

Nicolò De Gregorio

Rubare l'essere.

Finzione, apparenza e libertà nell'immaginario di Sartre e Genet

TITLE: *Stealing Being: Fiction, Appearance, and Freedom in the Imaginary of Sartre and Genet*

ABSTRACT: This article investigates the role of the imaginary in Jean-Paul Sartre's philosophy, focusing on its function as a space of symbolic freedom and ontological subtraction. Drawing from *The Imaginary* and *Being and Nothingness*, and culminating in the psychobiographical reading of *Saint Genet*, the paper traces how fiction, appearance, and theatricality operate as means of constructing subjectivity when no identity is given. Genet, the thief, actor, and writer, becomes for Sartre a figure of radical invention: excluded from the world, he makes of his own marginality a style, transforming lack into a performative project. Through an existential-phenomenological lens, the article argues that imagining is not a form of escapism, but a creative gesture of resistance – a way of stealing being. Genet does not embody a pathology, but a possibility: the power to transmute exclusion into authorship, and abjection into poetic form.

KEYWORDS: J.-P. Sartre; Genet; Imaginary; Bad Faith; Subjectivity; Theft

«Con una cura maniaca, “una cura gelosa”, predisposi la mia avventura come si predispone un letto, una camera per l'amore: ho spasimato per il delitto»¹.

Introduzione

Che cosa significa costruire sé stessi nell'assenza? Quale gesto inaugura un'identità quando l'essere è negato, quando nessuna appartenenza fonda il soggetto? Jean-Paul Sartre ha cercato di rispondere a questa domanda attraverso una lunga esplorazione delle forme dell'immagina-

* Università degli Studi Roma Tre, nicolo.deguglielmo@uniroma3.it

¹ J. GENET, *Journal du voleur*, Éditions Gallimard, Paris 1949 (tr. it. G. Caproni, *Diario del ladro*, con uno scritto di G. BATAILLE, *Genet*, tr. it. di A. Zanzanotto, p. 16).

rio, inteso non come fuga dalla realtà, ma come potenza simbolica, come spazio intenzionale dove si disegna un'esistenza possibile. Dall'immagine mentale alla parola, dalla recitazione alla scrittura, l'immaginario diventa per Sartre il teatro in cui si mette in scena la libertà. Una libertà che non precede la finzione, ma che in essa si costruisce. Nel *Saint Genet, comédien et martyr*, questa ipotesi prende forma biografica e tragica. Genet, ladro e poeta, attore e dannato, incarna la possibilità estrema di un'esistenza che si fa maschera. La sua opera, così come la sua vita, sono il prodotto di una scelta fondamentale: quella di aderire alla condanna, di farsi figura dell'abiezione, per trasformarla in stile, in gesto, in scrittura. Il furto, la menzogna, l'apparenza non sono deviazioni dall'essere: sono il modo in cui l'essere si costruisce nella mancanza, attraverso una teatralità che è insieme etica, ontologica e letteraria.

Questo articolo si propone di seguire il filo dell'immaginario nella filosofia sartriana, per interrogare le condizioni di possibilità della soggettività là dove essa è esclusa, negata, separata dal mondo. A partire da *L'Imaginaire*, dove Sartre definisce l'immagine come un atto di coscienza negante e spontaneo, passando per l'analisi della malafede e della psicoanalisi esistenziale in *L'Être et le Néant*, fino a giungere alla lettura radicale di Genet, tenteremo di mostrare come la finzione, lungi dall'essere il contrario della verità, ne costituisca la forma stilizzata. La soggettività, in questa prospettiva, è fin dall'inizio una questione di forma, di gesto, di linguaggio. Seguendo le metamorfosi di Genet - esteta, ladro, scrittore - proveremo infine a sondare la possibilità di una politica dell'immaginario, una "ontologia del furto" dove la libertà, costretta all'invenzione, rovescia l'esclusione in atto poetico.

1. *Il gesto della distanza*

Che cosa significa, per Sartre, immaginare? E perché l'immaginario è così centrale nella sua riflessione sull'identità e la libertà? In *L'Immaginario*, Sartre sviluppa una teoria fenomenologica dell'immagine come atto originario della coscienza. Lungi dall'essere un riflesso passivo del reale, l'immagine è un prodotto intenzionale della coscienza che si costituisce nella negazione del mondo dato². Come scrive:

² Nello sviluppare la sua fenomenologia delle immagini, Sartre è chiaramente ispirato dalla riflessione che già Husserl aveva svolto sulla natura dei vissuti presentificanti, raccolti nel volume XXIII della *Husserliana*.

L'immagine è un atto che mira nella sua corporeità a un oggetto assente o inesistente, attraverso un contenuto fisico o psichico che non si dà in proprio, ma a titolo di rappresentante analogico dell'oggetto mirato³.

Immaginare è sottrarsi al reale, non per fuggirlo, ma per prenderne le distanze, e così affermare una libertà simbolica: lo stile di un soggetto che sceglie di non aderire al mondo così com'è. In altre parole, è un atto di trascendenza. Questa capacità di distacco si fonda su una proprietà costitutiva della coscienza: la spontaneità. Sartre insiste sul fatto che

la coscienza immaginativa è un atto che si forma d'un colpo solo, per volontà o spontaneità pre-volontaria. [...] Quello che la volontà non può ottenere potrà essere prodotto dalla libera spontaneità della coscienza⁴.

Mentre la percezione si limita a registrare ciò che è dato, l'immaginazione ha il potere di creare ciò che non è, confermando così la libertà ontologica della coscienza⁵. Tale spontaneità non è da intendersi come fantasticheria arbitraria, ma come potere intenzionale di dare senso all'assenza, di costruire scenari, identità, oggetti irreali che riflettono il progetto soggettivo.

