

Donato Sperduto

Arte e libertà: Sartre, Tintoretto e Carlo Levi

TITLE: *Art and Freedom: Sartre, Tintoretto and Carlo Levi*

ABSTRACT: The French philosopher Jean-Paul Sartre framed his aesthetic discourse, without reaching a complete formulation, on the logic of the ontology of freedom. This essay focuses on Sartre's interpretation of Tintoretto's painting and his attitude towards Titian. In addition to recalling the well-known authors who inspired Sartre, the importance of the book *Fear of Freedom* by a great friend of the French philosopher, Carlo Levi, a Jew painter and writer from Turin, who was also a supporter of the freedom of art, is highlighted here.

KEYWORDS: Jean-Paul Sartre; Tintoretto; Carlo Levi; Art; Liberty

Jean-Paul Sartre fece la conoscenza di Carlo Levi nel 1946 in occasione di una serie di conferenze in Italia organizzate dall'editore Bompiani. L'amicizia che si instaurò tra di loro spinse Sartre a tenere conto di almeno due tematiche sviluppate dall'artista e scrittore torinese: la contemporaneità dei tempi (che figura nella *Reine Albemarle*) nonché l'arte come espressione di libertà che si presenta in particolare negli scritti sartriani su Tintoretto, come viene esplicitato in questo saggio. Non per niente Sartre consacrò un intero capitolo della *Regina Albemarle* proprio all'autore di *Cristo si è fermato a Eboli*.

1. *Jean-Paul Sartre: arte e libertà*

Sartre espose le sue idee filosofiche nel fondamentale libro *L'être et le néant* (1943), in cui oppone l'in-sé al per-sé. A differenza dell'essere per-sé (della coscienza, del soggetto, dell'uomo) che non è e ha da farsi, l'essere

* Kantonsschule Sursee (Switzerland), donato.sperduto@sluz.ch

delle cose è massiccio e increato, è atemporale ed è ciò che è: «l'essere-in-sé non è mai né possibile né impossibile, è»¹. In quanto pura autoidentità, l'in-sé è pienezza: «i passaggi, gli sviluppi, tutto ciò che permette di dire che l'essere non è ancora ciò che sarà e che è già ciò che non è, tutto questo gli è negato per principio»². Ora, all'essere in-sé si oppone l'essere per-sé che è fessura e arriva a configurarsi come il non essere. In quanto pieno d'essere, l'in-sé è slegato dai vincoli della coscienza. Essendo la coscienza sempre coscienza di qualcosa, quel qualcosa le preesiste (è, appunto, l'in-sé) e la cui esistenza implica l'essenza: «essere coscienza *di* qualcosa, vuol dire essere dinnanzi a una presenza concreta e piena che *non* è la coscienza»³. Il per-sé è carenza d'essere, non è altro che «*un essere per cui nel suo essere si fa questione del suo essere in quanto questo essere ne implica un altro distinto da sé*»⁴. A differenza dell'in-sé, al per-sé non spetta niente: il niente è la condizione originaria del per-sé. Proprio perché il per-sé rappresenta la coscienza umana e quindi la condizione umana, il niente è la condizione originaria dell'uomo.

Per Sartre, non esiste una natura umana a priori, la coscienza non ha un'essenza: l'esistenza (la vita dell'uomo) precede l'essenza (la natura dell'uomo). Proprio per questo il per-sé, la coscienza umana, è esente da interiorità e da una sostanza psichica: «nella vita della coscienza infatti non c'è nulla – nessun Ego, nessuna altra istanza psichica – perché la coscienza è fatta solo del suo rapporto col mondo, è una spinta fuori di se stessa [...]; la coscienza è sempre coscienza di qualcosa che non è nella coscienza»⁵. Ne risulta che la vita dell'uomo mira a trascendere la fatticità o datità mondana. E non avendo alle spalle una natura predefinita (non essendo determinato da nulla), l'uomo è ciò che decide di essere, è desiderio di essere e di libertà.

La base dell'esistenzialismo sartriano era costituita dall'impossibilità dell'esistenza di Dio. Su questa base poggiava la tesi che l'esistenza precede l'essenza – con le conseguenze che ne derivavano: l'esistenza è trascendenza, progettualità, libertà, urgenza di modificare continuamente le scelte fatte. L'uomo aspira all'essere ed è condannato ad essere libero. E la libertà è originariamente “intenzionale”, cioè desiderio d'essere, è progetto, è assunzione di un fine determinato per cui battersi.

¹ J.-P. SARTRE, *L'essere e il nulla*, prefazione di M. Recalcati, il Saggiatore, Milano 2023, p. 33. Sull'autoidentità dell'essere in Sartre e in Emanuele Severino, cfr. D. SPERDUTO, *Oltre il tempo e oltre la cuccagna. Carlo Levi, Sartre e Emanuele Severino; Balzac e Matilde Serao*, prefazione di G. Philippe, Wip, Bari 2023, pp. 54-77.

² SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 33.

³ Ivi, p. 27.

⁴ Ivi, p. 29.

⁵ M. RECALCATI, *Ritorno a Jean-Paul Sartre*, Einaudi, Torino 2021, p. 35.

