmo che la durata di tutti i giorni, questa banale durata della nostra vita, ha all’improvviso gettato i suoi veli ed appare nella sua inumana necessità. Allo stesso tempo è, tra tutte le arti, quella più vicina al mondo reale: veri uomini vivono in scenari autentici”⁶³.

⁶³ Ivi, p. 44-45.

Immagine e fenomenologia

Dopo questa conferenza di Le Havre, nella produzione sartriana si verifica un periodo di silenzio sul cinema che si prolunga sino al 1944. In questi anni, Sartre non scrive una riga su questo tema e, benché si dedichi a fondo allo studio dello statuto dell'immagine e al suo rapporto con la percezione, evita qualsiasi esempio riguardante la settima arte. A nostro giudizio, egli perde così una grande occasione per abbozzare una riflessione fenomenologica sul cinema, diversamente da quanto, dopo di lui, farà Merleau-Ponty⁶⁴. Sartre non sembra più pensare alla novità estetica incarnata dal cinema e alla necessità di costruire una teoria della percezione adeguata e non si interessa alle ricerche di Merleau-Ponty in materia, anche se quest'ultimo affronta la riflessione filosofica sul cinema proprio nel loro periodo di

⁶⁴ Facciamo riferimento a: M. Merleau-Ponty, "Le Cinéma et la nouvelle psychologie" (1945), in M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, Nagel, Paris 1948. Per l'edizione italiana: M. Merleau-Ponty "Il cinema e la nuova psicologia", in M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1962, pp.69-86.

maggiore vicinanza. Secondo le intuizioni di Merleau-Ponty, la “forma in movimento” che il cinema produce “si trova con il fattuale in un rapporto di continuità addirittura più stretto di quanto non possa essere quello con una *copia* del fattuale, poiché nell’immaginario si esprime la risonanza [...] del nostro rapporto sensibile, affettivo e simbolico con il mondo”⁶⁵. Ancora una volta, attraverso le parole di Merleau-Ponty, comprendiamo come il cinema possa oltrepassare lo statuto di arte della copia del reale (concezione di cui ormai dovremmo una volta per tutte sbarazzarci, per il cinema come per tutte le altre espressioni artistiche), e, come dice Mauro Carbone, metta in “risonanza”, faccia vibrare un rapporto con il mondo che è variegato, attraversato da molteplici istanze.

Eppure, per quanto riguarda la ricezione della forma-cinema da parte della società, le ricerche dell’autore di *Fenomenologia della percezione* non sono così distanti dalla visione sartriana. Infatti, “la prospettiva merleau-pontiana, indirettamente, cerca di

⁶⁵ M. Carbone, *Sullo Schermo dell’estetica*, cit., p. 93.

tematizzare ciò che è stato posto come certo da Sartre: la comunanza della percezione della forma da parte di tutti gli spettatori all'interno del medesimo contesto"⁶⁶. In seguito, anche se si prende in considerazione esclusivamente la produzione artistica e non solo la fruizione dell'opera da parte di un pubblico di spettatori anonimi, si intravede comunque "un cinema come maestro di comportamento, che cammina di pari passo con la filosofia, questa è l'idea che pare riscontrarsi e in Merleau-Ponty e in Sartre, supportata dall'ipotesi che questo modo di vedere sia legato ad una generazione"⁶⁷.

Sfortunatamente, come già detto, tali idee restano in Sartre suggestioni interessanti ma incomplete, piuttosto che divenire base per una riflessione filosofica più ampia. Per capire il distacco teoretico tra lo statuto del cinema e il pensiero di Sartre, si tratta forse di vedere quale teoria dell'immagine ha segnato maggiormente l'estetica del filosofo francese.

⁶⁶ M. Paloschi, *Sartre, Merleau-Ponty e la difesa del ruolo sociale del cinema* (isoccombenti.wordpress.com).

⁶⁷ *Ibidem*.

Lo studio della filosofia husserliana non solo ha influenzato il pensiero di Sartre nel decennio 1933-1943, ma ne ha anche orientato la tassonomia delle immagini proposta nell'*Imaginaire*⁶⁸, tassonomia che esclude qualsiasi menzione dell'immagine cinematografica. Sartre mostra così di aver abbandonato la propria impostazione giovanile marcata dal bergsonismo e di rivolgersi al fondatore della fenomenologia novecentesca, conservandone l'intento esplicativo: chiarire i rapporti tra percezione ed immagine, evitare qualsiasi teoria associazionistica o atomistica a proposito della relazione con l'icona, smentire ogni reificazione dell'immagine medesima. Tutto ciò anche a costo di tralasciare qualsiasi menzione della potenza espressiva delle immagini e della novità incarnata dal cinema.

Come è noto, l'attenzione in questi testi⁶⁹ si concentra principalmente sul ruolo della

⁶⁸J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris 1940. Per l'edizione italiana: J.-P. Sartre, *L'immaginario*, a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007.

⁶⁹Oltre all'appena menzionato J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., ci riferiamo all'altro testo sartriano sull'immagine: J.-P. Sartre, *L'imagination*, P.U.F., Paris 1936. Per l'edizione italiana: J.-P. Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria del-*

coscienza immaginativa: è necessario, a detta di Sartre, riscattare l'immagine dalla concezione espressa dalla metafisica moderna, da cui "l'immagine riceve una specie di inferiorità metafisica rispetto alla cosa che rappresenta"⁷⁰. Sartre, quindi, insiste sulla piena autonomia dell'immagine rispetto all'oggetto: nelle prospettive sartriana, perciò, l'immagine cessa di essere una sorta di "ente minore", per acquisire una propria autonomia priva di ogni inferiorità ontologica.

Sartre delinea dunque una vera antimetafisica dell'immagine:

"l'esistenza in immagine è un modo di essere molto difficile da cogliere.

Occorre uno sforzo prolungato della mente, occorre soprattutto sbarazzarsi della nostra abitudine, quasi invincibile, di costituire tutti i modi di esistenza sul tipo dell'esistenza fisica. [...] Poiché l'immagine è l'oggetto, concludiamo che l'immagine esiste come l'oggetto. E in tal modo si costituisce ciò che chiameremo la meta-

le emozioni, tr. it. di A. Bonomi (con revisione di N. Pirillo), Bompiani, Milano 2007.

⁷⁰ J.-P. Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 8.

fisica ingenua dell'immagine.

Tale metafisica consiste nel fare dell'immagine una copia della cosa, esistente essa stessa come una cosa"⁷¹.

La metafisica platonista e cartesiana ha dunque reificato l'immagine, subordinandola ad un'esperienza percettiva legata all'appartenenza al mondo naturale. Nella pagine sartriane, tale ontologia rappresenta perciò una svalutazione netta della potenza ontologica che deve essere al contrario riconosciuta all'immagine. In altre parole, l'immagine reclamerebbe una piena autonomia nei confronti di un mondo percepito, che, prima dell'immagine, ha già acquisito lo statuto di dimensione affidale e veritiera. Si tratta, secondo Sartre, di considerare la realtà peculiare dell'immagine (anch'essa «reale» come il mondo, ma non nella stessa maniera) e il suo statuto ontologico, senza inserire classificazioni gerarchiche tra i differenti modi di esistenza (percettivo, immaginativo, desiderante)⁷². Inoltre, la metafisica ha svilito an-

⁷¹Ivi, p. 7, corsivo nel testo.

⁷²Su questo punto non possiamo che notare la risonanza tra le tesi sartriane e il pensiero antimetafisico di Gilles Deleuze. Quest'ultimo, trent'anni più tardi rispetto alle ricerche sartriane sull'immagine, sviluppa i suoi argomenti nel suo

che la coscienza, facendone un ente qualsiasi circondato da altri enti: essa è ridotta a luogo di deposito delle immagini, a loro volta pensate come singoli atomi fisici dall'indebolita esistenza materiale. Il riscatto del pensiero, per Sartre, passa perciò attraverso un'appropriata considerazione della coscienza, che cessa di essere la reificazione dell'intimo, per divenire al contrario una finestra sul mondo priva di materialità propria. La coscienza non è per nulla la "proprietaria" dei suoi stati e dei suoi atti.

Di conseguenza, l'immaginazione, non differentemente dal desiderio e dalla percezione, non vuole produrre un contenuto di cui la coscienza disporrebbe a suo piacimento. La coscienza immagina, percepisce e desidera perché è intenzionale: essa non può non immaginare, non può non

articolo *Renverser le platonisme* (G. Deleuze, « Renverser le platonisme » (1967), dans G. Deleuze, *Logique du sens* (1969), Paris, Gallimard, 2009, pp. 292-324). Sulla questione dell'immagine, Jacques Rancière ha accusato indirettamente e polemicamente Deleuze di « sartrismo », poiché, secondo lui, l'autore di *Logica del senso* fa dell'opera d'arte un analogon de l'oggetto reale (J. Rancière, *La chair de mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 179-203).

percepire, non può non desiderare in relazione con l'altro da sé.