Per chiarire questa dinamica, Sartre introduce un esempio: si cerca Pierre in un caffè, e non lo si vede. La sua assenza non è una semplice lacuna percettiva: lo si immagina. L'immagine nasce da questa distanza: Pierre è costituito dalla sua assenza. L'oggetto immaginato, dunque, non si dà come presenza ma come quasi-essere, figura di un oggetto che non è. Da qui la differenza decisiva tra percezione e immaginazione: la prima si confronta con una resistenza reale, la seconda produce liberamente il proprio oggetto. È in questa libertà costitutiva che Sartre rintraccia il potere negativo e creativo dell'immaginazione: La funzione immaginante della coscienza «aveva la sua fonte nel potere annullante dello Spirito, che è un'altra espressione per designare la sua totale Libertà»⁶.

³ J.-P. SARTRE, *L'immaginario. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940 (tr. it. a cura di R. Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, p. 61).

⁴ Ivi, pp. 211-212.

⁵ Per una critica del modo in cui Sartre concepisce il rapporto tra percezione ed immaginazione, anche rispetto al modo in cui Husserl aveva affrontato la questione, rimando ad A. FERRARIN, *Hegel e Husserl sull'immaginazione*, in D. MANCA, E. MAGRÌ e A. FERRARIN (a cura di), *Hegel e la fenomenologia trascendentale*, ETS, Pisa 2015, pp. 101-120.

⁶ SARTRE, *L'Immaginario*, cit., p. 36.

Questo gesto di negazione è un'affermazione di trascendenza: l'immagine non è un riflesso, ma una creazione simbolica che rende possibile la libertà del soggetto. L'immagine non è solo assenza: è una forma di creazione negativa, un modo di dare senso a ciò che manca. Ogni immaginario appare «su uno sfondo di mondo e in relazione ad esso»⁷, ma reciprocamente ogni apprensione del reale come mondo implica un superamento nascosto verso l'immaginario. Questa teoria dell'immagine si intreccia con la questione dell'identità personale. Se la coscienza può immaginare altro da sé, può anche immaginare sé stessa diversamente: darsi un volto, una storia, un ruolo. Questo aspetto sarà cruciale nella lettura sartriana di Genet: il poeta-ladro non si limita a sottrarre oggetti, ma sottrae sé stesso al mondo dato, si reinventa come figura fittizia. In questo atto di invenzione, Sartre rintraccia una libertà tragica, ma ineludibile: quella di non essere ciò che si è, ma di scegliere ciò che si vuole apparire.

Questa teoria fenomenologica apre il passaggio verso le pratiche simboliche più complesse, come il teatro o la letteratura. Sartre dedica le ultime pagine del saggio alla figura dell'attore, figura esemplare della coscienza immaginante. L'attore non è il personaggio, ma lo produce intenzionalmente, servendosi del proprio corpo, della propria voce, dei propri gesti come *analogon* vivente. Non rappresenta un essere reale, bensì un oggetto immaginario costituito in seno alla coscienza. Sartre chiarisce: «Va da sé anche che l'attore che rappresenta Amleto si serve di sé, di tutto il suo corpo, come *analogon* di quel personaggio immaginario»⁸. Questa identificazione non implica un'illusione: l'attore non crede di essere Amleto, ma si mobilita completamente per farlo apparire, «adopera tutti i suoi sentimenti, tutte le sue forze, tutti i suoi gesti come analoghi dei sentimenti e dei comportamenti di Amleto. Ma per questa stessa ragione li irrealizza»⁹. L'attore è, in questo senso, l'incarnazione perfetta del potere immaginante: egli vive interamente nell'irreale: «non è il personaggio a realizzarsi nell'attore, ma è l'attore che si irrealizza nel suo personaggio»¹⁰. Tale processo non è né menzogna né alienazione: è una forma paradossale di sincerità, che mette in scena la condizione strutturale della soggettività. Come l'attore, anche il soggetto umano non coincide mai con sé stesso, ma si costruisce attraverso maschere, ruoli, possibilità. In questo quadro, l'attore non è una figura accessoria, ma il modello ontologico della libertà: egli sceglie di non essere ciò che è, per rendere visibile ciò che non è ancora.

⁷ Ivi, p. 279.

⁸ Ivi, p. 286.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

È a partire da questa riflessione che Sartre potrà leggere Genet non solo come autore, ma come attore tragico della propria vita, ladro e poeta che si assume come finzione, e che proprio in questo gesto paradossale conquista una forma estrema di verità.

2. *Il teatro dell'identità*

Se l'immaginazione apre un primo spazio d'irrealizzazione intenzionale, è nella malafede che Sartre individua una delle modalità più complesse e drammatiche con cui la coscienza si sottrae al peso della propria libertà. La malafede, infatti, non è solo una menzogna a sé stessi, ma una vera e propria strategia ontologica di disattenzione intenzionale¹¹, un gesto attraverso cui il soggetto evita la responsabilità di essere ciò che è: libertà in situazione. Nell'ambito del progetto sartriano, tale nozione svolge una funzione strategica: essa permette di pensare la soggettività non come identità fissa, ma come un campo di tensione tra l'essere e l'apparire, tra l'essere-per-sé e l'essere-per-altri.

