

Francesco Caddeo

Il cinema vivente.

Viaggio nel mondo del cinema muto attraverso il giovane Sartre

TITLE: *A Cinema 'vivant'. A journey into the world of silent cinema together with young Sartre*

ABSTRACT: This article explores the two main texts by Sartre on cinema. Both interventions associate the rise of cinema to a renewed philosophy and a vitalized esthetical experience. So, we can follow a young Sartre building his own thought and also trying to correct some unsatisfactory sentences asserted by Bergson and Alain. All along the article, we discover a sartrian reflexion as a tool to look at the first era of cinema.

KEYWORDS: Movie; Consciousness; Kinetic; Light; Time

La penna di Sartre ha frequentemente prodotto interventi da cui sono scaturite prese di posizione sulla società e i suoi valori, dibattiti politici, *querelles* sul ruolo dell'intellettuale e sull'impegno. È senz'altro più insolito pensare a Sartre come guida per districarsi in un archivio cinematografico oggi riservato agli appassionati più convinti e ai grandi cinefili.

Gli scritti sartriani sul cinema, sia per la volontà dello stesso autore di non scrivere un'opera compiuta, sia per la mancanza di un'operazione editoriale capace di raccogliere i testi sparsi dando loro maggiore coesione, sia per la considerazione parziale ricevuta dagli stessi collaboratori e colleghi di Sartre, sono restati un aspetto secondario del pensiero del filosofo¹.

I due interventi più lunghi appartengono alla prima fase della sua vita, rispettivamente sono redatti nel 1924 e nel 1931, anche se la loro

¹ Vi sono alcuni passaggi e testi in controtendenza. Per quanto riguarda la letteratura critica in italiano, il lettore può trovare una valida eccezione in S. TERONI, A. VANNINI (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, La bottega del cinema, Firenze 1987. Nei suoi testi biografici, Simone de Beauvoir sembra insistere sulla passione sartriana per il cinema, di gran lunga superiore alla propria. Cfr. S. DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, pp. 51-53 ed EAD., *Mémoire d'une jeune fille rangée*, Gallimard, Paris 1958, p. 280 e pp. 473-474.

pubblicazione sarà di gran lunga successiva²: il primo conoscerà una pubblicazione postuma e il secondo sarà integrato in una grande antologia uscita nel 1970. Dal punto di vista biografico, si tratta di un autore giovane, studente nel primo caso e professore di provincia nel secondo. Più precisamente, per inquadrare la fase in cui questi testi si inseriscono, si pensi a un Sartre che non ha ancora letto Husserl e Heidegger, che non ha ancora pubblicato un romanzo, che intraprende un lungo apprendistato tra letteratura, studi di filosofia, primi tentativi di scrittura e ricerca di uno stile personale. Occorre senz'altro puntualizzare che la presenza di interventi sempre più sporadici e di corto respiro durante la produzione più matura, indica una qualche perdita di interesse da parte del filosofo rispetto al grande schermo, come se gli spunti di riflessione giovanili, una volta giunto ad una fase successiva della sua vita e della sua produzione, non siano sfociati in un pensiero sul cinema di più ampio respiro.

Ci concentreremo, quindi, sui primi due scritti evocati poc'anzi per sottolineare alcuni aspetti tuttora interessanti e per comprendere l'esperienza del cinema dalla penna di un filosofo che effettuava i suoi primi passi nel mondo del pensiero.

1. *L'apologia per il cinema*

La prima elaborazione sartriana sul cinema scritta nel 1924 resta a lungo inedita, rimanendo dimenticata quindi nei cassette per decenni senza essere ripresa o approfondita. Il testo in questione, che Sartre affronta come un esercizio di uno studente senza pretese, ci fornisce però un documento per comprendere il cinema dell'epoca. Coniugando curiosità dello spettatore attento e consapevolezza critica delle tecniche in voga in quel

² J.-P. SARTRE, *Apologie pour le cinéma* (1924), in Id., *Ecrits de jeunesse*, a cura di M. Contat e M. Rybalka, Gallimard, Paris 1990, pp. 388-404. Cfr. anche ID., *L'art cinématographique* [1931], in M. CONTAT, M. RYBALKA, *Les écrits de Sartre. Chronologie et bibliographie commentée*, Gallimard, Paris 1970, pp. 546-552. Per le citazioni in italiano facciamo riferimento a J.-P. SARTRE, *Apologia per il cinema*, trad. it di F. Caddeo, in «Materiali di Estetica», 1, 2014, pp. 23-40 (<<https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/4540/4630>> ultimo accesso 06.10.2021). È disponibile una prima versione italiana grazie alla traduzione di N. Maroger Ragghianti in TERONI, VANNINI, *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., pp. 15-17. Durante il testo faremo riferimento alla nostra traduzione in italiano: J.-P. SARTRE, *L'arte cinematografica*, trad. it. di F. Caddeo, in «Materiali di Estetica», 1, 2014, pp. 41-47 (<<https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/4541/4631>> ultimo accesso 06.10.2021).

momento, il giovane Sartre ci offre la possibilità di cogliere la ricchezza di un periodo della settima arte oggi considerato come remoto e desueto³.

