

Antonio Catalano

*Il bergsonismo del giovane Sartre:  
percezione, coscienza e immagine nella “settima arte”*

TITLE: *The Bergsonism of the young Sartre: perception, consciousness, and image in the “seventh art”*

ABSTRACT: The article intends to discuss an essay written by the young Sartre on cinema in 1924. It is a premature phase of Sartre’s reflection, still far from the phenomenological and then existentialist turning point; the Sartre of the 1920s is still very close to Bergson, who is the real protagonist of the essay in question: *Apologie pour le cinéma*. In the cinema, Sartre identifies a Bergsonian art, despite Bergson’s own criticism of the cinema in *Creative Evolution* (1907). It will therefore be interesting to evaluate: a) in what terms Sartre arrives much earlier than Deleuze at extracting an aesthetic from Bergson, passing through the cinema; b) the proposal of an unusual hierarchy of the forms of artistic expression, which sees literature and theatre subjected to the absolute aesthetic primacy of the cinema.

KEYWORDS: Sartre; Bergson; Aesthetics; Cinema; Image; Consciousness

*Introduzione*

Nel 1924, un giovanissimo Jean-Paul Sartre si cimenta probabilmente per la prima volta con riflessioni di natura estetica, nello specifico rivolte alla “settima arte”, quella cinematografica: *Apologie pour le cinéma*<sup>1</sup>. Il futuro autore de *La Nausée* (1939) ha appena diciannove anni ed è al primo anno di studio presso *L’École normale supérieure* di Parigi, dove otterrà la laurea in Filosofia nel 1929. A pochi anni di distanza, nel 1931, e sulla falsa riga del primo, segue un secondo scritto sartriano dedicato al

---

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *Apologie pour le cinéma* [1924], in M. CONTAT, M. RYBALKA (éd. par), *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, pp. 388-404 (trad. it. a cura di F. Caddeo: *Apologia per il cinema, difesa e illustrazione di un’arte internazionale*, in «Materiali di estetica», 1, 2014, pp. 23-40).

cinema: *L'art cinématographique*<sup>2</sup>. In entrambi i casi, sono di là da venire tutta una serie di incontri decisivi per la piena maturazione intellettuale dell'autore: quello con la fenomenologia di Husserl (*La transcendance de l'Ego*, 1934), quello con l'analitica esistenziale di Heidegger (*L'Être e le néant*, 1943), e non da ultimo quello con i testi principali di Marx e della tradizione marxista (*Critique de la raison dialectique*, 1960). Sono nondimeno distanti anche le sceneggiature cinematografiche scritte molti anni dopo: *Les jeux sont faits* (1947), *Thypus* (1953) lo *Scénario Joseph Le Bon* (1955), lo *Scénario Freud* (1958).

Resta dunque difficile parlare, tra il '24 e il '31, di una vera e propria teoria del cinema in Sartre; si tratta piuttosto di due scritti dai toni giovanili appassionati e accesi, i quali, se pur lontani dalla complessità delle opere più celebri, rivelano parimenti dei tratti peculiari e delle sfumature inattese di uno degli intellettuali simbolo del secolo scorso.

Colpisce infatti, dapprima, la vicinanza filosofica esplicitamente dichiarata dal giovane Sartre al *maître à penser* più conosciuto nella Francia del tempo, Henri Bergson; tale vicinanza diviene tanto più sorprendente quanto più si porti l'attenzione su una questione ampiamente nota tanto agli studiosi di Sartre quanto agli studiosi di filosofia contemporanea francese *tout-court*: i lavori sartriani maturi sulla natura dell'immagine, della percezione e della coscienza, saranno concepiti consapevolmente in chiave anti-bergsoniana, pertanto in una presa di distanza critica dagli stessi studi giovanili ivi ricordati<sup>3</sup>. L'introduzione in Francia del metodo fenomenolo-

<sup>2</sup> J.-P. SARTRE, *L'art cinématographique* [1931], in M. CONTAT, M. RYBALKA (éd. par), *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970, pp. 546-552 (trad. it. a cura di F. Caddeo: *L'arte cinematografica*, in «Materiali di estetica», 1, 2014, pp. 41-47).

<sup>3</sup> Cfr. J.-P. SARTRE, *L'imagination* [1936], PUF, Paris 2012; ID., *L'imaginaire* [1940], éd. par. Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1986. Il progressivo venir meno dell'immagine cinematografica quale oggetto di studio privilegiato, già dal 1936, coincide con l'altrettanto progressivo distanziamento critico da Bergson. Nel saggio introduttivo alla traduzione italiana de *L'imaginaire*, Raoul Kirchmayr ricostruisce in maniera sintetica ed efficace questa fase delicata dell'iter speculativo sartriano, l'apprendistato fenomenologico e la ricasazione dell'originario bergsonismo: «Il commiato a Bergson ha luogo in alcune pagine dense e dure dell'*Immaginazione*, nelle quali Sartre discute il pensiero bergsoniano all'interno della critica alle metafisiche dell'immagine [...] Il tono del discorso con cui Sartre regola di fatto i propri conti con il bergsonismo è chiaro e già lascia intendere qual è, secondo Sartre, il punto debole di quel pensiero: volendo rifondare la concezione dell'immagine, il bergsonismo rimane impigliato nella metafisica che voleva criticare...» (R. KIRCHMAYR, *Introduzione a L'immaginario di J.-P. Sartre*, in J.-P. SARTRE, *L'immaginario, psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, pp. 16-17 ed. epub).

gico a partire dagli anni '30 – e che in Sartre vedrà uno degli esponenti di spicco – romperà l'egemonia intellettuale esercitata dal bergsonismo tra gli anni '10 e '20 del XX secolo<sup>4</sup>. Non vi sono dubbi che sarà proprio Sartre, dall'immediato secondo dopoguerra alla fine degli anni '60, a sostituire Bergson quale *maître à penser* più in vista di una certa fase della vita intellettuale francese ed europea in generale<sup>5</sup>.

Seconda questione che risalta negli stessi scritti giovanili sopra indicati, è l'emergere di una gerarchia delle forme d'espressione artistica quantomeno inusuale per l'autore, e di fatto specularmente rovesciata diversi anni dopo, nel 1958, con la conferenza *Théâtre et cinéma*<sup>6</sup>: tra il '24 e il '31, il cinema veniva sovraordinato quanto a dignità artistica e filosofica sia al teatro sia alla letteratura, cioè ai due generi artistici a cui consacrerà alcune delle opere che lo renderanno celebre in tutto il mondo già in vita.

Pertanto, analizzare degli estratti giovanili meno noti dell'opera di Sartre sarà utile *in primis* a isolare le prime riflessioni dell'autore in materia estetica; e di riflesso, a lasciare intendere quanto profonda e radicale sia stata la svolta filosofica maturata in seguito all'anno di studi fenomenologici in Germania (1933).