In *L'Être et le Néant*, Sartre definisce la malafede come una menzogna a sé stessi, che si distingue radicalmente dalla menzogna in senso proprio: «Ammetteremo volentieri che la malafede sia menzogna a sé stessi, purché si distingua immediatamente la menzogna a sé stessi dalla menzogna propriamente detta»¹². E tuttavia, in questo processo, la coscienza non si sdoppia. Infatti «la malafede implica per essenza l'unità di una coscienza»¹³.

Il paradosso è che chi mente a sé stesso deve conoscere la verità che tenta di nascondersi. Ed è proprio questo che rende la malafede una struttura instabile ma ineliminabile: «Colui a cui si mente e chi mente sono una sola e medesima persona, il che significa che devo sapere, in quanto ingannatore, la verità che mi è occultata in quanto ingannato»¹⁴. La coscienza, nel tentare di ingannarsi, si rivela consapevole proprio del contenuto che vuole negare: «Devo sapere con la massima precisione questa verità per

¹¹ Il concetto di “disattenzione intenzionale” è ripreso da C. VIDALI, *Il vizio dell'attenzione. Sartre e la malafede come etica della distrazione*, in «Lo Sguardo. Rivista di filosofia», n. 34, 2022, pp. 127-144. Vidali propone una lettura della malafede sartriana come etica della distrazione, centrata sull’idea che la coscienza eluda consapevolmente l’angoscia della libertà attraverso meccanismi di occultamento selettivo.

¹² J.-P. SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943 (tr. it. a cura di G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2014, p. 96).

¹³ Ivi, p. 97.

¹⁴ Ivi, p. 98.

nascondermela più accuratamente, e questo non in due momenti diversi della temporalità, ma nella struttura unitaria di uno stesso progetto»¹⁵.

Sartre illustra questo meccanismo attraverso il celebre esempio del cameriere, che si comporta come se il suo ruolo esaurisse la sua identità. Egli è troppo cameriere: si muove con eccessiva precisione, si mostra più rigoroso del necessario nel suo ruolo. Interpreta il proprio mestiere come se fosse la sua essenza e, così facendo, rivela la sua malafede, insita nella pratica fittizia di essere ciò che non è: un oggetto, una funzione. Ma al tempo stesso sa di non esserlo, e questa consapevolezza segreta è ciò che rende la sua posizione paradossale: «Un essere che è ciò che non è, e non è ciò che è»¹⁶.

La malafede è quindi una forma di attenzione selettiva: una *distrazione volontaria*, come la definisce Cristiano Vidali¹⁷, che consente alla coscienza di occultare la propria trascendenza per ridursi a ciò che appare. Non si tratta, come nella psicoanalisi freudiana, di un conflitto tra forze inconsce: non esiste per Sartre una verità rimossa nel senso di una struttura autonoma e profonda dell'Io. La coscienza sa ciò che vuole negare, e costruisce attivamente-in superficie-i simboli della propria maschera. La malafede è quindi un'operazione simbolica, che si consuma tutta nell'ordine del visibile, nel gioco tra le apparenze.

Sartre lo chiarisce nella parte dedicata alla relazione con l'altro: lo sguardo altrui ci oggettiva, ci restituisce come cose nel mondo, e la nostra coscienza reagisce cercando di riappropriarsi di quell'oggettività, fingendo di essere ciò che l'altro ci impone. La malafede è anche questo: una forma di resistenza simbolica allo sguardo, che tuttavia finisce per ricalcare le stesse strutture da cui cerca di fuggire. Sartre ne sottolinea il carattere instabile, notando come si tratti «di un fenomeno evanescente, che non esiste che nella sua distinzione e mediante essa». E, tuttavia, è anche una condizione quotidiana: «Si può vivere in malafede; ciò non vuol dire che non si abbiano dei bruschi risvegli di cinismo o di buona fede, ma che implica uno stato di vita costante e particolare»¹⁸.

Vincent Descombes¹⁹ chiarisce bene questo punto: per Sartre, l'uomo non è mai ciò che è, e non è mai interamente ciò che non è. È sempre

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 116.

¹⁷ C. VIDALI, *Il vizio dell'attenzione. Sartre e la malafede come etica della distrazione*, in «Lo Sguardo. Rivista di filosofia», n. 34, 2022, pp. 127-144.

¹⁸ *Ivi*, p. 99.

¹⁹ V. DESCOMBES, *Le Même et L'Autre*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979 (tr. ing. a cura di L. Scott-Fox e J.M. Harding, *Modern French Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1980).

sospeso tra fatto ed essenza, tra situazione e progetto, e tenta di stabilizzarsi indossando maschere sociali: il professionista, il marito, il rivoluzionario, il santo. Ma ogni maschera è fragile, ogni identità è un gesto teatrale: *être, c'est jouer*. E la malafede è la forma esistenziale di questo recitare.

Proprio qui si annoda il filo che conduce alla psicoanalisi esistenziale: se l'essere umano è libertà travestita, gesto che si finge oggetto, allora non si tratta più di indagare l'inconscio come rimozione, ma di interpretare i segni che la coscienza lascia nel mondo. Da qui si apre il passaggio verso la figura di Genet. Se la malafede è, per Sartre, una recita attraverso cui l'uomo tenta di mascherare la propria libertà, Genet ne fa una scelta poetica. Egli non si limita a fuggire dall'essere: si traveste, si costruisce, si mette in scena. Il ladro, il poeta, il reietto: Genet assume ruoli sociali marginali con lo stesso rigore con cui il cameriere assume il proprio. Ma con una differenza decisiva: Genet sa che sta recitando, e fa della recita la propria verità. Non cerca l'autenticità nella negazione della maschera, ma nella maschera stessa, vissuta come destino voluto. In questo senso, Genet non è in malafede: è un attore perfettamente consapevole, che recita per affermare la propria libertà in un mondo che lo esclude. Dove il cameriere finge ingenuamente, Genet gioca con violenza.