Una considerazione sull'arte cinematografica dell'origine (e il primo contributo di Sartre permette di fare il punto della situazione su all'incirca i primi trent'anni) può quindi trovare in un intervento del giovane Sartre una cartografia possibile per mappare film e opere, di cui oggi conosciamo i nomi e poco altro. Film storici francesi, maestri di Hollywood che non dicono nulla o quasi al grande pubblico odierno, cinema espressionista, film comici e di avventura, western, il lettore può farsi un'idea di generi ancora in costruzione da parte dei grandi talenti dell'epoca. Ogni cineasta viene analizzato per valorizzarne i punti forti: per il giovane e curioso Sartre, per esempio, un regista come Eric Von Stroheim⁴ può essere apprezzato sia per la sua estrema competenza paesaggistica e fotografica, sia per la descrizione psicologica di personaggi a tutto tondo. Inoltre, il cinema austriaco gli offre una concreta alternativa all'espressionismo tedesco che suscita qualche perplessità estetica in Sartre. In questo senso, autori come Karl Grune e Georg Wilhelm Pabst, offrono un cinema di grande realismo, fedele ai problemi quotidiani e alle contraddizioni, un vero e proprio affresco cinematografico in cui sociologia e letteratura si incontrano⁵: più precisamente, il primo privilegia la descrizione del contesto sociale, mentre il secondo offre ruoli femminili (il primo grande ruolo di Greta Garbo, per esempio) di grande importanza per l'epoca, scadendo forse in una morale universalista un po' troppo consensuale e ingenua. Il cinema tedesco di Lang e di Murnau, due nomi oggi molto più presenti nel pantheon del cinema e negli archivi, non riceve elogi, segno che indica come la visione che Sartre offriva spunti di riflessione critica che vanno ben al di là del semplice punto di vista dell'appassionato: Sartre non effettua, infatti, un elogio del cinema del suo tempo e autori affermati, anche di grande rilievo, sono oggetto di critiche puntuali da parte della sua penna. Nel caso dell'espressionismo tedesco, associato da Sartre al

³ È bene ricordare che il 75% delle pellicole mute sono andate perdute. Più in generale, l'esperienza dello spettatore dell'epoca è oggi difficile da ricostruire pienamente perché mancano frequentemente alcuni documenti che il pubblico aveva a disposizione. Inoltre, per comprendere la produzione cinematografica di cui parla Sartre, occorre puntualizzare che, prima degli anni Quaranta, tecniche come lo zoom, il cambiamento di profondità di campo, si trovavano ancora a uno stadio elementare. Le giustapposizioni sono effettuate esclusivamente attraverso il montaggio.

⁴ SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 35.

⁵ Ivi, p. 34.

cinema cubista⁶, il giovane filosofo rimprovera una recitazione esagerata, che abbandona il realismo per approdare a un'estetismo autoreferenziale, basato principalmente su tematiche oniriche. L'espressionismo tedesco si presenta così come incoerente: da una parte, presenta dei personaggi dominati da un irrazionalismo angosciante e drammatico; dall'altra, dal punto di vista della fotografia, è preponderante un elemento geometrico netto. Come sottolineato da Maria Paloschi, l'uso di tecniche iperboliche e ultrarazionali per descrivere stati principalmente onirici e ultraemotivi, rende tali tecniche «incongruenti con il reale svolgimento dei nostri stati onirici e allucinatori»⁷.

Nelle pagine sartriane troviamo soprattutto uno spiccato interesse per il cinema americano, verso registi come David Griffith e James Cruze, primo specialista dei western⁸: il primo pensa a sviluppare una rappresentazione il più possibile fedele di episodi tratti dalla realtà storica e a introdurre nuove tecniche, come il montaggio, di cui può essere considerato l'inventore, e il flashback; il secondo, scaduto verso una produzione senz'altro più commerciale, propone un cinema più leggero ma dotato di ironia e di sceneggiature gradevoli. Ma nel cinema anglosassone Sartre trova l'autore per lui più completo, il regista e attore capace di coniugare comicità e critica sociale, acrobazie fisiche e emozioni, intensità narrativa e surrealismo creativo. Ci si riferisce ovviamente a colui che diventerà uno dei suoi idoli, Charlie Chaplin⁹. Mondo operaio, miseria degli *slums* in una vita al confine tra legalità e illegalità, severità della polizia, brutalità dei rapporti sociali, i film di Chaplin costruiscono dei romanzi in immagini paragonabili alle opere letterarie di Dickens e di Hugo: in essi ci si imbatte in figure di antieroi, segnati dall'ironia e da una gentilezza di fondo, che si riscattano restando autentici, verso cui lo spettatore può mostrare un'empatia, una solidarietà senza trionfalismi. In altre parole, Chaplin descrive con eleganza e sapienza esistenze che cercano un loro posto nella vita contemporanea dominata dal produttivismo: i suoi film allargano le possibilità narrative della settima arte senza scadere in prolissità, pesantezze o espedienti eccessivamente tecnici.

Anche se in minore misura, Sartre si interessa anche ai cineasti transalpini, i quali muovono i loro primi passi, seppure un po' in ritardo

⁶ Ivi, p. 37.

