

RECENSIONI

Erminio Maglione

J.-P. Sartre,
Typhus e la Francia
del dopoguerra

L'editore milanese Christian Marinotti pubblicando il *Typhus* di Sartre ha reso ai lettori e agli studiosi italiani un servizio culturale di rilevanza innegabile. La sceneggiatura rimase inedita in Francia fino al 2007 quando Arlette Elkaïm Sartre ne curò l'edizione per Gallimard partendo dai manoscritti conservati presso la Bibliothèque Nationale di Parigi; quest'opera fondamentale, che inaugura in maniera del tutto originale la scrittura cinematografica del filosofo francese, viene ora per la prima volta resa disponibile in italiano attraverso la competente traduzione di Maria Russo, il cui pregio è di restituire con precisione tutta la freschezza e le sfumature della complessa prosa sartriana. Il testo è arricchito dalla traduzione dell'introduzione scritta per l'edizione originale del 2007 ed è completato da un'interessante postfazione di Grégory Cormann e Jeremy Hamers, utile alla contestualizzazione storico-filosofica dell'opera.

Sartre lavorò a questo progetto fra il 1943 e il 1944 su commissione della casa di produzione "Pathé", nella prospettiva di contribuire a gettare le basi per rinnovare il cinema dopo la

sterile parentesi dell'Occupazione. Il testo si distingue per la sua originalità, sia sul piano formale che su quello tematico: concepito sul modello della *pièce* teatrale ma strutturato in ampie sequenze corredate da precise disposizioni relative ai movimenti di camera, alle inquadrature e agli effetti sonori di corredo alle scene, la sceneggiatura si ambienta, fra gli anni '30 e '40, in una città portuale della Malesia, allora protettorato britannico, durante un'epidemia di tifo. Salvo l'ambientazione eccentrica rispetto al genere, il racconto possiede numerose stilizzazioni tratte dal *noir*: i protagonisti, Nellie e Georges, sono due persone emarginate ed auto-distruttive che cercano, schermati dal loro testardo orgoglio, la propria redenzione – «Noi siamo sporchi, Nellie. Dobbiamo ripulirci» (p. 188). Al soggetto s'ispirò liberamente il film *Les orgueilleux* (1953) di Yves Allégret, sceneggiato da Jean Aurenche.

La trama vede dipanarsi le vicende dei due protagonisti sotto il comune stigma della colpa, il che dona alla storia il suo peculiare fascino tragico: Nellie, in fuga con il suo compagno Tom dall'epidemia di tifo, si rende involontariamente complice del suo decesso nel momento in cui, a bordo del bus che sta portandoli in salvo, convince il conducente a far salire un malese che poi si rivelerà essere affetto dalla terribile malattia. Tom muore in ospedale e Nellie si ritrova sola e impossibilitata a ritornare in Europa, senza alcun mezzo di sussi-

stenza. Decide allora di guadagnarsi da vivere facendo la cantante in uno squallido locale, il Mont-Everest, ove riceverà anche pressioni per prostituirsi. Cosa che, nonostante la situazione drammatica nella quale versa, deciderà fermamente di evitare. In questo contesto di miseria e segregazione coloniale – le zone frequentate dai nativi sono severamente suddivise rispetto a quelle appannaggio degli europei, gli indigeni sono maltrattati e sfruttati ecc. –, la ragazza conosce Georges, informatore della polizia e alcolizzato. L'incontro fra i due si svolge sotto il segno dell'umiliazione: Nogaro – «alto e flaccido, aria crudele e meschina» (p. 66) –, amico del proprietario del Mont-Everest, costringe Georges a danzare sotto la minaccia della propria frusta e Nellie si trova da assistere alla scena, fra le risa generali degli astanti. Tutta la vicenda, da questo momento in poi, sarà incentrata sul tentativo di George di riabilitarsi agli occhi di Nellie, tentando di aiutarla ad uscire dalla penosa condizione nella quale è piombata. Inizialmente la ragazza è disgustata dal comportamento del protagonista, uomo ai margini incapace di integrarsi anche all'interno dello stesso *côté* europeo ma, ben presto, si troverà a dover correggere il suo giudizio. Nelli riesce infatti a guardare oltre l'apparente squallore dell'esistenza di George, scoprendo un uomo altruista e generoso. Al culmine dell'epidemia quest'ultimo verrà coinvolto come intermediario da Nogaro e Mercutio,