3. *Una coscienza che si interpreta*

Nel paragrafo precedente abbiamo visto come Sartre descriva la malafede come una finzione costitutiva, una maschera consapevole che la coscienza indossa per sfuggire all'angoscia della libertà. Ma se la soggettività è così radicalmente esposta al rischio dell'inganno, come è possibile allora comprenderla nella sua verità? Come ricostruire l'unità di un'esistenza a partire da una molteplicità di gesti, maschere, finzioni? È a questo livello che la riflessione sartriana si confronta con la psicoanalisi, rifiutando il modello causale dell'inconscio freudiano per proporre una nuova forma d'indagine: la psicoanalisi esistenziale.

Uno degli aspetti fondamentali della riflessione sartriana sulla realtà umana come essere-per-sé si trova nella sua concezione originale della temporalità, intesa non come successione cronologica ma come struttura della coscienza stessa. Sartre rifiuta l'idea che il tempo sia un contenitore oggettivo in cui i vissuti si dispongono ordinatamente. Al contrario, è la coscienza che temporalizza, ossia che costituisce sé stessa in quanto passa-

to, presente e futuro. Leggiamo infatti che «La temporalità non è, ma il per-sé si temporalizza in esistente»²⁰.

Questo significa che l'essere umano non è mai riducibile a ciò che è o a ciò che è stato. Il per-sé è sempre fuori-di-sé, separato da sé da un nulla che ne fonda la libertà. La temporalità è l'orizzonte interno della coscienza: il presente non è che il punto d'incrocio tra un passato continuamente reinterpretato e un futuro ancora da costituire: «L'uomo è sempre separato per un nulla dalla sua essenza [...] l'essenza è tutto ciò che la realtà umana coglie di sé come ciò che è stato»²¹.

Questo nulla, che disgiunge il soggetto da ciò che è, è ciò che permette la libertà: l'uomo è ciò che non è ancora, e non è mai ciò che è. Sartre può così affermare che «il futuro costituisce il senso del mio per-sé presente come proiezione della sua possibilità, ma non predetermina affatto il mio per-sé futuro»²².

Tale struttura “diasporica” della coscienza, sempre gettata oltre sé stessa, apre la possibilità di concepire l'identità umana non come qualcosa di dato, ma come progetto. Per Sartre, il presente non è mai isolato: è attraversato dal futuro che anticipiamo e dal passato che reinterpretiamo alla luce delle nostre scelte. L'identità si costruisce quindi nel tempo, come un processo in cui il soggetto ricompone retroattivamente il proprio vissuto e gli assegna un significato²³. Anche in questo senso, la memoria non è un semplice deposito di fatti, ma una ricostruzione selettiva, orientata da ciò che il soggetto progetta di essere. Come sottolinea Christian Gilliam, la temporalità sartriana è fondamentalmente teleologica: l'individuo dà forma al proprio passato dal punto di vista del futuro che intende costituire²⁴.

È a partire da questa concezione temporale che Sartre critica la psicoanalisi freudiana. Invece di cercare nel passato delle cause inconsce fisse, egli mostra che non esiste alcun passato immutabile, e che ogni senso nasce da un atto di appropriazione interpretativa. Il soggetto non è determinato

²⁰ SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, cit., p. 208.

²¹ Ibidem, pp. 80-81.

²² Ibidem, p. 198.

²³ Mi pare molto condivisibile l'idea di J. Englebert, il quale, sviluppando l'intuizione sartriana sulla temporalità dell'atto, nota come sia il futuro a dare senso al passato, non viceversa: è la progettualità a retro-temporalizzare l'identità, costruendo una coerenza ex post. Cfr. J. ENGELBERT, *L'acte incendiaire, son sujet et sa signification: propositions à partir du Saint Genet de Jean-Paul Sartre*, in «Annales Médico-psychologiques», 172/2, 2015, pp. 186-192.

²⁴ Cfr. C. GILLIAM, *The Existential Unconscious: Sartre and the Dialectic of Freedom*, in «Existential Analysis», 28/2, 2017, pp. 351-361.

da ciò che è stato, ma da come sceglie di leggere e organizzare ciò che è stato. Sempre Gilliam sottolinea come Sartre non neghi l'esistenza di una zona oscura della soggettività, ma la riconduca a un inconscio esistenziale che non agisce secondo leggi autonome, bensì come parte integrante del progetto di libertà del soggetto. L'inconscio non è un altro da sé, ma un modo in cui la coscienza può occultare a sé ciò che essa stessa ha scelto di non assumere apertamente²⁵.

In questa prospettiva, il progetto fondamentale rappresenta un atto libero e originario, che conferisce unità e coerenza all'intera esistenza. Non si tratta di una decisione pienamente cosciente, ma di una direzione globale che struttura la vita concreta del soggetto, intesa non come campo impersonale o forza anonima, ma come insieme storico e stilizzato di gesti, condotte, atteggiamenti. Ogni elemento del comportamento individuale si configura così come espressione simbolica di un progetto di sé, che è al tempo stesso libertà e invenzione di significato, «qualcosa come una decisione radicale, che senza cessare di essere contingente, sarebbe il vero irriducibile psichico»²⁶.

A differenza della psicologia empirica, che si ferma a un primo livello descrittivo, Sartre insiste sul fatto che i comportamenti non devono essere spiegati per addizione di cause, ma decifrati come segni di un progetto. Come afferma, criticando l'approccio riduttivo: «Là dove si ferma lo psicologo, il fatto considerato si dà come primo. È appunto ciò che spiega lo stato dubioso di rassegnazione e di insoddisfazione nel quale ci lascia la lettura di questi saggi psicologici»²⁷.