⁷ M. PALOSCHI, *L. Bunuel: un ateo per grazia di Dio. La via lattea*, in «isoccombenti» (<<https://isoccombenti.wordpress.com/2016/09/15/l-bunuel-un-ateo-per-grazia-di-dio-la-via-lattea/>> ultimo accesso 06.10.2021).

⁸ SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 27.

⁹ Ivi, p. 38.

rispetto ai loro omologhi statunitensi e tedeschi. Su questo punto, il giovane scrittore mostra una certa predilezione per autori come Abel Gance e Marcel Lherbier¹⁰, i quali, rispetto soprattutto agli espressionisti tedeschi, mostrano un uso della fotografia più sottile, un utilizzo del chiaroscuro che evita la semplice opposizione tra luce e tenebre. Il tema della luce è dunque fondamentale per comprendere il fascino sartriano nei confronti del cinema. Pur manifestando una qualche diffidenza verso le atmosfere demoniache, Sartre vede una grande potenzialità estetica nella ripresa cinematografica che sorpassa la varietà cromatica della pittura. Egli scrive:

La luminosità dello schermo è senza pari. [...] Certamente la potenza del sole di mezzogiorno è ancora lungi dall'essere riprodotta dal cinema. Ma i crepuscoli, le aurore, le lune piene sono talmente luminosi che li crederemmo autentici. Ciò che amiamo innanzitutto non sono i colori, ma la luce. Le stoffe rosse o verdi non attirano lo sguardo del neofita, ma egli fissa tutto ciò che brilla, le lampade, i ghiacci al sole [...] Il cinema ci restituisce questa luce. Vi è un'infinità di sfumature luminose. Questa varietà è comparabile a quella che fa passare le sensazioni uditive dal grave all'acuto. È un cambiamento progressivo di qualità che, da una tonalità primitiva, finisce per trasportare la sensazione verso una tonalità totalmente differente. Se occorresse tagliare questa continuità in parti nette, si distinguerebbero solamente: il nero — il grigio — il chiaro — il brillante. Il cinema rende tutte queste sfumature. Le sa armonizzare ed eccelle nel chiaroscuro. In questo, si dirà, non ha nulla di più delle acqueforti¹¹.

Pur disponendo di pochi colori, lo schermo cinematografico offre una serie di microtonalità cromatiche che vengono armonizzate nello schermo medesimo. Il bianco e nero non è quindi una soluzione di ripiego a cui il cinema è obbligato a sottostare, ma piuttosto un'opportunità espressiva che fa risaltare la brillantezza di alcune gamme. Nella penna di un Sartre che non ha ancora vent'anni, il cinema diventa così l'arte della novità estetica, del rinnovamento della narrazione, il trionfo della fotografia.

Sartre ricava uno spazio in tutto questo materiale cinematografico con una formazione cinematografica da autodidatta, utilizzando due filosofi in voga, per poi rivalutare autonomamente l'esperienza del cinema, considerata all'epoca più come una novità tecnica che come una vera e propria forma artistica. In questo scritto del 1924 Sartre si inserisce inoltre in

¹⁰ Ivi, p. 39.

¹¹ Ivi, pp. 34-35.

maniera diretta in una delle problematiche che la filosofia francese del Novecento ha fatto propria nell'interrogare il cinema, la questione della percezione del movimento¹². In altre parole, il Sartre che deve ancora addentrarsi nella filosofia ha a disposizione due critiche di segno opposto rispetto all'analisi estetica del grande schermo: quella bergsoniana, espressa ne *L'evoluzione Creatrice* del 1907¹³, che bolla il cinema come falso movimento, e quella di Alain (filosofo oggi meno quotato, ma molto in voga negli anni Venti), che considera ogni arte cinetica come una 'deviazione' impropria rispetto alla bellezza tradizionale espressa dell'arte; quest'ultima consisterebbe, a suo dire, nell'idea di stasi, di durevolezza, di eternità. Per dirla altrimenti, Bergson, l'intellettuale della durata e del tempo sintetico già descritti in *Materia e Memoria* nel 1895, ritiene il divenire espresso della pellicola come un tempo 'meccanico', cioè legato ad una visione associazionista degli istanti che rendono tale divenire spurio e inautentico. Come Bergson stesso afferma, il cinema sarebbe a suo dire nient'altro che il «meccanismo della nostra conoscenza abituale»¹⁴, una somma di punti individuali che scompongono l'esperienza in maniera quantitativa. Bergson, forse il filosofo che nei primi del Novecento ha fornito i maggiori strumenti teorici per comprendere il funzionamento del cinema rispetto alla coscienza, disconosce la settima arte e 'perde' quindi l'occasione di valutarne a pieno le potenzialità, considerandola priva di slancio.