Quanto alle relazione della fenomenologia sartriana con il bergsonismo, occorre sottolineare che la prima non si allontana dal pensiero di Bergson laddove considera centrale il ruolo attivo, creativo della coscienza spontanea e laddove critica ogni associazionismo relativo alla teoria dell'immagine. Inoltre, bisogna aggiungere che, nell'*Immaginazione*⁷³, Sartre giudica positivamente la teoria bergsoniana dell'immagine, pur non ritenendola sufficiente; egli infatti scrive: «Alla fine del secolo si realizza ciò che si è convenuto di chiamare una rivoluzione filosofica. Nei suoi due libri, *Essai sur le données immédiates de la conscience* e *Matière et Mémoire*, apparsi rispettivamente nel 1889 e nel 1896, Bergson si pone come avversario deciso dell'associazionismo»⁷⁴. Quello che vuole sostenere Sartre è che Bergson, anche se non riesce a staccarsi dalla reificazione metafisica dell'immagine, rappresenta per la riflessione del suo tempo un'importante e

⁷³ J.-P. Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., pp. 43-63.

⁷⁴ Ivi, p. 43.

inevitabile novità filosofica.

Secondo Sartre, infatti, Bergson, pur mantenendo una visione realista dell'immagine ed evitando in questo modo di separare in maniera radicale essenza dell'immagine e percezione, come Sartre stesso sostiene, è riuscito ad opporsi in maniera decisa ed originale all'empirismo associazionista, l'indirizzo dominante della psicologia ottocentesca.

Nella prospettiva sartriana, quello che occorre rivedere in Bergson non è dunque la sua opposizione alla psicologia «atomistica», ma la persistenza di una visione che riduce l'immagine a un ente e concepisce perciò la distinzione tra immagine e oggetto come una differenza di grado anziché d'essenza.

Il lavoro sartriano continua anche nel testo successivo, *L'Immaginario*, in cui l'avvento della fenomenologia tedesca è visto come un antidoto alle datate teorie sull'emozione della psicologia francese. Scrive Sartre: "Lavori come quelli di Brentano, Husserl e Scheler hanno introdotto in Germania una concezione del sentimento che sarebbe vantaggioso gli psicologi conoscessero.

A dire il vero la psicologia francese è rimasta ai tempi di Ribot. [...] La letteratura non ha fatto maggiori progressi”⁷⁵.

Tenuto conto di queste considerazioni, la relazione tra il cinema e l’immagine deve essere reinterrogata. Se l’immagine ha avuto una nuova considerazione attraverso l’introduzione di un metodo fenomenologico, come analizzare un’immagine particolare come quella cinematografica, cioè un’unità sintetica certamente, ma dispiegata nel tempo? Purtroppo questa risposta si lascia desiderare. Sartre non ritorna sul cinema per offrirci una nuova analisi alla luce della sua recente estetica fenomenologica.

Gilles Deleuze ha quindi ben ragione di stupirsi della mancanza di una qualsiasi riflessione sartriana sul cinema nei due scritti dedicati all’immagine. Afferma in proposito Deleuze: «Il est curieux que Sartre, dans *L’imaginaire*, envisage tous les types d’images, sauf l’image cinématographique»⁷⁶.

⁷⁵ J.-P. Sartre, *L’immaginario*, cit., pagg. 105-106.

⁷⁶ G. Deleuze, *Pourparlers. 1972-1990* (1990), Les Editions de Minuit, Paris 2003, p. 69, “è curioso che Sartre nell’*Immaginario*, affronti tutti i tipi di immagine, salvo l’immagine cinematografica”, tr. it nostra.

Durante la stesura di uno dei suoi libri dedicati al cinema, Deleuze ritorna sulla questione. L'autore di *Logica del senso* riprendere la biforcazione tra Husserl e Bergson che caratterizza la filosofia francese nella prima metà del ventesimo secolo, constatando di nuovo come queste estetiche non affrontino il cinema in maniera diretta, ma cerchino piuttosto di evitarlo, di aggirarlo.

“Era necessario superare a tutti i costi questa dualità dell'immagine e del movimento, della coscienza e della cosa. Nella stessa epoca, due autori assai differenti stavano per intraprendere questo compito, Bergson e Husserl [...] È anche vero che Bergson, come abbiamo visto, non trova apparentemente nel cinema che un falso alleato. Quanto a Husserl, per quello che ne sappiamo, non fa assolutamente appello al cinema (si noterà che anche Sartre, molto più tardi, facendo l'inventario e l'analisi di ogni specie di immagini nell'*Immaginario*, non cita l'immagine cinematografica)”⁷⁷.

Lo stupore di Deleuze è confermato da

⁷⁷ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, (1983), trad. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984, p. 75.

Raoul Kirchmayr: «Nella ampia casistica delineata da Sartre (la pittura, il sogno, l'immagine mentale), l'immagine cinematografica sarebbe senza dubbio considerata come una delle molteplici forme in cui l'immagine si dà. [...] Limitiamoci a un fatto: Sartre nell'*Immaginario* non parla del cinema»⁷⁸. Per chiarire questa mancanza lo stesso Kirchmayr propone di collocare i testi di Sartre sull'immagine nella scia della riflessione intrapresa da Husserl. Come detto in precedenza, la riflessione sartriana ripropone la tassonomia dell'autore delle *Ricerche logiche*, ma questa ripresa, esattamente come in Husserl, non è rivolta ad una necessità classificatoria fine a se stessa, ma è funzionale alla definizione dell'essenza-immagine che si dà alla coscienza. Se quindi la tassonomia husserliana, che ignora il cinema, è conservata, essa non è il fine dell'indagine fenomenologica compiuta da Sartre. Scrive lo studioso italiano: «Una classificazione delle immagini non è lo scopo che guida i due saggi sull'immagine. Al contrario, è nell'ottica dell'*eidōs*-immagine che l'imma-

⁷⁸ R. Kirchmayr, "Introduzione", in J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., pp. XX-XXI.

gine cinematografica viene sacrificata, dal momento che essa non appare essenziale per comprendere quale sia la specificità della coscienza d'immagine rispetto alla coscienza percettiva»⁷⁹.

Sull'oscurità dell'assenza del cinema nelle pagine sartriane redatte nella seconda metà degli anni Trenta, possiamo avanzare due ipotesi. E' probabile, infatti, che dal punto di vista teoretico Sartre, soffermandosi nell'*Imaginaire* sulla pittura e sull'imitazione teatrale⁸⁰, pensi che le analisi svolte su queste due arti possano essere traslate anche a proposito del cinema. Tale punto di vista risolve la questione considerando il cinema come un altro esempio possibile di creazione di immagini, esteticamente affine alle immagini più classiche prodotte dalla pittura. Tuttavia, un'altra ipotesi prende in considerazione la difficoltà di teorizzazione del cinema rispetto

⁷⁹ Ivi, pp. XXIII-XXIV

⁸⁰ Con l'espressione «imitazione teatrale» ci si riferisce alla caricatura compiuta da un attore nei confronti di un'altra persona, per cui alla presenza fisica dell'attore si aggiunge l'immagine di colui che è oggetto di imitazione. Questo gesto di recitazione, secondo Sartre, ripropone una giustapposizione, che non diventa mai sovrapposizione, tra coscienza immaginativa e coscienza percettiva. Per il riferimento bibliografico : J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., pp. 81-83.

ai testi precedenti. Nei due scritti giovanili, entrambi pre-fenomenologici, il cinema appare come un'arte che potenzia il reale e che lo rende disponibile. Si tratta, insomma di un'arte "realistica" che trae vantaggio da questo fattore per distaccarsi dalle altre forme artistiche, troppo incentrate sui loro canoni, sui loro codici, sulle loro regole costruttive. Nei testi fenomenologici, invece, Sartre divarica l'immagine dalla realtà e radicalizza la dicotomia tra mondo percepito e mondo figurativo. Nel Sartre della fine degli anni Trenta, la coscienza immaginativa, infatti, si *demondizza* proprio per potersi relazionare con ciò che non è semplicemente percepibile e che appartiene alla dimensione dell'irrealtà. Secondo tale ipotesi, il cinema non è menzionato nei testi fenomenologici perché avrebbe comportato una torsione troppo forte tra le convinzioni sartriane nel 1924 e nel 1931 (anche se all'epoca non erano state pubblicate) e quelle elaborate dopo la lettura di Husserl. Se l'attività della coscienza immaginativa rappresenta una fuga nei confronti del reale, Sartre dovrebbe coerentemente considerare il cinema come un'arte della *demondizzazione* piuttosto che

un'arte del quotidiano e del potenziamento del reale, come ha fatto nei suoi primi scritti sul cinema. Evitare questo passaggio, forse, ha semplificato la sua teorizzazione sulla fruizione della produzione iconica.