padrone del Mont-Everest, nel losco traffico dei certificati di vaccinazione che, reperiti sfruttando la parte più povera della popolazione autoctona, vengono rivenduti ai ricchi che non vogliono farsi inoculare il siero. Dopo un'iniziale collaborazione – egli viene spesso ripagato con una bottiglia di whisky dalla quale beve a collo –, nauseato dalla situazione di sofferenza e di bieco sfruttamento messa in atto (i malesi poveri arrivano a farsi vaccinare anche svariate volte per guadagnare di più), decide di sabotare l'affare attirandosi le ire della delinquenza locale. Nel frattempo Nellie, incuriosita e inquietata da Georges, ne scopre i trascorsi, individuando le cause che lo hanno portato a condurre questa vita da reietto: egli, un tempo ufficiale medico della marina, è stato radiato dall'ordine – la ragazza trova la sua divisa accartocciata in un vecchio giornale – per essere fuggito da Colombo nel pieno di un'epidemia di colera. Vista la grande quantità di colleghi morti durante il servizio, l'uomo decise di scappare, sottraendosi a quella che reputava essere una morte certa. Quell'epidemia però non gli ha lasciato scampo comunque, uccidendolo in un altro modo, ancor più doloroso. Dal giorno della fuga egli non è più lo stesso e, in preda ad un rimorso lancinante, si punisce ubriacandosi. Egli, non avendo saputo essere all'altezza del compito che in quel momento la storia gli affidava, ha smarrito il suo posto nel mondo, arrivando a disprezzare

anche il suo essere europeo: «Mi disgusta stare dalla vostra parte. Con i bianchi» (p. 35). Un'altra epidemia però, quella di tifo appunto, sarà la chiave per la sua redenzione: rinvigorito dall'amore per Nellie che, quasi come in un *tópos* stilnovista, ne eleva l'animo facendogli ricordare l'uomo colto e sensibile che era, decide di dare il proprio contributo aiutando i medici dell'ospedale e sistemandosi in mezzo ai malati nel quartiere del porto. L'incarico è rischiosissimo e nessuno vuole cimentarsi, le probabilità di sopravvivenza, data la grande quantità di contagiati, è una su cento; Starrett, il medico designato per questo compito, è fuggito come fece il protagonista anni prima. Tanto basta a Georges per accettare, convinto che questo sia l'unico modo sensato per porre ammenda al suo antico atto di codardia. Nellie deciderà di non abbandonare l'amato, collaborando come infermiera nell'ospedale da campo eretto per l'occasione. Il motivo dell'orgoglio è effettivamente il motore dell'intera azione, come giustamente aveva intuito Allégret – «Lei è scorticato vivo, ecco che cosa è. Una ferita d'orgoglio aperta. E che orgoglio!» dirà con affetto Nellie al protagonista (p. 180). La scelta di questo movente etico rende dunque immediatamente chiaro il *focus* squisitamente politico della composizione, vista anche la particolare congiuntura nella quale il testo viene redatto – la guerra sta irrimediabilmente volgendo a favore

degli Alleati. I temi che si potrebbero individuare sono molti: il sentimento anti-coloniale – sviluppatosi nel giovane Sartre nei primi anni Venti attraverso la lettura di *Cuore di tenebra* –, i rapporti di sfruttamento fra le diverse classi, la critica del dominio maschile ecc. Un motivo fra i più interessanti però è certamente quello legato all'orgoglio dei due protagonisti: essi scelgono di essere uomini dignitosi, degni di rispetto, nonostante la loro dignità sia stata, in più occasioni, calpestata; essi non sopportano di morire da codardi, di finire i propri giorni annegando nell'onta della viltà. Il pensiero corre subito al cupo periodo dell'Occupazione e alla dignità calpestata del popolo francese sotto la triplice insegna dell'infamia di Vichy che, alle nobili parole d'ordine della Rivoluzione, preferì quelle del nazionalismo e della sopraffazione: *Travail, Famille, Patrie*. In quel periodo ci furono persone che decisero di collaborare con l'invasore badando esclusivamente al proprio tornaconto – come fanno Nogaro e Mercurio attraverso i loschi affari coperti dall'attività del Mont-Everest – ma anche francesi, come Georges e Nellie, che, pur vessati ed emarginati, riuscirono a trovare il coraggio di alzare la testa e di non farsi soggiogare. La loro storia ci insegna che, anche se in pochi, vale sempre la pena combattere per una causa che riguarda la libertà di tutti. Sartre, come d'altronde lo stesso Camus in questo periodo, sembra volerci ricordare che,