Inoltre, il filosofo francese sognò «un'estetica che riunisse nel tempo i suoi interessi letterari e i progetti degli artisti»⁶. Così, iniziò ad inquadrare il suo discorso estetico (senza arrivare a formularlo in una maniera compiuta)⁷ proprio sulla logica dell'ontologia della libertà (con temi esistenziali quali ad esempio l'uomo "sequestrato" e "maledetto" dalla sua città) e sulla sua teoria dell'immaginario⁸. Il per-sé è ciò che non è e non è ciò che è: *nega* di essere un determinato essere o stato: «il per-sé si dissolve in una attività continua di nientificazione»⁹. Proprio questa nientificazione è ciò che libera l'essere evitandogli la cristallizzazione ontologica parmenidea. L'immaginario coincide con la coscienza e costituisce un ulteriore modo di nullificazione proprio al per-sé. Mediante le immagini interiori, la coscienza dà forma ad oggetti che non sono gli oggetti esteriori: «il tipo di esistenza dell'oggetto immaginato *in quanto prodotto in immagine [image]* differisce per natura dal tipo di esistenza dell'oggetto colto come reale»¹⁰. Un oggetto materiale o reale, ad esempio un quadro, «serve da *analogon* per la manifestazione dell'oggetto in immagine. Così, l'oggetto irreali appare subito come inaccessibile in rapporto alla realtà»¹¹. Rispetto alle immagini, il mondo è annullato, è un nulla. Per poter immaginare, la coscienza supera il reale. Pertanto, gli oggetti immaginati esistono in un altrove rispetto al mondo, in un anti-mondo, sono irreali. La coscienza può produrre e distruggere a proprio piacimento gli oggetti in immagine. Ne risulta che propria alla coscienza è l'attività libera, l'azione creatrice. Allora, l'immaginario consente al per-sé di affermare ed esplicitare la propria libertà¹².

Per Sartre, il discorrere su un artista implicava il «passaggio dall'individuo de-totalizzato all'opera come totalizzazione: è là il suo movimento perpetuo: il de-totalizzato che è la persona, si ri-totalizza ri-totalizzando un oggetto. I quadri, ad esempio, fanno uno sforzo per dare una totalità all'oggetto dipinto, essendo in fondo soltanto la totalizzazione incompleta del pittore»¹³. Allora, in un quadro o in un'opera letteraria si presenta l'au-

⁶ J.-P. SARTRE, *Pensare l'arte*, introduzione di M. Sicard, Marinotti, Milano 2018, p. 7.

⁷ Cfr. in particolare il recente studio di M. SICARD, *Refonder l'esthétique plasticienne selon Sartre*, in «Studi sartriani», XV, 2021, pp. 9-33.

⁸ SARTRE, *Pensare l'arte*, cit., p. 207.

⁹ RECALCATI, *Ritorno a Jean-Paul Sartre*, cit., p. 54.

¹⁰ J.-P. SARTRE, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, p. 273.

¹¹ Ivi, p. 274.

¹² Cfr. A.E. NEACȘU, *L'art comme forme de liberté chez Sartre*, in «Studi sartriani», XV, 2021, pp. 53-72.

¹³ SARTRE, *Pensare l'arte*, cit., p. 204.

tore (il singolare) nella sua totalità (l'universale). Per ritrovare un autore nella sua opera, confessò Sartre a Michel Sicard,

il solo metodo possibile è quello che ho utilizzato in “Flaubert”, il metodo progressivo-regressivo, che va verso il quadro, il testo, attraverso un'analisi dell'individuo che l'ha prodotto; poi va verso l'individuo che ha scritto, o dipinto, partendo da un'analisi progressiva dell'oggetto prodotto. Il pittore o lo scrittore in quanto interamente alla base dell'opera d'arte si mette ad esistere quale intenzione originaria della sua libertà: è anche su questo piano che avrei mostrato, nella mia Estetica, come la libertà umana è la sola possibilità di dipingere o di scrivere. Se si dipinge o si scrive con la propria libertà, c'è nell'opera d'arte qualcosa di particolare e di speciale: l'opera d'arte non è mai la copia della natura (o dell'oggetto naturale), ma una produzione al di fuori di essa. Sarebbe stato necessario studiare questo modo propriamente umano – umano perché libero¹⁴.

Va poi sottolineato che la libertà assoluta espressa nell'*Essere e il nulla* conobbe delle modificazioni nelle opere successive di Sartre. In *Questioni di metodo* (1957) Sartre riconsiderò la propria definizione della libertà arrivando a rivoluzionarla: «non esiste esistenza che non sia preceduta da essenze, non metafisiche ma storiche [...]; non esiste esistenza senza infanzia [...] adesso è l'essenza (storico-materiale) a precedere e a condizionare l'esistenza»¹⁵. Influenzato dalla lettura di Marx, Freud e Lacan, Sartre sottolineò il condizionamento dell'esistenza e della coscienza da parte di essenze date ovverosia dall'Altro familiare e storico-sociale. Pertanto, il soggetto non va considerato una sostanza: «la soggettività non è nulla se non la necessità congiunta dell'interiorizzazione dell'esteriorità, o meglio, dell'esteriorità interiorizzata. Non è nulla se non quel “piccolo scarto” – quella ripresa (*reprise*) kirkegaardiana – attraverso il quale il soggetto, assumendo le strutture familiari, sociali ed economiche che ha interiorizzato, realizza una forma di vita che, pur essendo sommersa da esse, oltrepassa singolarmente queste stesse strutture»¹⁶. Nelle sue psico-biografie su artisti e letterati come Jean Genet, Gustave Flaubert e Charles Baudelaire¹⁷,

¹⁴ Ivi, p. 205. Su Sartre, cfr. il recente libro di C. ADINOLFI, *Le possibilità della libertà*, Mimesis, Milano 2023.

¹⁵ RECALCATI, *Ritorno a Jean-Paul Sartre*, cit., p. 103.

¹⁶ Ivi, p. 108.

¹⁷ Nel suo citato libro, Massimo Recalcati offre delle approfondite analisi di questi “creatori” francesi.

Sartre tenne presente il metodo regressivo-progressivo nonché i fondamenti ontologici del proprio pensiero esposti nell'*Essere e il nulla* e sviluppati nella svolta rappresentata da *Questione di metodo* (1957) e *Critica della ragione dialettica* (1960) riferendoli al singolo artista considerato al fine di elucidare l'intreccio di "costituzione" (interiorizzazione dell'esteriorità) e "personalizzazione" (riesteriorizzazione dell'esteriorità interiorizzata) approdante all'attuazione di una svolta esistenziale caratterizzante la peculiare genialità creativa.