\*

Il legame che unisce Sartre al cinema risale agli anni della sua infanzia, è dunque un legame tanto profondo quanto precoce. Non a caso ne resta una traccia importante nell'autobiografia del '64, *Le Mots*, in particolare nelle pagine in cui il filosofo ricorda il primo incontro con la sala cinematografica, e propone un parallelo significativo tra la sua infanzia e l'infanzia del cinema stesso: «Avevamo all'incirca la medesima età cerebrale: io avevo sette anni e sapevo leggere, lui [il cinema] ne aveva dodici e *non sapeva parlare*. Si diceva di lui che fosse solo ai suoi inizi, che avesse ancora

<sup>4</sup> Sotto questo rispetto, l'opera più significativa prima della pubblicazione da parte di Sartre de *La transcendance de l'Ego* (1936, anche se scritta nel '34), è di Emmanuel Levinas: *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Félix Alcan, Paris 1930. Per l'incontro sartriano con la fenomenologia, si veda: S. MORAVIA, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Bari-Roma 1983, p. 12; O.P. FARACOVÌ, *Il primo Sartre e la filosofia francese*, in «Rivista di storia della filosofia», vol. 50, n. 2, 1995, pp. 401-419.

<sup>5</sup> Sul passaggio di consegne tra Bergson e Sartre, si veda: J. HYPOLITE, *Du bergsonisme à l'existentialisme*, in ID., *Figure de la pensée philosophique*, t. I, PUF, Paris 1971, pp. 443-459.

<sup>6</sup> Cfr. J.-P. SARTRE, *Un Théâtre de situations*, Gallimard, coll. «folio-essais», Paris 1992, pp. 93-98.

dei progressi da fare; pensavo dunque che saremmo cresciuti insieme. Non ho dimenticato la nostra infanzia comune»<sup>7</sup>.

Il riferimento all'infanzia del cinema è da prendere molto sul serio; Sartre, ancora negli anni della piena maturità intellettuale, si dimostrerà fortemente nostalgico del cinema delle origini, cioè del *cinema muto*, del cinema che «non sapeva parlare» e in quanto tale letteralmente *in-fans*<sup>8</sup>. Nel 1924, e in fondo ancora nel '31, Sartre non poteva che avere in mente questo tipo di cinema, l'unico fino ad allora esistito: un cinema fatto da immagini senza parole, la cui proiezione veniva spesso accompagnata da musica dal vivo<sup>9</sup>. Proprio il connubio di *immagini infanti* e *musica* è decisivo per comprendere che tipo di relazione il giovane Sartre istituisse tra l'arte cinematografica e il pensiero di Bergson, ben prima di quanto sostenuto in proposito da Gilles Deleuze. È noto infatti che Deleuze, ne *L'image-mouvement. Cinema I*, tratterà del cinema come l'arte bergsoniana *par excellence*, malgrado le critiche mosse da Bergson stesso alla "settima arte"; meno noto è che un giovanissimo Sartre, quasi sessant'anni prima, aveva proposto qualcosa di molto simile (anche se in misura meno sistematica), con ancora Bergson in vita<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> «Nous étions du même âge mental: j'avais sept ans et je savais lire, il en avait douze et ne savait pas parler. On disait qu'il était à ses débuts, qu'il avait des progrès à faire; je pensais que nous grandirions ensemble. Je n'ai pas oublié notre enfance commune» (J.-P. SARTRE, *Les Mots*, Gallimard, Paris 1964, p. 100 [trad. mia, cors. mio]).

<sup>8</sup> Il termine latino *in-fans*, come esplicitato dal prefisso "in" che indica di solito negazione, allude alla situazione di chi è impossibilitato a parlare. L'origine del termine rimanda alla radice del verbo *fari*, con cui nel latino si indicava l'azione del parlare in modo solenne. Derivano dalla medesima radice le parole italiane: facondo, favola, fato, nefando, profeta ecc.

<sup>9</sup> Il sonoro venne introdotto per la prima volta nel cinema nel 1927 (*Il cantante di jazz*, di Alan Crosland), ma impiegò all'incirca dieci anni prima di affermarsi su scala globale, soppiantando di fatto il "muto". Lo stesso Chaplin («il re del cinema») lo definiva già Sartre nel '24) continuò a girare film muti fino al 1940. Nel 1931 Sartre era dunque ben cosciente delle innovazioni apportate dal "parlato" nel cinema, pur individuandone ancora la vera essenza nel suo originario carattere "muto": «Discutere della bellezza di un'arte muta forse sembrerà anche ironico, poiché siamo invasi dai film parlati. Non bisogna, però, far troppo caso a questi ultimi. Pirandello diceva, non senza nostalgia, che il cinema assomiglia al pavone della fiaba. Esso dispiegava in silenzio il suo meraviglioso piumaggio e tutti lo ammiravano. La volpe gelosa lo persuase a cantare. Aprì la bocca, buttò fuori la voce ed emise il grido che conoscete. Tuttavia, ciò che Esopo non dice, né Pirandello, è che, senza dubbio, dopo questa esperienza, il pavone ritornò senza farsi pregare al suo mutismo. Penso che il cinema stia acquisendo il diritto a tacere» (SARTRE, *L'art cinématographique*, cit., p. 44).

<sup>10</sup> Allo scopo di pensare la consustanzialità di immagine e movimento, di coscienza e cosa, Deleuze opponeva programmaticamente il bergsonismo alla fenomenologia, ossia Bergson a Husserl e a Sartre: «Era necessario superare a tutti i costi questo dualismo di

*Un'estetica dell'immobile parte I: Alain e Hegel*

Prima di richiamare direttamente i passi sartriani in cui viene posta l'analogia tra la natura delle immagini cinematografiche e la struttura bergsoniana della coscienza, è opportuno soffermarsi sul bersaglio polemico evocato da Sartre stesso nel saggio del '24, e presentato come l'esatto contraltare teorico di Bergson. La figura è quella di *Émile-Auguste Chartier* (1868-1951), filosofo e giornalista francese meglio noto con lo pseudonimo di Alain; dal 1906 al 1942 collaborò costantemente al quotidiano francese *La Dépêche de Rouen*, producendo una mole ingente di contributi. Si trattava perlopiù di articoli molto brevi, dal taglio quasi aforistico, raccolti nel tempo in una ventina di volumi dal titolo generale "Propos", ciascuno dedicato a un tema specifico; nel 1923, un anno prima della sartriana *Apologie pour le cinéma*, vengono pubblicate le *Propos sur l'Esthétique*<sup>11</sup>, nelle quali Alain dava voce ad alcune considerazioni di natura estetica che il giovane Sartre non mancò di notare.

