

SARTRE E IL CINEMATOGRAFO: TRA SUGGERIMENTI FILOSOFICHE, ANALISI ESTETICHE E SCENEGGIATURE

di Francesco Caddeo
fracadde@hotmail.it

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: esattamente come a proposito delle considerazioni espresse da Sartre sulla musica, si assiste anche per il cinema 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.

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: 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.

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 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 aggiunge, 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: le sue sceneggiature cinematografiche, 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.

³ Cfr. 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.

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

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 assolutamente 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. 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 cineasta, vuole riabilitare il cinema e farne risaltare l'importanza per il pensiero filosofico in quanto tale. Come ben chiarito da Mauro Carbone⁷, 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»⁸: 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. 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)

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.

⁵ J.-P. Sartre, "Apologie pour le cinéma", *cit.*

⁶ J.-P. Sartre, "L'art cinématographique", *cit.* 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.*, pp. 15-17.

⁷ 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.

⁸ *Ibidem.*

sull'analogia tra bellezza artistica ed immobilità⁹, 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.

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 si configura come un'arte «bergsoniana»¹⁰, un'arte che è essa stessa movimento. In questo «poema della vita moderna»¹¹, il cinema rappresenta una continuità strutturata, *analoga* alla durata nella coscienza e capace di porsi come dimensione sincronica rispetto alla nostra coscienza. Sartre sembra, insomma, utilizzare un certo Bergson contro Alain ed anche contro un altro Bergson: secondo la sua interpretazione, il film non offre una falsa impressione di movimento meccanicamente orchestrata¹², un'impressione che si sovrapporrebbe al flusso della coscienza, ma il film stesso è coscienza, è corrente indivisibile. Si può, dunque, assegnare alla durata cinematografica ciò che Bergson ha attribuito alla durata musicale ed alla temporalità della coscienza, considerando l'unità sintetica del film come non ulteriormente scomponibile. Al contrario di ciò che Bergson afferma nell'*Evoluzione creatrice*¹³, il film non è una forma di coscienza spazializzata riducibile a singoli istanti fra loro separati, ma «ritmo»¹⁴, «sinfonia organizzata»¹⁵. Sartre comincia in queste righe 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.

L'assenza del sonoro, inoltre, non è per Sartre 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,

⁹ Alain, *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.

¹⁰ J.-P. Sartre, "Apologie pour le cinéma", *cit.*, p. 389.

¹¹ Ivi, p. 390.

¹² Alain attribuisce queste caratteristiche in un suo articolo redatto nel 1923: Alain, "L'immobilité", *Libres Propos*, février 1923, p. 467.

¹³ H. 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.

¹⁴ J.-P. Sartre, "Apologie pour le cinéma", *cit.*, p. 396.

¹⁵ *Ibidem*.

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 subordinate¹⁶. L'assenza del sonoro è un elemento fondamentale che si aggiunge agli altri importanti mezzi espressivi caratteristici ricordati dal testo sartriano¹⁷, come il suo spontaneo simbolismo, l'utilizzo concreto del paesaggio che si stacca irreversibilmente dalla scenografia teatrale, la luminosità del grande schermo.

Sartre non risparmia anche giudizi e critiche ad alcuni correnti cinematografiche dell'epoca, come il cinema cubista, il quale, a suo avviso, sottomette il flusso delle immagine ad un'eccessiva geometrizzazione¹⁸: in questo passaggio riscontriamo l'abbozzo della futura devozione sartriana all'arte «impegnata», ovvero a un'estetica tale da opporsi all'estetismo ed all'autoreferenzialità di determinate espressioni artistiche che hanno infettato anche il cinema. Per esempio, si tratta, secondo Sartre, di scartare lo snobismo insito in certe espressioni del cinema tedesco, per concentrarsi appieno su un'arte che può comunicare con le masse.

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 sul cinema, cinema che nelle parole di Sartre appare, invece, un'arte capace di assumere una funziona pedagogica per la gioventù. 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. Infatti, era costume accusare il cinema di distrarre e deviare la gioventù e non era difficile riscontrare nel pensiero comune una sorta di gerarchizzazione delle arti dello spettacolo, la quale poneva il teatro come intrinsecabilmente più valido di ogni creazione cinematografica. Il cinema, dunque, era considerato un intrattenimento con possibili derive degradanti e triviali.

Sartre ne fa invece un'espressione di una nuova sensibilità, realisticamente rivolta alla vita quotidiana delle persone¹⁹ e capace di svegliare interessi e curiosità nel pubblico più

¹⁶ Ivi, p. 389.