2. Sartre e Tintoretto

Il rinomato storico dell'arte Matteo Marangoni ritenne Tintoretto «un lontano precursore del "gusto" pittorico moderno» e in alcuni suoi quadri è addirittura «di una immediatezza e "modernità" degne di un pittore novecentista»¹⁸. Sartre dedicò vari scritti al pittore veneziano Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518-1594), saggi che sono stati raccolti nel volume *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*¹⁹. Le considerazioni del filosofo francese sono state oggetto di studio da parte di un numero tutt'altro che esiguo di studiosi. È d'uopo precisare che Sartre, dopo aver fatto riferimento al pittore italiano nella *Nausée* (1938) e in *Qu'est-ce que la littérature* (1948), iniziò ad occuparsi più diffusamente di Jacopo Robusti a partire dalla *Reine Albemarle*, il libro sull'Italia iniziato nel 1951 e pubblicato postumo nel 1991. In quest'ultimo scritto Sartre accennò a alcuni temi dei quadri di Tintoretto anche se a un certo punto affermò perentoriamente: «volevo parlare di questo pittore ma ora non lo amo più»²⁰. Sartre scoprì

¹⁸ M. MARANGONI, *Come si guarda un quadro*, Vallecchi, Firenze 1948, p. 123.

¹⁹ J.-P. SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, introduzione di M. Sicard, Marinotti, Milano 2005.

²⁰ ID., *La regina Albemarle o l'ultimo turista*, il Saggiatore, Milano 2016, p. 129. Due ipotesi sul nome "Regina Albemarle". Sartre soggiornò a Londra prima di iniziare a scrivere il libro sull'Italia *La regina Albemarle*. A quanto pare, prese una camera proprio nell'hotel Albemarle di Piccadilly, Londra. Questo soggiorno deve aver avuto una certa importanza per Sartre. Inoltre, la scrittrice americana Inglis Fletcher scrisse una serie di libri sulla Carolina, tra cui *Men of Albemarle*, ambientato durante il regno della regina Anna, libro recensito nel 1942 da Nelson Algren, compagno di Simone de Beauvoir. Il nome Albemarle risale ad un estuario della Carolina nonché al generale inglese George Monck, primo duca di Albemarle e lord proprietario che ricevette delle terre nelle colonie americane in Carolina. Infatti, mi pare poco probabile voler riferire il nome "Albemarle" all'omonima corazzata della marina americana: questa regina dei mari affondò nel 1864. Poi, ad inizio Novecento, la corazzata inglese Albemarle fu tra le più veloci navi da battaglia dell'epoca.

Tintoretto nel 1933, a Venezia. E glielo fece scoprire in particolare Alberto Giacometti²¹ evidenziando l'aspetto scultoreo dei dipinti di Tintoretto. Inoltre, studiosi come Michel Sicard hanno precisato che ad aver indotto Sartre a occuparsi approfonditamente di Tintoretto siano stati il saggio di Jules Vuillemin intitolato *La personnalité esthétique du Tintoret*, apparso nella rivista «Les Temps modernes» nel 1954²², e il pregevole libro di Hans Tietze del 1948²³. Infatti, lo scritto sartriano *Le Séquestré de Venise* venne pubblicato sempre nei «Temps modernes», rivista diretta da Sartre, nel 1957. Confrontando i due saggi francesi su Tintoretto, si evince che Sartre tenne presente quanto scritto da Vuillemin. Ma l'autore dell'*Être et le néant* andò oltre: non soltanto nel senso che prese spunto dalla *Personnalité esthétique du Tintoret* per sviluppare poi una propria interpretazione del lavoro del pittore veneziano, ma altresì nel senso che detta interpretazione si avvale anche delle considerazioni sull'arte, sulla pittura e sulla creazione artistica esposte in quello stesso periodo dal suo amico scrittore e pittore Carlo Levi in *Paura della libertà*²⁴.

La procedura da Sartre attuata nell'interpretazione del pittore lagunare²⁵ non collima pienamente con quella riscontrantesi negli scritti su altri artisti da lui analizzati. Non per niente manca il riferimento approfondito alla famiglia di origine di Tintoretto e alla sua infanzia (di cui non si sa molto). Come ha sottolineato Michel Sicard, «Sartre farà con il Tintoretto quello che non ha potuto fare con le altre biografie di psicanalisi esistenziale: parlare delle opere»²⁶. In effetti, il primo aneddoto narrato da Sartre concerne l'«orphelinat artistique»²⁷, ovverosia la cacciata del giovane apprendista Tintoretto (che aveva circa 12 anni) dalla bottega del poco onorevole e piuttosto geloso Tiziano. Poi, non viene detto quasi nulla, se non che, nel 1539, a 20 anni Tintoretto era già diventato maestro e a 30, nel 1548, si affermò e scandalizzò le coscienze con il dipinto *Il miracolo di San Marco*. Però, nel *Sequestrato di Venezia* Sartre sopperì all'esiguità di rilievi psicobiografici su Tintoretto con l'integrazione di alcuni aspetti del pensiero

²¹ ID., *Pensare l'arte*, cit., p. 38.

²² J. VUILLEMIN, *La personnalité esthétique du Tintoret*, in «Les Temps modernes», n. 102, 1954, pp. 1965-2206.

²³ *Tintoretto: The Painting and Drawings*, a cura di H. Tietze, Phaidon, New York 1948.

²⁴ Su Sartre e Carlo Levi, cfr. SPERDUTO, *Oltre il tempo e oltre la cuccagna*, cit., pp. 12-37.

²⁵ Segnalo tra l'altro C.M.S. OLIVEIRA, *Sartre e as artes: Tintoretto, o sequestrado de Venezia*, in «Revista de História da Arte e da Cultura», n. 23, 2015, pp. 109-129 e D. DI MAGGIO, *Sartre biografo di Tintoretto*, in «Studi sartriani», XVI, 2022, pp. 119-143.