Dal canto suo, Alain resta impregnato di pensiero di stampo metafisico piuttosto tradizionale. Il suo contributo si iscrive in un quadro dualistico e gerarchico (necessità *vs* contingenza, Essere *vs* divenire, Forma *vs* Materia), in cui due termini si oppongono svalutandone il secondo a vantaggio del primo. Nella concezione di Alain, la bellezza estetica è quindi legata al carattere imperituro dell'opera e alla sua resistenza al divenire, all'usura del tempo¹⁵. Se dovessimo riassumere in una frase la disputa filosofica, il dibattito sul cinema si cristallizza sulla questione del movimento e si polarizza nell'alternativa tra illusione di movimento e movimento illusorio.

Un Sartre ancora studente avanza coraggiosamente la sua posizione critica, sostenendo che il cinema può offrire una nuova esperienza estetica, come quella di una continuità strutturata, di una forma che si presenta

¹² Su questo punto sono state fondamentali le pagine di M. CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica*, Mimesis, Milano 2007, in particolare pp. 81-83.

¹³ H. BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907. Per l'edizione italiana: ID., *L'evoluzione creatrice*, trad. it. di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 2002.

¹⁴ BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 260.

¹⁵ Cfr. ALAIN, *Pensieri sull'estetica* [1923], trad. it. di E. Bonora, Guerini e associati, Milano 1998.

attraverso lo svolgimento temporale¹⁶. In altre parole, il cinema permette di superare la scomposizione del movimento in punti singolari, operazione intellettuale completamente artificiale, per prendere in considerazione una forma in movimento. Il bergsonismo giovanile di Sartre si afferma così contro lo stesso Bergson¹⁷, che il giovane autore aspira a correggere mostrando come il cinema sia l'effettiva forma artistica che dispiega la durata. Egli scrive: «[il cinema] comunica la formula di un'arte bergsoniana. Inaugura la motilità in estetica. [...] Nello schermo tutto cambia troppo per essere previsto; ma, per affascinare i sensi e assicurare lo spirito, tutto vi cambia seguendo un ritmo percepibile, non impercettibile, un morbido legame, una legge insinuante»¹⁸. Nelle parole del giovane autore, il cinema incarna quindi la vera forma della continuità, un movimento sintetico analogo a quello della coscienza. Secondo Sartre, il film presenta quindi una componente ritmica continua, un «ritmo»¹⁹ incessante che oltrepassa i singoli istanti verso una comprensione superiore. Al contrario di una giustapposizione di istanti separati, Sartre individua nel cinema una forza di coesione, un'esperienza fondata sulla sensazione dell'insieme.

Di fronte a un'interpretazione originale del bergsonismo da parte sartriana, si può constatare con rammarico la mancanza di una ripresa effettiva di questi temi nella riflessione di stampo fenomenologico successiva. A partire dal 1933, infatti, non si assiste ad un rilancio dell'analisi dell'esperienza cinematografica alla luce del metodo husserliano e non si ha quindi la possibilità di verificare una possibile vasta continuità di temi e di nozioni²⁰. Se un elemento può già emergere in questo senso è la critica dell'associazionismo psicologista e percettivo, secondo cui le percezioni possono essere scomposte in elementi primi, separati e successivi gli uni agli altri. La coscienza sintetica suggerita da Sartre, che in questo caso metterebbe d'accordo bergsonismo e fenomenologia, vuole infatti oltrepassare l'idea della percezione come semplice somma di istanti e di qualità.

Rispetto ad Alain, il cinema permette a Sartre di cominciare a dubitare di una certa filosofia²¹. Il pensiero di Alain non è che l'ultima manifestazione, almeno per quanto riguarda l'epoca di questo dibattito, di una metafisica platonista che ha imposto una scissione tra fruizione estetica

¹⁶ SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., pp. 24-25.

¹⁷ Cfr. CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica*, cit., pp. 81-82.

¹⁸ SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., pp. 24-25.

¹⁹ Ivi, p. 31.

²⁰ Per un'analisi di questa tematica rinviamo al nostro F. CADDEO, *Il Segno di un'epoca. La settima arte nel pensiero di Sartre*, Arduino Sacco Editore, Roma 2002.

²¹ CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica*, cit., p. 83.

e movimento, orientando la contemplazione verso le idee di immobile e di imperituro. Per il giovane Sartre, tale operazione è condannata a un intellettualismo artificiale e anacronistico rispetto al mondo contemporaneo. Anche nelle arti visive, infatti, è giunto il momento di manifestare il Divenire e la dinamica come caratteristiche fondamentali della realtà. Il giovane Sartre lo dichiara esplicitamente: «Una filosofia nuova ha detronizzato, però, quella delle Idee imperiture: oggi, non vi è più realtà che nel cambiamento»²².

A questo punto, ciò che emerge è quindi un confronto più vasto dal punto di vista estetico tra il cinema e le arti già affermate. Il cinema presenta uno svolgimento paragonabile a quello della sonata in musica ma, rispetto agli elementi puramente sonori dell'arte musicale, può vantare, a detta di Sartre, una maggiore concretezza. Quest'ultima, perciò non si limita ad un gioco di rimandi e alla tensione emotiva tipica della composizione musicale, ma mette in scena una raffigurazione che utilizza l'intreccio e la sovrapposizione di piani senza arrestarsi a essi. Il cinema presenta una grande potenzialità, quella di restare prossimo al quotidiano, senza doverlo confermare o illustrare in modo didascalico: non vuole infatti smentire la realtà, ma piuttosto arricchirla, esattamente come non vuole smentire il testo scritto della tradizione letteraria, presentandosi piuttosto come un'alternativa.

