

Lucrezia Rosano

*Raccontare e figurarsi:
l'inizio di un'avventura e il problema dell'esperienza.
L'inerte nel confronto tra Hegel e Sartre*

«Le più chiare prodezze perdono lustro
se non vengono coniate in parole.
Voglio che canti la mia vittoria e le mie lodi.
Io sarò Enea; tu sarai il mio Virgilio»

J.L. Borges, *Lo specchio e la maschera*

L'obiettivo che mi propongo con questo contributo è di mettere in relazione il concetto di *Erfahrung* nella *Phänomenologie des Geistes* con quello di *aventure* ne *La nausée*, per mostrare come Hegel e Sartre, attraverso un'operazione fenomenologica simile, facciano emergere il concetto di inerte in tutta la sua complessità, ripensando la struttura stessa della soggettività e della temporalità nell'attività della scrittura.

In che modo ci è consentito *riflettere* su Sartre ritornando ad Hegel e, al contrario, *spiegare* quest'ultimo recuperando alcuni strumenti che la fenomenologia ha assorbito e ha fatto riemergere in Sartre? Prima di iniziare è necessario porsi questa domanda e capire come e se sia possibile un rapporto interno e critico e non di mero accostamento; se si possa costituire, come Hegel m'insegna, una relazione in cui ciò che immediatamente appare essere *altro* da quell'*uno* preso in esame, in verità è il momento per mezzo del quale il sapere procede e si approfondisce, come la *spiegazione* di entrambi.

Nell'espone la mia tesi, dunque, cercherò di assumere il punto di vista di ciascuno per mezzo dell'altro, facendo tesoro di un duplice atteggiamento che per un verso affonda le sue radici nei primissimi lavori di Hegel, e per l'altro fa tesoro della condotta sul mondo che *L'Essere e il Nulla* insegna ad adottare. I termini *esperienza* e *avventura*, così come compaiono nell'orizzonte di indagine che li sostiene e che ne spiega il senso profondo, appartengono, di primo acchito, a due concezioni filosofiche distanti e

sono inseriti in una cornice espositiva completamente diversa.

Cercherò, tuttavia, di mostrare che è possibile soffermarsi congiuntamente sulla genesi della coscienza e del personaggio sartriano, toccando alcuni punti che spingono entrambi ad essere creatori di significato nella realtà.

Presenza, interesse e movimento

«C'è una condotta che mi possa rivelare il rapporto dell'uomo con il mondo?» pongo un problema¹. Quest'affermazione ci insegna che per assumere la prospettiva del filosofo, cioè di colui che vuole intraprendere una ricerca sull'essere, è necessario procedere ponendosi una domanda, ossia divenendo consapevoli che c'è «qualcosa su cui io interrogo», che m'attende.

L'attesa, di cui io sono la causa, è la condizione di possibilità della filosofia come atteggiamento verso la realtà. Seguendo il procedimento di Sartre, ho deciso di iniziare ponendo una domanda, e in particolare l'ultima delle domande di cui ho bisogno per la stesura di questo lavoro. Parto dalla fine e mi chiedo: come si passa dal mondo della vita all'orizzonte di una vita raccontata, ossia della scrittura quale attività spirituale? E ancora: come si forma una *Gestalt*, cosa significa *Erfahrung an sich* piuttosto che *erleben*, e come, infine, si costituisce un'avventura che non sia semplicemente il ripetitivo e monotono susseguirsi dei giorni? Questi problemi mi conducono ad un quesito originario: come ci si accorge di provare interesse per un'esperienza, o di ricercare una coerenza nel proprio presente? Per rispondere a quest'ultimo dilemma vengo rispinta indietro, al primissimo rapporto di *presenza* agli oggetti da parte di una soggettività.

Quando la coscienza è presente immediatamente ad un orizzonte oggettuale, essa è assorbita. È fuori di sé nel mondo e per riprendersi è costretta allo sforzo di comprensione di ciò che la sta assorbendo. È necessario smettere di registrare per capire cosa sia registrare, quindi bisogna non essere ciò che fino ad un attimo prima si era: un mero accogliere nella sensazione².

Questo *aufnehmen* che è il sapere della certezza sensibile, è il movimento interno alla prima figura, l'attività della coscienza che smaschera la pretesa di un oggetto di valere assolutamente. Nel mostrare ciò che l'*aufnehmen* è in verità, ossia il contrario di se stesso, il rapporto universale

¹ J-P. SARTRE, *L'être et le néant*, trad. it. a cura di G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2002, p. 38 (d'ora in poi sarà abbreviato in *EN*).

² Sia la coscienza hegeliana che Roquentin si trovano circondati da oggetti che si danno alla sensazione, in un rapporto immediato di intenzionalità.

tra l'io e un questo, è sufficiente occuparsene in seguito, starne lontani³, *dire* questa evidenza e metterla per iscritto.