se davvero l'*esistenza* precede l'*essenza*, non esiste che un unico valore degno di essere protetto, quello della vita umana. Questa vocazione alla disubbidienza nei confronti di un contesto socio-politico considerato ingiusto è incarnata, in particolare, dalla figura di Georges che professa l'autoesclusione rispetto alla propria comunità di appartenenza, tentando di *rendersi* malese, spesso risultando indistinguibile rispetto alla comunità dei nativi – «E se non sei un indigeno, perché ti vesti come un malese?» (p. 30), gli chiedono scambiandolo per un lavorante del posto sul molo di Ottawee. Sartre inizia a lavorare per il dipartimento manoscritti di Pathé-Cinéma nell'estate del 1943 ed è molto probabile che *Typhus* rappresenti uno dei primi risultati di questo sodalizio. Si avverte una necessità di rinnovamento nel cinema e, su proposta di Jean Giraudoux e Jean Cocteau, il cineasta Jean Delannoy lo contatta in quanto scrittore affermato. La sceneggiatura vede dunque la luce – di qui anche la sua importanza capitale per la comprensione del suo *iter* speculativo – in un momento fondamentale per la formazione sartriana. Non si dimentichi infatti che nel giugno del 1943 vengono dati alle stampe sia *L'Être et le Néant* che *Les mouches*, primo dramma sartriano, e nel corso dello stesso anno saranno pubblicati gli importanti studi su Camus, Bataille e Blanchot che andranno a completare il lavoro di critica letteraria iniziato al termine degli anni '30. In questo

periodo si ambienta anche però la riflessione di Sartre attorno al cinema e alle sue potenzialità, soprattutto dopo la Liberazione. Il filosofo vede in questa forma di espressione un'arte di massa in grado di combattere la rassegnazione e il rimorso generati dal regime di Philippe Pétain. Nell'articolo *Un film pour l'après-guerre* (1944) si afferma che il cinema di Vichy aveva privato le immagini del loro "potere di suggestione [e] di persuasione", riducendo il cinema a semplice "aneddoto", a mera "cronaca", al cui centro vi erano "personaggi senza radici, isolati in un mondo astratto". L'obiettivo di film come *Typhus* avrebbe dovuto essere quello di sensibilizzare lo spettatore, dopo la tragedia del collaborazionismo, rispetto al contesto sociale nel quale si trova a vivere ed operare. La finalità era dunque *storicizzare* quell'esistenza che l'Occupazione aveva alienato, concentrando la riflessione attorno ad un *esserci* che è sempre un essere-per-altri, in situazione, e mai un'egoità monadica e autoreferenziale.

Nella direzione di una diagnosi della contemporaneità sembra orientarsi anche la fittissima rete di legami intertestuali alla base della sceneggiatura, vero e proprio precipitato delle ansie e dei turbamenti di un'intera epoca. Se infatti è possibile individuare dietro il tema dell'anti-colonialismo e del simbolismo dell'epidemia di tifo autori come Joseph Conrad – il suo primo romanzo in francese, pubblicato e tradotto da André Gide nel

1918, fu *Typhon*, la cui assonanza con l'opera sartriana s'impone immediatamente –, Louis-Ferdinand Céline ed Henri Fauconnier, resta suggestiva l'ipotesi, avanzata da Cormann e Hamers nella postfazione (pp. 218-223), che *Typhus* sia una riscrittura del racconto di Stefan Zweig *Der Amokläufer* (1922), tradotto in francese e pubblicato in volume per la prima volta nel 1927 con una prefazione di Romain Rolland.