In ogni caso, il suo entusiasmo per la fenomenologia che, finalmente, evita di pensare l'immagine come «una cosa nella coscienza»⁸¹ rimane monco senza una problematizzazione dell'iconografia cinematografica. In altre parole, se, come sostiene Sartre, «può darsi che le immagini non siano mai copie di oggetti, può darsi che non siano che procedimenti *per rendersi presenti gli oggetti*»⁸², perché non soffermarsi sul modo proprio al cinema di rapportarsi con gli oggetti attraverso una particolare relazione intenzionale fenomenologica?

L'immagine non è dunque più *nella* coscienza, ma è il risultato di un atto intenzionale messo in opera dalla coscienza immaginativa. L'impenetrabilità tra ambito empirico, nel quale agisce la coscienza

⁸¹ J.-P. Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 64, corsivo nel testo.

⁸² Ivi, p. 66, corsivo nel testo.

percettiva, e ambito iconico, nel quale agisce la coscienza immaginativa, permette a Sartre di evitare ogni gerarchizzazione tra percezione e immaginazione: questi due atti rinviano a due tipologie di oggetti intenzionati che non posseggono caratteristiche comuni. L'immaginazione appare in questo contesto come una fuga dal reale e un rifugio in una dimensione di entità intenzionate assenti, di «quasi-oggetti». Possiamo azzardare su questo punto un'ipotesi relativa al futuro impegno letterario scelto e affermato da Sartre: quell'impegno, che sarà una caratterizzazione forte della sua attività di scrittura e delle sue molteplici vicende biografiche, non è forse il tentativo di riunificare la rigida separazione, da Sartre stesso teorizzata,⁸³ tra immagine artistica e oggetto percepito, tra mondo immaginario e situazione concreta? Non si materializzerebbe così, da un prospettiva sartriana, la possibilità di un'espressione artistica che non sia una

⁸³ Anche su questo punto i suggerimenti espressi da Pascale Fautrier sono stati decisivi nel ricordarci il ruolo dell'immaginazione negli scritti sartriani successivi ai saggi della seconda metà degli anni '30. P. Fautrier, "Le cinéma de Sartre", *Fabula*. Disponibile all'indirizzo: <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=763>.

fuga da quel reale opaco, massiccio, percettibilmente inaggirabile, ma piuttosto una produzione di senso capace di agire *sul* reale che si ponga come «immersione» *nel* reale, invece che come una fuga *dal* reale?

Il rovesciamento assiologico-estetico del rapporto tra cinema e teatro

Dopo il *rendez-vous* mancato nei saggi sull'immagine, Sartre ritorna a riflettere sul cinema nel 1943, ma a partire da questa data le sue considerazioni sul rapporto tra teatro e cinema cambiano radicalmente di tonalità rispetto agli interventi giovanili. Se nel suo interesse giovanile sul cinema era compresa anche una certa volontà di critica rispetto al ruolo sociale incarnato dal teatro, nei rari interventi teoretici successivi sull'argomento Sartre prende posizione in favore dell'azione rappresentativa svolta dal teatro, di cui il cinema può essere nel migliore dei casi un buon supporto. Come redatto da Michele Cuccu, che riprende a sua volta un intervento di Giovanni Invitto, "già negli anni del dopoguerra Sartre pose l'accento sul fatto che

il cinema stava perdendo il carattere di proposta culturale eticamente e politicamente impegnata. Rilevò che il cinema americano era diventato occasione di semplice svago per le folle stanche del lavoro della giornata. Niente che favorisse la capacità di pensare: immagini facili e leggere, qualche emozione, alcune risate. Nel diventare adulto, pur guadagnando altre qualità, il cinema americano avrebbe perso il suo fascino e la sua forte espressività. Siamo ormai lontani dalle affermazioni del 1924-1925, quando Sartre scriveva che mentre il teatro è relegato in spazi chiusi, il cinema è uno spazio libero, aperto”⁸⁴.

Sartre si dimostra comunque più prudente del suo quasi coetaneo Theodor Wiesengrund Adorno. A differenza del filosofo tedesco non trasforma la sua diffidenza verso una produzione artistica, dominata da principi di intrattenimento, in una teorizzazione sociologica, e un po’ moralistica, rivolta contro l’arte massificata: Ador-

⁸⁴ M. Cuccu, “Sartre a Sassari. Convegno di studi J.-P. Sartre e le arti : musica, pittura, cinema”, *Bollettino di Studi sartriani*, Anno 2, 2006, p. 210.

no fa della critica della cultura di massa la base del suo attacco al cinema, alla musica jazz e ai romanzi *bestsellers* che riassume sotto l'etichetta di "industria culturale"⁸⁵, fenomeno attribuito al trionfo della razionalità strumentale nel campo della cultura.

La conoscenza delle tecniche cinematografiche, e delle loro difficoltà, spingono Sartre a non fare delle sue perplessità una teoria: a differenza di Adorno, il realismo della rappresentazione trasposto della pellicola cinematografica è comunque un'opportunità, l'assorbimento dello spettatore nei confronti del film è un'esperienza intenzionale e non un sintomo della sottomissione del consumatore alle leggi della produzione, la partecipazione di diversi ceti alla rappresentazione cinematografica non è condannata come un conformismo della mercificazione, perché in ogni caso un artista, secondo Sartre, deve mantenere un canale di comunicazione con i differenti strati della società in cui vive.

⁸⁵Si veda a tal proposito M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), trad. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino 1966, in particolare pp. 136-139 e pp. 147-150. Si veda anche T.W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1977, pp. 28-33.

L'articolo scritto in piena occupazione tedesca, intitolato *Un film pour l'après-guerre*⁸⁶, ritorna sulla distinzione tra teatro e cinema, amplificando la flessibilità dei piani di quest'ultimo rispetto alla fissità scenica del teatro. Secondo Sartre, la variabilità dei piani espressa dal cinema non può essere riprodotta dal teatro se non al prezzo di macchinose ed elaborate giustificazioni. Ma questa ricchezza espressiva, dal punto di vista sartriano, non è valorizzata dal cinema, che si affida troppo spesso a personaggi sradicati da ogni contesto storico e sociale: in quest'ottica sartriana, è chiaro come «il cinema non possa uscire dalla strada che gli viene "imposta". [...] Non vengono dipinti gli ambienti, le folle sono rigorosamente bandite, proscritte dallo schermo»⁸⁷, i personaggi sono im-

⁸⁶ L'articolo, uscito clandestinamente sull'*Ecran français*, è oggi disponibile nella più recente versione di *Situations I*, edizione aumentata sensibilmente dalla curatrice Arlette Elkaim-Sartre rispetto alla precedente del 1947: J.-P. Sartre, "Un film pour l'après-guerre" (1944), *Situations I*, Gallimard, Paris 2010, pp. 270-272. E' disponibile una versione italiana, grazie alla traduzione di N. Maroger Raghianti, in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 20.

⁸⁷ J.-P. Sartre, "Un film pour l'après-guerre" (1944), in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 20. E' chiaro come nella prospettiva sartriana, coloro

prigionati in sceneggiature «quotidiane» e prive di slancio. Per Sartre, questo suo intervento è l'occasione per reclamare un cinema realista, che sappia coniugare potenza espressiva e «affresco sociale»⁸⁸.

Questo articolo sancisce il cambio di interesse da parte Sartre circa il ruolo del cinema nella sua epoca: se fino al 1931 il cinema era sondato e apprezzato in quanto novità estetica, capace di contribuire ad una formazione anticonformista della gioventù, a partire dal 1944, il cinema viene indagato in quanto «arte di massa» ed è sulla modalità di svolgimento di questo ruolo che verrà giudicato in seguito.

Nell'autunno dello stesso anno⁸⁹ Sartre ritorna ancora una volta sulla differenza tecnica tra il cinema e il teatro, ribadendo, a proposito di quest'ultimo, la distanza

che hanno «imposto» questo taglio sono le forze che dominano la produzione cinematografica di massa e riescono, con scopi commerciali, ad edulcorare il carattere profondamente realista del cinema.

⁸⁸ J.-P. Sartre, "Un film pour l'après-guerre" (1944), in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 20.