Per Sartre, non ha senso dire che un uomo è così perché ha avuto un trauma infantile o un'educazione repressiva: ciò che importa è che cosa fa di ciò che ha ricevuto. La psicoanalisi esistenziale assume la coscienza come origine di senso, non come archivio di determinazioni.

Ecco perché il tempo, in Sartre, non è una cronologia, ma un campo di possibilità esistenziali. L'uomo è passato in quanto lo interpreta, presente in quanto lo trascende, e futuro in quanto lo progetta. L'identità non è mai un dato, ma una costruzione che si articola nel tempo come invenzione continua.

²⁵ Ivi, p. 352.

²⁶ SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, cit., p. 745. Anche in questo caso mi trovo d'accordo con Gilliam, il quale osserva che, per Sartre, questo progetto originario è inscritto simbolicamente in tutte le manifestazioni del vissuto: gesti, desideri, azioni, sintomi. Ogni condotta, anche apparentemente deviante o incoerente, rinvia a un senso originario che non è dato, ma continuamente prodotto.

²⁷ Ivi, p. 744.

È in questo quadro teorico, in cui il soggetto è progettualità temporale e libertà simbolica, che Sartre leggerà Genet. Non come effetto della sua infanzia, del suo abbandono, della sua emarginazione sociale. Ma come scelta estetica ed esistenziale, capace di trasformare lo stigma in maschera, il delitto in stile, l'esclusione in sacralità. Questa lettura consente di cogliere fino in fondo la portata drammatica della libertà sartriana, che si esercita sempre all'interno di una situazione. La psicoanalisi esistenziale non si limita a opporre libertà e necessità, ma li intreccia in una tensione permanente: il soggetto è libero solo in quanto è gettato, e la sua libertà consiste nel modo in cui rielabora le proprie condizioni come scelta. *Santo Genet*, dunque, non sarà la storia clinica di un caso deviato, ma il tentativo di portare alla luce il senso nascosto di una biografia vissuta come opera²⁸.

4. *Stilizzare il Male*

Se nella psicoanalisi esistenziale Sartre aveva mostrato come il soggetto si costituisca attraverso un progetto fondamentale che orienta retroattivamente la propria esistenza, *Saint Genet* porta questa intuizione a un'estrema conseguenza estetica: il progetto non solo orienta, ma plasma l'identità del soggetto come figura simbolica costruita, come stile. La vita, allora, non è più soltanto un orizzonte da abitare, ma una materia da organizzare in gesto, maschera, apparenza²⁹.

Nel terzo libro di *Saint Genet*, Sartre coglie la seconda grande torsione della soggettività genetiana: non più il furto, la vergogna o la ribellione, ma la costruzione estetica del sé come figura rituale, stilizzata, offerta allo sguardo. Non è più sufficiente recitare una parte: bisogna diventare un'opera. Questa metamorfosi segna il passaggio da una teatralità vissuta a una poetica dell'impurità, da un'identità mascherata a un'identità formata come maschera. «Egli farà della propria vita un'opera d'arte; si farà

²⁸ Su questo punto, mi sembra assolutamente condivisibile quanto sostenuto da Russo, la quale scrive che «il dispositivo psicobiografico si può intendere come completamento della ripresa critica della psicoanalisi e del marxismo, come lo sforzo di intravedere la libertà dietro un destino, di comprendere l'irriducibile unicità della risposta che il soggetto dà a tutti i suoi condizionamenti» (M. Russo, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, Carocci, Roma 2024, pp. 235-236).

²⁹ Cfr. ivi, p. 246: «La storia di Genet [...] diventa storia sacra. Ecco perché non basta la psicoanalisi tradizionale per comprenderlo, ma bisogna ricorrere all'idea di progetto esistenzialista».

pubblicamente opera d'arte»³⁰: Genet fa della propria vita un'opera, non semplicemente una narrazione, ma un dispositivo estetico, una composizione stilizzata che consuma l'essere nell'apparenza. La soggettività, così, diventa oggetto: è l'altro a dare un nome, è il sociale a fondare la maschera; e Genet, come ogni soggetto esiliato, finirà per assumerla.

Se la prima conversione, quella del reietto che si appropria del Male come blasone, si configura come rifiuto attivo dell'identità imposta, questa seconda fase comporta una trasformazione più radicale: Genet si estetizza³¹. Non si limita a rifiutare ciò che è, ma si reinventa come oggetto poetico. Il Male stesso, prima ostentato con spirito di rivolta, è ora sublimato nella forma estetica. Non è più l'evento a definire l'identità, ma l'identità a comporre retroattivamente il significato dell'evento. Come nota Englebert leggendo Sartre: «*Ce présent éblouissant d'évidence confère sa signification au passé*»³². L'istante dell'atto diventa epifania: da lì si ricostruisce una vita, si inventa un senso, si assume un destino. E Sartre aggiunge: «La Poesia è il Male messo a terra, più cattivo ancora nella sua impotenza; la Bellezza è il Male vittorioso»³³. Non si tratta quindi di purificare il Male, ma di elevarlo a forma e di farne stile.

³⁰ J.-P. SARTRE, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, Gallimard, Paris 1952 (tr. it. a cura di C. Pavolini, introduzione di P. Rovatti, *Santo Genet. Commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 1972, p. 370).