Lo stile frammentario di Alain impedisce di estrarre dai suoi articoli un'unica e coerente teoria estetica, o di esplicitare le scuole di pensiero e gli autori maggiormente tenuti in considerazione; sempre in maniera asistemica e rapsodica, vengono citati in campo artistico i nomi di Goethe, Stendhal, Balzac, Proust, e in campo filosofico il nome di Hegel su tutti. Nondimeno Sartre riesce a isolare efficacemente i tratti salienti della proposta estetica di Alain, in poche e incisive battute:

Per Alain, in altre pagine filosofo senza dubbio gradevole, *nulla è più bello dell'immobilità*. A lui piace vedere i corpi fissi delle statue greche o i movimenti composti di una coreografia, che sono ancora

---

immagine e movimento, di coscienza e cosa. Nella stessa epoca, due autori assai differenti, Bergson e Husserl, stavano per assumersi questo compito [...] Come, allora, non tener conto del cinema, che pure si stava costituendo in quel momento, e che avrebbe reso del tutto evidente l'esistenza di una *immagine-movimento*? È vero che Bergson, come abbiamo visto, sembra trovare nel cinema solo un falso alleato. Quanto a Husserl, per quello che ne sappiamo, non fa assolutamente riferimento al cinema (si noti che anche Sartre, molto tempo dopo, facendo nell'*Immaginario* l'inventario e le analisi di ogni specie di immagini, non cita l'immagine cinematografica)» (G. DELEUZE, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les Edition de Minuit, Paris 1983; trad. it. di J.-P. Manganaro: *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016, p. 73. Deleuze, tuttavia, non poteva conoscere gli scritti giovanili sartriani qui in oggetto, perché verranno pubblicati postumi nel 1990).

<sup>11</sup> ALAIN, *Propos sur l'Esthétique* [1923], PUF, Paris 1949. Le citazioni nel seguente articolo provengono dalla versione «produit en version numérique par Mme Marcelle Bergeron, bénévole Professeure à la retraite de l'École Dominique-Racine de Chicoutimi, Québec».

una forma d'immobilità. Ed è a causa di questa sua preferenza che condanna «l'arte dello schermo», «l'invenzione meccanica»<sup>12</sup>.

Sartre fa riferimento alla sezione *Immobile* delle *Propos*, da cui trae le due citazioni testuali di Alain a proposito della condanna senza appello dell'arte cinematografica, rea – a suo dire – di aver drammaticamente smarrito il gusto classico per una statuaria immobilità. Il compito dell'arte, secondo Alain, non può risolversi in altro che nell'esprimere «la puissance humaine par l'immobile»<sup>13</sup>; non esiste testimonianza più attendibile di saldezza spirituale, di fermezza d'animo, che negli istanti in cui il pensiero si raccoglie in una assoluta immobilità, di fatto sciogliendosi, assolvendosi da qualsiasi forma di inquieta metamorfosi. In qualsivoglia modalità di eccitazione, di fermento («agitation» è la parola usata da Alain), dimorano diffusamente ambiguità, smarrimento, instabilità; si pensi alle espressioni di un volto umano in battaglia, o alle smorfie di un cavallo lanciato al galoppo: se vi si potessero scattare delle istantanee non si noterebbe che terrore, sgomento, sofferenza, ansietà, tutt'altro dalla salda fierezza dell'eroe classico, non per nulla spesso scolpito nei tratti risolti e immobili di una statua. Ecco spiegata – continuava Alain – l'imperturbabilità del volto eroico scolpito, impassibile dinanzi agli «assauts du dehors»<sup>14</sup>; ecco anche spiegata tutta la difficoltà nel dipingere, nel disegnare, nello scolpire delle *azioni*: è altrove che occorre ricercare l'essenza della riproduzione artistica. Coerentemente a quanto appena riportato, Alain proponeva un giudizio e una classificazione delle arti in base alla loro capacità di cogliere l'*assoluto* nella sua piena e risolta *stasi*, nel momento della θεωρία (= teoria, contemplazione) si direbbe nel lessico tecnico di Aristotele; secondo un ordine decrescente: scultura e architettura, pittura, danza, musica, teatro, e solo da ultimo il cinema.

Danza e musica sono i due generi che forse più si arrischiano nella resa artistica di quanto è divenire, mutamento, trasformazione; ciononostante, la medesima legge cui entrambe obbediscono non prescrive altro che la «recherche de l'immobile dans le mouvements»<sup>15</sup>. Ritmo, coordinazione, armonia, ripetizione, sono parole d'ordine valide sia per la danza che per la musica, e da cui ambedue apprendono l'obbligo di placare qualsivoglia elemento caotico, dissonante, disfunzionale rispetto all'organicità di una

<sup>12</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 24 (corsivo mio).

<sup>13</sup> ALAIN, *Propos sur l'Esthétique*, cit., p. 14.

<sup>14</sup> Ivi, p. 15.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

coreografia o di una partitura coerenti. Lo stesso dicasi per il teatro, il quale permane – secondo Alain – nel quadro della rappresentazione classica, pur preparando il terreno, suo malgrado, alla dissoluzione nichilistica dell'*immobilità* verificatasi con l'avvento del cinema. Queste le parole del giornalista e filosofo francese:

Ciò che si racconta dei mimi antichi, e che risulta a malapena credibile, dimostrerebbe che essi eccitavano le folle con il *riposo*, non con il *movimento*. Chiunque, osservando un attore di spessore, anche comico, noterà da sé che *il movimento nella sua dinamica non è che un passaggio da un'immobilità a un'altra*. Il palco non mette in scena il caos, bensì piuttosto (e in maniera più evidente presso una folla) una serie di rappresentazioni all'interno delle quali il movimento caotico stesso viene dominato dalla potenza di una qualche legge coreografica. Di tutto ciò l'arte dello schermo offre la prova opposta [...] in quanto *il moto perpetuo è la legge delle sue riproduzioni*; non solo perché *manca del tutto la parola* [...] ma soprattutto perché l'attore si ritiene costretto a dimenarsi senza freni, come per rendere omaggio all'invenzione meccanica<sup>16</sup>.

L'assenza di parole, ossia l'assenza di significati fissati attraverso le parole sulle cose, è il sintomo principale per Alain dell'inquietudine che contrassegna la prassi artistica cinematografica, e che la tiene lontano dall'essenza genuina dell'arte. Tale essenza dovrebbe consistere nello stigmatizzare il movimento, nell'anestetizzarne i continui effetti perturbanti; il movimento è null'altro che «passaggio da un'immobilità a un'altra», dunque il segno di una mancanza, di un'imperfezione, come tali destinate a essere superate e comprese in uno stadio di quieta completezza ontologica che è compito dell'arte mettere in figura<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> «Ce que l'on conte des anciens mimes, et qui est à peine croyable, fait voir qu'ils remuèrent les foules par le repos, non par le mouvement. Et chacun, en observant quelque puissant acteur, même comique, s'apercevra que le mouvement, dans son jeu, n'est qu'un passage d'une immobilité à une autre. La scène ne reçoit point le tumulte, mais plutôt, et encore plus évidemment dans les foules, une suite de tableaux d'où le mouvement même est effacé par la puissance de quelque loi chorégraphique. De quoi l'art de l'écran fournit une preuve par le contraire, et sans la chercher ; car le mouvement perpétuel est la loi de ses productions ; non pas seulement parce que la parole manque radicalement [...] mais surtout parce que l'acteur se croit obligé de s'agiter sans repos, comme pour faire hommage à l'invention mécanique» (*ibidem* [trad. mia, cors. mio]).

