

Maria Calabretto

*L'immagine ai limiti della fenomenologia:
l'esperienza cinematografica a partire da Jean-Paul Sartre*

TITLE: *The Image at the Limits of Phenomenology: The Cinematic Experience according to Jean-Paul Sartre*

ABSTRACT: In *L'imagination* and *L'imaginaire*, Sartre presents the image as a relationship between the consciousness and the object, as a way in which consciousness gives itself an object. Deleuze also pointed out that the cinematic image was not considered in these analyses. Still, it is examined in some early Sartre writings, where his point of reference is not Husserl but Bergson. From the image as a reflection of a *non-presence*, cinema presents us with the totality of the Real, understood as that which escapes the pre-judices that structure the intentional activity of the individual. Starting from Sartre's own biographical experience, his love for cinema, and his philosophical positions presented particularly in *Art cinématographique* and *Apologie pour le cinéma*, we will try to outline the new type of image that the seventh art presents, in which the divisions between subject and object radically disappear, and where the viewers become part of the film itself. This "Bergsonian" art, as Sartre will define it, presents us with a type of image that exceeds the boundaries of phenomenology itself and that also distances itself from the theater. This artistic experience is considered as a place where an alternation between belief and non-belief can be traced, where a distance between the spectator and the scene remains. Thanks to the technical means of cinema, particularly film editing, the film presents us with a "Whole" that manages to involve us and move away from being a mere representation of reality, instead proposing itself as an attempt to see it better. In this way, Sartre, starting from these early writings, offers us a different way to understand his connection with phenomenological thought and the cinematic phenomenon *tout court*.

KEYWORDS: Cinema; Sartre; Deleuze; Phenomenology; Bergson

* Institut Catholique de Toulouse – Università Vita-Salute San Raffaele, Milano
mariacalabretto@gmail.com

Studi sartriani, Anno XVIII / 2024
Articolo sottoposto a *double-blind peer review*
Ricevuto: 13.06.2024 – Accettato: 06.08.2024

1. *L'ecceденza del cinema nell'analisi sartriana dell'immagine*

Per Gilles Deleuze il pensiero fenomenologico ha sempre trovato nel cinema «niente di più che un alleato ambiguo»¹. Egli giustifica tale considerazione sostenendo come la fenomenologia cerchi di restituire il nostro essere nel mondo, la nostra percezione naturale, prendendo le arti, in questo caso l'arte cinematografica, come una possibilità per esprimere e pensare «quel nostro mutato rapporto con noi stessi, gli altri, le cose, il mondo di cui l'avvento del cinema è sintomo»². In questo senso, tale arte cerca di far vedere il nostro rapporto carnale con il mondo, ribadendone le ambiguità, le opacità, i mutamenti di prospettiva che ci vengono consegnati tramite il nostro atto percettivo e il suo essere, per sua stessa essenza, sempre *a-logico*, *a-concettuale* e infinitamente incircoscivibile. Seguendo questo paradigma, il cinema sembra rimanere ancora legato alla centralità dell'individuo, secondo cui l'immagine si mostra come una «*coscienza di qualche cosa*»³. La settima arte, invece, ribadendo il celebre commento di Deleuze – in cui viene sottolineata l'assenza del cinema nell'analisi sartriana delle immagini presente nell'*Immaginario*⁴ – sembra poter proporre

¹ G. DELEUZE, *L'image-mouvement. Cinéma I*, Minuit, Paris 1983 (tr. it. J.-P. Manganaro, *L'immagine-movimento: cinema I*, Einaudi, Torino 2016, p. 73).

² M. CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica: la pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 85.

³ J.-P. SARTRE, *L'imagination*, PUF, Paris 1936; ID., *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, Paris 1939 (revisione, note e apparati di N. Pirillo, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 1962, p. 150). Il corsivo è nostro.

⁴ «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 l'analisi di ogni specie di immagini, non cita l'immagine cinematografica)», in DELEUZE *L'immagine-movimento*, cit., p. 73. Cfr. M. CARBONE, *Filosofia-schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016; G. DELEUZE, *Pourparlers (1972-1990)*, Minuit, Paris 1990 (tr. it. S. Verdicchio, *Pourparler: 1972-1990*, Quodlibet, Macerata 2019). Tale problema viene sottolineato anche da Gabriella Farina, la quale sostiene che: «Sartre semble ne plus s'intéresser à l'image cinématographique avec l'enthousiasme de la jeunesse, pourquoi? Désillusion? Difficultés à mettre en scène la complexité des thèmes qu'il est en train d'élaborer et qui font ressortir des drames existentiels extrêmes et des chocs dialectiques irréductibles? Certainement, l'expérience négative qu'il a vécue comme scénariste a influencé son éloignement», in G. FARINA, *Sartre et le cinéma*, in M. BERNE (a cura di), *Sartre*, Gallimard/Bibliothèque nationale de France, Paris 2005, pp. 164-169, qui p. 166. Farina, in questo modo, apre un'altra pista di ricerca in merito all'allontanamento di Sartre dal cinema: la sua esperienza negativa come sceneggiatore. Ricordiamo la sceneggiatura di *Les jeux sont faits* (1947), *Typhus* (1953) e *Le Scénario Freud* (1961), anche se Sartre rifiutò di mettere il suo nome sull'ultimo lavoro. Riguardo a tale film, ricordiamo che «Ce climat émotionnel, cette atmosphère de passion frémis-

un paradigma differente, in cui il film non è «coscienza di qualche cosa», ma semmai è esso stesso «coscienza». A partire da alcuni testi giovanili di Sartre e grazie al dialogo con Henri Bergson che Sartre stesso intrattiene nelle pagine di queste opere, cercheremo di riconfigurare l'esperienza cinematografica *tout court*, nella sua specificità di non essere né un'esperienza strettamente soggettiva e individuale, né unicamente plurale, collettiva, comune, rivelandosi, in questo modo, duplice. «Io sostengo che il cinema sia un'arte nuova con le sue proprie leggi, i suoi mezzi particolari, che non possa essere ridotta al teatro, che debba servire alla vostra formazione allo stesso modo del greco o della filosofia»⁵, riteneva Sartre, ribadendo come tale esperienza artistica riuscisse, in questo modo, a inaugurare una nuova visione del movimento e dell'esperienza estetica in generale. Per tali motivi, il teatro, dove vi è una distanza e un'estraneazione rispetto all'azione presentata, ci consente di giudicare l'intera opera dall'esterno. Al contrario, nell'esperienza cinematografica risultiamoci fortemente *implicati* con lo svolgimento del film stesso, rendendoci parte integrante di tale processo. «Il fatto è che, al cinema, – come ci ricorda Massimo Donà –, non siamo neppure “spettatori” (come accade invece nei meravigliosi spazi teatrali di cui sono piene le regioni europee)»⁶, non assistiamo semplicemente all'azione (rap)presentata, ma diventiamo parte di essa, del suo *flusso*, in cui le forme di soggetto e oggetto non sono più individuabili.