⁸⁹ J.-P. Sartre, "Le Style dramatique", *Combat*, 8 novembre 1944. La versione tradotta in italiano, grazie alla traduzione di N. Maroger Raghianti, è inclusa in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 21.

percettiva che intercorre tra lo spettatore e la finzione scenica. Nell'articolo in questione, Sartre accenna ad un'ambiguità costitutiva del cinema, a suo avviso dovuta «all'occhio della cinepresa, cioè ad un testimone impersonale che si è frapposto tra lo spettatore e l'oggetto visto»⁹⁰: questa presenza impersonale è capace, infatti, di essere allo stesso tempo un punto di vista estraneo a qualsiasi personaggio e, con salti privi di qualsiasi mediazione, di coincidere con la percezione visiva di un particolare personaggio. Questi slittamenti del punto di vista narrativo, secondo Sartre, producono effetti sull'immedesimazione dello spettatore, effetti assolutamente impossibili a teatro, luogo della «distanza fissa» tra personaggio e fruitore: «vediamo che lo stato d'animo dello spettatore cinematografico, molto di frequente si identifica con il personaggio che ha scelto. [...] A teatro, tutto questo è sostituito da una distanza assoluta»⁹¹, ovvero non esiste alcuna complicità con il personaggio o alcu-

⁹⁰ J.-P. Sartre, "Le Style dramatique" (1944), in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 21.

⁹¹ *Ibidem*.

na possibilità di identificarsi percettivamente in lui.

A partire dagli ultimi mesi della Seconda Guerra mondiale, Sartre cambia tono e raffredda il suo interesse per il cinema, perché, con il passare del tempo e il cambiamento delle tecniche di realizzazione, si sente deluso dallo sviluppo della produzione cinematografica, che, a suo avviso, non ha concretizzato tutte le sue potenzialità espressive e si è piegata ad una produzione stereotipata. In particolare, secondo la sua prospettiva, la ricchezza creativa del cinema muto è stata appiattita dall'arrivo del sonoro: lo afferma esplicitamente in un reportage sugli Stati Uniti in cui passa in rassegna gli elementi distintivi della società americana, tra cui ovviamente anche il cinema, e dichiara che «les films parlants n'ont pas tenu les promesses du muet»⁹².

Nel 1958 Sartre tiene una conferenza a Bouffemont⁹³ in cui si sofferma nuova-

⁹² J.-P. Sartre, "New York, Ville coloniale" (1946), *Situations III*, Gallimard, Paris 1949, p. 123, «i film con il sonoro non hanno mantenuto la promessa del cinema muto», tr. it. nostra.

⁹³ J.-P. Sartre, "Théâtre et cinéma"(1958), *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1992, pp. 93-98. Una versione di

mente sulla divergenza tra cinema e teatro, questa volta a pieno favore di quest'ultimo. A teatro, egli spiega, si realizza la rappresentazione dell'*essere-in-situazione*, lo spettatore può cioè aderire al fatto sociale e esprimere la sua libertà di giudizio, libertà che al cinema è offuscata dall'immersione dello spettatore medesimo nello schermo. Secondo Sartre, contrariamente a quanto realizzato dal cinema, la costruzione scenica teatrale è equivalente all'evento sociale concreto, all'essere inserito in una serie di relazioni che impediscono ogni adesione acritica. Nel pensiero sartriano, l'immersione dello spettatore nella pellicola diviene così il segno di un rapporto di dominazione e di imposizione stabilito dal cinema: lo spettatore è catturato dal piano imposto dalla camera, che nel teatro è assente, per cui in quest'ultimo caso lo sguardo può cogliere in ogni istante la totalità scenica. Per questo, secondo Sartre, la parzialità dell'inquadratura cinematografica rende il cinema inadeguato a rappresentare

questa conferenza, tradotta in italiano da N. Maroger Raghianti, è disponibile in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., pp.31-32.

l'effettivo *essere-in-situa-zione*, ma nonostante ciò il cinematografo può servire da punto di riferimento al teatro: la rappresentazione teatrale, di fronte all'immersione acritica dello spettatore del cinema sonoro, può porre una distanza che sollecita nello spettatore stesso uno sguardo critico. Questi temi vengono toccati ancora una volta in una conferenza tenuta a Bonn nel 1966⁹⁴, in cui Sartre, per l'ennesima volta, marca la distanza tra teatro e cinema. Il cinematografo, secondo il filosofo francese, con la sua vitalità ha avuto il merito di aver palesato l'artificialità del teatro realista e ne ha, involontariamente, suscitato il rinnovamento.

Sartre "sceneggiatore"

Oltre a redigere gli scritti e le conferenze appena citati sulla relazione tra cinema e teatro, dopo il 1943 Sartre assume una doppia veste, quella di sceneggiatore e di critico.

Nel primo caso, egli sembra rapportarsi al cinema in maniera più pragmatica, pen-

⁹⁴ J.-P. Sartre, "Mythe et réalité du théâtre", *Le Point*, n. 7, 1967, pp. 20-22.

sandosi come «lavoratore stipendiato» della settima arte, piuttosto che interrogarsi sul ruolo giocato da quest'ultima; nel secondo caso, sembra intervenire su film specifici pensandoli come prodotti di un particolare sistema sociale, piuttosto che come esempi di un'arte del movimento e della durata.

La collaborazione con il cinema

Da sceneggiatore Sartre scrive, infatti, varie soggetti, molti dei quali non saranno mai realizzati per il grande schermo : *Résistance* (1943), *Les Faux Nez* (1944) e *l'Engrenage* (1946), che diverrà due anni più tardi il testo-base per la realizzazione della sua famosa *pièce* teatrale *La mani sporche. Les jeux sont faits*⁹⁵ (1947) verrà invece portata sul grande schermo con una sceneggiatura a firma unica di Sartre. Nel 1950 egli interpreta se stesso nel film di Nicole Védres intitolato *La vie commence*

⁹⁵ J. Delannoy, *Les jeux sont faits*, Les Films Gibe-Pathé, France 1947.

*demain*⁹⁶, pellicola sulla vita culturale parigina in cui anche Picasso e Le Corbusier fanno brevi apparizioni: Sartre è chiamato a spiegare il senso della sua filosofia e a smantellare i facili stereotipi sulla moda esistenzialista dell'epoca.

Nel 1951 è il turno della trasposizione cinematografica della sua *pièce* teatrale *Le Mani sporche*⁹⁷ a cui Sartre non lavora direttamente, affidando la stesura della sceneggiatura definitiva al suo collaboratore Jacques-Laurent Bost: il film, didascalico e di buon successo, suscita manifestazioni di protesta organizzate dal Partito Comunista Francese contro il contenuto «antibolscevico» della trama. L'anno successivo la trasposizione cinematografica spetterà alla *Sgualdrina timorata*⁹⁸ e, come per *Le mani sporche*, Sartre non parteciperà direttamente alla stesura della sceneggiatura finale, affidata a Alexandre Astruc e a Jacques-Laurent Bost.

⁹⁶ N. Védère, *La vie commence demain*, Pathé Films, France 1950.

⁹⁷ F. Rivers, *Les mains sales*, Les Films Rivers, France 1951.

⁹⁸ M. Pagliero, C. Brabant, *La putaine respectueuse*, Film Agiman, France 1952.

Nel 1953 Yves Allégret utilizza una sceneggiatura sartriana intitolata *Typhus* e realizza così *Les Orgueilleux*⁹⁹. Nel film viene cambiata l'ambientazione, ma è mantenuta l'idea fondamentale della situazione-limite costituita dall'epidemia di tifo, a cui si aggiunge una riflessione sulla colpa e sul peso del passato, sul riscatto personale e sulle umiliazioni subite. Nel 1954 *A porte chiuse* diventa, a firma di Jacqueline Audry¹⁰⁰, una pellicola molto fedele alla scrittura teatrale di Sartre. Ancora una volta, egli non partecipa alla stesura della sceneggiatura cinematografica. L'anno successivo, Sartre abbozza una sceneggiatura per Alexandre Astruc basata sulla pièce teatrale *Kean* di Alexandre Dumas, che non vedrà mai la luce nella forma progettata dai due: spetterà a Vittorio Gassman prendere in mano il progetto e completarlo, nel doppio ruolo di attore-protagonista e di regista, due anni più tardi¹⁰¹.

Nel 1957 Sartre torna ad occuparsi di un progetto cinematografico, *Le vergini di Sa-*

⁹⁹ Y. Allégret, *Les orgueilleux*, Reforma Films, France-Mexico 1953.

¹⁰⁰ J. Audry, *Huis Clos*, Les Films Marceau, France 1954.