Il portato ideologico di una simile operazione è difficile da minimizzare: in un momento in cui la Germania è ancora il sanguinario nemico – i massacri di Ascq e Oradour-sur-Glane, per esempio, risalgono alla primavera del 1944 –, Sartre sceglie di riscrivere *Amok*, decidendo così di non rompere con la cultura tedesca, nonostante le ferite del conflitto brucino ancora. Egli, immaginando un cinema per il dopoguerra, sogna un'Europa nuovamente libera e unita al di là dello sciovinismo e della furia imperialista. Parla anche di questo, probabilmente, la scelta dell'ambigua simbologia del tifo, testimonianza, una volta di più, della forte connotazione ideologico-politica dell'opera. Il padre dell'esistenzialismo infatti aveva sicuramente presente la ricorrente associazione, all'interno dell'immaginario medico della propaganda nazista, fra il tifo e gli ebrei. Sartre si occupa dunque di risemantizzare e sminuire un subdolo marcatore di propaganda al fine d'invitare la futura società francese ad essere costantemente vigile nel pro-

cesso d'interrogazione critica della cultura europea. Il tifo può anche infatti non essere sempre come la guerra, sinonimo di morte e distruzione, ma anzi può rappresentare un'occasione per una possibilità futura, per una vita *diversa*, come dimostra l'abbraccio di Nellie e Georges al termine della sceneggiatura.

Sartre, Jean-Paul, *Typhus. Una storia di orgoglio e redenzione* (Introduzione di Arlette Elkaim-Sartre, traduzione e cura di Maria Russo, postfazione di Grégory Cormann e Jeremy Hamers), Christian Marinotti Edizioni, Milano 2021, 240 pp.

Gabriella Farina

M. Recalcati,

Ritorno a Jean-Paul Sartre.

Esistenza, infanzia, desiderio

È straordinario il coraggio di Recalcati nel proporre e suggerire oggi un ritorno a Sartre, celebre filosofo francese, messo indebitamente ai margini dal pensiero dominante. Il testo di Recalcati che qui presentiamo è *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia, desiderio*.

Ma il titolo potrebbe risultare fuorviante se non si riuscisse a cogliere il vero messaggio dell'Autore. Non si tratta di un libro nostalgico, di un ritorno *tout court* alla figura dell'intellettuale francese, alla sua opera letteraria e filosofica, che ha realizzato negli anni successivi alla seconda guerra mondiale una vera e propria egemonia.

L'operazione compiuta da Recalcati è ben più radicale perché tende a lasciar emergere un altro Sartre che rimodella e prende le distanze dalle classiche concezioni del soggetto nella versione tipicamente esistenzialista.

Operazione audace in quanto sembrerebbe individuare un Sartre "antiumanista" o, come affermato dal maestro di Recalcati, Franco Fergnani, "disumanista". Tesi queste che, se condivise, potrebbero aprire nuovi ed ancora inesplorati spazi di riflessione per la filosofia e la psicoanalisi.

L'obiettivo di Recalcati è quello di correggere «la versione stereotipata del soggetto sartriano come pura trascendenza della libertà, mostrando che il movimento più profondo del suo pensiero implica una concezione della soggettività come ripresa, assunzione retroattiva, soggettivazione di quello che Sartre definisce il carattere 'insuperabile' e 'inassimilabile' dell'infanzia» (pp. VIII-IX).

In effetti il Sartre più maturo mostra quanto l'esistenza si trovi da sempre sommersa, insabbiata, presa in circuiti di costrizioni eterodiretti, inclusa nell'alienazione della storia, obbligata

ad una passività di fondo costituita dalle marche traumatiche del desiderio degli Altri.

Centrale è quindi in questo testo la riflessione sull'infanzia che coinvolge tutta l'esistenza umana. Non a caso Recalcati si concentra soprattutto sul Sartre de *L'Idiot de la famille*, di Genet e *Beaudelaire* e, inaspettatamente su *La Nausea*, riletta come matrice dell'opera sartriana, ovvero come infanzia del suo pensiero.

Ed è in questi testi che Sartre si impegna a radicalizzare quanto aveva precedentemente affermato sul soggetto, a ritenere che l'esistenza non preceda l'essenza perché a sua volta preceduta da essenze (storico-materiali-linguistiche) che non governa e che finiscono per dissolvere l'essere stesso del soggetto.

E il tema dell'infanzia implica inevitabilmente un confronto diretto con la psicoanalisi di Freud e di Lacan.

Recalcati sembra voler disegnare una specie di filosofia dell'infanzia perenne che si nutre di psicoanalisi, ma che costringe anche la psicoanalisi a sottoporsi ad un processo di revisione. «Il mio lavoro», scrive Recalcati, «vuole dimostrare quanto potrebbe essere utile oggi per la psicoanalisi non dimenticare la lezione sartriana» (p. VIII), quella lezione che si congeda da ogni idea di determinismo, dall'idea di un'infanzia che determina in modo irrevocabile tutta la vita dell'esistenza e dalla quale non si può sfuggire.