<sup>17</sup> Come si noterà poco più avanti, alcune considerazioni hegeliane sull'arte classica sembrano il riferimento teorico principale di Alain, non solo perché il nome di Hegel compare diverse volte nelle *Propos* ma anche per talune simili scelte lessicali. Così Hegel:

Non tutte le *immobilità* rese dall'arte sono equiparabili: v'è infatti un'immobilità segno di morte e un'immobilità segno di vita, e in ciò la differenza che passa tra lo stile architettonico egizio e quello greco. La forma delle piramidi riprende con ogni evidenza quella delle montagne, ossia la forma che assumerebbe qualunque cumulo di pietre abbandonato all'inerzia gravitazionale; «ma», Alain continuava, «la cosa più inquietante è che l'architetto ha costruito volontariamente *in funzione della morte*, cercando in essa la durata, come se la vita non fosse che una breve interruzione [...] la Piramide è un'immagine ben più perfetta dell'eterna inazione»<sup>18</sup>. Di tutt'altro genere lo stile di un tempio greco, nient'affatto «tombeau de l'esprit»<sup>19</sup>, bensì: «logette de l'esprit guetteur», «forme inflexible et riante»<sup>20</sup>. Le colonne, i porticati, la pendenza del tetto, le proporzioni, la preferenza per gli angoli retti, suggeriscono l'idea di un «chemin de vie», di un rifiuto a unirsi alla terra, di una fiera e netta resistenza alle forze disgregatrici di cui è invece vittima la piramide.

Nota opportunamente Sartre che la vera questione sollevata da Alain («la bellezza consiste nell'immobilità o nel movimento?»<sup>21</sup>), con il costante richiamo all'architettura e alla scultura greca, andava ben oltre «le sterili discussioni di Winckelmann»<sup>22</sup>, toccando da vicino luoghi ancora più cruciali dell'estetica e dell'ontologia occidentali; i medesimi luoghi che probabilmente Sartre intende colpire attraverso l'agile penna di Alain<sup>23</sup>. Il confronto tra *piramide* e *tempio* richiamava direttamente, anche se in

---

«Questa eterna quiete in sé, inattiva, oppure questo stato di riposo, come per es. in Ercole, costituiscono anche nella determinatezza l'ideale come tale. Quindi gli dèi, anche se sono posti come coinvolti, devono tuttavia rimanere nella loro intramontabile e intoccabile altezza» (G.W.F. HEGEL, *Estetica*, t. I, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, introduzione di S. Givone, Torino 1997, p. 201). Occorre specificare che, com'è noto, Hegel non si arresta alla determinatezza olimpica dell'arte classica; se questa rappresenta infatti il culmine dell'espressione artistica, deve nondimeno andare incontro alla crisi «romantica» prima di lasciare libero il campo a una fase ulteriore dello sviluppo spirituale.

<sup>18</sup> «Mais l'effrayant est que l'architecte a bâti volontairement selon la mort, cherchant la durée par-là, comme si la vie était une courte perturbation [...] la Pyramide est une image bien plus parfaite de l'éternelle inaction» (ALAIN, *Propos sur l'Esthétique*, cit., p. 10).

<sup>19</sup> Ivi, p. 11.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 24

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Sembra difficile ammettere che Sartre, se pur con l'ardore giovanile, sottostimasse le riflessioni winckelmaniane sul classico. Si tratta invece di cogliere come, al di qua dell'opposizione tra Alain e Bergson che occupa la scena principale del saggio del '24, insistesse il peso dell'intera tradizione filosofica occidentale entrata in crisi – sotto diversi aspetti – almeno dalla fine dell'800.



scala ridottissima, il passaggio dall'*arte simbolica* all'*arte classica* analizzato da Hegel nelle sue *Lezioni d'Estetica*. Traducendo il discorso di Alain in termini hegeliani, si può infatti dire che l'immobilità delle piramidi altro non esprimeva che il loro soccombere all'immediatezza naturale, e il loro restare nel perimetro di quel *bello naturale* che non a caso veniva da Hegel escluso dalla trattazione del *bello artistico*<sup>24</sup>. Proprio l'arte espressa dalle piramidi era, per il filosofo di Stoccarda, il «simbolo del simbolico stesso»<sup>25</sup>, il simulacro materiale dell'impossibilità di riscattare il sensibile dalla sua *infanzia*, ovvero dalla sua muta irriflessività. Trascorrendo un gradino oltre l'arte simbolica, è l'arte greca (secondo Hegel, la realizzazione storica di ciò che definisce *ideale classico*) a realizzare la perfetta adeguazione tra forma e contenuto, tra interno ed esterno, lasciando finalmente allo spirito la possibilità di trovare la propria quieta dimora nel corpo umano stesso<sup>26</sup>. Dell'armonia del tempio classico l'uomo si scopriva parametro e misura, riflettendosi nella ripetizione uniforme delle colonne; la scultura greca per Hegel – e di riflesso per Alain – permetteva di fissare un significato nella forma più adeguata possibile, cioè in una figura umana a tutto tondo, esistenza reale e concreta dello spirito, «image unique au monde de la liberté selon la loi» glossava Alain<sup>27</sup>.

Con ciò non si intende sostenere che Alain fosse un filosofo di scuola hegeliana, bensì piuttosto che egli raccogliesse alcune suggestioni hegeliane circa la natura dell'ideale classico, per attualizzarle e volgerle polemicamente contro gli entusiasti fautori e sostenitori dell'arte cinematografica. Niente più di una sequenza continua e fluida di immagini, spoglie di significanti facilmente identificabili, si allontana dalla quieta determinazione dell'assoluto.

<sup>24</sup> «Nella vita quotidiana si è abituati a parlare di un *bel* colore, di un *bel* cielo, di un *bel* fiume, e inoltre di fiori *belli*, di animali *belli* ed ancora più di uomini *belli*; tuttavia si può già senz'altro affermare che il bello artistico sta *più in alto* della natura [...] Infatti la bellezza artistica è la bellezza generata e rigenerata dello spirito, e, di quanto lo spirito e le sue produzioni stanno più in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza naturale» (HEGEL, *Estetica*, t. I, cit., p. 6).

<sup>25</sup> Ivi, p. 407.

<sup>26</sup> «Perciò l'umano costituisce il centro e il contenuto della vera bellezza e arte [...] Se questo rapporto non libero deve risolversi, la forma deve già avere in sé stessa il suo significato, e proprio quello dello spirito. Questa forma è essenzialmente quella umana, poiché solo l'esteriorità dell'uomo è in grado di rivelare in modo sensibile lo spirituale» (ivi, p. 488).

<sup>27</sup> ALAIN, *Propos sur l'Esthétique*, cit., p. 11.

*Un'estetica dell'immobile parte II: Alain e la filosofia greca*

Anche al di qua di Hegel, dietro le tesi sostenute da Alain e criticate da Sartre, agiscono dei riferimenti ancora più radicati nelle origini stesse della tradizione filosofica occidentale. Alle spalle di una *estetica dell'immobile* agisce un ben preciso presupposto metafisico che rimanda direttamente al pensiero greco classico: la verità cadrebbe dal lato delle idee e delle essenze, non da quello delle cose sensibili o dei simulacri. Detta altrimenti: il fondamento dell'esperienza riposa al di là dell'esperienza stessa; i fenomeni – ciò che appare sensibilmente nello spazio e nel tempo – non sono in grado da sé di riscattarsi dalla propria costitutiva contingenza, di modo che per *essere salvati* necessitano del rimando a una dimensione ideale ulteriore, trascendente lo spazio/tempo. La convinzione per cui la sostanza ultima delle cose sia *eterna e immobile* deriva da un'immagine greca della realtà, ovvero da quella esiziale separazione tra un piano di essenze ideali (eterne e immobili) e un piano di apparenze simulacrali (mobili e contingenti). Il torto del cinema, sotto questo profilo, sarebbe quello di lasciare campo libero unicamente a delle immagini senza referente, a dei simulacri, a degli *idola*, invece di rappresentare l'immobile e misurata essenzialità dell'idea<sup>28</sup>.