Ne *L'Immaginazione* (1936) e ne *L'Immaginario* (1940), Sartre ci presenta l'immagine come un rapporto a un oggetto, come un modo in cui un oggetto si presenta alla coscienza e grazie a cui la coscienza stessa si dà, a sua volta, un oggetto. In questo studio in merito all'essenza dell'immagine e al ruolo della coscienza in tale atto, a come essa «intenziona» tale oggetto, l'immagine viene pensata non a partire dalla sua presenza, bensì dalla sua *non-presenza*, proponendosi come la naturale controparte dell'atto percettivo. Per questo, «l'opera d'arte è per Sartre – come sottolinea Pascale Fautrier – il correlato irreali di una coscienza immaginante; è il prodotto di un atteggiamento immaginario della coscienza che consiste

sante et contenue qui fait du *Freud* de Huston sans doute avant tout un film d'amour, au meilleur sens de ce terme, explique peut-être aussi pourquoi Sartre a en définitive préféré retirer sa signature», in J.-P. SARTRE, *Appendice I. Cinéma*, in M. CONTAT, M. RYBALKA (a cura di), *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970, p. 494.

⁵ J.-P. SARTRE, *L'art cinématographique* [1931], in CONTAT, RYBALKA (a cura di), *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970 (tr. it. F. Caddeo, *L'arte cinematografica*, in «Materiali di Estetica», n. 1, 2014, pp. 41-47, qui p. 44).

⁶ M. DONÀ, *Cinematocrazia*, Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 42.

nell'abbandonare la percezione a favore di un analogo»⁷. L'opera d'arte, in quanto immagine irreal, è il prodotto di un atto solipsista della coscienza – in quanto non detiene nessun riferimento alla percezione reale – ed è per questo che essa può mostrare liberamente la sua bellezza⁸. Ogni coscienza è, secondo questo paradigma, un atto, non è un insieme di strutture mentali, bensì il nostro proprio modo di dirigerci verso gli oggetti.

E che cos'è l'immagine, esattamente? Evidentemente non è la sedia: in genere l'oggetto dell'immagine non è a sua volta un'immagine. Diremo che l'immagine è l'organizzazione sintetica totale, che è la coscienza? Ma questa coscienza è una natura attuale e concreta, che esiste in sé, per sé, e che potrà sempre offrirsi alla riflessione senza mediazioni. *Quindi la parola "immagine" può designare soltanto il rapporto tra la coscienza e l'oggetto.* In altre parole, è un certo modo con cui l'oggetto appare alla coscienza o, se si preferisce, un certo modo con cui la coscienza si dà un oggetto⁹.

L'immagine non ci presenta, dunque, il Reale, ma si propone come un rapporto della coscienza ad un certo oggetto. L'oggetto presentato dall'immagine è direttamente relazionato con la coscienza che lo pone, con l'intenzione verso cui essa si relaziona a quest'ultimo:

In una parola, l'oggetto della percezione eccede costantemente la coscienza. L'oggetto dell'immagine è sempre e solamente la coscienza che se ne ha, si definisce per mezzo di quella coscienza: da un'immagine non si può imparare nulla che già non si sappia¹⁰.

Si tratta del fenomeno di *quasi-osservazione*, in cui lo spettatore che guarda l'oggetto non impara nulla, nulla che non si trovi già in lui stesso. L'oggetto dell'immagine non precede l'intenzione tramite la quale la coscienza si dirige verso di esso, poiché è il prodotto dell'attività stessa

⁷ P. FAUTRIER, *Le cinéma de Sartre*, in *Fabula-LhT*, n. 2, 2006 (<<http://www.fabula.org/lht/2/fautrier.html>>, ultimo accesso: 04.06.2024). La traduzione è nostra.

⁸ «Possiamo già concludere con queste poche osservazioni, dicendo che il reale non è mai bello. La bellezza è un valore che possiamo riferire soltanto all'immaginario e che implica l'annullamento del mondo nella sua struttura essenziale», in J.-P. SARTRE, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologie de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940 (tr. it. R. Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, p. 289).

⁹ Ivi, p. 14. Il corsivo è nostro.

¹⁰ Ivi, p. 18.

della coscienza. L'immagine che io ho, per esempio, di un libro è legata all'idea che possiedo di questo oggetto, alle mie pre-concezioni su di esso. Il soggetto si rapporta, secondo tale struttura, all'oggetto-libro secondo i suoi propri pre-giudizi tramite cui organizza l'intera sua attività intenzionale. Nell'immagine vi è sempre un atto posizionale in cui il soggetto pone l'oggetto stesso come esistente, in-esistente o esistente altrove. L'immagine è diretta verso qualcosa, è determinata da un sapere, da una conoscenza che la precede e attraverso la quale facciamo esperienza degli oggetti. Essa non si presenta, in questo modo, come un'esperienza incircoscribibile, come un *evento*¹¹, bensì l'immagine così teorizzata da Sartre si delinea a partire dall'esperienza stessa dell'individuo. Essa è «la strana proprietà di poter motivare le azioni dell'anima»¹², focalizzandosi sul suo proprio vissuto personale. Ed è proprio su questo tema che Sartre criticherà Bergson, sostenendo che egli riduce la coscienza a un «epifenomeno», un'«apparizione»¹³, una «luce» che non va più «dal soggetto alla cosa», ma diventa «una luminosità che va dalla cosa al soggetto»¹⁴, non riuscendo a teorizzare adeguatamente il ruolo dell'individuo stesso. Cercando di essere fedeli alle teorie husserliane¹⁵, l'immagine è così legata ad un processo intenzionale dato

¹¹ Facciamo riferimento al concetto di «evento» proposto da Deleuze, in questo caso, ne *L'immagine-movimento*. Tale concetto, che detiene una particolare complessità nell'opera deleuziana, si rivela essere «irriducibile a ogni compimento», irriducibile e folgorante, eccedente ad ogni legame tra causa ed effetto. Il cinema, infatti, «non poteva trascrivere eventi già svolti, ma era necessariamente suo compito pervenire all'evento nel suo farsi, sia incrociando un'«attualità», sia provocandola o producendola. [...] C'è sempre un momento in cui il cinema incontra l'imprevedibile o l'improvvisazione, l'irriducibilità di un presente vivente sotto il presente di narrazione, e la cinepresa non può nemmeno cominciare il suo lavoro senza generare le proprie improvvisazioni, al contempo come ostacoli e come mezzi indispensabili. Questi due temi, la totalità aperta e l'evento nel suo farsi, appartengono al profondo bergsonismo del cinema in generale» in DELEUZE *L'immagine-movimento*, cit., p. 251. Nell'analisi di Sartre, in particolar modo nelle sue teorie sull'immagine presenti ne *L'immaginario* e *L'immaginazione*, ci distacciamo dal concetto di evento così come delineato da Deleuze, in quanto, in questa fase del pensiero sartriano, è la coscienza che esperisce l'immagine in se stessa. L'evento, quindi, è legato a una coscienza e al suo atto intenzionale, aspetti che non possono essere assolutamente trasferiti al pensiero di Deleuze.