²⁶ SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, cit., p. 18.

²⁷ VUILLEMIN, *La personnalité esthétique du Tintoret*, cit., p. 1966.

estetico e filosofico di Carlo Levi che, come precisato da Gilles Philippe, fu «*toujours pour Sartre une de ses principales "clefs" de l'Italie*»²⁸. Tra gli scritti sartriani su Tintoretto, Sicard accentua l'importanza di quanto appuntato nel 1951 nella *Regina Albemarle*, il libro – pubblicato postumo – in cui a Carlo Levi Sartre dedicò delle pagine memorabili.

Già nella *Reine Albemarle* Sartre fece riferimento a Levi, facendo tesoro della sua concezione della contemporaneità dei tempi. Inoltre, non si esimé dal pubblicare nei «*Temps modernes*» estratti di opere leviane quali *Cristo si è fermato a Eboli* (nel 1946), *Paura della libertà* (nel 1947), *L'Orologio* (nel 1952) e *Le parole sono pietre* (nel 1956). In particolare, intendo mettere in evidenza la ripresa da parte del filosofo francese di temi presenti soprattutto in *Paura della libertà* (1946) e nell'*Orologio* (1950). Tra di loro si instaurò un proficuo rapporto di amicizia e, a partire dal 1946, i due scrittori si incontrarono spesso a Roma, città in cui Levi risiedeva e dove Sartre amava trascorrere l'estate insieme a Simone de Beauvoir. Inoltre, i due pensatori non mancarono di discutere di proprie opere scritte o in cantiere e di evocare la loro profonda amicizia. Basti ricordare che alcuni mesi prima di morire, in un'intervista all'«Europeo», Sartre dichiarò che fra gli intellettuali italiani il suo «più grande amico era Carlo Levi. Ed è morto»²⁹.

Anzitutto, Sartre puntualizzò che «per Robusti, all'inizio è la massa»³⁰ (in *Paura della libertà*, Levi sostenne che all'origine di ogni cosa e di ogni uomo vi era appunto la massa informe). In generale, il filosofo francese descrisse Tintoretto come un pittore maledetto e «sequestrato» dalla sua Venezia³¹ che però al pittore nativo preferì Tiziano, il pittore del Bello. Invece, Tintoretto era da considerarsi il pittore del Brutto. L'opposizione generica tra Bello e Brutto venne approfondita dallo scrittore francese nei seguenti termini: dicendo che Tiziano fu il pittore della Bellezza, Sartre intese mettere in luce il fatto che nei quadri di Tiziano «l'ordine regna: domata, asservita, la prospettiva rispetta le gerarchie; accomodamenti discreti fanno ottenere ai re ed ai santi i posti migliori»³². Tiziano rispettava non soltanto Dio (il sacro), ma altresì l'Imperatore e i patrizi e, conseguentemente, «il

²⁸ J.-P. SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, a cura di J.-F. Louette, G. Philippe e J. Simont, Gallimard, Paris 2010, p. 1506.

²⁹ M.A. MACCIOCCHI, *Umanesimo e violenza. Intervista a Jean-Paul Sartre*, in «L'Europeo», ottobre/novembre 1979, p. 84.

³⁰ SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, cit., p. 322.

³¹ Su Tintoretto e Venezia, cfr. M. ZANETTO, *Tintoretto e la Venezia del suo tempo*, Editoriale Programma, Treviso 2021.

³² SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, cit., p. 95.

pittore dei re non può che essere il re dei pittori»³³. Ma il problema legato al Bello è che esso non è scelto liberamente dall'artista: «Sartre saw Beauty in the XVIth century as a religious ideal defined by Church and the ruling class and imposed on their artists»³⁴. Bisogna, dunque, tener presente che «l'artiste officiel, aux yeux de Sartre, n'est qu'un petit artisan au service des classes dirigeantes. Il ne s'agit pas d'un véritable créateur, car il sait exactement ce qu'il va peindre avant même de commencer [...]. Titien [...] respecte religieusement l'ordre théocratique et politique, tandis que le subversif Tintoret, lui, ne cesse de saper ces mêmes valeurs religieuses»³⁵. Il vero creatore, quello libero, maneggia la massa informe senza condizionamenti o preconetti relativi alla forma precisa che essa dovrà assumere: la libertà è data dalla «différence qui existe entre la planification d'une intention et sa réalisation. Les intentions de tout projet sont libres vis-à-vis d'une inévitabilité inexistante du résultat obtenu»³⁶. Quindi, il vero artista è un «maître de la matière, qui la travaille à sa propre guise pour y refléter son imaginaire et la communiquer à ses clients»³⁷.

Per questo, Tintoretto scelse l'«Arte senza Dio. Quell'Arte è brutta, malvagia, notturna»³⁸. Infatti, «nel 1548, a Venezia, sotto il pennello del Tintoretto, davanti ai patrizi, agli amatori d'arte e agli spiriti colti, la pittura *si è fatta paura*»³⁹. Subito dopo questa constatazione, che è di chiara (seppur non dichiarata) impronta leviana, Sartre fece delle considerazioni estetiche che si ritrovano proprio nel capitolo *Le muse di Paura della libertà*:

è iniziata una lunga evoluzione, che sostituirà ovunque il profano al sacro: freddi, luccicanti, coperti di brina, i diversi rami dell'attività umana sorgeranno uno dopo l'altro dalla dolce promiscuità divina. L'arte ne è colpita: da un addensamento di nebbie emerge questo sontuoso disincanto, la pittura. Essa si ricorda ancora del tempo in cui Duccio e Giotto mostravano a Dio la Creazione tale quale era uscita dalle Sue mani: non appena Egli aveva riconosciuto la Sua opera, l'affare era concluso e il mondo messo in una cornice, per l'eternità⁴⁰.