Bergson, sin dalla fine dell'800, aveva avviato un'opera di minuziosa decostruzione di questa immagine scissa della realtà, ponendo di fatto le basi (raccolte dal giovane Sartre) per una *scienza del sentire* (letteralmente = un'estetica) autonoma, finalmente emancipata da presupposti idealisti ed essentialisti. Bergson è stato tra i primi a mettere in luce come una cieca fiducia estetica accordata all'immobile rispondesse a una altrettanto cieca fiducia metafisica nelle capacità del linguaggio ordinario di riflettere la natura del reale. La generalità, la fissità delle *idee*, già nella Grecia classica, ricalcavano il modello della generalità e della fissità delle *parole* del linguaggio naturale. Una *episteme* che nasce e si muove nel *medium* linguistico non può non rinvenire l'essenza, il fondamento di una *cosa* nel suo *concetto*, nella sua idea generale, nel suo momento di perfetta immobilità; proprio come immobile e generale è la *parola* con cui la *cosa* viene significata, indicata, e così portata alla presenza<sup>29</sup>. Per un greco dell'età

<sup>28</sup> Il dibattito sulle differenziazioni platoniche tra idea, icona, simulacro, ha animato la cultura francese del '900: Klossowski, Deleuze, Baudrillard. Per una originale lettura della questione in chiave estetica, si veda: M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, Mimesis, Milano 2011.

<sup>29</sup> In questa direzione, le riflessioni certamente tenute presenti da Sartre si trovano nel IV capitolo dell'*Evoluzione creatrice*: «I Greci avevano fiducia nella natura, fiducia nello spirito lasciato alla sua tendenza naturale, *fiducia soprattutto nel linguaggio*, in quanto esteriorizza

classica, e per la mentalità greca di Alain, la comprensione scientifica e la rappresentazione artistica mirano parimenti a cogliere l'ente nel suo momento di assoluta stasi, di pieno compimento, di *εντελέχεια* avrebbe detto Aristotele. Di nuovo, tutto ciò deriva dall'accettazione senza riserve della natura presupponente del linguaggio: per natura presupponente è da intendersi che il segno linguistico deve poter presupporre qualcosa di non-linguistico rispetto a cui il segno è tale; qualcosa come un *subjectum*, una *substantia*, che stia a fondamento della possibilità di predicare e significare non a vuoto. Non è un caso se Alain individuava tra i principali vizi del cinema esattamente la *mancanza radicale delle parole*, cioè di ancoraggi saldi e rassicuranti rispetto a un *continuum* di immagini altrimenti del tutto abbandonate a loro stesse e al loro caotico flusso.

Per contro, buona parte del Novecento – sia artistico che scientifico e filosofico – si lascia comprendere solo a partire dal venir meno dell'illusione circa le capacità del linguaggio naturale di avere una presa diretta sulla realtà; illusione a cui Alain sembrava ancora aggrapparsi, dstando le forti perplessità del giovane Sartre. Senza delegittimare il dispositivo presupponente del linguaggio, sarebbe rimasto impossibile cogliere l'assolutezza e la sostanzialità del mutamento, o, come Bergson avrebbe detto, il mutamento come sostanziale e assoluto, cioè del tutto sufficiente a sé stesso e libero da referenti trascendenti.

Per un sapere che ha nei nomi e nelle parole il proprio *medium*, il mondo vero è quello della logica e non certo quello dell'estetica; quest'ultima diviene nient'altro che la trasposizione figurativa della prima, e non può essere altrimenti dal momento in cui *l'ουσία* (= sostanza, essenza) di una cosa si manifesta non nel suo immanente divenire ma nella generalità e nell'immobilità del nome, dell'idea. Alcune riflessioni dedicate da Bergson all'episteme greca sembrano scolpite nella mente del giovane Sartre, e riprese nella sua personale polemica con estetiche ancora troppo classiche. Così Bergson:

---

naturalmente il pensiero. Piuttosto che dare torto all'atteggiamento che assumono, di fronte al corso delle cose, il pensiero e il linguaggio, preferirono dare torto al corso delle cose. È quello che fecero senza troppi riguardi i filosofi della Scuola di Elea. Poiché il divenire urta le abitudini del pensiero e mal si inserisce negli schemi del linguaggio, essi lo dichiarano irreali [...] L'esperienza ci mette di fronte al divenire, ecco la realtà sensibile. Ma la realtà intellegibile, quella che dovrebbe essere, è ancora più reale, e quella, si dirà, non muta [...] Tale fu il principio fondamentale della filosofia che si sviluppò attraverso l'antichità classica, la filosofia delle forme o, per usare un termine più vicino al greco, la filosofia delle idee» (H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, Felix Alcan, Paris 1907; trad. it. a cura di M. Acerra: *L'Evoluzione creatrice*, BUR, Milano 1990, pp. 249-250 corsivo mio [ed. epub]).

Le forme o idee di un Platone o di un Aristotele corrispondono a dei momenti privilegiati o salienti della storia delle cose – quegli stessi che, generalmente, sono stati fissati dal linguaggio. Esse sono ritenute, allo stesso modo dell'infanzia o della vecchiaia di un essere vivente, come caratterizzanti un periodo di cui esprimerebbero la quintessenza, poiché il resto di questo periodo sarebbe costituito solo dal passaggio, in sé privo di interesse, da una forma a un'altra. Si tratta di un corpo che cade? Si crede di aver colto il fatto abbastanza da vicino quando lo si è caratterizzato globalmente: si tratta di un movimento verso il basso, della tendenza verso il centro, del movimento naturale di un corpo che, separato dalla terra alla quale apparteneva, ora va a ritrovarvi il suo posto. Si individua dunque il termine finale o il punto culminante, lo si erige a momento essenziale, e questo momento, che il linguaggio ha trattenuto per esprimere il fatto nel suo insieme, basta anche alla scienza per caratterizzarlo. Nella fisica di Aristotele, è attraverso i concetti di alto e basso, di movimento spontaneo e movimento coatto, di luogo proprio e luogo estraneo che viene definito il movimento di un corpo lanciato nello spazio o che precipita in caduta libera<sup>30</sup>.

Trasferendo queste analisi dalla fisica e dalla metafisica classica all'estetica, ecco facilmente ottenute le posizioni di Alain criticate da Sartre; il «punto culminante» di una cosa, cui fa riferimento Bergson, è il medesimo punto della cui rappresentazione figurativa dovrebbe aver cura un'artista.