³¹ Anche in questo caso trovo opportuno rimandare al saggio di Russo, nel quale leggiamo che nel Genet «certo, c'è una distanza rispetto all'intento normativo della sua morale che appena (non) finito, ma in fondo anche qui Sartre sta cercando la libertà, e lo fa a partire da una situazione di partenza che suona coma una condanna definitiva. Se anche qui la libertà si vede, seppur in un caleidoscopio di malafede e travestimento, allora si può reclamare la sua esistenza; tuttavia, senza semplificazioni, tale libertà è sempre anche ripresa della situazione originaria, che qui si configura come genesi del mito Genet. La libertà, insomma, non è altro che una ripetizione che è anche, allo stesso tempo, invenzione, è l'invenzione di un preciso modo di ripete l'infanzia, l'epoca e il mondo dell'altro, così come è anche la ripetizione di un'invenzione fatta prima che si nascesse, la libertà degli altri ora solidificata in situazione [...] Come per Baudelaire e Mallarmé, come sarà per Flaubert, una scena, quasi teatrale, si congela e si ripete come ossessione; da questo punto di vista, come il padre del simbolismo, anche Genet è già morto – da qui la sua ossessione per il tema. Questa morte si manifesta nella vita di Genet nella figura dell'irrimediabile, che lo porta al fascino nei confronti del male [...] La sua libertà si esercita a partire da qui. Come nella predestinazione calvinista (e in Satana, come aveva scritto Baudelaire), ci si sente responsabili del male che si compie senza sentirsi liberi di fare il bene» (Russo, *Sartre*, cit., pp. 242-244).

³² ENGELBERT, *L'acte incendiaire, son sujet et sa signification*, cit., p. 189.

³³ SARTRE, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, cit., p. 368.

La Bellezza, in questa costruzione ontologica, non è salvezza, ma esigenza. È una legge interiore, non meno assoluta di quella morale, che comanda l'azione non in nome del bene, ma dello stile: «Se Genet sente in fondo a sé stesso che la bellezza lo concerne, gli è perché essa esige da lui, come il Male, i più ardui compiti. Essa reclama che egli viva secondo la sua legge, quella legge che Wilde, principe degli esteti, chiamava lo stile e Genet l'eleganza», «il solo criterio di un atto è la sua eleganza»³⁴. L'eleganza è il principio etico del gesto, la misura della sua riuscita, il metro della sua autenticità simbolica. Ogni atto non vale per ciò che realizza, ma per come si offre allo sguardo. È gratuito, distruttivo, teatrale: «Gratuito e distruttore, l'atto è tanto più elegante se trasforma la realtà in apparenza per un più gran numero di spettatori»³⁵.

Questa estetica dell'atto, fondata sull'apparenza e sulla gratuità, trova il suo compimento più radicale nel corpo stesso di Genet, che si offre come superficie teatrale dell'abiezione. Il piacere, anziché essere vissuto come pienezza naturale, viene rovesciato in sofferenza rituale, e la passività si fa forma estrema di potere immaginario:

Il momento supremo del coito, non è quello dell'abbandono alla naturale pienezza, al lasciarsi andare, al rilasciarsi, all'attesa soddisfatta: al contrario egli è al massimo della tensione, tutto il suo corpo s'inarca e si offre come ricettacolo al piacere che lo sfiora, che lo abita, che sboccia nella notte delle sue viscere e di cui egli non conoscerà mai altro che il *rovescio*, cioè a dire la sofferenza. Della sofferenza [...] egli ne gode come d'un piacere in quanto altro [...] Il suo dolore è piacere immaginario. Si tende, si dona, si affanna, cade in deliquio [...] si tratta di atteggiamenti magici che mirano a trattare la sofferenza come un piacere³⁶.

Come nota Sartre, Genet rifiuta deliberatamente l'orgasmo, non per impotenza, ma per scelta estetica, per costruire attraverso il dolore un piacere stilizzato:

Genet, signore del male, sostituisce deliberatamente l'apparenza all'essere. L'orgasmo, egli potrebbe darselo e lo rifiuta: se corre dietro a codesto godimento immaginario non è a dispetto della sua irrealità, ma a causa di essa [...] nel cuore stesso dell'atto sessuale troviamo un disperato desiderio d'impossibile³⁷.

³⁴ Ivi, p. 369.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 113.

³⁷ *Ibidem*.

Il corpo si inarca, si offre, si tende come ricettacolo di una voluttà che non accade, ma che si recita. Genet imita il piacere attraverso la sofferenza, fa della mancanza il proprio stile, e costruisce una soggettività estetica tutta centrata sull'offerta di sé all'occhio dell'altro. Non è il godimento a definirlo, ma il gesto del godere, la scena del donarsi, la sacralizzazione del fallimento come pienezza simbolica. In questo senso, la passività non è l'opposto dell'attività, ma la sua forma più assoluta: quella che si lascia vedere, che si costruisce come *oggetto* di godimento solo per far apparire l'irrealtà del desiderio. L'abiezione, allora, non è più una condizione subita, ma una forma di gloria tragica, scelta e portata a perfezione. Una merda, per parafrasare Sartre, sulla tovaglia dei giusti, ma lucidata come oro sacro, innalzata a forma, trasfigurata in arte. Ed è per questo che Bataille, nel suo saggio su Genet, può affermare che il poeta

vuole l'abiezione, anche se essa porta alla sofferenza: la vuole per sé stessa al di là dei vantaggi ce vi trova, la vuole per una propensione vertiginosa all'abiezione, nella quale egli si perde, non meno totalmente del mistico che nell'estasi si perde in Dio.³⁸