³³ Ivi, p. 92.

³⁴ U. FABIJANCIC, *Jean-Paul Sartre and Tintoretto: The Odd Couple*, in «Neophilologus», n. 98, 2014, p. 43.

³⁵ S. ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture*, in «Sens public», 2009, pp. 5-6.

³⁶ H. WITTMANN, *Sartre et la liberté de la création*, in «Studi sartriani», XV, 2021, p. 93.

³⁷ Ivi, p. 95.

³⁸ SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, cit., p. 88.

³⁹ Ivi, p. 83.

⁴⁰ Ivi, pp. 83-84.

Come vedremo meglio, Sartre fece tesoro delle affermazioni leviane sull'arte, inquadrandole nella propria interpretazione della pittura di Tintoretto.

La ripresa di considerazioni leviane emerge anche quando Sartre si soffermò sull'«avventura fiorentina, la conquista della prospettiva. La prospettiva è profana»⁴¹. La prospettiva consentì l'avanzamento della libertà umana riducendo la supremazia del divino e dell'eterno e Sartre non mancò di citare Leon Battista Alberti e Paolo Uccello. Pur essendo profana, la prospettiva ebbe i suoi limiti e fu un'avventura (come disse Sartre) o un mito (come la definì Levi). Tintoretto fu «la prima vittima della prospettiva monoculare»: con la sua pittura Tiziano non incusse paura ai veneziani in quanto rispettò le gerarchie. Come Sartre scrisse in *San Marco e il suo doppio*, «questo cupo credente [cioè Tintoretto] ammette un solo assoluto: la materia»⁴². Il «vecchio ipocrita» Tiziano «eccelle nel dipingere l'Ordine morale; truca la prospettiva e falsa i pesi. Risultato: i principi occupano il primo piano e galleggiano. Al di sopra di tutti»⁴³. Invece, il San Marco che libera lo schiavo di Tintoretto non galleggia: viene sulla terra di persona, «in carne e ossa». Il Santo è «un corpo in caduta libera»: in questo modo, Tintoretto fece «l'esatto contrario» di Tiziano mettendo San Marco «a gambe all'aria»⁴⁴. Non assoggettata alla religione, la pittura mostrava in tal modo «un privilegiato senza privilegi, colto nell'istante della verità» del miracolo⁴⁵. Il Soprannaturale venne così naturalizzato da Tintoretto che Sartre non poté non definire «supremo operaio» o «lavoratore manuale»⁴⁶. Da parte sua, nell'*Orologio* (1950), libro che Sartre ebbe modo di leggere (come confermato dalla *Regina Albemarle*), Carlo Levi qualificò con l'appellativo di Contadini gli individui «che fanno le cose, che le creano, che le amano»⁴⁷. Il Contadino ovvero l'Artigiano / Demiurgo di Platone dà ordine al disordine percependo (vivendo e pensando) il tempo vero, immagine dell'eternità, «immagine pura di un fluire eterno»⁴⁸ ed unica garanzia della vitalità dell'individuo. Al Contadino si oppone il Luigino, il parassita che, obliando «l'oscuro fondo vitale di ciascuno di noi»⁴⁹ e non creando,

⁴¹ Ivi, p. 84.

⁴² Ivi, p. 128.

⁴³ Ivi, p. 134.

⁴⁴ Ivi, pp. 136-137.

⁴⁵ Ivi, p. 139.

⁴⁶ Ivi, pp. 75 e 214.

⁴⁷ CARLO LEVI, *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1989, p. 166.

⁴⁸ Ivi, p. 10.

⁴⁹ Ivi, p. 165.

per vivere si nutre di chi produce. I Luigini sciogliono il legame che lega ogni essere all'indistinto originario e in questa maniera frazionano l'unità originaria dell'uomo – caratterizzata dal tempo immagine pura di un fluire eterno, dalla contemporaneità dei tempi⁵⁰.

E come non voler vedere nel Tintoretto ambizioso di Sartre proprio un Contadino che lottò contro i pittori cortigiani (quali Tiziano e Veronese) che si misero al servizio del Patriziato veneziano, asservendo l'Arte? Nei suoi quadri i suoi contemporanei non potettero vedere quiete e bellezza, ma inquietudine e smarrimento. Non restava, secondo Sartre, che «*sbarazzarsi di lui*»⁵¹.

3. Carlo Levi: arte e libertà

Levi scrisse il suo poema filosofico *Paura della libertà* in Francia, tra il settembre ed il dicembre 1939, a La Baule, dove si era rifugiato in quanto ebreo, per sfuggire alle persecuzioni fasciste. Questo libro venne pubblicato nel 1946, dopo il successo di *Cristo si è fermato a Eboli* (1945). Nel 1947, nei «*Temps modernes*» di Sartre, apparve la traduzione francese del capitolo 6, intitolato *Sangue*. Poi, nel 1955 uscì presso l'editore parigino Gallimard la traduzione del poema filosofico *La peur de la liberté*. Quando, nel 1957, nei «*Temps modernes*» Sartre pubblicò il suo importante saggio su Tintoretto *Le Séquestré de Venise*, per le sue considerazioni sulla storia dell'arte egli si basò anche sul libro leviano *Paura della libertà*, in particolare sull'inizio del libro e sul capitolo 5, intitolato *Le muse (Les muses)*. Ma su questo riferimento a Levi ad oggi non si sono soffermati né gli studiosi sartriani, né gli studiosi leviani. È, quindi, opportuno elucidare questo punto esponendo gli aspetti centrali di *Paura della libertà* per evidenziarne la tacita ripresa nel *Séquestré de Venise*.