Nella scrittura ciò che permane è il dileguarsi dell'oggetto, e la coscienza s'accorge del cambiamento in sé sia nello spazio che nel tempo. Resta il concetto universale, dunque né questo né quello in particolare. Sempre attraverso la scrittura Roquentin riflette sul senso dell'esistenza e decide di «tenere un diario per vederci chiaro», per «non lasciar sfuggire le sfumature». In questo modo egli può «determinare esattamente l'estensione e la natura di questo cambiamento», cioè di quello sfasamento tra l'intenzionalità immediata – la coscienza non-tetica dell'oggetto – e la consapevolezza di questo rapporto. Antoine pensa che la maggior parte degli uomini viva immersa nelle cose, ingannandosi su questa iniziale presenza. Questa certezza, che Hegel aveva già definito vuota, considerata in se stessa è inerte, perché vuole vedere nell'oggetto un assoluto, e quindi diventa vittima di questo. Sia Roquentin che la coscienza naturale vengono travolti dal mutamento che si insinua tra ciò che vedono e il come lo vedono. Nella certezza sensibile la contraddizione tra il negativo che si mantiene e permane, grazie al fatto che altro, il sensibile, non è, viene innescata dall'attività di messa per iscritto ed è la causa del disperare della coscienza. Il distacco che la scrittura crea distrugge l'aver in mente.

Ne *La nausea* Roquentin è vittima di una rivoluzione⁴, quella del pensiero, dell'attenzione.

Quando inizia ad accorgersi delle numerose metamorfosi dentro e fuori di sé, egli decide di avere un diario. L'obiettivo del diario è quello di appuntare e chiarificare, nel presente, giorno dopo giorno, ciò che accade intorno alla propria esistenza, così come per la coscienza certa si tratta di verificare la verità dell'aver in mente. A questo primo livello scrivere significa semplicemente creare un distacco rispetto all'essere, non raccontare una storia.

Se, quindi, la coscienza e Roquentin vengono colti da un'inquietudine dovuta all'incoerenza di fondo della loro natura, e iniziano a vivere questa dialettica tra un oggetto e sé come soggetti, tuttavia sono tratti in modo diverso, da un'inerzia che li risucchia e li lascia in balia degli eventi.

Ad ogni riflessione si contrappone una ricaduta irriflessa e passiva. Ciò

³ G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, trad. it. a cura di G. Garelli, *Fenomenologia dello Spirito*, Einaudi, Torino 2008, p. 75 (d'ora in poi sarà abbreviato in *Fenomenologia*)

⁴ «Sono io che son cambiato? [...] Debbo riconoscere che sono soggetto a queste trasformazioni improvvise. Gli è che io penso assai di rado; perciò si accumula in me una piccola folla di metamorfosi senza ch'io ci badi, poi un bel giorno avviene una vera rivoluzione. È questo che ha dato alla mia vita un aspetto angoloso, incoerente», J.-P. SARTRE, *La nausea*, trad. it. a cura di B. Fonzi, *La nausea*, Einaudi, Milano 1988, p. 10.

che manca ad entrambi è un progetto, la spinta interna verso un fine.

L'uomo di Sartre immerso nella propria esistenza si sente di troppo e questa assoluta gratuità è causa della nausea. Riflettere genera in qualunque caso un disgusto pervasivo: se ci si rivolge su di sé il risultato è un rischiaramento avvilente, perché ci si scopre privi di giustificazione, se ci si specchia in quanto corpo, il ribrezzo di vedersi carne nuda risale in superficie. Questa «malattia subdola» deruba il soggetto dell'*interesse*: né gli oggetti, né Altri, né il singolo giorno o il singolo avvenimento hanno importanza. Dice a se stesso: «Non provo più gusto a lavorare, non posso più far altro che attendere la notte»⁵; la stessa riflessione sugli avvenimenti produce un senso di nausea, perché il protagonista non è coinvolto nelle proprie attività né interessato a se stesso.

Sembra difficile pensare che l'esperienza del mondo possa avvenire senza interesse, eppure l'assenza di un progetto che orienti l'agire, o di una domanda che faccia iniziare una ricerca, non riguarda solo Roquentin ma anche i primi due momenti fenomenologici di coscienza e autocoscienza. Nella *Fenomenologia* solo con l'emergere del concetto di ragione la coscienza, che è ragione, ritiene indispensabile il *sussistere* della realtà effettiva per se stessa e di se stessa per la realtà effettiva. Affinché nasca l'interesse verso qualcosa, sia il soggetto che l'oggetto devono essere essenziali ed interessanti: la motivazione è il rapporto tra colui che è motivato e ciò che motiva.

La ragione è il *suo interno impulso* a superare la mera certezza di sé, che rassicura di essere vera: la coscienza razionale, quindi, vuole capire perché è certa di essere ragione, ha interesse a scoprire e dimostrare questa verità. Il suo fare nel mondo è orientato dal progetto che essa dà a se stessa. È «istinto, inquieto e senza posa», motore di una ricerca, volontà di formarsi nel senso di ritrovare la propria *forma*⁶.