¹² SARTRE, *L'immaginazione*, cit., p. 14.

¹³ Ivi, p. 46.

¹⁴ Ivi, p. 45.

¹⁵ «La concezione stessa dell'*intenzionalità* è chiamata a rinnovare la nozione d'immagine. Si sa che, per Husserl, ogni stato di coscienza o piuttosto – come dicono i tedeschi e come anche noi diremo con loro – ogni *coscienza* è coscienza *di* qualche cosa. [...] L'intenzionalità, ecco la struttura essenziale di ogni coscienza. Naturalmente ne consegue una distinzione radicale fra la coscienza e *ciò di cui c'è coscienza*», in ivi, p. 135.

dalla coscienza e dall'oggetto a cui essa si relaziona. Non è una cosa, ma semmai un rapporto tra un soggetto e una cosa. Sartre seguirà poi una strada più vicina a tematiche più strettamente legate alla fenomenologia di Husserl in merito a tali questioni, volta ad indagare *l'immagine-eidos*, la materia (*hyle*) con cui l'oggetto viene presentato in essa e la specificità dell'intenzionalità presente nell'atto dell'immaginazione. Tralasciando i suoi scritti giovanili, Sartre quindi predilige la prospettiva husserliana a quella bergsoniana, intraprendendo un preciso percorso interpretativo in merito a tali problematiche. Si distanzia così dall'unione tra l'immagine, la materia e il movimento, focalizzandosi su come l'immagine rappresenti l'assenza reale dell'oggetto.

Il cinema riesce a smarcarsi da tali logiche. Infatti, come sottolinea Deleuze ne *L'immagine-tempo*:

Solo quando il movimento diventa automatico, l'essenza artistica dell'immagine si attua: produrre uno choc sul pensiero, comunicare alla corteccia delle vibrazioni, toccare direttamente il sistema nervoso e cerebrale. "Facendo" il movimento e facendo quel che le altre arti si accontentano di esigere (o di dire), l'immagine cinematografica raccoglie l'essenziale delle altre arti, ne è l'erede, è quasi il modo d'impiego delle altre immagini, converte in potenza quel che era soltanto possibilità¹⁶.

Il cinema ci presenta un mondo, un'immagine della materia che costituisce il Reale, un *evento* che eccede i confini e l'intenzionalità del singolo soggetto. Non vi è infatti un soggetto che *pone* un oggetto, che si dà un oggetto, ma vi è un tentativo di andare verso una dimensione *pre-intenzionale* e *pre-oggettiva*, che va oltre le caratterizzazioni che forniamo alle immagini. L'immagine, in questo modo, non è un semplice prodotto della coscienza, ma è un'arte del Reale¹⁷. Non è una banale riproduzione della realtà, bensì una rivelazione di quest'ultima. È un'esperienza trasformativa che eccede, che non ripresenta i giudizi e i pre-giudizi del soggetto che si affaccia su quest'immagine. Le cose, come ci sottolinea Raoul Kirchmayr, «ci si possono presentare nella loro nudità, la vita è cinema»¹⁸.

¹⁶ G. DELEUZE, *L'Image-temps: cinéma 2*, Minuit, Paris 1985 (tr. it. L. Rampello, *L'immagine-tempo: cinema 2*, Einaudi, Torino 2017, p. 210).

¹⁷ Cfr. A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris 1958 (tr. it. A. Aprà, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1996, pp. 162 ss.)

¹⁸ R. KIRCHMAYR, *La cesura dell'immagine. Introduzione a L'immaginario di J.-P. Sartre*, in SARTRE, *L'immaginario*, cit., p. xxviii.

L'immagine cinematografica sembra *eccedere* i confini della fenomenologia stessa e «assumere la prospettiva fenomenologica significa abbandonare la problematica dell'immagine nel cinema»¹⁹. Nei suoi scritti giovanili Sartre, parlando della settima arte, si affiderà all'opera di Bergson più che alle posizioni husserliane, tanto da poter parlare di un certo «bergsonismo del giovane Sartre»²⁰, autore poi abbandonato per seguire una prospettiva più rigidamente fenomenologica. Da tale analisi, sempre a partire dai testi di Sartre e dalla sua stessa esperienza biografica²¹, cerchiamo di vedere come il cinema si sia presentato come un'esperienza particolarmente decisiva per i nostri fini, per la presentazione di un tipo di immagine e di un'esperienza estetica differente, dove alla prospettiva individuale può essere integrata una dimensione collettiva, nella quale l'Io viene messo tra parentesi. Al cinema viene presentato *lo scorrere della coscienza*, il suo fluire, a cui non ci accostiamo come se fosse un oggetto radicalmente e dualisticamente separato da noi, ma riusciamo a penetrare al suo interno. Se l'idea di durata, di movimento, di immagine presentate da Bergson saranno poi accusate di essere eccessivamente «metafisiche», Sartre, seguito poi anche da Deleuze, si appoggerà proprio al pensiero dello spiritualista francese per parlare del fenomeno cinematografico.

Le immagini del cinema si rivelano essere *le cose stesse*, presentando degli eventi, configurandosi come l'operazione di un'arte che restituisce al mondo la sua potenza: *è l'insieme di ciò che è*, l'immensità dell'universo. Secondo quest'interpretazione l'immagine non è una forma della coscienza o un modo che ha l'oggetto di apparire ad essa, ma esiste in sé, è *un'immagine-movimento*. Il cinema «[n]on si confonde con le altre arti, che mirano piuttosto a un irreali attraverso il mondo, ma fa del mondo stesso un irreali o un racconto», in questo fenomeno è «il mondo che diventa la propria immagine, non un'immagine che diventa mondo»²². Il rapporto è in questo modo invertito, permettendoci di compiere un'esperienza di una totalità, di un flusso dinamico.

¹⁹ Ivi, p. xxiv.