¹⁰¹ V. Gassman, *Kean, genio e sregolatezza*, Lux Film, Italia 1957.

lem¹⁰² come unico e accreditato sceneggiatore, rielaborando una *pièce* di Arthur Miller dal titolo *The crucible*. Sartre riprende il tema della caccia alla streghe nelle comunità puritane al tempo della colonizzazione americana e mette in parallelo la storia con l'attualità: la *pièce* di Arthur Miller è rivista in senso politico e Sartre la utilizza per stigmatizzare il maccartismo dell'America degli anni cinquanta. La pellicola è duramente accolta dalla critica e sottoposta ad un «tiro incrociato» mediante la duplice accusa di «bolscevismo» e «antioccidentalismo».

Vi sono ovviamente caratteristiche che ritornano nelle varie sceneggiature sartriane: il tema del dissidio, secondo cui il protagonista è costretto a scegliere tra due dimensioni antitetiche; la non-compatibilità tra la dimensione individuale e quella sociale; l'irreversibilità del tempo e la fatalità.

Nel 1958 egli è contattato dal regista John Huston per scrivere la sceneggiatura di un film su Freud. Questa richiesta è l'inizio di una serie di sfortunate incomprensioni, in

¹⁰² R. Rouleau, *Les sorcières de Salem*, Pathé Cinéma, France 1957.

cui Sartre e Huston procedono in direzioni diverse fino a decidere di separare le loro strade (il film uscirà nel 1962, con il titolo di *Freud e le passioni segrete*¹⁰³, in cui il nome di Sartre non figurerà in nessuna forma). Il primo errore è senz'altro commesso dal regista nel coinvolgere Sartre, filosofo che ha negato a lungo l'esistenza dell'inconscio, a favore dell'affermazione della traslucidità della coscienza; Sartre inoltre, nel suo testo sull'immaginario¹⁰⁴, aveva cercato, in maniera neanche troppo celata, di proporre un'indagine fenomenologica capace di assumere il ruolo di alternativa rispetto alla stessa psicoanalisi (nel libro si propongono interpretazioni del fenomeno onirico e delle proiezioni desideranti quasi «in concorrenza» con la psicoanalisi). L'esperienza con Huston, malgrado il fallimento finale del progetto di collaborazione, è estremamente importante per la formazione di Sartre perché gli

¹⁰³J. Huston, *Freud, The secret passion*, Universal, USA 1962. La seconda stesura di questa complicata sceneggiatura, grazie al lavoro di Jean-Bertrand Pontalis, è disponibile sia in edizione francese (J.-P. Sartre, *Freud*, éd. par J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris 1984) sia in edizione italiana (J.-P. Sartre, *Freud. Una sceneggiatura*, tr. it. di A. Morino, Einaudi, Torino 1985).

¹⁰⁴J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit..

consente di confrontarsi con la figura di Freud e di cambiare la propria valutazione sulla psicoanalisi: studiando la genesi della teoria psicoanalitica, Sartre si rende conto, infatti, di come essa non sia un sistema rigido e definito, ma un lavoro difficoltoso di interpretazione, pieno di modifiche in corso d'opera e di ripensamenti. La conoscenza minuziosa della biografia di Freud porterà Sartre ad un atteggiamento molto meno ostile nei confronti del fondatore della psicoanalisi, di cui apprezzerà l'antiaccademismo e l'ostilità verso la medicina e la psichiatria tradizionali.

Nel 1972 Sartre è lui stesso protagonista di un film *Sartre par lui-même*¹⁰⁵, che esce quattro anni più tardi, in cui sono raccolte sei ore di interviste con Simone de Beauvoir e con la maggior parte dei suoi collaboratori (tra i principali ricordiamo André Gorz, Claude Lanzmann, Michel Contat). Per completare il quadro della collaborazione tra produzione sartriana e cinema, ricordiamo tre pellicole interamente basate sui testi teatrali e letterari di Sartre: la versione cinematografica dei *Sequestrati di*

¹⁰⁵ A. Astruc, *Sartre par lui-même*, Institut National de l'Audiovisuel, France 1976.

Altona realizzata da Vittorio De Sica¹⁰⁶, la trasposizione della sua novella giovanile *Il Muro*¹⁰⁷ da parte del regista Serge Roullet e la versione per il piccolo schermo di *Le mani sporche*¹⁰⁸, ad opera di Elio Petri.

Non è da escludere anche che sia stata propria l'esperienza di un autore che è diventato un lavoratore per il cinema che ha affievolito il suo interesse per la riflessione teoria ed estetica. Esprimiamo il nostro disaccordo verso Fabio Gambaro che fa di Sartre "uno dei diversi scrittori che si avvicinarono al mondo del cinema"¹⁰⁹ e, soprattutto, "per il quale quello cinematografico era l'unico genere artistico in grado di parlare al pubblico di massa". Il nostro lavoro ha già sottolineato come Sartre non si avvicini al cinema, ma piuttosto se ne allontani: proprio nell'affermarsi dell'industria culturale di massa, Sartre preferisce la letteratura e il teatro alle potenzialità del cinema. Ancora più importante è sottolineare come il cinema sia progres-

¹⁰⁶ V. De Sica, *I sequestrati di Altona*, Titanus Film, Italia 1963.

¹⁰⁷ S. Roullet, *Le mur*, Les Films Niepce, France 1967.

¹⁰⁸ E. Petri, *Le Mani Sporche*, RAI, Italia 1978.

¹⁰⁹ F. Gambaro, "Sartre sceneggiatore", *La Repubblica*, 16 giugno 2007 (archivio.larepubblica.it).

sivamente scartato proprio in questo ruolo di arte "impegnata", concezione che Sartre sta elaborando proprio a metà degli anni quaranta. Evidentemente, rivelandosi piuttosto ottimista quanto all'impatto sul pubblico del romanzo e della drammaturgia, il filosofo non giudica il cinema la principale forma a servizio di un intervento "impegnato" della cultura nella società e nella politica. Anche considerando la parabola del pensiero sartriano, se la scoperta della filosofia "impegnata" porterà Sartre a concentrarsi su un certo tipo di letteratura e sulle biografie letterarie (Mallarmé, Baudelaire, Genet), la sua elaborazione della filosofia materialistica della prassi, tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta, eliminerà progressivamente anche l'aspetto romanzesco e teatrale, lasciando la biografia letteraria come unica attività artistica che accompagni la filosofia della prassi e la politica (si pensi all'autobiografia del 1964 e i tomi su Flaubert). Fra le ipotesi che si possono avanzare per comprendere la secondarietà nel cinema nella produzione sartriana, vi è forse la subordinazione che la scrittura deve subire rispetto all'immagine.

Per spiegarci meglio, diciamo che all'interno di una produzione, uno sceneggiatore come Sartre fornisce un testo a supporto di un'opera, ma non firma la realizzazione dell'opera stessa. Al contrario di quanto faccia nel mondo letterario e teatrale, in cui è autore riconosciuto, nel mondo del cinema Sartre non è e non sarà mai regista, e quindi, il suo apporto è, nel migliore dei casi, una collaborazione, per quanto importante, alla stesura del soggetto e della sceneggiatura. Vi è di conseguenza una figurazione attraverso le immagini che deve includere la scrittura; al contrario il testo letterario, più affine alla formazione di Sartre, ha l'ambizione di rovesciare questo rapporto a favore della redazione. Come ci ricorda lo psicanalista Jean-Bertrand Pontalis, in un film è lo stesso lavoro dello sceneggiatore che è subordinato alla preponderanza dell'immagine:

“Il cinema, come il sogno, è votato a questo metodo di rappresentazione (*Darstellung*): tutto quello che lo sceneggiatore iscrive in parole nella colonna alla sinistra dei suoi fogli – gesti, movimenti, emozioni, toni, descrizioni di luoghi, di oggetti,

ecc. – deve, idealmente, passare all'immagine. Altrimenti, è pura perdita. La 'rappresentazione plastica', la figurabilità, di semplice condizione, diviene legge. Il 'non-figurativo' (le 'astrazioni') si sottomette allora al 'figurativo': tutto deve, senza che ci se ne accorga, ripiegarsi nell'immagine"¹¹⁰.

Sartre "critico" in dialogo con la politica

Gli interventi sul cinema in veste di critico.

Due brevi interventi vanno a questo punto ricordati, dato che in essi Sartre sembra ritrovare, pur nelle vesti di critico cinematografico occasionale, degli accenti degli scritti giovanili, a proposito del rapporto tra esperienza cronologica e costruzione della pellicola.

In occasione della conferenza stampa di presentazione della trasposizione sul grande schermo del *Muro* alla Mostra del Cinema di Venezia del 1967, Sartre svolse un breve discorso in cui, pur rammentando la

¹¹⁰ J.-B. Pontalis, "Sceneggiatura Freud, Sceneggiatura Sartre" in J.-P. Sartre, *Freud. Una sceneggiatura*, cit., p. 350.

sua distanza dal progetto, espresse un giudizio favorevole sulla pellicola¹¹¹.