Dalla ragione in poi, quindi, cambia il rapporto tra coscienza e realtà o tra coscienza e flusso vivente. Essa non vive e basta, ma inizia a cercare un significato in ciò che fa.

Cosa ritroviamo in Roquentin che lo accomuna a questo momento

⁵ Ivi, p. 29.

⁶ Nell'introduzione al capitolo «Certezza e verità della ragione» Hegel utilizza varie espressioni per riferirsi alla ragione come interesse, impulso, ecc. Perciò sostengo che in questo momento fenomenologico si inizi a parlare di ricerca e di vero inizio. La ragione «si accinge a *sapere* la verità», ha cioè una condotta verso il mondo completamente diversa dall'atteggiamento adottato fin ora. Non è più solo la realtà che mette in crisi la coscienza, ma è quest'ultima che vuole trovare la propria direzione, che *ricerca*. «Nel suo esercizio effettivo, la ragione non è poi così incoerente»; non è soltanto certezza, ma anche impulso ad elevare a verità questa certezza, *op. cit.*

così importante dello sviluppo dello spirito? Se prima né lui né la coscienza erano veramente interessati a ciò che accadeva loro, cosa fa nascere nel personaggio sartriano quest'interesse?

Sicuramente non la motivazione che muove la ragione hegeliana, la quale deve divenir conforme alla propria essenza; il movimento teleologico del farsi ciò che si è, è il bersaglio principale della fenomenologia esistenzialista. Tuttavia a partire da un episodio di vita quotidiana, apparentemente uguale agli altri, Antoine inizia a riflettere sul significato del *fine*⁷, cioè di quella direzione in grado di svuotare l'istante da una pienezza d'essere e dalla ripetitiva monotonia. L'esperienza della melodia, percepita attraverso le note d'una canzone e trasmessa dal disco d'un fonografo, è la prima rottura della temporalità come struttura del per-sé. Antoine, circondato da cose che accadono senza ordine e da gesti che paiono curiose occupazioni per riempire gli attimi, ad un tratto s'accorge che c'è un altro tempo, in grado di cambiare il senso di ciò che si vive, senza poter essere interrotto; la musica «si estende sul fondo del *nostro* tempo», lo attraversa «da parte a parte, lo respinge e lo lacera con le sue secche, piccole punte»⁸. Tutto può spezzare il disco, perché ha quella durezza che appartiene agli oggetti, ma nulla che provenga da questo mondo può interrompere la durata melodica. La musica introduce un tempo nel tempo perché il soggetto è in grado di *viverlo*, quasi di fermarsi presso di esso, non soltanto di essere il presente in continua fuga verso l'essere.

Roquentin, nelle ultime pagine del diario, sostiene che il canto d'un sassofono, mentre lo si ascolta, è pur non *esistendo*, che è sempre al di là d'una voce, d'una nota, d'uno strumento.

Un canto, una musica sono nel momento in cui si accetta, anzi si *vuole*, la morte delle singole note o parole. Nella vanità di possedere, di solidificare o di rendere *inerte* un avvenimento, un gesto, un volto, ogni cosa, Antoine si scontra con ciò che non si lascia trattenere per definizione: affinché la musica sia, le note sembrano dirgli «bisogna fare come noi, soffrire *a tempo*»⁹.

Attraverso l'estasi provata dal protagonista, emergono per noi due elementi indispensabili per capire cosa lo spinga a desiderare un'avventura e a volerla, poi, creare.

⁷ «Il dato, in effetti, non potrebbe mai essere un motivo per l'azione se non fosse apprezzato. Ma questo apprezzamento non può essere realizzato che mettendosi a distanza in rapporto al dato, ponendolo tra parentesi, il che presuppone appunto una rottura di continuità. Inoltre l'apprezzamento, se non deve essere gratuito, deve essere fatto alla luce di qualche cosa. E questo qualche cosa che serve ad apprezzare il dato non può essere che il *fine*», *EN*, p. 548.

⁸ *La nausea*, p. 34.

⁹ *Ivi*, p. 256.

Innanzitutto si palesa lo scarto tra volontà e coscienza spontanea, tematizzato verso la fine di *EN* nel capitolo «Essere e fare». Parlando della libertà come struttura prima del per- sé, Sartre precisa che sempre e in ogni caso il soggetto si sceglie, ossia sceglie di realizzarsi o di non realizzarsi, di agire o di non agire. L'unico limite alla libertà è la libertà stessa: non si può non scegliere. Tuttavia spesso capita che si crei uno sfasamento tra la volontà soggettiva di realizzare un progetto e di divenire in un certo modo, e l'obiettivo che, invece, si sta modestamente raggiungendo. Ci si sceglie come inferiori, dice Sartre, pur volendo essere grandi e questa dualità non è un rapporto esterno alla coscienza, ma è originario e prodotto all'interno della stessa libertà fondamentale. Il divorzio tra volontà e scelta è inevitabilmente in malafede, lo stesso Antoine è in malafede e lo riconosce, ancor prima dell'episodio della melodia. Continua a mentirsi per rassicurarsi, sa di non dire la verità quando scrive: Niente di nuovo. Il nuovo accade sempre, ma egli non ne capisce il senso, non riesce a coglierlo, perché *mentre vive* è sempre al di là del vissuto.