²⁰ Cfr. A. CATALANO, *Il bergsonismo del giovane Sartre: percezione, coscienza e immagine nella "settima arte"*, in «Studi sartriani», 2021, pp. 141-159.

²¹ Sulla produzione sartriana di differenti sceneggiature e sul suo legame di quest'ultima con la psicoanalisi rimandiamo a G. INVITTO, *L'occhio tecnologico: Filosofi e cinema*, Mimesis, Milano 2005, pp. 49-77.

²² DELEUZE, *L'immagine-movimento*, cit., p. 75.

2. *Il giovane Sartre e la specificità del cinema*

«Nella scomodità egalitaria delle sale di quartiere, avevo imparato che questa nuova arte era mia, come era di tutti»²³, ci dice Sartre²⁴ nell'auto-biografia *Les Mots* (1964). La «nuova arte» inaugura una *nuova esperienza estetica*, popolare, collettiva, in cui ognuno può partecipare liberamente allo spettacolo che l'immagine in movimento propone. Questa è la prima nuova connotazione assegnata al cinema, che si propone come uno «spettacolo», in cui il pubblico può abbandonare la propria individualità per diventare parte di un'esperienza collettiva.

Inaccessibile al sacro, adoravo la magia: il cinema era un'apparenza sospetta che amavo perversamente per quello che a esso ancora mancava. Era tutto, era niente, quello scorrere d'acqua, era tutto ridotto a niente: assistevo ai deliri d'una parete; erano riusciti a liberare i solidi da quel senso di massiccio che mi ingombrava perfino nel corpo, e il mio giovane idealismo si compiaceva di questa infinita contrazione; più tardi, le traslazioni e le rotazioni dei triangoli mi hanno richiamato lo scorrimento delle figure sullo schermo, ho amato il cinema perfino nella geometria piana²⁵.

Il cinema è tutto e niente allo stesso tempo, consegnandoci un linguaggio che non si propone di afferrare in modo stabile la realtà, ma, piuttosto, di creare lo spazio per un *evento*, in cui possiamo vivere la vera *durata*, il mutamento continuo e indivisibile, andando oltre la parcellizzazione e semplice somma di alcuni fotogrammi istantanei. Noi diventiamo «parte del film stesso»²⁶, dimenticando le divisioni presenti tra i soggetti per immergerci nel flusso che l'opera stessa inaugura, prendendo radicalmente parte all'evento che essa stessa fa avvenire. Non si dimenticherà ovviamente il fatto che ogni spettatore²⁷ sarà toccato in modo differente dall'opera, a partire dalla sua differente individualità ed affettività, ma si

²³ J.-P. SARTRE, *Le Mots*, Gallimard, Paris 1964 (tr. it. di L. de Nardis, *Le Parole*, Milano, il Saggiatore 1964, p. 86).

²⁴ Sul legame più strettamente biografico tra Sartre e il cinema cfr. M. RYBALKA, *Sartre et le cinéma*, in «L'Esprit Créateur», vol. 8, n. 4., 1968, pp. 284-292.

²⁵ SARTRE, *Le parole*, cit., p. 87.

²⁶ Cfr. M. DONÀ, *Abitare la soglia: cinema e filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 27-71.

²⁷ Sulla questione dello spettatore al cinema, rimandiamo anche a Cfr. R. HARVEY, *Sartre/Cinema: Spectator/Art That Is Not One*, in «Cinema Journal», vol. 30, n. 3, (Spring 1991), pp. 43-59.

vorrà sottolineare la trama comune che un film cercherà di inaugurare. Infatti, se la settima arte ci presenta un'unità, una «corrente indivisibile»²⁸, la «*sensazione dell'Insieme*»²⁹, vediamo già come Sartre ci possa offrire delle nuove linee di lettura per comprendere tale fenomeno. Riprendendo, strategia utilizzata poi anche da Deleuze, il pensiero di Bergson contro Bergson stesso³⁰, e ricordando la celebre critica al cinema definito come un «artificio»³¹, come una ricomposizione artificiale del divenire, Sartre arriverà a sostenere che il cinema è «un'arte bergsoniana»³². In questo modo, egli evidenzia il legame indissolubile presente tra tale fenomeno e il movimento. Se, analizzando meglio questa problematica, «[l']essenza del film è nella mobilità e nella durata. [...] Il film è un'organizzazione di stati, una fuga, un flusso indivisibile, inafferrabile come il nostro Io»³³, notiamo come sia impossibile concepire l'immagine cinematografica come un atto di una coscienza individuale. È possibile intenderla piuttosto come, seguendo Francesco Caddeo, una «continuità strutturata, *analogica* alla durata nella coscienza e capace di porsi come dimensione sincronica rispetto alla nostra coscienza»³⁴: un'esperienza che è una coscienza, piuttosto che essere un atto di essa. Il divenire che il cinema ci presenta non cessa, come ci dice Dominique Chateau, «di prenderci in carico»³⁵, di interpellar-

²⁸ SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 26.

²⁹ Ivi, p. 33. Il corsivo è dell'autore.

³⁰ Per Bergson il cinema, come la scienza contemporanea, ha come unicamente un obiettivo pratico, manipolatore, analizzando, dividendo, *spazializzando*, in questo modo, il flusso del Reale. Infatti «la conoscenza ordinaria, in ragione del meccanismo cinematografico a cui si assoggetta, rinuncia a seguire il divenire in ciò che ha di mobile, la scienza della materia vi rinuncia ugualmente», in H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907 (tr. it. M. Acerra, *L'evoluzione creatrice*, BUR Rizzoli, Milano 2012 p. 326). In questa prospettiva, il cinema non riesce a donarci un flusso completo, unitario, ma si riduce ad essere esclusivamente la somma dei suoi elementi, dei suoi differenti momenti. Quest'arte si appiattisce così al linguaggio abituale, al linguaggio scientifico, non proponendoci l'esperienza dell'unità della durata. Su questi temi Cfr. E. DURING, *Notes sur le cinématographe bergsonien*, in F. ALBERA, M. TORTAJADA (a cura di), *Ciné-dispositifs. Spectacles – cinéma – télévision – littérature*, L'Âge d'Homme, Lausanne 2011; E. DURING, *Vie et mort du cinématographe: de l'évolution créatrice à Durée et Simultanéité*, in C. RIQUIER (a cura di), *Bergson*, Cerf, Paris 2012.

³¹ BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 290.

³² SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 24.

³³ Ivi, p. 26.

³⁴ F. CADDEO, *Sartre e il cinematografo: tra suggestioni filosofiche, analisi estetiche e sceneggiature*, in «Materiali di Estetica», n. 1, 2014, p. 51.