L'arte cinematografica costruisce una durata analoga a quella della temporalità della coscienza. Tale analogia, però, non deve farci pensare alla figura dello specchio: lo schermo non si presenta infatti come 'specchio', dato che non rinvia a un'immagine-copia dell'originale. La durata cinematografica allarga lo spettro del visibile, offre nuove mobilità percettive e nuovi ritmi narrativi, soppianta la banale successione degli eventi. Seguendo questa direzione Sartre può apprezzare registi come il già citato David Griffith, specializzato in montaggi piuttosto arditi per l'epoca, o Henri Pouctal²³, esperto di *collages* e di effetti speciali. Inoltre, secondo Sartre, l'esempio migliore di montaggio si verifica in una scena di *Napoleon* di Abel Gance. La pellicola suscita qualche perplessità per il modo con cui viene trattato il personaggio di Bonaparte e per le sue finalità politiche. Tuttavia, il montaggio di due piani permette di dare corpo ad una temporalità non lineare, a una sequenzialità non meccanica.

Il cinema si presenta così al *rendez-vous* con il ventesimo secolo offrendo qualcosa in più nel mondo della cultura. La sua concezione del tempo

²² SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 24.

²³ Ivi, p. 29.

si interseca con la riflessione sulla quarta dimensione fatta da Picasso nella pittura, con lo svolgimento della serie dodecafonica attraverso Schoenberg in musica e con la dimensione intima del tempo che troviamo nell'opera letteraria di Marcel Proust.

La precisione delle scenografie e dei dettagli rende il cinema più efficace rispetto al teatro, che paga un palcoscenico molto più artificiale e distante dal reale; ma la cinepresa non offre una esclusiva componente documentaristica, ma una proliferazione di scene attraverso l'occhio della camera, una mobilità della ripresa, ben al di là della scena teatrale. La direzione multipla della camera rompe con la linearità dello sguardo della pittura e del teatro, una percezione già orientata²⁴. Il pluralismo delle inquadrature rinvia infatti nella concezione sartriana alla pluralità dei punti di vista, alla moltiplicazione delle 'prese' su una situazione.

Il cinema è quindi il punto di contatto tra il mondo quotidiano e la creazione artistica. La realtà in divenire e la ricerca si coniugano oltrepassando le possibilità già offerte dalla tragedia, dal poema musicale, dalla fotografia, dal teatro. Per riprendere ciò che Edgar Morin dirà qualche decennio più tardi, il cinema, a differenza del palcoscenico teatrale, mostra il dietro le quinte di una società, i suoi lapsus, delle evidenze che restano però inconfessabili²⁵.

Nel leggere l'ammirazione di Sartre per la macchina da presa, anche con qualche passaggio un po' entusiasta, non bisogna pensare neanche a una sorta di affabulazione di tipo futurista. Non troviamo, infatti, nelle parole sartriane un'ode al trionfo della macchina, alla velocità e a un avvenire mitico: la considerazione dell'apporto del cinema rispetto alle altre arti non comporta nel nostro giovane autore una ricerca di una 'tabula rasa' capace di azzerare ogni tradizione. Il cinema non è dunque la trascrizione artistica del 'gigantismo' meccanico e della sua efficienza, ma un'espressione accessibile, un momento di sospensione rispetto alla logica della *performance* e della produzione. La settima arte non è quindi accumulata all'industria, ai trasporti e alla produzione in serie. Se il cinema rende obsoleti alcuni generi letterari e artistici che si sono un po' cristallizzati e assopiti nelle loro abitudini, tali generi non sono definitivamente condannati e relegati a un passato da eliminare. Sartre sottolinea piuttosto la freschezza di un'arte giovane, multiforme, capace di stimolare e di svegliare un'espressione artistica intorpidita dalle convenzioni.

²⁴ D. CHÂTEAU, *Sartre et le cinéma*, Biarritz, Atlantica 2005, p. 55.

²⁵ E. MORIN, *Le Cinéma et l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, Paris 1956, p. 250.

2. Sartre dal 1931 e oltre

Nel 1931 Jean-Paul Sartre ritorna a trattare dell'argomento cinematografico. Nel frattempo, però, ha cambiato ruolo: da studente curioso e vivace, è diventato professore di liceo, ricoprendo così un ruolo che incarna l'autorità e l'insegnamento di una disciplina consolidata. Questo cambiamento di prospettiva lo induce a considerare altrimenti la trasmissione del sapere e il rapporto alla gioventù, consapevole di dovere prendere in conto una funzione pedagogica nel rivolgersi agli allievi.

Su un altro piano, la sua scrittura abbandona gli esercizi giovanili del 1924 e gli esperimenti effimeri. Passati i venticinque anni, Sartre si dedica a una scrittura più cosciente, forgiando uno stile personale: l'esperienza di insegnamento a Le Havre gli ispira alcune pagine della prima versione de *La nausea*. La filosofia dell'esistenza non è ancora entrata pienamente nelle sue preoccupazioni, ma il giovane autore anticonformista e individualista comincia a interrogarsi sull'importanza sociale, e non solo estetica, delle arti, di cui la letteratura resta in ogni caso l'espressione privilegiata.