Nel tempo che la musica ricrea, nella direzione che le note seguono e il cui significato è dato dal tutto, dalla fine, Antoine sente che è *accaduto qualcosa*. La nausea è scomparsa ed egli, emozionato, rivive le piccole avventure passate, quelle su cui non può ritornare ma che ora emergono attratte da quel momento, richiamate da esso¹⁰. Ciò che impara da questa esperienza, come scriverà alla fine del diario, è che, quando tutto si consuma, muore e decade, in un eterno presente senza passato né avvenire, «la melodia resta la stessa, giovane e ferma, come un testimone spietato»¹¹. Diventa, per usare delle espressioni hegeliane, movimento universale e negativo che sopravvive: il tempo stesso.

È una necessità interna alla musica quella di portare in sé la propria morte e la magia che fa nascere è l'occasione per ripensare in maniera viva la propria esistenza.

L'esperienza fatta è duplice: da un lato, come abbiamo visto, è emersa la volontà di Antoine, come progetto fondamentale di vita, al di là della sua spontaneità e delle singole scelte quotidiane; dall'altro è emerso lo spirito della musica che è *spirito della lacerazione*. Questa espressione, presa in prestito dalla *Fenomenologia*, indica la verità del mondo della cultura, il movimento dell'inversione assoluta che risulta dalla coscienza estraniata e che si esprime *parlando*. La forza del parlare, il linguaggio come *forma*, non solo rende effettivo e attivo nell'essere per- sé «quell'essenza *inerte* che

¹⁰ Nella struttura ontologica del per- sé le tre dimensioni temporali si annullano nella presenza, cfr. *La temporalità*, in *EN*.

¹¹ *La nausea*, p. 258.

era l'in-sé astratto», ma smaschera la malafede della coscienza onesta che

scambia ogni momento per un'essenzialità permanente e, per l'incultura che caratterizza la sua assenza di pensiero, ignora di fare esattamente l'inverso di quanto ritiene. La coscienza lacerata è invece la coscienza dell'inversione, e anzi dell'inversione assoluta; a dominare in lei è il concetto, il quale riunisce quei pensieri che l'onestà considera molto distanti fra loro¹².

Accade che il singolo momento perde la propria esclusività, mentre il movimento di perdita ed estraniamento conserva se stesso. Quest'inganno universale, come lo definisce Hegel, fa irruzione nella realtà con tutta la sua forza distruttiva e al discorso monosillabico del semplice giudizio di identità, contrappone il linguaggio ricco di spirito, una melodia polifonica. Il discorso, come la melodia, introduce un'unità nuova. Attraverso le parole, che sono segni di per sé inerti e passivi, l'atto del parlare ricrea un tempo nel tempo, dando loro un significato spirituale. Il linguaggio segue il tempo lineare fintanto che resta una contiguità di giudizi che partono dal soggetto e arrivano al predicato, ma il significato profondo è la riflessione che io faccio su di esso, lo spirito che vi infondo e che fa sì che parole e frasi diventino una creazione spirituale. Hegel stesso utilizza, nella *Prefazione alla Fenomenologia*, un lessico preso in prestito dalla musica: la proposizione filosofica, che è l'identità di soggetto e predicato, è come il ritmo che risulta dall'oscillazione tra il metro e l'accento e che, piuttosto che appiattirne la differenza, crea l'armonia del suono.

Nella critica all'*Étranger* di Camus Sartre fa una considerazione simile, notando la mancanza di organicità di quest'opera, che egli definisce un'isola dove la frase si è congelata. L'uso da parte di Camus del passato prossimo contribuisce ad interrompere la continuità della frase, che si sofferma sul nome piuttosto che sul verbo che ne è, invece, l'anima. «Il romanzo esige una durata continua, un divenire, la presenza manifesta dell'irreversibilità del tempo» e non «una simile successione di presenti inerti, la quale lascia intravedere al di sotto l'economia di un pezzo montato»¹³.

La funzione del romanzo deve essere, quindi, di decostruzione e ricostruzione, così come la funzione della proposizione speculativa rende possibile riscrivere l'esperienza in figura, cogliendone il senso profondo, come preciserò nel prossimo paragrafo.

¹² *Fenomenologia*, p. 346.

¹³ J.-P. SARTRE, *Explication de L'Étranger*, trad. it. *Spiegazione dell'«Étranger» di Camus*, in ID., *Che cos'è la letteratura?*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 223.