Sembra chiaro, alla luce di quanto scritto, che Sartre individuasse in Bergson la chiave teoretica per destituire di fondamento una ingenua fiducia nel linguaggio ordinario, e di conseguenza nella presunta esistenza di luoghi fissi e ideali delle cose. In aggiunta polemica, però, rispetto a Bergson stesso, Sartre vedeva nel cinema la forma d'arte più efficace a restituire la pienezza di un mutamento oramai affrancato dai suoi detrattori metafisici.

### *Un'estetica cinematografica: Sartre interprete di Bergson*

Scrivendo Sartre, nel saggio del '24, appena dopo le critiche nei confronti di Alain:

Lo spirito dell'uomo è affezionato all'immobile e non solamente in estetica. È più agevole comprendere l'immutabile. È soprattutto più comodo amare ciò che non cambia [...] Una filosofia nuova ha detronizzato, però, quella delle Idee imperiture: *oggi, non vi è più realtà*

<sup>30</sup> Ivi, p. 260.

*che nel cambiamento. L'estetica non ne beneficerà? Dovremo sempre ammirare i gesti assemblati del Teatro Francese che lo spettatore completa in sé non appena l'attore li comincia? Saremo sempre sottomessi alle unità, alla divisione in atti, alle pesanti strutture, agli artifici scenici? [...] Non vi è nessun fascino nella fluidità del caleidoscopio? Occorre aggiungere che il movimento ha in sé stesso il proprio fascino. Chi non ha gustato, in un'auto, in un treno, il fascino della velocità? Nel movimento, se è ben indirizzato, si sente la forza<sup>31</sup>.*

L'accento posto sulla velocità, la forza, il fascino da esse esercitato, a dispetto dei gesti ingessati di un teatro ormai vecchio, potrebbe far pensare a delle influenze futuriste. Non può escludersi che vi fossero dei lontani echi del manifesto di Marinetti pubblicato per la prima volta proprio in Francia, 15 anni prima, ma sarebbe riduttivo, quando non del tutto erroneo, riportarvi per intero le giovanili suggestioni sartriane<sup>32</sup>. Con l'immediato riferimento esplicito, poco oltre, a Bergson, Sartre apriva non alla potenza negatrice, distruttrice di un movimento restituito a sé stesso (tipico delle rivendicazioni futuriste), ma alla liberazione della sua potenza creatrice, affermativa, emancipativa:

Il cinema comunica la formula di *un'arte bergsoniana*. Inaugura la motilità in estetica. Ma, da saggio innovatore, prende le misure [...] La mobilità dello schermo sta nel mezzo. Nello schermo tutto cambia troppo per essere previsto; ma, per affascinare i sensi e rassicu-

<sup>31</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 24.

<sup>32</sup> Anche alcune espressioni del paragrafo intitolato *Filosofia dell'azione* potrebbero nuovamente confermare questo tipo di riferimento artistico: «Si tratta di una coscienza netta, senza marcia indietro. L'arte muta non sa esprimere l'indecisione sempre tradotta in parole. Per essenza, il cinema celebra l'encomio dell'energia» (p. 27). Idem dicasi per il breve saggio del '31: «Chi v'insegnerà la bellezza del mondo in cui vivete, la poesia della velocità, delle macchine, l'inumana e splendida fatalità dell'industria? Chi, se non la vostra arte, il cinema...» (SARTRE, *L'art cinématographique*, p. 47). Così Marinetti nel punto quattro del suo *Manifesto* del 1909, pubblicato su *Le Figaro*: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia» (F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983, p. 10). Vi si potrebbero individuare i medesimi riferimenti all'energia, alla velocità di un'automobile, come contrapposti alla staticità delle sculture greche (la Nike di Samotracia nel caso di Marinetti). È sufficiente però scorrere il giovanile testo sartriano per accorgersi della totale mancanza di qualsivoglia accento misogino e superomistico (Marinetti volutamente omette l'apostrofo da "un automobile", come per attribuirle il genere maschile), dominanti invece nel caso del manifesto futurista.

rare lo spirito, tutto vi cambia seguendo un ritmo percepibile, non impercettibile, un morbido legame, una legge insinuante<sup>33</sup>.

Il cinema può essere definito come «un'arte bergsoniana» per via della sua capacità di rendere ai sensi un'immagine continua, fluida della realtà, ma non per questo caotica e disorientante: una realtà tanto pre-soggettiva quanto pre-oggettiva, non frazionata in sostanze immobili ma percorsa da relazioni in perenne mobilità e senza ambizione alcuna a raggiungere uno stato ideale di perfetta quiete. Grazie al cinema, l'*immagine* si emancipa dall'ipoteca della *parola*, annunciando così la rivincita del movimento sull'immobilità; quest'ultima termina per essere nient'altro che un ritaglio praticato *intellettualisticamente* in seno a un *continuum* di per sé indivisibile. La nostra istintiva e in fondo comprensibile preferenza per l'immobile, prima ricordata da Sartre, deriva in gran parte dalle abitudini contratte nella prassi quotidiana, dalla vitale esigenza di frammentare il flusso dell'esperienza in *cose inerti* e *azioni*, così da disporre di una presa salda ed efficace sulla realtà. E niente meglio del linguaggio naturale si presta a questo lavoro di frammentazione del reale, necessario ai nostri bisogni vitali ma esiziale per la speculazione.

Solo revocando in dubbio tale confine metafisico e grammaticale tra cose e azioni, soggetti e predicati, diveniva concreta la *chance* di cogliere la reciproca solidarietà e penetrazione tanto degli stati della materia, quanto degli atti della nostra interiore vita cosciente. Bergson giungeva a tutto ciò per via dei suoi studi incrociati di psicologia, biologia, fisica, filosofia; da questi, un giovanissimo Sartre provava a estrarre una *filosofia dell'arte* estranea alle intenzioni manifeste di Bergson, guardando in particolare alle innovazioni apportate dalla cinematografia. Sartre pensava non solo alla sostituzione delle *parole* con le *immagini*, ma anche alla geniale trovata di supportare *musicalmente* lo scorrere di queste ultime. Supporto che ai suoi occhi si rendeva sempre più raffinato e meno superficiale, come nella scelta della partitura di Richard Strauss ad accompagnamento di *Salomè*, film di C. Bryant (1923). Da qui, dunque, l'inevitabile ulteriore attacco alle critiche che Alain aveva levato contro il *carattere muto delle immagini filmiche*:

Ma occorre piuttosto rallegrarsi che le parole non arrivino qui a spargere i loro controsensi, a precisare l'impreciso, a dividere l'azione in compartimenti netti. Non siamo più in presenza di attori

<sup>33</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 25.

che non parlano. Ma cantano, e il loro canto (intendo quello dei violini) esprime molto meglio ciò che potrebbero dirci a parole [...] *Riprendiamo qui qualche passaggio di Bergson: vorrei far capire che un film, con il suo corteo di suoni, è una coscienza come la nostra. Per ciò che riguarda la musica lo si comprende bene*<sup>34</sup>.