In questa conferenza-stampa, egli riprese inoltre alcuni temi della conferenza di Le Havre del 1931 a proposito della fatalità insita nella realizzazione cinematografica: secondo Sartre, la trasposizione cinematografica trasforma un racconto letterario in «tempo, il tempo come una specie di flusso che va verso un destino che non si può limitare»¹¹². Nella prospettiva sartriana, il film esplicita una concezione della temporalità come proiettata nel futuro, verso quell'inevitabile che non potrà che incombere: il film manifesta, dunque, una visione dell'esistenza come una contingenza inserita in questo flusso temporale inarrestabile, in un «tempo puro»¹¹³ privo di senso intrinseco.

Tuttavia il vero film verso cui Sartre si pone in veste di critico, quasi professionale, è il famosissimo *Citizen Kane*¹¹⁴ di Orson

¹¹¹ Il testo del suo breve discorso, tradotto in italiano da L. Pampaloni, si trova in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 45 e p. 50.

¹¹² Ivi, p. 45.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ J.-P. Sartre, "Citizen Kane", *L'Ecran français*, 1 août 1945. La versione in italiano, tradotta da N. Maroger Rag-

Welles, uscito nel 1941, ma su cui Sartre scrive nel 1945 (quindi quando aveva appena iniziato a “conoscere” dall’interno il mondo delle sceneggiature e delle produzioni). Nel suo commento sulla pellicola, Sartre si espone in maniera decisa, in netta controtendenza rispetto all’accoglienza entusiasta di critica e di pubblico, e bolla la pellicola come «opera intellettuale»¹¹⁵. In altre parole, pur riconoscendo l’intento critico incarnato dal film rispetto allo strapotere mediatico e rispetto alla figura del magnate della stampa (caratteristiche che, secondo Sartre, fanno sveltare la pellicola rispetto alla produzione abituale del cinema americano), Sartre non condivide il taglio psicologico su cui è basato il montaggio. Rifiutando la costruzione narrativa del regista americano, che si rivela nelle parole del filosofo francese un’astrazione intellettualistica che costruisce un «racconto al passato»¹¹⁶, Sartre si sofferma sulle tecniche ardite scelte da Welles, mostrandone l’artificiosità: le sovrapposizioni del

ghianti, è disponibile S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., pp. 25-27.

¹¹⁵ J.-P. Sartre “Citizen Kane” (1945), in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 25.

¹¹⁶ Ivi, p. 26, corsivo nel testo.

punto di vista del giornalista-narratore e del narratore onnisciente rappresentato dal regista, le ellissi, i passaggi non consequenziali si presentano, secondo l'analisi sartriana, come «un falso disordine che è soltanto la subordinazione dell'ordine degli avvenimenti a qualcuno che è la causa di tutto»¹¹⁷. Il film, secondo Sartre, è minato da questa sorta di «ruolo demiurgico» svolto dal regista, il quale, allo stesso tempo, moltiplica i punti di vista presenti nella pellicola e pensa se stesso come *deus ex machina* in grado di sciogliere i nodi della trama.

Questo articolo marca anche un disaccordo tra Sartre e André Bazin. Il grande critico, senz'altro grande ammiratore di Sartre e imbevuto di vocabolario esistenzialista, si distacca dal suo riferimento filosofico¹¹⁸. Se Bazin condivide con Sartre il rifiuto della personalità demiurgica creatrice e, dunque, quello del culto dell'autore, il suo giudizio sul film è radicalmente diverso. Per Bazin, Wells rivoluziona il ci-

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Voir: P. Fautrier, "Le cinéma de Sartre", in *Fabula LHT*, pubblicato in data 1 dicembre 2006, consultato in data 18 settembre 2012. Disponibile all'indirizzo: <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=763>

nema, e inventa quello che lui chiama il “piano-sequenza” (sarà proprio Bazin a nominare questo fortunato espediente usato da Wells, che farà, a partire da quel film, parte del vocabolario cinematografico). Questa divergenza sottolinea ancora una volta come Sartre non veda nel cinema un’arte capace di trainare le altre, ma avverta in esso piuttosto un ripiego e un pericolo di autoreferenzialità.

Film e politica

Nei primi anni Sessanta, Sartre scrive anche due altri articoli, che potremmo definire «apologetici», ossia articoli in cui si preoccupa di prendere le distanze dalla pioggia di critiche che ha investito due registi, Tarkovski e Papatakis, in occasione della presentazione di due loro pellicole. Il primo articolo si inserisce nel suo personale dialogo con i comunisti, che in Francia si era interrotto nel 1956 e che, invece, prosegue con il Partito Comunista Italiano. Per frenare le critiche espresse dall’*Unità* al film di Tarkovski *L’infanzia di Ivan*, Sartre si rivolge direttamente al diret-

tore Mario Alicata in una lettera aperta¹¹⁹. Dato che il Leone d'oro vinto dalla pellicola russa è accompagnato dalle accuse di «occidentalismo» e di «simbolismo» sulle pagine della stampa "rossa", Sartre si sente in dovere di smontare questo impianto accusatorio. Ne risulta una difesa delle potenzialità espressive del sogno ed una critica a quel razionalismo di marca sovietica che cerca di sminuire e censurare l'importanza dell'esperienza onirica, esperienza molto sottolineata dal film sopra citato, in assoluta controtendenza con l'allora imperante realismo socialista. Inoltre egli vi trova lo straordinario racconto di una vita, che si presenta come irriducibile rispetto al processo storico in cui è inserita e che non può essere dimenticata neanche di fronte alla grande vittoria sovietica nella Seconda Guerra Mondiale. Sartre arriva a definire il film come «i "quattrocento colpi" sovietici»¹²⁰, ovvero come la narra-

¹¹⁹ J.-P. Sartre, "Una perdita secca", *l'Unità*, 9 ottobre 1962; oggi disponibile come J.-P. Sartre, "Una perdita secca" (1962), *Il filosofo e la politica*, a cura di M. Alicata, Editori Riuniti, Roma 1972, pp. 289-296. Disponibile anche in versione francese: J.-P. Sartre, "Discussion sur la critique à propos de 'L'Enfance de Ivan'", *Situations VIII*, Gallimard, Paris 1972, pp. 332-342.

¹²⁰ J.-P. Sartre, "Una perdita secca", *cit.*, p. 295.

zione di un'innocenza che deve affrontare la tragedia e il suo destino di solitudine. Lo sguardo del bambino diventa la maschera che permette all'autore di presentare una verità della guerra che non si piega alla verità ufficiale sostenuta dall'Unione Sovietica. Per Sartre questa lettera aperta è l'occasione per ribadire la sua indipendenza intellettuale dal realismo socialista più dogmatico e volgare, il quale interpreta ogni contributo artistico in funzione al suo allineamento ai dettami del «Partito». Sartre si associa dunque al cineasta russo capace di produrre pensiero all'interno delle maglie di una burocrazia censoria e dogmatica, quale quella dell'impero sovietico. Tarkovski sfugge alle costrizioni e alle determinazioni che vorrebbero fare dell'arte sovietica un semplice strumento di propaganda e di monotono realismo nelle mani di un potere chiuso e ostile ad ogni critica. Sartre cerca di far comprendere ad Alicata e a tutti i comunisti di buona volontà la limitatezza delle loro categorie, quali "occidentalismo"¹²¹, "piccolo-borghese", "simbolismo sorpassato", che ri-

¹²¹ *Ivi*, p. 289.

velano un modo di pensare chiuso in cui ogni espressione non allineata equivale a un compromesso cosmopolita con il capitalismo. La cultura sovietica non sa giudicare la dimensione onirica presente nel film e la tragicità di una Storia che non è destinata meccanicamente al trionfo del socialismo reale.

Nei due anni successivi, con molto senso diplomatico, Sartre si dimostra preoccupato dalle separazioni tra mondo occidentale antisovietico e mondo politico allineato con l'URSS. Egli scrive :

“Ora, basta *difendere* la cultura per distruggerla. La cultura si fa, si disfà, e si rifà ininterrottamente a partire dalle istituzioni, nel movimento della storia, attraverso le persone, i gruppi e il concorso anonimo e ricco delle masse.

Essa esprime pertanto, qualunque cosa abbiano voluto fare gli autori, la società nella sua totalità.

Nella misura in cui le società sono differenti, è vero che le culture sono diverse; ma nella misura in cui le tecniche delle comunicazioni hanno permesso delle relazioni tra le società, è anche vero che esiste

per ogni epoca una specie di unità culturale.

Questa non esclude le contraddizioni, al contrario: senza unità, come concepire una opposizione reale? E sono proprio queste contraddizioni che costituiscono il motore della storia della cultura”¹²².