¹⁷ Ivi, pp. 394-401.

¹⁸ Ivi, pp. 401-402.

¹⁹ J.-P. Sartre, "L'art cinématographique", *cit.*, pp. 546-547.

giovane. 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 non ha tradizione, un'arte verso cui ci si può ancora rivolgere con stupore e innocenza.

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. In tal senso questa conferenza mette in risalto alcuni atteggiamenti che Sartre manterrà in seguito, come l'attenzione alle novità e alle emergenze 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).

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 successivi²⁰. Per Sartre occorre evitare qualsiasi riduzione della produzione cinematografica a quella teatrale e pensare al cinema come un'espressione artistica dotata di leggi proprie²¹. Come ha ben indicato Pascale Fautrier²², 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.

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 dall'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*²³ del

²⁰ Menzioneremo questi interventi nelle prossime pagine.

²¹ J.-P. Sartre, "L'art cinématographique", *cit.*, p. 548.

²² 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>.

²³ 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.

1938, ma nasce negli anni precedenti grazie all'osservazione appassionata dell'arte cinematografica. Il cinema, in questo intervento, rappresenta l'irruzione 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. 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, il cinema si mostra in questo modo come la migliore tra le arti del movimento, poiché capace di rappresentazione estetica della fatalità²⁴, intesa non come trionfo del determinismo ma come primato esistenziale del futuro che orienta l'intera azione.

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 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.

Dopo questa conferenza di Le Havre, si verifica nella produzione sartriana un periodo di silenzio sul cinema, periodo che si prolunga sino al 1944. In questi anni, Sartre non scrive una riga sul cinema 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 compiuta riflessione fenomenologica sul cinema, diversamente da quanto, dopo di lui, farà Merleau-Ponty²⁵. Lo studio della filosofia husserliana non solo ha influenzato il pensiero Sartre nel decennio 1933-1943, ma ne ha anche orientato la tassonomia delle

²⁴ J.-P. Sartre, "L'art cinématographique", *cit.*, p. 549.

²⁵ 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.

immagini proposta nell'*Imaginaire*²⁶, 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 testi²⁷ si concentra principalmente sul ruolo della 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»²⁸. Sartre, quindi, insiste sulla piena autonomia dell'immagine rispetto all'oggetto: nelle prospettiva sartriana, perciò, l'immagine cessa di essere «copia infedele» dell'oggetto, per acquisire una propria autonomia priva di ogni inferiorità ontologica.

Quanto alle relazioni 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 dell'esistenza e laddove critica ogni associazionismo relativo alla teoria dell'immagine. Inoltre, bisogna aggiungere che, nell'*Immaginazione*²⁹, 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»³⁰. 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 inaggirabile novità filosofica. Secondo Sartre, infatti, Bergson, pur mantenendo una

²⁶ J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris 1940. Per l'edizione italiana: J.-P. Sartre, *L'immaginario*, a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007.

²⁷ Oltre 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 delle emozioni*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2007.

²⁸ J.-P. Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, *cit.*, p. 8.

²⁹ Ivi, pp. 43-63.

³⁰ Ivi, p. 43.

visione realista dell'immagine ed evitando in questo modo di separare in maniera radicale l'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.

Tenuto conto di queste premesse, Gilles Deleuze ha 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»³¹. Lo stupore di Deleuze è confermato da 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»³². 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'immagine cinematografica viene sacrificata, dal momento che essa non appare essenziale per comprendere quale sia la specificità della coscienza d'immagine rispetto alla coscienza percettiva»³³.

E' probabile che dal punto di vista teoretico Sartre, soffermandosi nell'*Imaginaire* sulla pittura e sull'imitazione teatrale³⁴, pensi che le analisi svolte su queste due arti

³¹ 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.

³² R. Kirchmayr, "Introduzione", in J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., pp. XX-XXI.

³³ Ivi, pp. XXIII-XXIV.

³⁴ 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

possano essere traslate anche a proposito del cinema: in ogni caso, il suo entusiasmo per la fenomenologia che, finalmente, evita di pensare l'immagine come «una cosa nella coscienza»³⁵ 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*»³⁶, perché non soffermarsi sul modo proprio al cinema di intenzionare gli oggetti?

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 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,³⁷ 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 fuga da quel reale opaco, massiccio, percettibilmente inaggrabile, ma piuttosto una produzione di senso capace di agire *sul* reale e che si ponga come «immersione» *nel* reale, invece che come una fuga *dal* reale?