Ascoltando la melodia e vivendo il tempo della musica Antoine inizia a provare interesse, a porsi il problema della propria esistenza e della propria mancanza, si pone in quell'atteggiamento critico che emergerà completamente in seguito alla domanda postagli dall'Autodidatta: Lei ha mai avuto avventure? Per rispondere a questa provocazione egli sarà costretto ad interrogarsi sul linguaggio e a farlo emergere in quanto forma; dirà a se stesso «niente è cambiato, e tuttavia esiste in un'altra maniera». Ritorniamo, così, al problema iniziale, al cambiamento, ma dal verso opposto. Non si tratta più di comprendere il perché gli oggetti cambiano rispetto a me, ma perché pur restando il tutto invariato, esso esiste in un *modo* diverso.

Avventura ed esperienza: il ruolo dell'inerte attivo

Vorrei chiarire cosa Antoine Roquentin risponde a se stesso, quando ammette, senza inganno, di non aver mai vissuto un'avventura. Questo concetto è assimilabile qui a quello di esperienza? Perché è con l'*Erfahrung an sich* che io intendo metterlo in relazione e quindi ho bisogno di capire se nel testo sartriano i due termini sono equivalenti.

Se il protagonista sostiene che l'impressione dell'avventura svanisce nel momento in cui si inizia a vivere, perché vivendo non accade nulla, noi sappiamo che in Hegel l'esperienza è, invece, esattamente la continua formazione d'un soggetto nel mondo della vita.

Per comprendere bene questa sfumatura, e quindi la vicinanza del raccontare con il darsi in figura, dobbiamo prima soffermarci sulla critica al concetto di esperienza presente nel diario di Antoine.

Egli la definisce un «passato da tasca», un «lusso da proprietari», come un insieme di singoli episodi già vissuti che a ritroso pretende di essere il significato dell'avvenire. Far rientrare un singolo individuo all'interno di una categoria, o classificarlo in base al suo trascorso, significa derubarlo della libertà, trasformare la sua spontaneità proiettata al futuro in un inerte oggettivo: è un tentativo di giustificazione o di condanna d'una coscienza, da parte di coloro che *impagliano* il passato e lo trasformano in esperienza. Possiamo dire che chi sostiene di avere esperienza da elargire ad altri è in malafede, perché non ha mai vissuto pienamente il suo tempo e, ad un certo punto della vita, a ritroso, pretende di recuperarlo come motivo e movente d'una azione.

Ma chi riflette troppo sul passato e sulla storia, pensa Roquentin, rischia di prenderli in odio, perché li rende oggetti aridi e lontani dalla vita.

Come si può, allora, far sì che una storia, seppur passata, diventi un'avventura che non esista *al* passato, ma che abbia un nucleo di significato

e una direzione verso l'avvenire? Abbiamo già visto che la musica è stata per Antoine l'espedito e la causa per riflettere su avvenimenti significativi accadutigli, uno spirito che li faceva rivivere nella memoria; e così di nuovo gli accade una sera, alla fine del diario, mentre un fonografo suona *Blue Sky*, ed egli inizia a rievocare e raccontare.

Non è il contenuto che racconta ad essere un'avventura straordinaria, ma è il raccontare in sé che crea quella differenza essenziale che, pur tuttavia, è nulla. Nel racconto l'inizio e la fine non soltanto ci sono, dato che quando si vive non c'è né l'uno né l'altra, ma si invertono. È per questo, dice Antoine, che non esistono storie vere. Si inganna colui che non riconosce due tempi diversi che si incontrano ed intrecciano, perché quando si pensa di raccontare dall'inizio, in realtà si incomincia dalla fine che è lì, presente ed invisibile, come ciò che enfatizza e trasforma queste poche parole.

La fine attira gli istanti verso sé, è il loro fine, quella direzione armonica che non solo ricrea un tempo nel tempo, come la musica, ma che esprime *in parole*, con un'inversione, l'esperienza stessa.

La ricerca del proprio fine, che nel racconto si concretizza nel sapere la fine della storia, è in realtà, come sappiamo, innata nel per-sé: esso vuole ricongiungersi col proprio Io.

Nel 1937, un anno prima de *La nausea*, viene pubblicato il saggio *La trascendenza dell'Ego* che, mettendo in relazione la coscienza con l'Ego o Io, pensato come abitante del mondo, ebbe una rilevanza filosofica rivoluzionaria¹⁴.

In questo testo vediamo che, pur essendo un risultato trascendente l'intima unità della coscienza con se stessa, tuttavia l'Ego è l'unità degli stati interiori di questa. Per esistere, ogni coscienza deve poter dire di se stessa *Io*, e quindi è costretta a passare dal futuro, che è la dimensione della sua possibilità, al passato, che è la dimensione della sua definizione.

Così l'Io è in parte il futuro della coscienza in quanto oggetto del mondo, e in parte il suo passato, perché dicendo *Io*, essa parla di sé con uno sguardo all'indietro. L'ambiguità di passato e futuro risiede nella natura pseudospontanea dell'Ego, ossia nel suo essere reale e virtuale contemporaneamente. Se, afferma Sartre, realmente l'ordine procede dalle coscienze agli stati e da questi all'Ego, virtualmente esso viene invertito dalla stessa coscienza, che ha bisogno di una spontaneità conservatrice, cioè che preservi la persona, dall'azione perennemente nullificatrice.