³⁵ D. CHATEAU, *Sartre et le cinéma*, Atlantica-Séguier, Biarritz 2005, p. 91. La traduzione è nostra.

ci, eccedendo le nostre caratterizzazioni ordinarie. Non vi è uno spettatore che comodamente e distaccatamente guarda il film, ma egli si trova *nel film*, nel suo movimento, riuscendo a goderne la dinamica. Se il teatro si propone come un «evento quotidiano e unico»³⁶, il cinema eccede il «semplice» piano della realtà, per esibire, invece, il *continuum* del Reale, inteso come ciò che si allontana dalla realtà a noi familiare e si confronta con ciò che fa urto, ciò che è per sua essenza ir-rappresentabile a cui possiamo solo cercare di avvicinarci. Un film riconfigura le unità di spazio e tempo, la centralità della parola presente nel teatro, presentandoci una sorta di *presente attuale*, continuamente ridisegnato dalle differenti condizioni dell'esperienza stessa. La *distanza di sicurezza* presente a teatro al cinema salta, viene meno ed è per questo che possiamo dire, seguendo il critico tedesco Rudolf Arhneim:

La posizione dello spettatore muta continuamente se dobbiamo considerarlo collocato nel punto in cui si trova la macchina da presa. In teatro lo spettatore è sempre alla stessa distanza dalla scena. Nel cinema, invece, allo spettatore sembra di essere continuamente trasferito da un luogo all'altro; osserva una cosa da lontano, da vicino, dall'altro, attraverso una finestra, da destra, da sinistra; ma in realtà, come già si è detto, la rappresentazione inganna, perché tratta la situazione come se fosse fisicamente reale³⁷.

Se a teatro vi è un'alternanza tra *credenza e non credenza*, riuscendo a designare l'atto intenzionale con cui ci avviciniamo a tale fenomeno, al cinema non si può dubitare nemmeno un secondo delle cose presentate sullo schermo. Le immagini del cinema si rivelano così essere *l'insieme di ciò che è*, in cui ci possiamo immergere. Sospendendo le oggettualità della vita e del senso comune, la settima arte è in grado di inaugurare un'esperienza di *de-possessione*, dove gli spettatori non sono semplicemente degli spettatori, ma fanno parte delle immagini sullo schermo. Sartre, cercando una definizione di tale fenomeno, ci dirà che

Il film non è diviso in parti: è organizzato. Scorre senza fermarsi, come lo spirito.

³⁶ J.-P. SARTRE, *Théâtre et cinéma*, in Id., *Un théâtre de situations*, a cura di M. Contat, E. Rybalka, Gallimard, Paris 1973, p. 85. La traduzione è nostra.

³⁷ R. ARHNEIM, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1957 (trad. it. P. Gobetti con uno scritto di G. Aristarco, *Film come arte*, Abscondita, Milano 2013, p. 33).

Accompagnato dalla musica, che è la cosa più vicina a un'anima: il film è una coscienza. [...]

Il cinema dà la sensazione dell'insieme.

Il cinema dà una spinta alla natura (cfr. Natura) incompiuta.

Il cinema è la vera idealizzazione della natura.

Il cinema è il poema della vita moderna (automobili, ferrovie, ecc.).

Il cinema ci mostra una coscienza umana. Sa come esternare la percezione del non sé da parte di un sé malato (Les juges de Crainquebille)³⁸.

Il cinema non si arresta, non è diviso in parti, non è composto da molteplici atti che vengono sommati tra loro, ma ci dona un insieme in cui lo spettatore è profondamente *co-involto*. Il film non è, dunque, il risultato di un atto intenzionale operato da una coscienza, ma deborda la coscienza stessa. Esso ci fa uscire dalle nostre determinazioni per *ex-porci* all'Altro da noi. A tal proposito, «vediamo che lo stato d'animo dello spettatore cinematografico, molto di frequente si identifica con il personaggio che ha scelto. [...] A teatro, tutto questo è sostituito da una distanza assoluta»³⁹. Vi è un punto di vista che va oltre il soggetto stesso e che lo immerge in un'esperienza profondamente differente da lui: il cinema è, in questo senso, un mondo, non la rappresentazione di esso, non l'imitazione di esso, semmai la sua *presentazione* più autentica. A tal proposito, Donà ci ricorda che al cinema

di fatto, ci troviamo sempre a fare i conti con un sistema di vibrazioni omogenee, che non coincide mai con la consistenza che riconosciamo a oggettualità libere da ogni flusso della memoria. Quel che ci riguarda è insomma un puro flusso di vibrazioni in virtù del quale si perde ogni distinzione di soggetto e oggetto; e dunque anche ogni possibilità di ritrovata unione⁴⁰.

I dualismi, le distinzioni tra soggetto e oggetto nel cinema vengono rotte, ripensate, non detenendo più alcun valore. Non si sa dove finisca il proprio Io e dove l'opera, ma ci si fonde con l'opera stessa. Sebbene ci si approcci ad essa sempre *singolarmente* a partire dai propri vissuti e affetti, la sospensione cinematografica si rivelerà sempre *duplice*: individuale e collettiva al tempo stesso. Se ognuno si avvicinerà *singolarmente* all'opera,

³⁸ J.-P. SARTRE, *Carnet Midy*, in M. CONTAT, M. RYBALKA (a cura di), *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, p. 446. La traduzione è nostra.

³⁹ ID., *Le Style dramatique* [1940], in S. TERONI, A. VANNINI (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, La bottega del cinema, Firenze 1987, p. 21.

⁴⁰ DONÀ, *Cinematocrazia*, cit., p. 123.

seguendo la propria visione, d'altra parte, come abbiamo sottolineato, il cinema ci presenterà un'esperienza non solo condivisa – in quanto l'insieme degli spettatori si trova a condividere momentaneamente lo stesso spazio e il medesimo evento estetico – ma anche uno spazio in cui è possibile compiere un salto verso una dimensione pre-riflessiva, pre-oggettiva, radicalmente indeterminata.

A tal proposito possiamo rinvenire tale aspetto nell'esperienza cinematografica, in cui «l'immersione dello spettatore alla pellicola diviene così il segno di un rapporto di dominazione e di imposizione stabilito dal cinema: lo spettatore è catturato dal primo piano imposto dalla camera, camera che nel teatro è assente, per cui in quest'ultimo caso lo sguardo può cogliere in ogni istante la totalità scenica»⁴¹. Lo spettatore al cinema non è *semplicemente* posto in una sala, ad una distanza sempre uguale, ma – grazie alle sue tecniche come gli zoom, le carrellate della macchina da presa, gli allontanamenti, le panoramiche, i movimenti complessi (*camera-car*, *dolly*, *steadicam*, ecc.), si viene catapultati in territori sempre nuovi. «Nel cinema, – ci dice Gabriella Farina – tutto è filtrato attraverso l'occhio della macchina da presa, come se ci fosse un testimone impersonale tra lo spettatore e l'oggetto mostrato, che dona vita a una visione e poi a delle percezioni di immagini guidate»⁴². Il film ci presenta un'altra visione che eccede la visione del soggetto stesso: «il film stesso è una coscienza, perché una corrente indivisibile»⁴³. Al cinema veniamo dunque inglobati in questa corrente, mobilitando un livello di attenzione e di coinvolgimento particolarmente importante.