In un’intervista concessa al settimanale del PCI *Rinascita*, anticipato da un articolo sullo stesso tema, il filosofo francese nota una discrepanza tra il clima della coesistenza pacifica, che funziona a livello delle relazioni internazionali, e la discussione tra gli intellettuali dei differenti schieramenti che rimane a livello di un “dialogo tra sordi”. Afferma Sartre:

“La letteratura si interroga sulla sua essenza, affronta la sua profonda contraddizione: come servire il socialismo preservando l’autonomia del fatto letterario? Tra tutte le arti poi, il cinema è forse quella che ha avuto una maggiore evoluzione. Nel pubblico, anche, un legame si è stabilito, soprattutto presso i giovani, tra i differenti settori della cultura. [...] Mai come oggi la situazione della cultura è stata più favore-

¹²²J.-P. Sartre, “La guerra fredda e l’unità della cultura” (1962), in J.-P. Sartre, *Il filosofo e la politica*, cit., p. 301,

vole: non si tratta più di proteggere una gioventù interamente rivolta all'edificazione del comunismo e dotata di una sviluppata coscienza sociale contro i veleni dell'Occidente; essa saprà scegliere da sola, saprà rifiutare ciò che, senza neanche nuocerle, le sembrerà semplicemente inutile, saprà prendere ciò che le servirà"¹²³.

In questo passaggio sull'effervescenza dei Paesi dell'Est, Sartre torna a far riferimento alla novità artistica che vede il cinema in prima linea e al suo rapporto con i giovani, come aveva fatto nella conferenza di Le Havre del 1931. Come allora, il filosofo francese si dichiara ostile ad ogni paternalismo e fiducioso nei confronti della capacità di discernimento di una gioventù desiderosa di conoscere il mondo e le sue differenti espressioni.

Il dialogo sartriano con il partito comunista affronta, quindi, questioni delicate come il rapporto tra lavoro intellettuale impegnato e lavoro intellettuale di propaganda, cercando di mostrare come il primo non significhi la fine dell'indipendenza creativa dell'intellettuale, né l'op-

¹²³ Ivi, p. 307.

portunistica ricerca di un consenso trasversale dell'intellettuale medesimo. La questione, invece, è essenzialmente teorica, come Sartre stesso spiega : “partendo dal marxismo, non si può “mancare l'incontro” con la cultura, salvo che non si tratti di un marxismo assolutamente elementare che rifiuta alle sovrastrutture una logica interna, e che le considera alla stregua di riflessi assolutamente inerti della struttura”¹²⁴. Sartre sostiene dunque, per la cultura, la possibilità di concretizzarsi in una dinamica che va oltre le determinazioni strutturali e di non essere, al contrario, una semplice produzione di una struttura dominante.

Bisogna inoltre ricordare come il tatto sartriano non sia ricambiato dal suo interlocutore Alicata, che, in guisa di presentazione dei testi di Sartre, non esita a affermare: “Alcune pagine [...] contengono giudizi evidentemente non esatti. Alcune altre contengono espressioni sgradevoli, che possono suonare addirittura offensive per i nostri sentimenti di militanti comunisti.

¹²⁴J.-P. Sartre, “Coesistenza pacifica e confronto delle idee”, (1963), in J.-P. Sartre, *Il filosofo e la politica*, cit., p. 314, virgolette nel testo.

Alcune altre infine possono infastidire per l'approssimazione di certe definizioni, di certe immagini, quando in esse l'approssimazione non appare necessario mezzo (metodo) d'accostamento alla verità ma come il frutto d'una eccessiva confidenza nella propria prepotente intelligenza"¹²⁵.

Di fronte a un tale dogmatismo burocratico, l'appello di Sartre rimane quello rivolto all'esistenza di un dibattito franco, in cui siano incluse anche le forze borghesi non marxiste: l'idea sartriana è quella di una discussione ampia che debba suscitare reazioni e risposte di valore. Tale dibattito sarà tanto più ricco quanto più saranno articolati gli interventi che vi faranno parte, senza cercare una sintesi *a priori* o la chiusura dietro una dottrina.

Su questo punto è interessante anche ricordare l'incontro con PierPaolo Pasolini, che avviene in occasione della presentazione a Parigi della sua *Passione secondo Matteo*¹²⁶. In tale circostanza Sartre si distacca *dall'intelligenza* parigina: quest'ul-

¹²⁵ M. Alicata, « Prefazione » in J.-P. Sartre, *Il filosofo e la politica, cit.*, p. 7.

¹²⁶ M. A. Macciocchi, « Cristo e il marxismo », *L'Unità*, 22 dicembre 1964, p. 3.

tima condanna il film come retrogrado e inattuale, dando dimostrazione di una sorta di pregiudizio giacobino su qualsiasi tema che ruoti attorno alla religione. Sartre, al contrario, accetta di incontrare Pasolini e si mostra capace di comprendere le potenzialità della sua pellicola, intesa come grande metafora del sottoproletariato mondiale, vilipeso e umiliato. I due autori, pur nelle rispettive e innegabile differenze, riescono ad intendersi e fanno del loro incontro un'occasione fruttuosa: sono toccati temi come il terzomondismo e la condizione delle masse diseredate mediterranee, la necessità per la filosofia di prendere in considerazione l'irrazionale senza condannarlo, l'idea che il marxismo debba essere una cassa di risonanza di tutte le esperienze popolari represses e soffocate da un produttivismo cieco e inarrestabile. Il cinema non è, in questo caso, la celebrazione di un passato attraverso un'arte contemporanea o lo strumento della costruzione di un mito a servizio della tradizione, ma un campanello d'allarme per ricordare come delle vite subordinate e mortificate, possano fare irruzione nello spazio politico e reclamare in maniera im-

prevedibile la soddisfazione delle loro esigenze.

Come già menzionato, Sartre non difende politicamente solo Tarkovski, ma anche Nikos Papatakis. L'incontro tra tematiche ideologiche e questioni cinematografiche tecniche si verifica anche in un breve testo del 1963, attraverso cui Sartre interviene a proposito della presentazione al Festival di Cannes del film di Papatakis *Les abysses*¹²⁷. Il film tratta dell'assassinio, da parte di due giovani ed esasperate serve, dei loro tre mediocri e decaduti padroni: i temi dell'odio e della violenza si intrecciano con quelli della forza dell'ordine sociale e della sua immobilità. Sartre innanzitutto difende l'ardito montaggio della pellicola, con il suo ritmo spezzato e i continui tagli. In seconda battuta, egli descrive e apprezza l'impianto sociologico in cui la trama si svolge, trama che fa trionfare l'ordine costituito, in cui l'assassinio ri-

¹²⁷ J.-P. Sartre, "Le cinéma nous donne sa première tragédie : Les Abysses", *Le Monde*, 19 avril 1963. L'articolo è oggi disponibile come J.-P. Sartre, "Le cinéma nous donne sa première tragédie : Les Abysses" (1963), in M. Contat, M. Rybalka, *Les écrits de Sartre, cit.*, pp.733-734. Esiste una versione italiana, fedele traduzione del testo francese da parte di N. Maroger Raggianti, in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema, cit.*, p. 39.

mane un gesto individuale disperato e senza sbocco, perché incapace di modificare il contesto di fondo in cui le singole azioni si svolgono. Il film, secondo Sartre, mostra come la follia omicida elimini solo un'ingiustizia particolare, senza che l'atroce delitto possa scalfire l'ordine sociale. Nell'ultimo paragrafo dell'articolo Sartre sottolinea le potenzialità espressive che si aprono grazie al film, potenzialità sinestetiche tra la vista e il suono che il cinema precedente non aveva intravisto così bene; egli scrive : «Tra la vista e l'udito si mantiene fino in fondo la tensione che è la sostanza di questa tragedia. E questo nuovo rapporto, quest'unione contrastata della parola e della visione apre al cinema strade ancora inesplorate»¹²⁸.

¹²⁸ J.-P. Sartre, "Les abysses" (1963), in S. Teroni, A. Vanini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema, cit.*, p. 39.

Conclusioni

Possiamo dire che la storia della relazione tra Sartre e cinema è quella di un matrimonio mai celebrato, di un amore giovanile che con il tempo si è affievolito ed ha perduto l'iniziale passione. Nel rapportarsi emotivamente al cinema, Sartre sembra privilegiare una certa «inattualità»: se negli anni della sua giovinezza, anni in cui la «cultura ufficiale» esprimeva diffidenza e distacco verso l'importanza della settima arte, Sartre sembra volentieri porsi come difensore della ricchezza del contributo cinematografico per il pensiero; quando, invece, il cinema gode di un diffuso successo e di una generale considerazione favorevole, Sartre vi si rapporta in maniera più fredda, quasi disincantata, e sembra focalizzarsi soprattutto sui limiti della produzione cinematografica, in cui si trova anche occasionalmente inserito in qualità di sceneggiatore.