Nel processo attraverso cui Genet trasforma l'abiezione in forma, Sartre riconosce l'emergere di una soggettività estetica, fondata sul gesto, sull'apparenza, sulla costruzione simbolica del sé. Ma questa soggettività non è solo estetica. Come ha sottolineato Georges Bataille nel suo commento a *Saint Genet*, essa assume i tratti di una santità rovesciata, di una sacralizzazione negativa. Il soggetto genetiano non si limita a stilizzare la propria esclusione: la trasfigura in rituale, la eleva a forma del sacro. Se per Sartre, la costruzione dell'identità in Genet è un atto di libertà radicale, di autoaffermazione estetica, per Bataille, invece, essa si compie nella vertigine della perdita, in una "consacrazione" che unisce estetica e annientamento, regalità e disprezzo. Il santo e il criminale, nella visione batailleana, si toccano nella loro comune *ecedenza*: entrambi sono separati dal mondo, *interdetti*; entrambi accedono a una forma di sovranità che coincide con la violazione della legge: «Genet può essere sovrano soltanto nel Male, la sovranità stessa è forse il Male, e il Male non è mai più sicuramente il Male che quando è castigato»³⁹.

³⁸ G. BATAILLE, *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris 1957 (tr. it. di A. Zanzanotto, *La letteratura e il male*, SE, Milano 1987). Tuttavia, la versione cui faccio riferimento è quella pubblicata come appendice all'edizione italiana di GENET, *Journal du voleur*, cit. (tr. it. cit., p. 251).

³⁹ Ivi, p. 253.

La *mise en scène* dell'abiezione diventa allora un atto liturgico. La finzione non è più solo una maschera, ma una *epifania negativa*: ogni gesto di Genet, ogni atto di esclusione rivendicato, ogni scelta di sofferenza e tradimento, porta i tratti di una santità profanata, eppure irreversibile. Come un mistico degradato, Genet si inabissa nella propria dannazione, non per redimersi, ma per conferirle un'aura rituale: «La *santità* di Jean Genet [...] è quella di un buffone imbellettato come una femmina, felice di essere oggetto di derisione»⁴⁰.

In questo senso, la soggettività che Genet mette in scena non è semplicemente libera: è sacrale, nel senso più pericoloso del termine. È sacra perché interdetta, intoccabile, contaminata. E lo è perché abita quella soglia in cui la bellezza diventa oscena, la regalità si fonde con l'abiezione, la poesia con la rovina. Sartre legge in questa teatralità il compimento di un progetto simbolico. Bataille vi scorge il rovesciamento tragico della trascendenza: una *santità del Male*, che brucia nella vertigine dell'impossibile.

A questo punto, la finzione non è più inganno: è creazione. Non si tratta di mentire, ma di costruire una distanza, di elevare la vita al rango del simbolo. Genet trasforma la propria impurità in una forma di grazia perversa, esibisce l'abiezione come se fosse una vestizione liturgica. «La Bellezza è prima di tutto il brutto scherzo che un malandrino fa alla virtù»⁴¹: la bellezza come trappola per la virtù, l'estetica come rovesciamento parodico dell'etica.

Il soggetto non si vive: si guarda vivere. Sartre lo dice senza ambiguità: «Alla lettera, egli si è vuotato, la sua verità è fuori di lui; dalla parte del reale non vi è più che una pura coscienza in atto di contemplare la propria apparenza»⁴². In questa scissione tra essere e apparenza, tra vita e figura, si consuma la seconda conversione: l'identità è abbandonata come consistenza, per essere ricostituita come superficie. «L'essere che non ha altro scopo se non quello di prestare il proprio essere all'apparenza»⁴³. L'essere non è più fondamento, ma materia che si dona alla rappresentazione.

Il linguaggio stesso, in quanto scrittura, non funge da strumento di rivelazione ma da operazione estetica. Genet consuma la propria esistenza attraverso la parola, come se la lingua stessa avesse funzione alchemica: «Questo linguaggio meraviglioso riduce il corpo, lo consuma fino alla trasparenza, fino al focone. Srotolato, poi riarrotolato sull'altro rocchetto,

⁴⁰ Ivi, p. 251.

⁴¹ SARTRE, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, cit., p. 365.

⁴² Ivi, p. 504.

⁴³ *Ibidem*.

Genet esiste – finalmente! – in faccia a sé stesso»⁴⁴. La scrittura, così intesa, non è espressione del soggetto, ma trasfigurazione di ciò che il soggetto ha scelto di apparire. Non serve a confessare, ma a consacrare. È una liturgia estetica, non una confessione morale.

Sartre sintetizza magistralmente questa dialettica quando afferma:

Noi abbiamo così descritto l'opera d'arte secondo Genet: è un oggetto d'orrore, o piuttosto è *Genet stesso che si genera come un atto criminale, come oggetto dell'orrore universale e che fa di codesto orrore la propria gloria, dal momento ch'egli si è creato per provocarla*. D'una poesia, dice in *Notre-Dame des Fleurs*, l'ho cacata. Tale è il suo proposito estetico: cacarsi, per figurare come un escremento sulla tavola dei giusti⁴⁵.

Il crimine non è negato: è teatralizzato, reso cerimonia. Non vi è catarsi, ma trasfigurazione. Non redenzione, ma sublimazione⁴⁶.

La seconda metamorfosi non coincide con la salvezza. È piuttosto la forma estrema di una dannazione organizzata, contemplata, ritualizzata. Genet non si redime: si trasforma. E in questa trasformazione, Sartre riconosce non una fuga dalla libertà, ma la sua forma più tragica e radicale: la libertà come costruzione immaginaria del proprio destino, la soggettività come maschera consapevole, il sé come figura estetica dell'abiezione. È proprio in questa torsione che Sartre individua la forza tragica dell'alienazione, intesa non come determinismo, ma come complicità della libertà con la propria condanna.