A teatro ci troviamo nel mondo astratto delle Idee Generali. Lontani dagli attori, noi li ricostruiamo a nostra volta, in seguito a dei ricordi che non hanno alcun rapporto con la trama del film; non dimentichiamo il nostro Io, la nostra ragione quando leggiamo un libro. Al cinema, immersi in questa notte che i poeti tedeschi celebrano come l'Essere, attraversati dalla musica sottile, abbindolatrice, rapiti dai gesti precisi, amplificati dallo schermo, non possiamo più opporci diametralmente, cioè contrapporre il nostro Io alle azioni lì fuori, il regista ci porta mano nella mano dove vuole. *Siamo i suoi giocattoli.*⁴⁴

⁴¹ CADDEO, *Sartre e il cinematografo*, cit., p. 60.

⁴² FARINA, *Sartre et le cinéma*, cit., p. 5. La traduzione è nostra.

⁴³ SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 26

⁴⁴ Ivi, p. 27.

Al cinema ci viene presentato un mondo altro, in cui veniamo accompagnati, mettendo a lato, sospendendo le nostre oggettivazioni quotidiane, inautentiche. Ci troviamo in un mondo «astratto», in quanto non rispettoso delle logiche che determinano il nostro mondo, ma contemporaneamente «concreto» in quanto i pregiudizi, i preconcetti che influenzano la nostra esperienza del mondo vengono, dal cinema, dissolti. Al cinema siamo, infatti, i suoi «giocattoli»⁴⁵, i giocattoli del gioco delle immagini in movimento presentate sullo schermo. L'attenzione è così diretta, guidata, mentre a teatro gli spettatori sono liberi di guardare ciò che vogliono⁴⁶. Inoltre, «quest'arte *penetrerà* in voi prima delle altre e sarà lei a condurvi dolcemente ad amare la bellezza sotto tutte le sue forme»⁴⁷. Vi è una relazione simbiotica con il movimento presentato sullo schermo, in cui viene sollecitata un'attenzione estetica caratterizzata da un *sovrainvestimento attenzionale*⁴⁸, lontana dal modo con cui normalmente ci avviciniamo agli oggetti. Tuttavia, «le arti del movimento hanno come fine il rappresentare fuori di noi, dipinta nelle cose, ancora temibile ma bella, quell'irreversibilità del tempo che la scienza ci insegna e la cui percezione sarebbe insopportabile se accompagnasse tutte le nostre azioni»⁴⁹. Sartre sottolinea dunque con insistenza tale aspetto, indicando la capacità del cinema a rappresentare il *fuori*, proponendoci così uno spazio per una *trasfigurazione*, per un'esperienza di *spossamento* del Sé con Sé.

Sartre ci restituisce una prospettiva in merito all'esperienza cinematografica particolarmente innovativa, non appoggiandosi né alle teorie fenomenologico-husserliane sull'immagine, ma, nemmeno, al ruolo del cinema come sola restituzione dell'atto percipiente. Se prendiamo in considerazione, per esempio, un'altra celebre posizione fenomenologica sul cinema, quella di Maurice Merleau-Ponty, vediamo come tale studio appaia lontano da ciò che scrive Sartre in tali scritti giovanili. Nel *Cinema e la nuova psicologia* (1945)⁵⁰, come nei Corsi al Collège de France (1953)⁵¹

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ «On me fait voir ce que l'on veut; notre perception des images est *dirigée*. [...] Au théâtre au contraire, on regarde qui l'on veut. [...] Donc, *liberté plus grande*», in SARTRE, *Théâtre et cinéma*, cit., p. 86.

⁴⁷ ID., *L'arte cinematografica*, cit., p. 43. Il corsivo è nostro.

⁴⁸ Cfr. J.-M. SCHAEFFER, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015, p. 62.

⁴⁹ SARTRE, *L'arte cinematografica*, cit., p. 44.

⁵⁰ Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in ID., *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris 1966, pp. 61-75 (tr. it. P. Caruso, intr. di E. Paci, *Il cinema e la nuova psicologia*, in ID., *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 2016, pp. 71-87).

⁵¹ Si faccia riferimento, per esempio, a MERLEAU-PONTY, *Le monde sensible et le monde de*

viene ribadito il potere dell'arte cinematografica nel mostrare i rapporti tra l'anima e il corpo, tra l'uomo e il mondo, il suo legame carnale con esso. Il cinema, in questo senso, ha il potere di restituire il nostro *essere al mondo*, la nostra coscienza incarnata, punto focale della riflessione merleau-pontiana tutta. Rispetto a tale panorama, Sartre ci presenta una visione dell'immagine cinematografica che va oltre la tradizione fenomenologica, presentandoci le sue ambiguità e i suoi punti di forte interesse. «Eppure anche entro l'orizzonte fenomenologico – ci ricorda Kirchmayr – non è detto che essa non possa essere pensata come l'immagine per eccellenza o come la possibilità delle immagini in generale»⁵². Dal cinema come possibilità di restituzione dell'atto percipiente vogliamo ribadire, ancora una volta, l'originalità dell'esperienza che la settima arte ci presenta, iscrivendosi comunque nella prospettiva fenomenologica. Questa viene così intesa come tentativo di sospensione del vissuto ordinario e visione dell'autenticità e purezza del fenomeno, ma anche come superamento di alcune rigidità di tale paradigma come, per esempio, la struttura intenzionale o il dialogo serrato tra forma e sfondo, ampiamente utilizzato da Merleau-Ponty nell'analisi cinematografica.

Non si materializzerebbe così, da una prospettiva sartriana, la possibilità di un'espressione artistica che non sia una fuga da quel reale opaco, massiccio, percettibilmente inaggrabile, ma piuttosto una produzione di senso capace di agire sul reale e che si ponga come "immersione" nel reale, invece che come una fuga *dal* reale?⁵³

L'immagine che qui ci propone Sartre non è una fuga, una riparazione o rappresentazione della realtà, ma piuttosto una possibilità per *vederla meglio*. Non è il tempo diviso e astratto della tragedia, ma il tempo continuo della durata che, normalmente, non siamo in grado di vivere.

l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953, testo stabilito da S. Kristensen, E. de Saint Aubert, MetisPresses, Genève 2011 (tr. it. e a cura di A. C. Dalmasso, pref. di M. Carbone, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione. Corso al Collège de France, 1953*, Mimesis, Milano-Udine 2021).