Il tempo dell'esistenza non è il pas-

sato, ma il futuro anteriore. Ma cosa significa pensare, come sostiene Sartre, l'infanzia al futuro?

L'infanzia, nota Recalcati, impone al processo di soggettivazione ritorni spiraliformi continui su di essa che coinvolgono il destino del soggetto e la sua libertà. L'infanzia è un'età decisiva ed è un compito che rende il processo di soggettivazione interminabile.

Noi siamo, scrive il filosofo francese, ciò che facciamo di ciò che gli altri hanno fatto di noi.

Solo così si spiega come un idiota sia potuto diventare un genio (Flaubert), o come un ladro sia potuto diventare uno scrittore (Genet).

Come fa notare Recalcati, «il Sartre successivo a *L'Essere e il nulla* e il Lacan teorico del processo di soggettivazione convergono fortemente su questo punto: *la prima forma umana della vita non è quella del soggetto ma quella dell'oggetto*» (p. 93). La soggettivazione è un movimento che a partire da una «causalità più radicale» si oltrepassa «verso un senso che all'inizio non aveva» (p. 74).

Ma come è possibile ripensare una libertà che non escluda il destino?

Quale rapporto sussiste tra la necessità delle essenze storiche, dalle quali proveniamo, e la contingenza dei nostri atti?

È di fronte a queste problematiche che Sartre si trova sospinto a ritenere che la libertà sia solo un piccolo scarto (*petit décalage*) tra le determinazioni del passato e il nostro tentativo

di “convertire” e di “riprendere” nel senso kierkegaardiano, quelle determinazioni.

Il problema etico si gioca tutto tra destino e soggettivazione, tra costituzione e personalizzazione, tra interiorizzazione e riesteriorizzazione.

Per Flaubert scrivere è stato il solo modo per uscire dal mondo che odiava, il solo modo per negare il reale che lo assillava; quel reale che viveva come privo di amore e segnato dal rifiuto materno.

Si sentiva un intruso, un “figlio minore”, “mal amato”. La sua domanda d'amore, che è anche una domanda di salvezza, è rimasta inascoltata.

La tesi di Sartre sulla verità dell'amore risulta netta: l'amore è una salvezza impossibile perché appare nel suo fondo irrealizzabile.

Ai paradossi dell'amore, Recalcati dedica l'ultimo capitolo del lavoro, individuando bene come per Sartre la domanda d'amore sia profondamente umana e, al tempo stesso, uno scacco fatale.

Recalcati con il suo testo ci coinvolge, ci induce a ripensare la nostra infanzia, a rileggere, come ha insegnato Sartre, il nostro passato a partire dal nostro procedere verso l'avvenire, quell'avvenire che ci consente di dare forme diverse al nostro passato.

È qui che si gioca tutto il senso del *Ritorno a Jean-Paul Sartre* di Massimo Recalcati: un invito a rileggere i suoi testi, consapevoli di ereditare i suoi pensieri e le sue riflessioni non come un insieme di ricordi obsoleti

o di eventi già accaduti che si depositano passivamente alle nostre spalle, ma nel senso di poter significare retroattivamente verso l'avvenire, ciò che è stato, ciò che è accaduto.

Noi tutti, insieme a Recalcati, siamo eredi di Sartre.

Recalcati, Massimo, *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia, desiderio*, Einaudi, Milano 2021, 250 pp.

Stefano Garau

F. Caddeo,

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

Il segno di un'epoca. La settima arte nel pensiero di Sartre, di Francesco Caddeo, ambisce a tracciare un bilancio del ruolo svolto dal cinema all'interno dell'opera del filosofo francese. Per tentare di assolvere al compito preposti, l'autore prende in considerazione la totalità dei contributi sartriani pertinenti con la tematica trattata – operazione che distingue il libro dall'approccio più circoscritto solitamente privilegiato in lavori analoghi – e con l'intento

programmatico di fare emergere la portata teorica della riflessione sul grande schermo nei suoi aspetti più salienti.