Seguono, a queste parole, diverse citazioni tratte dall'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *La perception du changement* (1911), *L'énergie spirituelle* (1919), in cui Bergson definiva la sua nozione di *durata reale* e ricorreva *analogicamente* al compenetrarsi delle note di una melodia musicale per spiegare il medesimo compenetrarsi degli stati interni di una coscienza<sup>35</sup>. Sin dall'*Essai* Bergson non aveva fatto altro che ricercare all'interno della stessa vita cosciente una soglia esperienziale pre-soggettiva, come tale sottratta alla sfera di pensiero e di azione di un Io sostanziale già strutturatosi. A una siffatta soglia esperienziale grezza, immediata, veniva dato il nome di *durata reale*, così alludendo alla percezione "interna" di un mutamento continuo e indivisibile, di una corrente coscienziale senza soggetto né oggetto, perciò autonoma rispetto a qualsiasi sostrato<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Questo il brano tratto da *La pensée et le mouvant* che Sartre riporta quasi per intero nel saggio: «Ma faremmo già meno fatica a percepire il movimento e il mutamento come realtà indipendenti, se ci rivolgessimo al senso dell'udito. Ascoltiamo una melodia e lasciamoci cullare da essa: non abbiamo forse la sensazione chiara di un movimento non vincolato a un mobile, di un mutamento senza niente che muti? Questo mutamento basta a sé stesso è la cosa stessa [...] Mi limiterò a dire, per rispondere a coloro che vedono in questa durata reale un non so che di ineffabile e di misterioso, che essa è la cosa più chiara del mondo: la durata reale è ciò che si è sempre chiamato il tempo, ma il tempo percepito come indivisibile. Non posso non convenire che il tempo implica la successione. Ma che la successione si presenti inizialmente alla nostra coscienza come la distinzione di un "prima" e di un "dopo" giustapposti, su ciò non posso essere d'accordo. Quando ascoltiamo una melodia, abbiamo l'impressione di successione più pura che possiamo avere – un'impressione diversissima da quella della simultaneità: è la continuità stessa della melodia e l'impossibilità di decomporla che produce in noi questa impressione» (H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris 1938; trad. it. di F. Sforza: *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2010, p. 140).

<sup>36</sup> Questa una delle definizioni più stringenti di "durata" fornite da Bergson nell'*Essai*, e che Sartre tenterà di applicare all'interpretazione dell'essenza artistica del cinema «Che cos'è la durata al nostro interno? Una molteplicità qualitativa, senza somiglianza con il numero; uno sviluppo organico che tuttavia non è una quantità crescente; una eterogeneità pura entro cui non vi sono qualità distinte. In breve, i momenti della durata interna non sono esterni gli uni agli altri» (H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris 1927; trad. it a cura di P.A. Rovatti: *Saggio sui dati immediati*

La strategia argomentativa di Sartre, nel saggio del '24, consisteva nell'applicare la definizione bergsoniana di "durata" (insieme alla correlativa analogia musicale) allo scorrere delle immagini cinematografiche. Il giovane filosofo, come Deleuze sessant'anni dopo, sembrava quasi sorpreso che Bergson stesso non fosse riuscito a intuire le potenzialità espressive del *medium* cinematografico, manifestandone invece aperta diffidenza. Nell'*Évolution créatrice* il cinema veniva interpretato come l'ennesimo dispositivo metafisico partorito dalla tradizione occidentale per rendere un'immagine falsata del movimento; le pellicole erano infatti il prodotto della giustapposizione di fotogrammi istantanei, tutti esterni gli uni agli altri, nient'affatto immediatamente solidali e in reciproca compenetrazione<sup>37</sup>. Sartre era del parere opposto, vedeva nell'esperienza cinematografica la realizzazione estetica e la resa meccanica della rivoluzione concettuale bergsoniana<sup>38</sup>; Bergson si era fermato alla musica quale suprema analogia della durata e quindi della vita stessa, non avvedendosi della *combinazione tra immagine e suono* compiutasi con il cinema, la quale forniva un *exemplum* ancora più efficace del nesso sintetico *vita-coscienza-durata*<sup>39</sup>. Ben conscio delle critiche bergsoniane alla "settima arte", scriveva Sartre in risposta:

Ma il film stesso è una coscienza, perché è una corrente indivisibile

---

*della coscienza*, Raffaello Cortina editore, Milano 2002, p. 144).

<sup>37</sup> Nuovamente è il IV cap. dell'*Evoluzione creatrice* il punto di riferimento principale; de resto ne era emblematico già il titolo: *Il meccanismo cinematografico del pensiero e l'illusione meccanicista*. Una versione più sintetica delle critiche bergsoniane al *medium* cinematografico viene offerta ne *Il movimento retrogrado del vero*: «Se il movimento è una serie di posizioni e il mutamento una serie di stati, il tempo è fatto di parti distinte e giustapposte. Senza dubbio diciamo ancora che esse si succedono, ma questa successione potrebbe essere assimilabile a quella delle immagini di una pellicola cinematografica: il film potrebbe svolgersi dieci, cento, mille volte più veloce senza niente di ciò che si svolge venga modificato; se andasse infinitamente veloce, se lo svolgimento divenisse istantaneo, si vedrebbero sempre le stesse immagini» (BERGSON, *Pensiero e movimento*, cit., p. 10).

<sup>38</sup> «Et Sartre de prendre également le contre-pied des analyses de Bergson sur le cinéma: loin d'être une projection spatialisée de la conscience, et donc fragmentaire, réduite en clichés, en photogrammes, il y a pour Sartre une unité synthétique du film non décomposable, même si on peut déceler sous ce flux, analogue en apparence au flux de conscience, une loi secrète. C'est l'organisation rythmique sous-jacente des images qui permet la transfiguration du réel, la récréation imaginaire du monde, qu'opère le cinéma et par quoi il accède au rang d'un art» (P. FAUTRIER, *Le Cinéma de Sartre*, in «Fabula LHT», 2, 2006, p. 6).

<sup>39</sup> Proprio la contiguità del cinema alla struttura reale della nostra coscienza conduce Sartre – con un'intuizione folgorante per l'epoca – a postulare un legame diretto tra cinema e psicoanalisi. Cfr. SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 34.



[...] *L'essenza del film è nella mobilità e nella durata*. Potete considerarla come un rullo di scatti istantanei: un insieme di foto immobili sta al film come l'acqua del serbatoio sta all'acqua del torrente o come la coscienza spezzettata dall'associazionismo sta alla coscienza. Il film è un'organizzazione di stati, una fuga, un flusso indivisibile, inafferrabile come il nostro Io<sup>40</sup>.

Come un'idea, un pensiero concreto, sono il prodotto dell'interruzione del flusso continuo della nostra vita psichica, allo stesso modo un singolo e isolabile fermo-immagine è il prodotto postumo dell'arresto della corrente filmica. È il *continuum* condizione necessaria di possibilità per l'emergenza del *discontinuo*, non viceversa; non si otterrà mai una retta meramente giustapponendo dei punti, così come non si otterrà mai una durata meramente sovrapponendo degli stati discreti di coscienza. La priorità del *continuum* esperibile a livello della vita intra-psichica è esperibile ugualmente, nota Sartre, a livello della proiezione cinematografica: uno «stato sostantivo» è sempre logicamente e cronologicamente successivo, postumo rispetto a un naturale e immediato «stato transitivo»<sup>41</sup>.