Possiamo definire l'Io un *inerte attivo*: è oggetto passivo, ma anche quel niente che si interpone tra la coscienza e il mondo e che organizza e lega

¹⁴ ID., *La Transcendance de l'Ego*, trad. it. a cura di R. Ronchi, *La trascendenza dell'Ego*, Marinotti 2011.

indissolubilmente gli elementi interni ad essa, che non possono sussistere separati. Esso sta agli oggetti psichici come il mondo sta alle cose: nulla in più dei suoi momenti, ma sempre qualcosa di più della mera somma.

Così quest'io che la coscienza vorrebbe raggiungere per essere pienezza d'essere, come gli in-sé, le sfugge sempre a meno che non passa dalla vita alla vita raccontata.

L'uomo che si fa scrittore, che si sceglie in questa attività, è scisso in due: vivendo è proiettato verso il futuro e respinto *dal* presente, ricordando è respinto *nel* presente¹⁵ e solo in esso in grado di rielaborare un'esperienza. Nel presente l'esistenza è già fuggita in avanti, è per non essere, ma la storia inizia proprio a partire da questa fine: in questo modo essa può ricevere una forma. Antoine sostiene che il senso dell'avventura non dipende dall'avvenimento, ma dal modo in cui gli istanti si concatenano. Succede che si attribuisce al contenuto ciò che invece riguarda proprio la forma¹⁶.

Ed è proprio questo rapporto che bisogna ripensare: anche la ragione hegeliana voleva realizzare se stessa recuperando la propria forma. In questa attività di recupero, ciò che viene recuperata è, in un certo senso, la soggettività. *La nausea* e la *Fenomenologia* ci insegnano qualcosa che sfugge al filosofo che scrive *L'essere e il nulla* o la *Scienza della Logica*. Ci restituiscono il senso del tempo, mentre lo si vive e lo si comprende nella vita. Le toccanti parole di Antoine, dedicate ad Anny, fanno riflettere: «di questo famoso scorrere del tempo, se ne parla molto ma non lo si vede affatto. Si vede una donna, si pensa che diventerà vecchia, soltanto che non la si vede invecchiare. Ma a volte, sembra di vederla invecchiare e di sentirsi invecchiare con lei: questo è il senso dell'avventura»¹⁷. Non lo possono capire coloro che si fanno vanto dell'esperienza da tasca, perché riflettono su un episodio passato facendolo valere in modo assoluto.

Il punto sta invece nel ripensare il senso tempo, nel tempo, cioè vivendo e comprendendo che tutto è irreversibile. Per questa ragione Antoine abbandona l'idea di scrivere un libro di storia, come stava facendo fino a

¹⁵ *La nausea*, p. 52.

¹⁶ Nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* Hegel dice che nell'attività di creare figure e segni l'intelligenza è ragione anche secondo la forma perché è in grado di rendere il contenuto esperito e poi intuito qualcosa di *suo*, un prodotto nuovo. Quando noi ci rappresentiamo un essere determinato, quest'ultimo si dilegua e insieme si conserva e questo movimento è racchiuso nella figura, che è *posta* dall'intelligenza. Rappresentandosi un oggetto in figura, quindi, il soggetto gli conferisce un secondo essere, più elevato di quello immediato. G.W.F. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, trad. it. a cura di A. Bosi, *Filosofia dello spirito*, UTET, Torino 2005, § 459.

¹⁷ *La nausea*, p. 85.

quel momento. Scrivere di altri, «*voler resuscitare il signor Rollebon*»¹⁸, una singola esistenza, non aiuta a giustificare la sua di esistenza. Perché è per trovare una giustificazione a sé che il personaggio sartriano decide di scrivere. Si chiede come si fa a lavarsi di dosso il peccato d'esistere, ad *essere* senza *esistere*, come in un romanzo.

Scrivere qualcosa che attraverso le parole diventi universale e quindi immortale: una biografia d'altri non può far questo, perché è la ripresa d'un singolo passato in blocco. La letteratura, invece, deve poter andare al di là dell'esistenza, per poterla davvero esprimere e darle senso.

Lo stesso ci insegna il cammino della coscienza la quale arriva a sapersi parte dello spirito dell'umanità e a ripercorrere a ritroso l'esperienza, attraverso un'esposizione in figure.

Se, infatti, proprio nell'esperire della coscienza religiosa lo spirito comprende l'importanza della figura, come espressione dell'essenza spirituale a partire da un sostrato materiale, allo stesso modo attraverso il figurare la coscienza ottiene a ritroso una consapevolezza profonda del significato dell'esperienza che ha compiuto.