⁵⁰ Le considerazioni leviane sulla dimensione temporale individuavano l'importanza del concetto di sovrapposizione o contemporaneità dei tempi e della conseguente necessità di distinguere due opposte concezioni del tempo fondanti, ciascuna, un'etica diversa. Il tempo dell'orologio è l'opposto del tempo vero, della *contemporaneità* dei tempi: se nella dimensione meccanica del tempo si può distinguere il "prima" dal "poi", nella dimensione durativa del tempo – simile alla crociana contemporaneità, alla bergsoniana *durée réelle* e al concetto blochiano di *Ungleichzeitigkeit* – i tre tempi (passato, presente e futuro) esistono contemporaneamente. Sulla contemporaneità dei tempi, cfr. D. SPERDUTO, *L'imitazione dell'eterno*, Schena, Fasano 1998, pp. 41-44 e 85-109; ID., *Maestri futili? Gabriele D'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino*, Aracne, Roma 2009, pp. 31-42 e ID., *Oltre il tempo e oltre la cuccagna*, cit., pp. 12-18.

⁵¹ SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, cit., p. 99.

Per Levi, tanto le cose quanto gli individui hanno origine dalla massa: «più antica di ogni ricordo, più vaga di ogni speranza, più lontana della nascita, sta in tutti i cuori una oscurità illimitata [...] zona nera di eterna passività, necessario nulla, dalla cui contraddizione hanno origine le cose, smisurata e senza termini»⁵². Con un'arguta argomentazione che ricorda l'idealismo hegeliano e l'attualismo gentiliano, autori letti o rilette durante la sua detenzione nelle carceri torinesi⁵³ perché legato all'area antifascista, Levi sviluppò questo discorso dicendo che la massa è «un assoluto illimitato, e perciò inesistente, come il suo opposto, l'assoluta finitezza», «è il nulla», è l'indistinto originario⁵⁴. Da questo caos informe nasce ogni essere. L'uomo «viene dalla massa per differenziarsi»⁵⁵. La massa, dunque, è la condizione prima di ogni individuazione o differenziazione.

In più, Levi sottolineò l'importanza del processo di individuazione per ogni uomo, mirante al superamento della paura della libertà e al conseguente raggiungimento della libertà creatrice e dell'autocreazione. Levi rapportò il processo di autocreazione ai concetti di “sacro” e di “religioso”:

non potremo intendere nulla di umano se non partiremo dal senso del *sacro*: il più ambiguo e profondo e doppio e vermaquilino dei sensi, l'oscura continua negazione della libertà e dell'arte, e, insieme, per contrasto, il generatore continuo della libertà e dell'arte. Né potremo intendere nulla di sociale se non partiremo dal senso del *religioso*, questo figlio poco rispettoso del sacro⁵⁶.

Il *sacro* e la *religione* non coincidono. Anzi, mentre la prima dimensione connota l'informe e l'indistinto, la seconda ha una valenza negativa in quanto determinazione astratta e mutazione del *sacro* in *sacrificio*. Tanto il sacro quanto la religione sono dei mezzi del processo di individuazione, ma ognuno in un modo opposto: «il senso, e il terrore, della trascendenza dell'indistinto, lo spavento dell'indeterminato in chi è nello sforzo di auto-crearsi e di separarsi, questo è il *sacro*»⁵⁷. Significativo il riferimento leviano allo sforzo di auto-crearsi e di separarsi, ossia alla creazione. Per scoprire sé stesso e il mondo, l'uomo deve partire dal *caos* (dall'informe) per generare

⁵² C. LEVI, *Paura della libertà*, Einaudi, Torino 1980, p. 105.

⁵³ Cfr. ID., *È questo il “carcer tetro”?* *Lettere dal carcere 1934-1935*, a cura di D. Ferraro, Il Melangolo, Genova 1991.

⁵⁴ ID., *Paura della libertà*, cit., pp. 105-106.

⁵⁵ Ivi, p. 23.

⁵⁶ Ivi, p. 21.

⁵⁷ Ivi, p. 24.

il *cosmos* (l'ordine). L'uomo ha da essere "creatore", ossia – platonicamente – Demiurgo, cioè Artista (Artigiano). Nei suoi scritti in generale ed in particolare nell'*Orologio*, Levi ricorse, come il filosofo francese Alain, a termini come "produttore" o Contadino per designare la sua visione dell'individuo sano che non ha reciso – in modo irreversibile – il cordone ombelicale che lo lega all'indistinto originario, in cui bisogna ciclicamente immergersi per poi distaccarsene al fine di poter progredire.

Al processo creativo fa da ostacolo la religione: «*religione* è la sostituzione all'inesprimibile indifferenziato di simboli, di immagini reali e concrete, in modo da relegare il sacro fuori della coscienza, porgendo ad essa degli oggetti finiti e liberatori»⁵⁸. La religione non mira a favorire l'invenzione della verità e la libertà dell'uomo. Al contrario, essa è «un mezzo che tende, per liberare lo spirito dal senso terrificante della trascendenza, a sostituirla con simboli visibili, *idoli*»⁵⁹. Dal punto di vista storico, con questa operazione si è dato il via libera alla tirannide, alla divinizzazione (o deificazione) dello Stato, cioè alla hegeliana superiorità dello Stato sull'individuo. Ma la libertà umana non può consistere nell'affidarsi e assoggettarsi a idoli (religiosi o politici che siano). Questa prerogativa viene salvaguardata dall'arte, che è allora autentica espressione della libertà creatrice dell'uomo.