Le difficoltà di una simile impresa, contraltare della sua originalità, non sono del resto trascurabili. A differenza di altri ambiti artistici, su tutti la letteratura, la relazione tra Sartre e il cinema non dà luogo a un'elaborazione sistematica, frantumandosi invece in una miriade di interventi, spesso inframezzati da lunghe pause ed eterogenei tra loro per forma e contenuto, obiettivi e rilevanza.

Merito del libro è quello di riconoscere fin da subito questi aspetti, solo in apparenza problematici, e di elaborare una strategia interpretativa conseguente. Caddeo presenta infatti fin dalle prime pagine un'accurata differenziazione, cronologica e tematica, del materiale oggetto di analisi. Ai primi testi pre-fenomenologici (anni Venti-Trenta), in cui l'entusiasmo per il cinema corrisponde a una sua esplorazione su molteplici piani, segue, dopo un'assenza quasi decennale, un interesse più cauto, in cui al centro delle preoccupazioni sartriane si collocano, con valutazioni alterne, lo statuto estetico e le potenzialità politico-sociali del grande schermo (gli interventi di questo tenore si protraggono fino agli anni Sessanta). Contemporaneamente, a partire dagli anni Quaranta, Sartre si cimenta anche nei ruoli di sceneggiatore e di critico cinematografico.

Su questo sfondo, cui corrisponde

già una prima organizzazione del materiale da indagare, Caddeo può poi procedere ad individuare i principali nuclei tematici che emergono nel rapporto con la settima arte, attraverso un'analisi dei singoli scritti e una loro messa in prospettiva rispetto alle più ampie coordinate filosofiche del pensiero sartriano. L'obiettivo di un tale approccio è infatti quello di preservare uno sguardo globale, in grado di restituire la complessità del lungo dialogo tra Sartre e il cinema – compresi i silenzi, le fratture, le svolte interne che lo attraversano – e di valorizzare allo stesso tempo l'autonomia e originalità dei differenti testi e delle molteplici prospettive in essi adottate. Di questo lungo e articolato percorso si potrà rendere conto solo parzialmente in questa sede.

Uno degli aspetti più rilevanti della lettura che il testo propone dei due lavori pre-fenomenologici è senz'altro il ruolo di laboratorio concettuale svolto dal cinema nell'apprendistato filosofico del giovane Sartre. In *Apologie pour le cinéma* (1924), in cui è fortemente riconoscibile l'impronta bergsoniana, Caddeo mostra come proprio attraverso l'indagine sulla pellicola cinematografica prendano forma alcuni dei caposaldi della successiva riflessione sartriana: dalla critica all'associazionismo e alle Idee imperiture, all'elaborazione di una prospettiva "organicistico-totalizzante", in cui l'unità si impone come superiore alla somma delle sue parti. Altrettanto significativo risulta l'af-

fiorare nelle pagine de *L'art cinématographique* (1931), ben sette anni prima che Roquentin faccia l'esperienza della nausea davanti alla celebre radice di castagno, di una prima teorizzazione della contingenza, di nuovo frutto di un'indagine sulla struttura filmica. Accanto alla genesi di queste prime, fondamentali convinzioni, la ricostruzione si sofferma sull'adesione entusiasta (seppur in parte ingenua) per un'arte capace di rivolgersi a tutti, di fornire una rappresentazione realista e vicina al quotidiano, che sanziona la sua superiorità sull'astrazione propria delle forme artistiche precedenti.

Mentre i primi scritti vengono sollecitati soprattutto per rintracciare la presenza di intuizioni durature, l'analisi di quelli risalenti alla metà degli anni Trenta è occupata innanzitutto da un'assenza, quella che caratterizza la fase fenomenologica del pensiero sartriano. Già rilevato con sorpresa da Deleuze, il silenzio sul cinema che segue l'incontro con il pensiero husserliano, proprio in concomitanza con una riflessione che pone in primo piano lo statuto dell'immagine (ne *L'imagination* e, in particolare, ne *L'imaginaire*), costituisce secondo Caddeo un'occasione mancata e, a maggior ragione, degna di essere interrogata nelle sue motivazioni. L'ipotesi più originale fornita dall'autore è senz'altro quella che riconduce l'esclusione a un'incompatibilità di fondo tra la teoria fenomenologica sartriana, che pro-

pone una concezione de-realizzante dell'immagine, e la concezione realista dell'immagine cinematografica maturata in gioventù.