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.

³⁵ J.-P. Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 64, corsivo nel testo.

³⁶ Ivi, p. 66, corsivo nel testo.

³⁷ 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", 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>.

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 radi interventi teoretici successivi sull'argomento Sartre prende posizione in favore dell'azione rappresentativa svolta dal teatro, di cui il cinema può essere, secondo il filosofo, nel migliore dei casi un buon supporto.

L'articolo scritto in piena occupazione tedesca, intitolato *Un film pour l'après-guerre*³⁸, 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: per Sartre 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»³⁹, i personaggi sono imprigionati 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»⁴⁰. 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 questo 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.

³⁸ L'articolo, uscito clandestinamente sull'*Ecran français*, è oggi disponibile nella più recente versione di *Situations I*, edizione aumentata sensibilmente dalla curatrice Arlette Elkaïm-Sartre rispetto alla precedente del 1947: J.-P. Sartre, “Un film pour l'après-guerre” (1944), *Situations I*, Gallimard, Paris 2010, pp. 270-272. È disponibile una versione italiana, grazie alla traduzione di N. Maroger Raggianti, in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 20.

³⁹ 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. È chiaro come nella prospettiva sartriana, coloro 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.

⁴⁰ 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.

Nell'autunno dello stesso anno⁴¹ Sartre ritorna ancora una volta sulla differenza tecnica tra il cinema e il teatro, ribadendo, a proposito di quest'ultimo, la distanza 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»⁴²: 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»⁴³, ovvero non esiste alcuna complicità con il personaggio o alcuna possibilità di identificarsi percettivamente in lui.

In questi anni 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 realizzato 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»⁴⁴.

Nel 1958 Sartre tiene una conferenza a Bouffemont⁴⁵ in cui si sofferma nuovamente sulla divergenza tra cinema e teatro, questa volta a pieno favore di quest'ultimo. A teatro,

⁴¹ 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.

⁴² J.-P. Sartre, "Le Style dramatique" (1944), in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., p. 21.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ J.-P. Sartre, "Théâtre et cinéma" (1958), *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1992, pp. 93-98. Una versione di 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.

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 alla pellicola diviene così il segno un rapporto di dominazione e di imposizione stabilito dal cinema: lo spettatore è catturato dal piano imposto dalla camera, 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 l'effettivo *essere-in-situazione*, 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 uno sguardo critico. Questi temi vengono toccati ancora una volta in una conferenza tenuta a Bonn nel 1966⁴⁶, 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'artificiosità del teatro realista e ne ha, involontariamente, suscitato il rinnovamento.

Sartre «sceneggiatore» e «critico cinematografico»

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, pensandosi 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.

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

⁴⁶ J.-P. Sartre, "Mythe et réalité du théâtre", *Le Point*, n. 7, 1967, pp. 20-22.

pièce teatrale *La mani sporche. Les jeux sont faits*⁴⁷ (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 demain*⁴⁸, 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*⁴⁹ 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*⁵⁰ e, come per *Le mani sporche*, Sartre non parteciperà direttamente alla stesura della sceneggiatura finale, affidata a Alexandre Astruc e a Jacques-Laurent Bost.

Nel 1953 Yves Allégret utilizza una sceneggiatura sartriana intitolata *Typhus* e realizza così *Les Orgueilleux*⁵¹. 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 una pellicola a firma di Jacqueline Audry⁵², 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 tardi⁵³.

Nel 1957 Sartre torna ad occuparsi di un progetto cinematografico, *Le vergini di Salem*⁵⁴ come unico e accreditato sceneggiatore, rielaborando una *pièce* di Arthur Miller

⁴⁷ J. Delannoy, *Les jeux sont faits*, Les Films Gibe-Pathé, France 1947.

⁴⁸ N. Védres, *La vie commence demain*, Pathé Films, France 1950.

⁴⁹ F. Rivers, *Les mains sales*, Les Films Rivers, France 1951.

⁵⁰ M. Pagliero, C. Brabant, *La putaine respectueuse*, Film Agiman, France 1952.

⁵¹ Y. Allégret, *Les orgueilleux*, Reforma Films, France-Mexico 1953.

⁵² J. Audry, *Huis Clos*, Les Films Marceau, France 1954.

⁵³ V. Gassman, *Kean, genio e sregolatezza*, Lux Film, Italia 1957.

⁵⁴ R. Rouleau, *Les sorcières de Salem*, Pathé Cinéma, France 1957.