⁵² KIRCHMAYR, *La cesura dell'immagine*, cit., pp. XX-XXI.

⁵³ CADDEO, *Sartre e il cinematografo*, cit., p. 57.

3. *Il montaggio come composizione e ricomposizione*

Già a partire dalla scrittura di diverse sceneggiature cinematografiche, possiamo notare come Sartre ci presenti un elemento che può essere qualificato come cinematografico: *il montaggio*, facendo emergere la co-implicazione tra la continuità e la dis-continuità dei diversi elementi che compongono tale tipo di scrittura e allontanandosi nettamente da problematiche di tipo realistico-figurativo e rispettoso delle regole della rappresentazione tradizionale (come, per esempio, il rapporto logico tra causa ed effetto). Se, come ci dice Sartre, «Le invenzioni tecniche del film non sono fatte per dargli la vita»⁵⁴, esse sono il punto di partenza per rendere possibile una qualche forma di esperienza cinematografica. Sartre riesce, grazie al montaggio, a presentarci dei mondi nuovi, a «situare una storia in un universo intero» e a «montare la pluridimensionalità della storia e dei suoi punti di vista»⁵⁵. Si veda, per esempio, un passaggio dalla sceneggiatura *Les jeux sont faits* (1943):

UNA STRADA DI UNA BANLIEUE

[...] Pierre continua a farsi strada tra le fabbriche e le alte ciminiere fumanti.

Lucien ha il volto sempre più teso e comincia a muoversi, guardandosi intorno con ansia. Lentamente estrae dalla tasca un revolver.

STANZA DI EVE

La voce di Eve si sente ancora con un'ultima traccia di violenza.

Io guarirò... André, io guarirò... per salvarla... Voglio guarire...

La sua mano scivola sul tavolo, cerca di aggrapparsi e infine cade, trascinando con sé il bicchiere e la caraffa. [...] Pallido ma impassibile, André guarda il corpo di Eve steso sul pavimento.

UNA STRADA DI UNA BANLIEUE

Vennero esplosi due colpi. Sulla strada, Pierre barcollò ancora per qualche metro e cadde sul marciapiede⁵⁶.

Già dalla lettura di questa sceneggiatura, si ha la sensazione di essere in più luoghi, salvaguardando la totalità dell'opera in una pluralità di movimenti differenti. Si cerca di tenere insieme una molteplicità di momenti, di immagini, di situazioni in un'unica e inscindibile unità. Si possono già

⁵⁴ J.-P. SARTRE, *Quand Hollywood veut faire penser: "Citizen Kane" Film d'Orson Welles*, in «L'écran français», n. 6, 1 agosto 1945, pp. 3-5, qui p. 4. La traduzione è nostra.

⁵⁵ Cfr. S. MORITA, *Deux genres cinématographiques selon Sartre: roman et récit*, colloque «Sartre, penseur pour le XXI e siècle», 2004.

⁵⁶ SARTRE, *Les jeux sont faits* [1947], Gallimard, Paris 1996, pp. 23-24. La traduzione è nostra.

vedere nel testo sartriano il ritmo dei tagli, delle sovrapposizioni che il cinema è poi in grado di realizzare formalizzando questi espedienti. La composizione che il montaggio ci presenta è irriducibile a qualsiasi forma di sintesi. Non si riesce a dominare concettualmente il film che possiamo, invece, solamente *ricevere*. Tutti questi elementi contribuiscono a creare un ritmo continuo, in cui ogni elemento detiene il suo senso solo se rapportato all'intero dell'opera. Non vi è una coscienza tetica che pone un'immagine (esistente o meno, reale o meno) davanti a sé, ma un'immersione in un mondo esterno, in un mondo Reale. Il montaggio crea, dunque, quest'unità, di cui noi possiamo solo fare parte, un'unità inscindibile, come quella della sinfonia musicale. «Questo, tuttavia, è precisamente *il modo di essere del cinema*; l'universo del film è tematico. Si tratta di un abile montaggio che può sempre avvicinare e intrecciare le scene più diverse: eravamo nei campi, eccoci in città; credevamo di restarci, ma l'istante dopo ci si riporta nei campi»⁵⁷. Grazie al lavoro del montaggio, si è così in grado di delineare, di abitare un flusso, un movimento unitario e di esserne, in questo modo, parte. La settima arte, così, non è una semplice riproposizione della realtà, ma crea uno *spazio* per farci partecipare a tale flusso indistinto, al caos delle cose, che non riusciamo a sperimentare nella nostra vita quotidiana, ancorata nelle relazioni, nelle distinzioni tra soggetti e oggetti. Ci permette di immergerci in questo cosmo, in questo «Insieme» indistinto, che non si presenta, come sosteneva Bergson, come una ricostruzione illusoria e automatica di un'unità, ma come un'unità ritmica resa possibile, appunto, dal montaggio. Quest'ultimo è capace di ritrovare il tempo che *pulsa* tra le immagini, il legame intimo e indissolubile presente tra di esse. Nei tagli, nelle ripetizioni, nei giochi tra i differenti punti di vista, ritroviamo una possibilità per *vivere* autenticamente tale movimento globale, piuttosto che una mera configurazione di una semplice invenzione meccanica. Ecco perché «ogni istante dipende strettamente da quelli che l'hanno preceduto, uno stato qualunque dell'universo si spiega assolutamente grazie ai suoi stati anteriori, nel film non vi è niente che si perda, niente che sia inutile». I movimenti sono vivi, spontanei, in essi «il presente s'incammina rigorosamente verso l'avvenire»⁵⁸, si configura e ri-configura in base ai suoi continui legami con il passato e il futuro. Il montaggio ci mostra così un *ritmo* che tocca l'insieme dell'evento che il film ci presenta, cioè, il legame tra lo spettatore, l'opera e il regista. Di conseguenza, «Il ritmo, questa successione d'immagini lunghe ed immagini brevi, fa dello scorrimento per-

⁵⁷ ID., *L'arte cinematografica*, cit., p. 46.