Il cinema sonoro, secondo lui, non sfrutta adeguatamente le sue potenzialità e tende, nella maggior parte delle sue produzioni, a limitare la capacità critica dello spettatore.

Il relativo silenzio di Sartre nell'ultima parte della sua vita appare sorprendente anche perché riceverà negli anni sessanta gli omaggi di un grande regista, Jean-Luc Godard. Quest'ultimo non cessa di proclamare la propria fedeltà all'esistenzialismo e inserire dei riferimenti alla teoria della libertà concreta, dello sguardo altrui e della scelta che hanno attraversato il pensiero di Sartre degli anni quaranta e cinquanta (si pensi a film come *Alphaville* o *Due o tre cose che so di lei*). La sua difesa dell'esistenzialismo lo porterà a considerare Sartre come inaggirabile¹²⁹ e il lavoro del cineasta come un'attività di messa in scena fenomenologico-esistenziale¹³⁰. La fedeltà ad una generazione di filosofi come Merleau-Ponty e Sartre, lo porterà persino a entrare nell'acceso dibattito a proposito dell'irruzione dello strutturalismo nelle scienze umane. Godard nel 1967 si fa difensore strenuo dell'esistenzialismo contro l'antiumanismo strutturalista e le sue analisi impersonali, che il regista vede

¹²⁹Si veda a tal proposito M. Cerisuelo, "Godard et la théorie. Tu n'a rien vu à Pesaro", *Cinémaction*, n. 52, luglio 1989, pp. 194-195.

¹³⁰L'*Express*, 27 juillet 1961. Intervista redatta da M. Monceaux.

come un potente estintore contro i fuochi rivoluzionari¹³¹. Addirittura, nel film *La cinese* di quello stesso anno, il protagonista Jean-Pierre Léaud lancia la freccia contro i “nemici del popolo” affissi su una bacheca: vi troviamo Cartesio, Kant, i nazisti, i sovietici e una copia delle *Parole e le cose* di Michel Foucault. Godard vede nella retorica strutturalista l’affermazione di una subordinazione dell’uomo agli ordini e ai codici, senza prendere in conto la realtà vissuta. Lontano dalla spersonalizzazione dei rapporti indicata dallo strutturalismo, Godard resta fedele al pensiero sartriano che, a suo dire, si mostra il più appropriato per comprendere i desideri, le aspirazioni, i progetti, lo spirito di rivolta. Inoltre, dagli anni cinquanta, la prospettiva fenomenologico-esistenziale aveva già qualche riscontro in Italia, grazie soprattutto alla penna dello storico e critico Sergio Bettini. Quest’ultimo si sofferma principalmente sulla funzione dello schermo intesa in senso percettivo-sensibile. Afferma Bettini : “Lo schermo è soltanto angolo visivo. I suoi limiti sono solo i limiti

¹³¹J.-L. Godard, “Lutter sur deux fronts”, *Cahiers du cinéma*, n. 194, ottobre 1967, p. 26.

di quel che noi vediamo in uno spazio entro il quale ci troviamo. Quando il quadro cambia, è come se noi girassimo gli occhi in un'altra direzione. In realtà l'immagine in sé del film è del tutto "aperta", non ha limiti spaziali (è, come nella vita, un'esperienza temporale, un evento).

La macchina da presa, avvicinandosi, allontanandosi, ponendosi da punti di vista perpetuamente mutevoli, frantumando la scatola scenica, crea un'infinità di spazi, i quali non sono relativi che al tempo (ogni momento, ogni punto del tempo crea il suo spazio). E la macchina da presa siamo noi: i nostri occhi, i nostri orecchi, che non sono al di fuori, ma immediatamente al centro dello spazio, e del tempo dell'opera; i personaggi stessi si pongono simultaneamente come immagini figurative e come dati dell'esperienza: analogamente a quel che avviene nell'architettura di oggi, il cui spazio è insieme il luogo del nostro esistere e la forma dell'opera d'arte"¹³².

¹³²S. Bettini, "Storicità del linguaggio cinematografico", *Lumen*, n.1, novembre 1954, p. 9. Si ringrazia lo storico Gianpiero Brunetta per avere riprodotti il riferimento a Bettini in G. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, Laterza, Bari 2009, p. 335 e p. 420.

La fenomenologia declinata in senso sartriano avrebbe avuto molte cose da dire a proposito di questo carattere percettivo e del suo significato sociale, in ogni caso più cose di quelle che effettivamente ha espresso. Il rapporto tra Sartre ed il cinema mostra varie sfaccettature: ciò nonostante, rimane il rammarico per la mancanza di un'elaborazione teoretica matura, lontana forse dalle fascinazioni di gioventù, e più aderente alle evoluzioni filosofiche del pensatore francese a partire dalla metà degli anni Cinquanta. A prova della fascinazione che Sartre ha conservato per il cinema si può ricordare come il filosofo francese scelse per la propria rivista, pensata come il principale supporto alla sua attività di intellettuale impegnato, tutt'oggi in pubblicazione, il nome *Les Temps modernes*, perpetuando così il titolo della più importante pellicola del suo idolo Charlie Chaplin.

Sartre, a differenza di altri filosofi francesi contemporanei (si pensi a Merleau-Ponty, a Lyotard, a Deleuze), non diventa un vero teorico dell'argomento, ma il suo contributo è tutt'altro che trascurabile.

Rispetto alla generazione poststrutturali-

sta, manca una teorizzazione dell'aspetto libidinale: il cinema, infatti, non è preso in considerazione come produzione desiderante, né come produttore di modelli di consumo.

Per leggere Sartre nel pieno della sua ricchezza, occorre comprenderne i limiti e procedere a zig zag tra i riferimenti che hanno composto la sua opera. Né bergsoniano, né husserliano, né esistenzialista, né marxista, Sartre si è lasciato ispirare da tutti questi riferimenti senza farne un'impostazione unica e senza utilizzarli per giudicare il cinema. Il lettore ritrova un filosofo che non forza il materiale cinematografico per adattarlo alle sue riflessioni. In altre parole, Sartre, "lascia essere" il cinema per quello che è.

Bibliografia

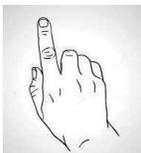
- M. Contat, M. Rybalka, *Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970.
- M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica*, Mimesis, Milano 2008.
- G. Invitto, *L'occhio tecnologico*, Mimesis, Milano 2005.
- R. Kirchmayr, *Passioni del visibile. Saggi sull'estetica francese*, Ombre Corte, Verona 2018.
- P. Maillot, *Le cinéma français de Renoir à Godard*, Paris, MA Editions, 1988
- G. Sadoul, *Il cinema, i cineasti*, Sansoni, Firenze, 1967.
- J.-P. Sartre, *Ecrits de jeunesse*, éd. par M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, 1990,
- J.-P. Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2007.
- J.-P. Sartre, *L'immaginario*, Einaudi, Torino 2007.
- J.-P. Sartre, *Freud. Uno sceneggiatura*, Einaudi, Torino 1985.
- J.-P. Sartre, *Il filosofo e la politica*, Editori Riuniti, Roma 1962.
- S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e de Beauvoir al cinema*, La bottega del cinema, Firenze 1989.

**Fai una libera offerta a sostegno
del progetto per leggere
gratuitamente le opere in catalogo.**

**Il tuo contributo servirà a
promuovere e divulgare
nuovi opere
fuori dai grandi canali
distributivi
e dei mass-media,
riservati solo
agli amici degli amici.**

CLICCA QUI

e fai la tua offerta



**Alla parola "libro":
tra la - **BI** e la **ERRE** inserisci la **E** - diventa libero;**

LIBRO più LIBERO.

BUONA LETTURA

INDICE

Introduzione	Pg. 9
La riflessione filosofia sul cinema abbozzata dal giovane Sartre	Pg. 14
La conferenza di Le Havre del 1931	Pg. 39
Immagine e fenomenologia	Pg. 56
Il rovesciamento assiologico-estetico del rapporto tra cinema e teatro	Pg. 72
Sartre "sceneggiatore"	Pg. 80
Sartre "critico" in dialogo con la politica	Pg. 90
Gli interventi sul cinema in veste di critico	Pg. 90
Film e politica	Pg. 94
Conclusioni	Pg. 105
Bibliografia	Pg. 111



Finito di stampare nel 2020
Presso la Arduino Sacco Editore

Proprietà letteraria riservata © 2020
Arduino Sacco Editore

Prima edizione 2020

www.arduinossaccoeditore.com - arduinossacco@virgilio.it