Fenomenologia dello spirito non significa storia della spirito¹⁹, perché non è il passato di questo che viene riscritto; le *Gestaltungen* non sono episodi storici riportati in un manuale e su cui si riflette con distacco. Se così fosse sarebbero le esperienze che Roquentin critica. Se quindi è esatto dire che l'esperienza è già la sua propria figura, niente di più e niente di meno, allo stesso tempo è anche falso e riduttivo, perché un nulla, come direbbe Sartre, si interpone tra di esse. Potremmo dire che l'esperienza è la sua propria figura al modo del non esserla e non è la sua figura al modo dell'esserla. Perché utilizzo questa espressione? Perché dobbiamo riflettere su cosa sia una figura a partire dall'esperienza religiosa e dalla verità della ragione come momento fenomenologico.

La *Gestalt* con cui lo spirito si rappresenta l'essenza divina non è semplicemente un simbolo, ma è a tutti gli effetti un *segno* per qualcosa di completamente trascendente. Attraverso un oggetto materiale la comunità religiosa esprime la sostanza. Lo stesso accade per l'intero cammino dello spirito. Nell'esperienza concreta della vita, che la coscienza compie, la figura esprime direttamente l'Idea, cioè il senso e il fine di quella. Il movimento della ragione, che è il suo proprio fare per mezzo di categorie di pensiero con cui essa si organizza, viene mostrato a livelli diversi, in ogni figura. La *Gestalt*, essendo da un lato legata al sensibile e dall'altro trascendente in se

¹⁸ Ivi, p. 261.

¹⁹ *Fenomenologia*, p. 531.

stessa, sempre oltre di sé, rende possibile spiegare cos'è davvero un'esperienza e perché chiamiamo allo stesso modo ciò che si impara dalla cosa-oggetto di fronte a me, ma anche dalla rivoluzione francese o dal fare di tutti e di ciascuno nella realtà.

Le figure (*Gestalten*), di per sé forme *inerti*, diventano figurazioni (*Gestaltungen*) attraverso un'attività di pensiero, cioè la rappresentazione; il sapere concettuale o assoluto è quel movimento che attraverso il linguaggio si dispiega raccolto in figure, cioè in nuclei razionali, ma anche sensibili. In esse reale e ideale, molteplice e uno si congiungono. Le figure sono nel tempo, ma i momenti che le mettono insieme e le organizzano sono fuori dal tempo. Sono attività logiche del sapere che decide di darsi in figura. Ritorniamo a quanto dicevo prima: per riportare in vita l'esperienza, senza che questa soffochi il presente, bisogna che la filosofia dismetta le proprie vesti e vada a scoprire nel tempo il proprio tempo, quella direzione e quel fine che l'interesse umano porta con sé come progetto fondamentale.

Il sapere diviene assoluto nel momento in cui si svincola dall'attività di rappresentazione a cui ancora la religione era legata, perché sa di essere ciò per cui quell'attività si dà. Nel togliere l'ultima forma, il sapere si scopre come il movimento per cui queste forme sono possibili e che esso rende intrinsecamente necessarie.

Quel linguaggio della lacerazione, che per lo spirito fuori di sé restava l'inversione assoluta di tutti i concetti tenuti isolati e in-sé, adesso è il linguaggio della filosofia che si fa carico di tutto ciò che apparentemente esiste irrelato o confuso nel turbine incessante della vita. Essa è un fiume senza posa, dice Hegel, il sangue universale che è sempre al di là delle singole vite o di un'organizzazione *in* successione. Il sapere filosofico è, quindi, ciò che fa il raccontare per Roquentin: attrae gli istanti che scorrono e i momenti in cui si è pieni dell'esistenza, e ritrova un'armonia. Così un'avventura può avere un inizio e una fine e un'esperienza essere la dialettica servo-padrone piuttosto che la scoperta del concetto di forza in fisica: ritrovare delle categorie di significato nel cuore stesso della vita, senza essere costretti a riflettervi a distanza. Questo significa pensare un'esperienza in sé o una storia avventurosa: costringere il soggetto a ripensarle.

Scrittura e letteratura: l'universale oggettivo

Per andare più in profondità e capire meglio l'importanza della scrittura, in particolare quando espone una storia, raccontandola, riprendo la domanda che Sartre si pone nel saggio *Che cos'è la letteratura?*, e cioè «Perché si scrive?». La

risposta che ne segue è estremamente interessante, ma soprattutto fa riflettere sul cambiamento radicale che l'uomo sceglie di assumersi quando si fa scrittore. Troviamo la chiarificazione della speranza finale nutrita da Roquentin che, se letta tra le righe del suo diario, resta ancora abbastanza oscura. Lo scrittore, spiega Sartre in quel saggio, non è più colui per cui il senso del mondo viene all'essere, ma è colui che crea un mondo, perché si assume la responsabilità di un vero atto metafisico.

Nell'autobiografia *Le parole*, del 1964, egli afferma che scrivendo egli si sentiva esistere in modo diverso, sottratto dall'oggettività in cui ricadeva rispetto ad Altri. Se come uomini si ha sempre la sensazione di essere superflui, come scrittori si è consapevoli di esistere per soddisfare un'attesa, l'attesa da parte di tutti i lettori. «Volevo essere morto o essere richiesto da tutta la terra»²⁰, scrive.