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 antitetice; 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 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*⁵⁵, 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 trasparenza della coscienza; Sartre inoltre, nel suo testo sull'immaginario⁵⁶, 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 consente di confrontarsi con la figura di Freud e di cambiare la propria valutazione della 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

⁵⁵ J. 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).

⁵⁶ J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit.

psichiatria tradizionali.

Nel 1972 Sartre è lui stesso protagonista di un film *Sartre par lui-même*⁵⁷, che esce quattro anni più tardi, in cui sono raccolte sei ore d'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 Altona* realizzata da Vittorio De Sica⁵⁸, la trasposizione della sua novella giovanile *Il Muro*⁵⁹ da parte del regista Serge Roullet e la versione per il piccolo schermo di *Le mani sporche*⁶⁰, ad opera di Elio Petri.

Va ricordato inoltre che, 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 sua distanza dal progetto, espresse un giudizio favorevole sulla pellicola⁶¹. 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»⁶². Nella prospettiva sartriana, il film esplicita un pensiero 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»⁶³ privo di senso intrinseco.

Il primo film verso cui Sartre si pone in veste di critico è il famosissimo *Citizen Kane*⁶⁴ di Orson Welles, uscito nel 1945. Nel suo commento sulla pellicola, Sartre si espone in maniera decisa, in netta controtendenza rispetto all'accoglienza entusiasta di critica e di

⁵⁷ A. Astruc, *Sartre par lui-même*, Institut National de l'Audiovisuel, France 1976.

⁵⁸ V. De Sica, *I sequestrati di Altona*, Titanus Film, Italia 1963.

⁵⁹ S. Roullet, *Le mur*, Les Films Niepce, France 1967.

⁶⁰ E. Petri, *Le Mani Sporche*, RAI, Italia 1978.

⁶¹ 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.

⁶² Ivi, p. 45.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ J.-P. Sartre, "Citizen Kane", *L'Ecran français*, 1 août 1945. La versione in italiano, tradotta da N. Maroger Ragghianti, è disponibile S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., pp. 25-27.

pubblico, e bolla la pellicola come «opera intellettuale»⁶⁵. In altre parole, pur riconoscendo l'intento critico incarnato dal film rispetto allo strapotere mediatico e rispetto alla figura del magnate (caratteristiche che, secondo Sartre, fanno svettare 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 per Sartre un'astrazione intellettualistica che costruisce un «racconto al passato»⁶⁶, Sartre si sofferma sulle tecniche ardite scelte da Welles, mostrandone l'artificiosità: le sovrapposizioni del 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»⁶⁷. 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.

Nei primi anni Sessanta, Sartre scrive anche due articoli «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 direttore Mario Alicata in una lettera aperta⁶⁸. Dato che il Leone d'oro vinto dalla pellicola russa è accompagnato dalle accuse di «occidentalismo» e di «simbolismo», 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,

⁶⁵ J.-P. Sartre "Citizen Kane" (1945), in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema, cit.*, p. 25.

⁶⁶ Ivi, p. 26, corsivo nel testo.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ 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.

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»⁶⁹, ovvero come la narrazione di un’innocenza che deve affrontare la tragedia e il suo destino di solitudine. 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».

Nel 1963 Sartre interviene a proposito della presentazione al Festival di Cannes del film di Nikos Papatakis *Les abysses*⁷⁰. 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 rimane 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; scrive Sartre: «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»⁷¹.

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»

⁶⁹ J.-P. Sartre, “Una perdita secca”, *cit.*, p. 295.

⁷⁰ 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 Ragghianti, in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema, cit.*, p.39.

⁷¹ J.-P. Sartre, “Les abysses” (1963), in S. Teroni, A. Vannini (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema, cit.*, p. 39.

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 più sui limiti della produzione cinematografica, in cui si trova anche occasionalmente inserito in qualità di sceneggiatore. Il cinema sonoro, a detta di Sartre, non sfrutta adeguatamente le sue potenzialità e tende, nella maggior parte delle sue produzioni, a limitare la capacità critica dello spettatore.

Infine, il rapporto tra Sartre ed il cinema mostra varie sfaccettature, che rendono difficoltosa qualsiasi interpretazione univoca. A prova della fascinazione che Sartre ha conservato per il cinema si può ricordare come il filosofo francese scelse per la propria rivista, tutt'oggi in pubblicazione, il nome *Les Temps modernes*, perpetuando così il titolo della più importante pellicola del suo idolo Charlie Chaplin.