Proprio l'esaltazione del realismo si complica del resto a partire dagli anni Quaranta, in corrispondenza di due scritti (*Un film pour l'après-guerre* e *Le Style dramatique*, entrambi del '44) che tornano a discutere le peculiarità della rappresentazione cinematografica, in un confronto con il teatro. In questo contesto, Caddeo sottolinea l'importanza di un nuovo criterio: il tema dell'impegno. Pur continuando ad esaltare le virtù espressive della cinepresa, capace di moltiplicare i punti di vista disponibili e di produrre un'immedesimazione impossibile a teatro, Sartre appare infatti insoddisfatto di una filmografia che bandisce programmaticamente il quadro sociale e storico dalla scena, propende per l'intrattenimento e rischia di dissipare il potenziale di cui dispone in quanto "arte di massa".

Questi primi segni di sfiducia nei confronti della capacità del cinema di assolvere a una funzione *engagée* esplodono a fine anni Cinquanta (*Théâtre et cinéma*, testo di una conferenza tenuta a Bouffemont nel 1958) in un «rovesciamento assiologico-estetico» (p. 72) che privilegia ora il teatro. È sul palcoscenico, nel rapporto diretto con il pubblico, che si riproduce l'essere-in-situazione, la relazione sociale concreta. Il cinema, invece, appare oramai a Sartre, proprio in virtù dell'immedesimazione

che causa nello spettatore, soggetto al rischio permanente di una fruizione acritica. Non stupisce dunque che, ancora nel '66, in corrispondenza di una conferenza a Bonn che costituisce l'ultimo degli scritti propriamente teorici analizzati da Caddeo, Sartre individui il principale merito del cinema nella funzione di rinnovamento esercitata sul teatro: mostrando indirettamente l'artificiosità del teatro realista, esso avrebbe favorito un suo rilancio in altre forme.

Nonostante i termini del divorzio dal cinema appaiono, a partire dagli anni Cinquanta, piuttosto netti, è proprio la dimensione politica che risulta preponderante nella ricostruzione dell'attività di sceneggiatore e di critico, proposta nell'ultima parte del libro. Gli esempi forniti sono numerosi: la rielaborazione della pièce di Arthur Miller *The crucible*, sceneggiata da Sartre con il titolo di *Le vergini di Salem* (1957), evidente attacco al maccartismo e alla sua "caccia alle streghe"; la difesa del film *L'infanzia di Ivan* di Tarkowski (1962) con una lettera aperta sulle pagine de L'Unità, giornale che ne aveva criticato pesantemente la presunta ideologia occidentalista; l'incontro con Pasolini in occasione della presentazione a Parigi del suo *Il vangelo secondo Matteo* (1964), osteggiato dall'*intelligenza* francese per la tematica religiosa. Questi ed altri interventi mostrano l'attenzione a tutelare l'autonomia artistica oltre i rigidi dogmatismi ideologici – riflesso della più ampia indi-

pendenza critica sempre rivendicata da Sartre nella sua posizione di *compagnon de route* – e un tentativo mai del tutto abbandonato di appropriarsi proficuamente del mezzo cinematografico.

In conclusione, il libro di Caddeo, dispiegando il rapporto tra Sartre e il cinema nelle molteplici forme in cui esso si è espresso, riesce con successo nell'intento di documentare e interrogare l'importanza e il significato che esso assume nel pensiero di Sartre. Ben oltre quanto si sia potuto mostrare, l'autore ricostruisce sapientemente le molteplici intersezioni di questo «matrimonio mai celebrato» (p. 105), senza tralasciare quelle più indirette (il testo non trascura un'analisi delle sceneggiature che si basano su *pièces* e romanzi sartriani, la più ampia influenza del suo pensiero sul cinema novecentesco, le sue esperienze da attore, i gusti personali...) o, almeno in apparenza, meno felici (come la caustica bocciatura di *Citizen Kane* di Orson Welles, in veste di critico, o l'interruzione del rapporto con il regista americano John Huston a seguito delle incomprensioni insorte durante la stesura della sceneggiatura di un film su Freud). Il segno di un'epoca, il cinema, riflesso sulla vita e le pagine di uno dei suoi maggiori interpreti, viene così restituito al lettore in tutta la sua ricchezza.

Sartre, Arduino Sacco Editore, Milano 2020, 113 pp.

Caddeo, Francesco, *Il segno di un'epoca. La settima arte nel pensiero di*