⁵⁸ Ivi, p. 44.

petuo delle cose una sinfonia organizzata»⁵⁹, una sinfonia in cui non si può eliminare una nota senza ripensare l'organicità dell'intera sinfonia. In tal senso, come ci sottolinea Chateau «il cinema è anche questo *tutto*? Sartre non l'ha detto esplicitamente, ma non vi è alcuna ragione per rifiutare alla Settima arte questo favore, a partire dal momento in cui gli si attribuisce una capacità propria»⁶⁰.

Il montaggio inaugura, dunque, tale unità organica, non conflittuale, non sinteticamente risolvibile. Non si risolve nel contenuto, nella storia che il film vuole presentare, ma nell'esperienza che esso delinea. Sartre fa riferimento, per giustificare le sue intuizioni sul piano pratico e non solo teorico, a differenti opere, *in primis*, il *Napoléon* (1927) di Abel Gance, *La via senza gioia* (1925) di Georg Wilhelm Pabst o, ancora, le *Mille et une nuits* (1922) di Tourjanski e Volkov. Nel rapido commento che l'autore compie nei confronti di queste opere, egli sottolinea come i temi, le situazioni presentate dialoghino, siano strettamente legati tra loro tramite la tecnica della «dissolvenza», della «sovraimpressione»⁶¹, attraverso lo sviluppo dell'azione che il montaggio rende possibile, non riducendo nessun momento ad un altro. Si crea, così facendo, un *universo nuovo*, in cui ogni momento possiede il suo senso solo se rapportato al Tutto. Nei passaggi tra le diverse inquadrature si apre uno sviluppo continuo, una metamorfica evoluzione in cui lo spettatore può immergersi. Al cinema le cose «non sono le cose ordinarie»⁶², divise, ma vi sono delle tensioni, delle suspense, essendo la realtà presentata nella sua più profonda «complessità»⁶³.

In tal senso, «bisogna considerare l'ipotesi di un'unità del cinema come arte specifica che, quando impiega le proprie regole [quali, per esempio, il montaggio, le differenti focalizzazioni sulle inquadrature, la capacità fotogenetica dei fotogrammi] per trattare qualsiasi argomento, richiede un coinvolgimento totale da parte dell'artista»⁶⁴. Il cinema richiede, dunque, un *coinvolgimento* dell'artista, ma anche, aggiungiamo noi, dello spettatore che si ritrova direttamente gettato nello schermo. Infatti, ci dice sempre Chateau, «[d]al primo punto di vista, tutto avviene come se il film fosse una coscienza sostituita alla nostra, non più una cosa che la nostra coscienza trasforma»⁶⁵. Il movimento del cinema può essere pensato come

⁵⁹ SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 33.

⁶⁰ CHATEAU, *Sartre et le cinéma*, cit., p. 71. La traduzione è nostra.

⁶¹ SARTRE, *L'arte cinematografica*, cit., p. 46.

⁶² CHATEAU, *Sartre et le cinéma*, cit., p. 80.

⁶³ Ivi, p. 92.

⁶⁴ Ivi, p. 71.

⁶⁵ Ivi, p. 92.

«analogo al processo della coscienza o del pensiero nella nostra anima che letteralmente realizza questo processo»⁶⁶. Il processo che il cinema compie è *analogo* a quello della nostra anima, che non è possibile spazializzare, dividere quantitativamente, ma viene vissuto come un'unità in cui possiamo ritrovare dei cambiamenti, dei movimenti, ma non possiamo dividere in precisi segmenti di movimento e di tempo. È un movimento vivo, dinamico che non si ricostruisce tramite la «giustapposizione di stati più semplici»⁶⁷. In tale senso il montaggio è ciò che celebra questa organizzazione ritmica, questa energia, quest'unità non decomponibile⁶⁸.

4. *La specificità dell'esperienza del cinema e i limiti della prospettiva sartriana*

Abbiamo caratterizzato l'esperienza del cinema soprattutto come esperienza plurale, ma ad essa si può anche aggiungere una controparte singolare, appartenente al singolo individuo e che caratterizza la particolarità di ciascun spettatore che si appresta a compiere un'esperienza cinematografica⁶⁹. Il pensiero di Sartre si pronuncia, come abbiamo visto, in diversi modi su questi temi, tanto da poter descrivere il rapporto tra l'autore e la settima arte come complesso, come un «matrimonio mai celebrato»⁷⁰. In tal modo, possiamo vedere come in alcuni testi del giovane Sartre, grazie anche alla sua esperienza biografica e all'entusiasmo con cui si recava al cinema, emergano interpretazioni differenti rispetto a quelle proposte nell'*Immaginario* e nell'*Immaginazione*. Come dice Deleuze, non c'è più posto per nessun tipo di soggetto al cinema: «Ora, il cinema ha un bell'avvicinarci o allontanarci dalle cose, e girar loro attorno, esso sopprime sia l'ancoraggio del soggetto sia l'orizzonte del mondo, in modo tale da sostituire un sapere implicito e un'intenzionalità seconda alle condizioni della

⁶⁶ Ivi, pp. 92-93.

⁶⁷ Cfr. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris 1889 (tr. it. V. Mathieu, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Paravia, Torino 1951, p. 188).

⁶⁸ Cfr. FAUTRIER, *Le cinéma de Sartre*, cit.

⁶⁹ In questo nostro contributo ci siamo focalizzati in particolar modo sull'esperienza di *de-possessionamento* del Sé che il cinema, come abbiamo visto a partire da alcuni scritti di Sartre, mette nelle condizioni di compiere. Resta comunque importante sottolineare che, come precedentemente sottolineato, ad essa è complementare un'altra azione che il cinema mette nelle condizioni di compiere. Su questi temi facciamo riferimento, in particolar modo a C. ZERNIK, *Perception-cinéma: les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Vrin, Paris 2010.

⁷⁰ CADDEO, *Sartre e il cinematografo*, cit., p. 65.

percezione naturale»⁷¹. Da questi testi sartriani, che solo recentemente sono stati oggetto di studio – come abbiamo indicato nei differenti contributi sopramenzionati – si può dunque non solo delineare meglio la complessità del pensiero del nostro autore, ma anche del fenomeno cinematografico stesso, proponendoci dei concetti adeguati alla comprensione delle potenzialità della settima arte in quanto tale: individuale, ma anche e soprattutto collettiva. A tal proposito si vuole ribadire nuovamente l'importanza delle analisi di Sartre e del suo dialogo con Bergson avvenuto prima ancora delle celebri riflessioni deleuziane contenute ne *L'immagine-movimento* (1983) e *L'immagine-tempo* (1985) e ritrovare non solo la presenza della settima arte nel pensiero sartriano, ma anche individuare in esso degli strumenti per la comprensione della complessità dell'esperienza cinematografica *tout court*.

⁷¹ DELEUZE, *L'immagine-movimento*, cit., p. 73.