Le due possibilità di concretizzazione del processo di individuazione di cui parlò Levi (con evidenti riferimenti al pensiero di Giambattista Vico) non possono realizzarsi allo stesso tempo, pena la contraddizione. Infatti, mentre la religione «è la limitazione simbolica dell'universale», «è la manifestazione certa di una servitù liberatoria e divina», «è rituale fisso», l'arte non può che essere «l'espressione concreta» dell'universale, «la voce stessa della libertà umana». Date queste premesse, Levi non poté che trarre la seguente conclusione: «l'espressione religiosa è dunque l'opposto della espressione poetica»⁶⁰. Ricorrendo al religioso, l'uomo si appiglia alla certezza, ad una realtà trascendente e permanente, caratterizzata da immutabilità. La religione limita la creazione e la libertà umana (impone loro dei limiti determinati, fissi); l'idolo, la divinità immutabile, impone la sua legge alla libertà e alla creatività, riducendole così in schiavitù, *non facendole più essere autonome*:

figurazione religiosa ed espressione artistica sono antitetiche: questa, creazione tutta umana, non conosce altra legge che la propria e implicita ed eternamente mutevole, anche quando raffiguri gli oggetti

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ivi*, p. 69.

della religiosità: quella ha per suo compito di *relegare* l'arte sull'altare della certezza e della durata, di legarla nei suoi stessi schemi, perché essa continui; di sacrificarla, acciocché essa possa diventare un legame simbolico, e quindi una pratica comunicazione tra gli uomini. L'opposizione è quella di creazione e di limite⁶¹.

Perciò, precisò Levi, non esiste, «a rigore, un'arte religiosa: contraddizione in termini»⁶². Come visto, queste riflessioni leviane sull'autonomia dell'arte rispetto alla religione interessarono molto il Sartre studioso di Tintoretto – al pari di quanto da Levi aggiunto in merito all'evoluzione storica dell'arte dal Quattrocento al Cinquecento:

l'affievolirsi della religiosità per il crescere del senso dell'umano, per il liberarsi d'amore, per il dileguarsi dei mostri, dei terrori, dell'inferno, crea i valori, la libertà, la sintassi, la prospettiva, le lingue moderne. Dolce Stil Novo e pregiotteschi fino a Cimabue e Duccio compresi segnano la crisi [...]. Si sceglie il brutto, per la passione del vivo [...] ben si comprende l'entusiasmo di un Paolo Uccello per la scoperta della prospettiva: un mondo liberato, dove tutto era rapporto, credeva di aver trovato il segreto stesso della sua libertà. Il collare a punte di Paolo Uccello era un mito – che troppo presto fu assunto come simbolo materiale di una nuova religione prospettica, dal canone architettonico della pittura cinquecentesca⁶³.

Levi concluse il cap. 5 di *Paura della libertà*, intitolato *Le muse*, citando il brano del poeta latino Virgilio da cui fece prendere le mosse quel suo poema filosofico:

Ab Jove principium Musae – dal religioso non nasce il linguaggio né la poesia, ma le divinità del linguaggio e della poesia, i simboli e i rituali dell'arte, i generi letterari, le Muse. Ma i tempi veri di libertà, nel loro passare fuggevole, foggiano la lingua e l'arte della felicità; e rimandano in cielo, con tutti gli dèi, le Muse sorelle, a celarsi in quel Padre, che gli uomini hanno, allora, innocentemente dimenticato⁶⁴.

⁶¹ Ivi, pp. 72-73.

⁶² Ivi, p. 70.

⁶³ Ivi, pp. 76-77.

⁶⁴ Ivi, pp. 78-79. Sulle principali opere leviane, cfr. in particolare SPERDUTO, *Maestri futili?*, cit., pp. 31-47 e 53-121; ID., *Armonie lontane. Ariosto, Croce, D'Annunzio, Pavese, Carlo Levi e Scotellaro*, Aracne, Roma 2013, pp. 19-95; R. SNELLING-GÖGH, *Dynamische Wahrheit*, Harrassowitz, Wiesbaden 2020; R. GALVAGNO, *Mitografie di Carlo Levi*, Edizioni Sinestesia, Avellino 2021; D. STAZZONE, *Il romanzo dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, Bonanno, Acireale-Roma 2022.

Se l'arte si rifacesse ad una legge diversa dalla propria, se venisse inquadrata in schemi fissi, essa cesserebbe di essere libera (creazione). La sua legge (o autonomia) non le può consentire di accettare nessun'altra legge all'infuori della propria, ma, anzi, le impone di liberarsi da ogni altra imposizione, di distruggere ogni altra legge. Altrimenti l'arte non sarebbe arte, l'umano non sarebbe umano, ossia libertà creatrice e divenire. Il rifiuto della religione, la nietzschiana distruzione degli dèi ("Dio è morto") è, dunque, necessaria perché essa rende impossibile o illusorio la libertà creatrice. E ciò valse tanto per Levi quanto per Sartre.

Inoltre, bisogna sottolineare che nel 1942 Levi scrisse il saggio *Paura della pittura* che inizialmente avrebbe dovuto trovar posto nel numero monografico della rivista «Prospettive» (1942), diretta da Curzio Malaparte. Invece, quell'importante scritto leviano non venne pubblicato nel 1942, ma fu letto dall'antifascista Carlo Levi ai microfoni di Radio Firenze dopo la Liberazione, il 25 ottobre 1944, per poi essere pubblicato in un volume del 1948, curato da Carlo Ludovico Ragghianti, e confluire infine in *Paura della libertà* a partire dall'edizione del 1964⁶⁵. Quando Sartre affermò che con Tintoretto la pittura si fece paura («la peinture s'est fait peur»⁶⁶), anche in questo caso tenne presente Carlo Levi, nella fattispecie l'espressione leviana «paura della pittura».

I riferimenti sartriani all'opera leviana sono la testimonianza della reciproca stima e della profonda amicizia instauratasi tra di loro. Sartre e Levi si vedevano regolarmente a Roma discutendo anche delle proprie opere in cantiere, come confermato dalla *Reine Albemarle*. In particolare, nel marzo del 1956 entrambi parteciparono a una conferenza organizzata dalla Società europea di cultura, incentrata sul dialogo tra Est e Ovest ed avuta luogo proprio a Venezia, la città di Tintoretto.