Sartre decide di approfittare dell'occasione²⁶ offertasi dall'apertura dell'anno scolastico per scardinare dall'interno l'autorità dell'insegnante e con essa, tutti i valori di disciplina che si annidano in tale funzione. Il suo discorso è di conseguenza segnato da una costante ironia, non troppo celata, rivolta contro il perbenismo della borghesia della città, i cui figli sono in parte gli allievi del liceo. Questo intervento si concentra sull'importanza dell'arte cinematografica ed è segnato in modo significativo dalla necessità di rispondere a un moralismo elitario che ha, nei primissimi decenni del Novecento, derubricato il cinema a divertimento «per sfaccendati», «domestici» e operai «senza cultura»²⁷. In altre parole, il cinema, lungi dall'essere considerato come un'attività destinata a un pubblico colto, era piuttosto bollato come «divertimento di idioti» o, come diceva senza peli sulla lingua Georges Duhamel, «una macchina di depravazione, un passatempo di analfabeti, di miserabili»²⁸. In questo senso è bene ricordare la reazione tutt'altro che accomodante che alcune famiglie manifestarono di fronte a un discorso che si presentava come un invito alla trasgressione.

²⁶ Secondo la tradizione dell'epoca, il discorso dell'inaugurazione dell'anno liceale è effettuato dall'insegnante più giovane.

²⁷ Sul fascino espresso nei confronti del cinema a partire da una morale antiborghese: CHÂTEAU, *Sartre et le cinéma*, cit., p. 34.

²⁸ Per il resoconto di questo dibattito dell'epoca cfr. M. FERRO, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris 1993, pp. 35-36.

Più in generale, il discorso sartriano è una testimonianza di come lo statuto del cinema sia all'epoca ancora mal definito. Quest'ultimo, nel periodo in cui Sartre sviluppa la sua posizione, oscilla nelle considerazioni estetiche tra artificio tecnico e intrattenimento senza pretese artistiche, poiché viene sottolineata più la sua capacità di registrazione superiore alla memoria umana che la sua validità culturale. La sua funzione riconosciuta è più di stampo archivistico che di matrice creatrice e il suo spazio nel mondo culturale è altresì fonte di dubbi.

Per sbloccare tale status svalutato, Sartre intraprende una distinzione tra l'esperienza cinematografica e quella teatrale. A suo dire, la settima arte presenta il vantaggio evidente della prossimità con la realtà, di un'aderenza feconda a contatto con la superficie delle cose: Sartre comprende innanzitutto che il cinema va ben al di là della rappresentazione classicamente intesa. L'esperienza cinematografica ha «leggi proprie»²⁹, una propria dimensione, che risulta aderente al reale ma senza copiarlo: la funzione del cinema si focalizza anzi sull'arricchimento del reale e su un'espansione dell'esperienza. Un'arte della copia sarebbe, al contrario, l'ennesima trasfigurazione dell'arte classica che penserebbe la realtà soltanto come un modello ideale da imitare; l'innovazione cinematografica si perderebbe così dietro un ruolo di riproduzione più o meno fedele. In altre parole, il cinema vuole soprattutto vivacizzare, stimolare, elevare la realtà e mostrarne il carattere processuale. Nel linguaggio sartriano, il film è una forma compiuta dell'accidentale: non vuole, infatti, superare tale accidentalità per mostrarne una illusoria necessità, una sorta di sintesi superiore; l'obiettivo è piuttosto quello di mostrare la forza della transitorietà racchiusa in un'opera definita e la sua capacità espressiva. In queste riflessioni, si trovano gli abbozzi della drammaturgia sartriana esistenzialista sviluppata qualche anno più tardi: più precisamente, Sartre riflette, seppure in modo embrionale, sul teatro che vuole trovare una nuova linfa, che vuole tornare a parlare a giovani, e più in generale, alle masse popolari. Per conseguire un obiettivo così ambizioso, il teatro esistenzialista dovrà offrire i mezzi espressivi di un rinnovamento, avvicinandosi alla vita e ai temi dell'esistenza.

Se le arti figurative accademiche, come la pittura o la scultura, senza dimenticare la drammaturgia, offrono delle forme statiche, il cinema si concentra sull'idea di 'formazione', di forma in divenire. Tale caratteristica, lungi dal significare una mancanza o un'incompiutezza da parte del cinema, indica al contrario una potenzialità supplementare. Come direbbe il gran-

²⁹ SARTRE, *L'arte cinematografica*, cit., p. 43.

de storico Sergio Bettini³⁰, lo schermo è più di un palcoscenico, perché si allarga cercando di forzare i limiti spaziali. Se il palcoscenico raffigura l'oggetto dell'immagine seguendo il paradigma della cornice, il grande schermo moltiplica i piani e sfugge alla localizzazione della rappresentazione. La molteplicità delle inquadrature, i tagli, la successione delle prese attraverso la camera implicano l'impossibilità di una contemplazione meditativa, intesa in senso tradizionale come messa a distanza di fronte ad un quadro inerte. Il film è, perciò, molto più una presentazione di una sintesi mobile che una 'ri-presentazione' (fondamento della 'rappresentazione') del già conosciuto.