Questa decisione è esattamente quella che Antoine desidera realizzare: egli vuole essere richiesto da tutti, essere, attraverso le parole di un libro, il movimento universale della letteratura, la quale ritorna sulle coscienze degli altri per responsabilizzarle²¹.

Avviene qualcosa di interessante: da un lato abbiamo colui che crea un mondo scrivendolo, dall'altro abbiamo chi lo ricrea e reinventa leggendolo. Questa creazione continua che passa da un estremo all'altro, come un circolo, altro non è se non il riconoscimento della libertà d'altri ma non più come limite alla mia, ma come possibilità della mia libertà.

L'atto creatore è incompleto, dice Sartre, perché esiste compiutamente solo fuori da colui che lo compie. Quando il lettore apre il libro si assume la responsabilità della creazione iniziata già dallo scrittore.

Possiamo sostenere che nella magia della letteratura cade uno dei pilastri dell'esistenzialismo sartriano, ossia lo scontro tra due libertà che entrano ciascuna nell'orizzonte dell'altra? Se sono consapevole che la mia libertà di scrittore si realizza non solo quando mi viene riconosciuta da altri, ma quando io riconosco quella di altri come lettore, allora la cultura che insieme contribuiamo a creare è lo specchio in cui entrambi ci riconosciamo²².

Il riconoscimento reciproco è possibile per mezzo di un terzo, il testo

²⁰ J-P. SARTRE, *Les Mots*, trad. it. a cura di L. De Nardis, *Le parole*, il Saggiatore, Milano 1968, p. 158.

²¹ Ne *Le parole* Sartre confessa di essersi rivisto nel proprio personaggio, in Roquentin. L'autore plasma a parole un corpo che non è il suo, ma che in un certo senso gli appartiene. Scrive: «Questa 'distanziazione' avrebbe potuto spaventarmi e invece mi affascinò, fui felice d'essere lui senza che egli fosse del tutto io», ivi, p. 140.

²² «La cultura è un prodotto dell'uomo: egli vi si proietta, vi si riconosce; questo specchio critico è il solo ad offrirgli la sua immagine», ivi, p. 239.

scritto. Esso è un oggetto in cui si è oggettivata una libertà, ma non per essere distrutta o resa inerte dallo sguardo che la vede; piuttosto essa diventa un oggetto universale, attivo e pervasivo, le cui conseguenze vengono non solamente recepite, ma ricreate sempre, in modo nuovo.

Come lingua universale che si esprime grazie a quel «feticcio maneggevole e terribile», l'uomo smette di esistere e finalmente è, dappertutto, parassita dell'umanità, dice Sartre.

Un altro elemento della struttura del per-sé subisce una trasformazione all'interno di questo spazio intangibile dove, come nella musica, nulla che provenga dal mondo può entrare.

Mi riferisco alla malafede che è l'atteggiamento di nascita della coscienza stessa. Se il per-sé è sempre fuga da se stesso, pur volendo e dicendo di essere uguale a sé, e quindi esiste come l'impossibilità di essere onesto, in quanto scrittore, invece, riconosce di essere un impostore, perché ha scoperto l'immaginazione²³. Accetta la malafede e anzi la considera necessaria all'atto creativo.

Quando parla di illusione capitale, riferendosi alla pretesa di creare e afferrare le cose, nel nome²⁴, Sartre è consapevole di doversi assumere la responsabilità della menzogna; ed è questo un tentativo di malafede *deciso* dallo scrittore, il quale vuole trapassare il tempo, scoprirne in sé la forza.

È con questa responsabilità che egli può accettare di farsi carico delle coscienze degli altri, senza rinunciare alla propria, ma consegnandola all'immutabilità di ciò che è in-sé e, per la prima volta, anche per-sé. In Hegel non vengono toccati questi tasti, perché ci muoviamo ad un livello diverso, e tuttavia l'idea che la scrittura sia il movente del cambiamento ce lo insegna proprio la sua fenomenologia. Quando Sartre sostiene che scrivere altro non è se non spiritualizzare, sta prendendo in prestito non solo una terminologia ma anche un concetto propriamente hegeliano.

Nell'esposizione il filosofo comprende i limiti della propria *Weltanschauung* e li mette per iscritto; fare filosofia, per Hegel, significa accettare il proprio limite per essere cambiamento nella realtà e ripensarla sempre con nuove categorie e con un atteggiamento di sempre maggiore profondità.

Così il soggetto ribalta totalmente i modi in cui l'inerte si dà: con l'atto estremo della scrittura, che è un atto sociale, egli scambia il linguaggio con il mondo, perché ha riscoperto il mondo con il linguaggio²⁵.

²³ Ivi, p. 203.

²⁴ Ivi, p. 58.

²⁵ Ivi, p. 174.