4. Carlo Levi e l'«universale singolare»

Propria al pensiero leviano e a quello sartriano è la necessità della libertà implicata dalla morte degli "idoli" o Dei. Su questo basilare principio era fondato il loro rapporto di amicizia nonché il riferimento a *Paura della*

⁶⁵ Sulle vicende relative alla pubblicazione di *Paura della pittura*, cfr. F. BENFANTE, «Risiede sempre a Firenze». *Quattro anni della vita di Carlo Levi (1941-1945)*, in *Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945*, a cura di P. Brunello e P. Vivarelli, Donzelli, Roma 2003, pp. 22-23; G. SACERDOTI, *Paura della pittura di Carlo Levi e le paure di «Prospettive»*, in *Carlo Levi e Roma. Il respiro della città*, a cura di D. Fonti, Palombi, Roma 2008, pp. 37-43.

⁶⁶ J.-P. SARTRE, *Le séquestré de Venise*, in ID., *Situations IV*, Gallimard, Paris 1964, p. 318.

libertà nel Sequestrato di Venezia e alla “contemporaneità dei tempi” nella Reine Albemarle.

Ma, il metodo progressivo-regressivo usato da Sartre per le sue analisi psico-biografiche di vari artisti non può essere identificato alla metodologia di immersione e distacco dall'indistinto originario fatta propria da Levi nella sua caratterizzazione dell'essere umano. Infatti, se Sartre si ricollegava – piuttosto criticamente – a Freud e Lacan, dal canto suo Levi si ricollegava piuttosto a Jung.

Volendo, comunque, azzardare un'interpretazione psico-biografica del discorso sartriano su Tintoretto esposto principalmente nel *Sequestrato di Venezia*, come Massimo Recalcati ha fatto prevalentemente con Flaubert e Baudelaire, si potrebbe dire che *la scelta ultima dell'irreale* da parte di Tintoretto andrebbe probabilmente collegata al suo essere stato orfano di maestro ovvero al gran rifiuto di Tiziano di averlo come apprendista nella sua bottega. Se Tiziano eseguì dei quadri per il ceto dirigente marciano del XVI secolo mostrando loro la Bellezza del mondo e della Serenissima così come loro volevano che fosse religiosamente rappresentato in pittura, Tintoretto, da parte sua, in nome della libertà dell'Arte negò lo stucchevole Bello dell'esistenza optando per il Brutto. Questa negazione costituirebbe l'oltrepassamento della struttura sociale esistente approdante all'attuazione della svolta esistenziale “contadina” caratterizzante la creatività libera di Tintoretto. Ma, si può aggiungere, negando il valore estetico dei quadri ritratti dai pittori cortigiani, Tintoretto non lo valutò degno di ammirazione, cioè il Bello da loro immaginato e dipinto era da considerarsi un Bello preconfezionato ovvero il Brutto. Allora, *mutatis mutandis*, il Brutto immaginato e dipinto umanamente e non religiosamente da Tintoretto costituirebbe il vero Bello, non preconfezionato, ma scelto liberamente. In ciò risiederebbe la vera ribellione artistica del Tintoretto sequestrato e braccato dalla sua città.

Infine, Sartre s'interessò sempre più «à la vie de ses peintres. D'ailleurs, après la seconde guerre mondiale, il se lie d'amitié avec certains d'entre eux, visite leurs ateliers et saisit mieux la dimension collective de la liberté», in quanto «l'artiste, lui, il vise une réappropriation totale du monde et de sa vie [...]. Par conséquent, nous pourrions dire que le peintre est un “universel singulier” dont l'engagement à travers ses toiles n'est pas ostentatoire, mais plutôt suggestif»⁶⁷. In base alla commistione di universale (universalità singolare della storia umana) e singolare (singolarità universalizzante del proprio progetto), Sartre parlò di «universale singolare» ad

⁶⁷ ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture*, cit., p. 15.

esempio in merito al filosofo danese Kierkegaard⁶⁸ o allo scrittore francese Flaubert⁶⁹. Inoltre, in uno scritto poco analizzato dai critici sartriani, Sartre arrivò a definire la stessa opera di Carlo Levi espressione dell'universale singolare⁷⁰: «in Levi tutto si accorda, tutto si tiene. Medico dapprima, poi scrittore e artista per una sola identica ragione: l'immenso rispetto per la vita. E questo stesso rispetto è all'origine del suo impegno politico, così come alla sorgente della sua arte»⁷¹. Ascoltando i discorsi di Levi,

ogni volta, dietro l'irriducibile singolarità del fatto raccontato, si può intravedere tutto un mondo – il *nostro* mondo – in quanto si esprime e si realizza nella qualità fuggitiva di una presenza subito dileguata. Darò a tutto questo il nome di *senso*, in contrapposizione ai *significati*. Il senso, ovvero l'incarnarsi del tutto in ciascuna parte, ecco ciò che conferisce ai discorsi di Carlo Levi un fascino inimitabile [...]. Essere sé stesso, per Levi, significa ridurre l'universale al singolare⁷².

⁶⁸ J.-P. SARTRE, *L'universel singulier*, in ID., *Situation IX*, Gallimard, Paris 1972, pp. 152-190.

⁶⁹ ID., *L'idiota della famiglia. Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, il Saggiatore, Milano 2019. Sull'universale singolare in Flaubert, cfr. F. LEONI, *L'idiota e la lettera. Quattro saggi sul Flaubert di Sartre*, Orthotes, Napoli-Salerno 2013 e anche WITTMANN, *Sartre et la liberté de la création*, cit., p. 91.

⁷⁰ J.-P. SARTRE, *L'universel singulier*, in «Galleria», XVII, nn. 3-6, 1967, pp. 256-258.

⁷¹ ID., *L'universale singolare*, in «Galleria», XVII, nn. 3-6, 1967, p. 260.

⁷² Ivi, pp. 259-260.