Dal punto di vista sociologico, l'arte cinematografica può ancora svecchiare una società imborghesita e ingessata proprio perché si tratta di un'espressione che deve ancora compiersi e costruirsi, ancora priva del gioco di *leitmotif* e di formule stereotipate. Secondo il Sartre del 1931, quest'arte troverà una propria realizzazione se saprà selezionare un proprio pubblico adatto alla sfida della comprensione, capace quindi di evitare l'alternativa sterile tra produzioni d'*élite* e produzioni di svago. Sartre trova quindi nel cinema la trascrizione di una realtà in movimento, segno eloquente di una società in fermento. Il mondo borghese si sente un po' 'minacciato' dal cinema poiché il grande schermo è un'arte dell'apertura in chiave antisciovinista (una sorta di finestra sulle produzioni tedesche e statunitensi) e in chiave sociale: ciò che è messo in discussione è lo stesso 'gusto' borghese per una certa arte e per una certa gerarchia tra le arti. Gli anni del Fronte Popolare arriveranno di lì a poco e il testo sartriano ci consegna un'idea, per quanto vaga, di confronto aspro tra la pressione dei ceti popolari e operai e un ceto proprietario piuttosto retrivo e arroccato sulle sue posizioni dominanti.

A tal proposito, nella sua descrizione della sala, non priva di humor, Sartre ci offre una rapida diagnosi «dell'essere in una sala di proiezione»: attraverso di essa comprendiamo la leggera trasgressione rappresentata da un ambiente ancora non codificato, al momento non soffocato da un protocollo rigido, in cui i comportamenti del pubblico mostrano finora, a differenza del teatro, la loro spontaneità. Come ricordato da Giovanni Invitto, Sartre, infatti, «ha continuamente confessato di preferire, all'aria sterilizzata del teatro, le sale fumose dei cinema, dove c'è il chiasso, gente viva e reale con suoi odori e i suoi umori»³¹. Non vi è nulla, perciò, della ricerca del comfort e del consumo facile, ma la creazione vivace di una sorta di 'secondo spettacolo' in parallelo a quello proiettato sul grande

³⁰ S. BETTINI, *Storicità del linguaggio cinematografico*, in «Lumen», 1, novembre 1954, p. 9.

³¹ G. INVITTO, *Locchio tecnologico*, cit., p. 40.

schermo. Abbandonando il pomposo cerimoniale del mondo teatrale, il cinema fornisce orari vari, abbigliamento libero, ingresso in sala alla spicciolata. Tale simpatico 'secondo spettacolo' coinvolge gli altri spettatori, dato che ognuno manifesta la propria presenza a modo suo e viene quindi prodotto uno spazio multisensoriale (rumori, urti, musica dell'orchestra)³². La fruizione estetica non è quindi 'frontale' al soggetto spettatore, ma si trova immersa in un ambiente in cui è stimolata in molteplici direzioni: il cinema offre di conseguenza una situazione che non può essere riassunta, seguendo il paradigma dualista metafisico, in una relazione binaria tra un soggetto osservante e un oggetto osservato.

Sarebbe tuttavia fuorviante pensare che i cambiamenti intervenuti tra il primo e il secondo testo sartriano siano di ordine esclusivamente biografico. Il cinema stesso è cambiato tra il 1924 e il 1931. A partire dal 1928, infatti si assiste alla prime pellicole dotate di sonoro. Tale innovazione cambia lo statuto del cinema: prima del sonoro, infatti, non si poteva parlare di un vero e proprio 'mutismo' della settima arte, perché il silenzio della pellicola non era una caratteristica difettiva, ma costitutiva. In questo senso, i gesti, i volti, la mimica prendono una parte preponderante della recitazione, facendo del film un'espressione della corporeità. Il cinema 'muto' è quindi vitalità, espressività, rifiuto della comunicazione ordinaria: la successione di fotogrammi filmati e di dialoghi scritti rende la messa in scena qualcosa di altro rispetto alla banale riproduzione della nostra esperienza quotidiana³³. Nella prospettiva sartriana, il cinema 'muto' non è quindi considerato come un elemento lacunoso che richiede un'ulteriore svolta tecnologica con l'introduzione del sonoro: lungi dall'essere una carenza, il carattere 'muto' permette di costruire una gerarchia tra recitazione corporea e dialogo, tra gesto e parola, mettendo in risalto l'espressività dei primi e utilizzando i secondi come supporti. A tal proposito, di fronte al proliferare dei film sonori, Sartre puntualizza in maniera lapidaria come «il cinema stia acquisendo il diritto a tacere»³⁴. La predilezione per il muto di fronte all'avvento del sonoro, sarà d'altronde una delle cause dell'allontanamento di Sartre rispetto ad una produzione cinematografica che non corrisponde più alle sue preferenze estetiche³⁵.

³² SARTRE, *L'arte cinematografica*, cit., p. 42.