Solo il cinema allora – per il giovane Sartre – consentiva di ricreare artisticamente ciò che Bergson definiva *moi profond*, in riferimento alla mobilità di una vita psichica immediata e irriducibile alle abituali partizioni metafisico-linguistiche: soggetto/predicato, cose/azioni, Io/Non-Io<sup>42</sup>. Siffatta permeabilità dei confini tra coscienza e mondo, natura e cultura,

<sup>40</sup> Ivi, p. 26.

<sup>41</sup> Queste le parole di Sartre: «Così la fuga delle immagini, al cinema, a volte si ferma: allo stato transitivo segue uno stato sostantivo, la corrente si solidifica in un'idea. Accade, se volete, dopo l'agitazione di un inseguimento, una successione di immagini calme di portata più generale; è un gruppo immobile: amanti in riva al lago, figli al capezzale della loro madre; e questo fermo-immagine brutale, che arriva in un film come un'idea nella coscienza, rapisce grazie alle sue affinità segrete con l'Io» (*ibidem*).

<sup>42</sup> Ne *L'Essere e il nulla* Sartre criticherà ferocemente proprio la concezione bergsoniana di *Io-profondo*; nondimeno, come nota Faracovi, la ricerca sartriana di una soglia pre-flessiva del cogito – al di là delle dichiarazioni esplicite dell'autore – dovrà molto alle sue letture giovanili delle opere di Bergson: «Tuttavia, la tesi secondo la quale gli esistenzialisti francesi sono stati influenzati da Bergson più di quanto non abbiano in genere voluto ammettere, potrebbe essere argomentata anche nel caso di Sartre [...] resta significativo il fatto che proprio dalla lettura dell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* [...] scaturì la sua conversione alla filosofia. Quello che attirò l'attenzione del giovane Sartre fu dunque il primo Bergson, quello che indaga la dimensione della coscienza [...] il filosofo che cerca un contatto immediato, una sorta di presa diretta con l'essere. Proprio su questi temi, all'influenza di Bergson si sovrapporrà quella di Husserl» (FARACOVI, *Il primo Sartre e la filosofia francese*, cit., p. 412).

esperibile cinematograficamente, contribuiva in maniera sempre maggiore a despiritualizzare il gesto artistico, cioè a liberarlo dalle influenze hegeliane tutt'altro che latenti ancora negli anni '20. Là dove il teatro era fin troppo compromesso con la sociologia e con tutta una serie di rigide partizioni nient'affatto superate<sup>43</sup>, il cinema apriva a una nuova tipologia di interrelazione tra esseri umani e natura:

Il cinema rimette l'uomo nella natura e riposiziona la natura nei vecchi luoghi poetici da cui si era allontanata molto tempo fa [...] il teatro trascura e deve trascurare l'influenza dell'ambiente naturale sulle passioni. Vi è sempre *astrazione* nel teatro: come potrebbe essere altrimenti dato che vi sono baobab di cartone dipinto [...] La differenza è che noi vediamo muoversi sotto la luce più o meno cruda delle lampade personaggi vestiti di pelliccia o di flanella. Dietro di essi non vi è che una tela verde o bianca, non importa. Sotto i loro piedi un palco. Tutti i lavori si assomigliano, le produzioni non dispongono che di un numero limitato di sfondi. Manca l'aria. Al cinema soffia il vento dal largo. Le gonne sono sollevate, i corsetti schiacciati contro i petti, gli ombrelli girati, si percepisce il cielo nebbioso [...] Al cinema tutto è naturale e, ciò nonostante, tutti gli attori, anche a brandelli, sono principi e principesse dato che sono seguiti dal corteo delle stagioni [...] Ogni intreccio, per quanto saturo sia stato, riceve una nuova sembianza, un nuovo principio d'individuazione dal luogo in cui esso si svolge<sup>44</sup>.

### *Conclusione*

La polemica contro il teatro proseguirà nel saggio del '31, anzi, con toni anche più accentuati. A rendere il cinema la più alta forma d'espressione artistica rimaneva, a dispetto del teatro, la sua capacità di offrire ai sensi delle forme fluide e non cristallizzate, tali da spiazzare la nostra consuetudine con ciò che è sostanziale e immobile. È "naturale" che alle nostre più consolidate abitudini linguistico-percettive (dal cui condizionamento il teatro non era riuscito a liberarsi) sfugga il vero legame che unisce passato e presente, in altri termini, l'intima solidarietà e compenetrazione tra ogni stato dell'universo: si ha infatti spesso l'impressione «che tutto

<sup>43</sup> Sartre parla testualmente dei migliori drammaturghi del suo tempo come dei «seguaci di Durkheim», facendo i nomi di: Ibsen, Pirandello, Romains.

<sup>44</sup> Ivi, p. 29.

invecchi per caso, in disordine, a tentoni»<sup>45</sup>. V'è invece uno schema preciso a strutturare il succedersi degli eventi, v'è un ritmo rigoroso a scandire la fatale irreversibilità dello scorrere temporale «che la scienza ci insegna e la cui percezione sarebbe insopportabile se accompagnasse tutte le nostre azioni»<sup>46</sup>. Al cinema dunque (non al teatro, né alla pittura o alla musica) l'enorme compito, nel nuovo secolo, di mettere in figura la *necessità della contingenza*, l'*essere del divenire*, così da redimere la drammatica e irreversibile corsa verso la fine che domina ogni evento da qualsiasi illusione di eternità o immobilità:

Vi è nella melodia qualcosa di fatale. Le note che la compongono si schiacciano le une contro le altre e si dispongono ordinatamente. Allo stesso modo la nostra tragedia si presenta come una marcia a tappe forzate verso la catastrofe. Nessuno può invertirne il corso: ogni verso, ogni parola procede un po' più in là in questa corsa verso l'abisso. Nessuna esitazione, né ritardo: nessuna frase inutile che permette un istante di riposo, tutti i personaggi, qualsiasi cosa dicano o facciano, avanzano verso la loro fine [...] La musica, però, è molto astratta. Paul Valéry ha ragione di vedervi solo «forme, movimenti che si scambiano». La tragedia, per essere meno astratta, diventa troppo intellettuale: con i suoi cinque atti, i suoi versi così enfatici, resta un prodotto della ragione, come il numero e ogni discontinuo. Al cinema lo svolgimento dell'azione resta fatale, ma è continuo. Nessuna sosta, il film è tutto d'un pezzo. Non si tratta più del tempo astratto e spezzato della tragedia, ma diremmo che la durata di tutti i giorni, questa banale durata della nostra vita, ha all'improvviso gettato i suoi veli ed appare nella sua inumana necessità. Allo stesso tempo è, tra tutte le arti, quella più vicina al mondo reale: veri uomini vivono in scenari autentici. La *Montagne sacrée* è una vera montagna, il mare di *Finis Terrae* è un vero mare. Tutto pare naturale, salvo questa marcia verso la fine che non si può arrestare<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> SARTRE, *L'art cinématographique*, cit., p. 44.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 45.