³³ Si pensi, come esempio conosciuto da chiunque, a *Tempi moderni*, film che ha segnato profondamente Sartre. Un'opera di quel tipo perderebbe molta della sua forza espressiva con il supporto del sonoro e non è quindi un caso che Charlie Chaplin continui ad utilizzare il muto anche dopo l'avvento del sonoro.

³⁴ SARTRE, *L'arte cinematografica*, cit., p. 44.

³⁵ Anche su questo punto, rinviamo al nostro CADDEO, *Il segno di un'epoca*, cit.

Dal punto di vista teoretico, occorre puntualizzare che Sartre, come nel testo del 1924, non ha ancora esplorato la fenomenologia husserliana, di cui nel 1931 non conosce neppure l'esistenza. La fenomenologia entrerà nella sua vita di lì a poco, ma sono soprattutto idee che si fanno strada e che persisteranno nella sua riflessione successiva: ci riferiamo alla nozione di contingenza e a quella della proiezione dell'esistenza verso il futuro. Le pellicola realizza difatti uno svolgimento temporale, parallelo a quello della coscienza di cui è un *analogon*: ci mostra dunque l'effettivo comportamento della nostra coscienza temporale, celato dall'abitudine a un temporalità meccanica. Il finale della pellicola presenta l'esito ineluttabile della proiezione dell'esistenza, di un 'gettarsi-verso' un futuro che non è ancora materializzato ma che è destinato a realizzarsi. Il film produce quindi l'idea della fatalità, non per indicare un destino che domina l'esistenza, ma per offrire l'idea di una contingenza degli enti, della loro esistenza transitoria e gratuita verso un avvenire inteso come dimensione dell'Essere non ancora compiuto. La pellicola espone allo sguardo quella temporalità che l'abitudine occulta alla nostra comprensione: secondo Sartre, tecniche come la dissolvenza, i tagli, le sovraimpressioni, sono funzionali proprio a questo scopo³⁶. In modo continuo, discreto, senza fronzoli, il cinema ci consegna, di conseguenza, l'effettivo movimento del Divenire irreversibile, in cui gli enti si mostrano come deboli e senza giustificazione, in cui «sembra che un legame molto molle unisca il passato al presente, che tutto invecchi per caso, in disordine, a tentoni»³⁷.

3. Conclusioni

Il cinema si presenta quindi nell'intervento sartriano come un'arte del futuro, come una promessa da consegnare alla gioventù, un universo di cui tutte le potenzialità non sono ancora state esplorate. Le riflessioni di Sartre restano delle vivaci considerazioni, che meriterebbero un lavoro di sviluppo che purtroppo non arriverà mai. Ad esempio, lo statuto dell'immagine contemporanea, la sua emergenza progressiva e sempre più marcata nello spazio sociale, senza dimenticare il potere di influenza delle immagini mediatiche rispetto ai costumi e al consumo, potrebbero essere alcune feconde evoluzioni di cui Sartre getta le basi. Vero è che certe espressioni presenti nel discorso sartriano possono apparire oggi come un po' datate. Al

³⁶ SARTRE, *L'arte cinematografica*, cit., p. 46.

³⁷ Ivi, p. 45.

giorno d'oggi il cinema ha infatti perso quella componente trasgressiva e di confronto tra generazioni che fa da sfondo al contributo sartriano: le sensazioni descritte da Sartre non hanno più lo stesso smalto, a causa della massificazione del cinema, delle sue commercializzazioni e forme stereotipate. In altre parole, il cinema è novità che irrompe in un'epoca, quella di Sartre, che non è più la nostra: altri mezzi audiovisivi si sono affermati e hanno modificato il nostro modo di percepire. Spetta, però, al cinema il merito di avere inserito il 'dispositivo-schermo' nell'esperienza quotidiana³⁸.

Seppur senza un seguito compiuto, i due testi di Sartre contribuiscono alla comprensione dell'esperienza estetica cinetica, facendo di quest'ultima un elemento effettivo e non difettivo della realtà. Inoltre, la prospettiva sartriana evita di fare della materia cinematografica un oggetto 'da giudicare' secondo i canoni di una filosofia già costituita. Al contrario, la settima arte, con la sua modifica irreversibile del nostro modo di percepire, diviene un elemento che può ispirare una riflessione filosofica rinvigorita.

Benché non abbia raggiunto né la compiutezza dei testi di Deleuze, né la profondità degli interventi di Merleau-Ponty, il pensiero sartriano sul cinematografo mostra indizi utili che possono fare da connessione tra le pagine di Bergson e quelle di autori della generazione a lui successiva. Il contributo giovanile sartriano merita dunque di essere inserito nel panorama contemporaneo della riflessione critica sul cinema.

³⁸ Su questo punto non possiamo che rinviare alla produzione del laboratorio *Vivre par(mi) les écrans* diretto da Mauro Carbone, con il supporto di Jacopo Bodini. Come esempi della loro produzione multilingue: M. CARBONE, *Filosofia-Schermi*, Cortina, Milano 2016; J. BODINI, M. CARBONE, A.C. DALMASSO (a cura di), *I poteri degli schermi*, Mimesis, Milano 2020.