5. Scrivere l'abisso

Nel tempo dell'esclusione non c'è accesso alla *praxis*, né speranza di redenzione. Genet, l'orfano, il ladro, l'omosessuale, cresce al margine di un mondo che parla una lingua che non lo comprende e lo espelle. È nel silenzio di questo rifiuto che nasce la scrittura come terza metamorfosi: non una liberazione, ma un modo per scolpire l'abisso.

⁴⁴ Ivi, pp. 503-504.

⁴⁵ Ivi, p. 474.

⁴⁶ Cfr. Russo, *Sartre*, cit., p. 247: «Nell'immaginario: ecco che da ladro sarà poeta. È nella poesia che può davvero distruggere il mondo che lo ha rifiutato, impresa impossibile nella realtà, che può essere solo sognata e vissuta simbolicamente. Qui bisogna prestare attenzione: diventare poeta non è la negazione della sua crisi originaria, il suo riscatto, bensì una ripetizione libera, l'invenzione di una nuova ripetizione».

La scrittura si affaccia là dove l'apparenza ha fallito. L'esteta, il falsificatore del reale, l'idolatra del gesto, si trasforma in artista. «Esteta, egli era preda di gesti irrealizzati; artista, inventa atti che realizzano dei gesti. La nuova scelta che gli si presenta gli permetterà di superare *tutte* le proprie contraddizioni»⁴⁷: l'arte non è più alleggerimento dell'essere, ma strategia di formalizzazione del vuoto. Genet non cerca di esprimersi, ma di costruire un oggetto capace di contenere e tradurre la propria condanna. L'oggetto d'arte diventa trappola, gesto che si realizza attraverso un sistema simbolico ostile, rovesciandolo. È il tentativo di «realizzare l'immaginario», di restituire ai Giusti le loro stesse immagini, infettandole, rovesciandole, rispedendole indietro come specchio della loro colpa.

Nel cuore del *Livre IV*, Sartre definisce così questa operazione demiurgica: «Nel riedificare l'Universo nel suo libro, sazierà del tutto i suoi desideri perché farà di sé stesso la Provvidenza che governa le cose e, in pari tempo, l'uomo che scopre i disegni provvidenziali»⁴⁸. Scrivere significa, dunque, appropriarsi di una funzione divina, diventare insieme destino e leggenda. La scrittura, per Genet, è una contraffazione perfetta: un'appropriazione indebita dell'ontologia.

Ma è anche una risposta all'ideologia della proprietà. Il furto, da cui tutto ha inizio, è una figura: è la negazione performativa dell'ordine. Come nell'atto del rubare, entrare in una libreria e fingere di comprare, Genet gioca con la realtà, sostituisce la presenza con l'apparenza, e forza l'altro a credergli. Sartre lo scrive chiaramente: «La realtà intima diviene pura apparenza priva di efficacia ed è l'apparenza, al contrario, che diviene realtà»⁴⁹. Il furto non è un semplice gesto criminale: è l'archetipo dell'immaginario negativo, scisso dalla praxis, svuotato di ogni funzione progettuale.

È qui che la scrittura si costituisce come oggetto simbolico dell'esclusione. In un mondo dove l'essere è fissato all'origine, dove i nomi sono titoli e i titoli sono caste, scrivere significa creare una forma rituale di contropotere. Genet non cerca una verità soggettiva: la sua verità è fuori di lui, nel testo, nella figura, nella mitologia. E in questo senso, l'opera d'arte non è il luogo della libertà ritrovata, ma il teatro della condanna. Non vi è prassi possibile, né storia: solo un *Medioevo concettuale*, in cui l'essenza si proietta nel tempo e pietrifica ogni gesto. Le parole, i segni, l'argot poetico che Genet adopera non rivelano, ma occultano. La lingua che parla è il linguaggio dei dannati: interferenze, bruciature, dissimulazioni. Le immagini

⁴⁷ Ivi, p. 410.

⁴⁸ Ivi, p. 456.

⁴⁹ Ivi, p. 275.

si dispongono a cannocchiale, e la poesia diventa fetuccio sacro, analogo della parola di Dio che condanna.

La commedia diventa così l'unica via simbolica per trasformare la propria esclusione in monumento. Il linguaggio di Genet è un'arma che non colpisce frontalmente: dissimula, devia, ipnotizza. E la scrittura è l'ultimo inganno, il più sofisticato. Non dice "io sono innocente": dice "io sono il vostro incubo". In questo, il suo capolavoro non è tanto il rovesciamento dei valori, ma la loro messa in scena in un dispositivo simbolico chiuso.

Tuttavia, Sartre non si limita a costruire la mitologia del *ladro santo*. Genet è anche, e soprattutto, il prodotto della società dei Giusti, lo specchio in cui la borghesia guarda la propria ipocrisia e la rigetta. Genet è un pidocchio nei capelli della società, è l'esorcismo della borghesia su sé stessa. Il suo male è il riflesso necessario dell'ordine: è la maschera dell'impossibilità su cui si fonda l'ideologia dell'impossibile.

La scrittura, in questo scenario, non può essere rivoluzionaria. Genet non ha mai conosciuto la praxis: non sa cosa sia il lavoro, né il progetto. Ogni suo gesto è estetico, ogni sua parola è performativa. Non può agire nel mondo: può solo rappresentarlo. Ed è per questo che Sartre lo definisce parassita, non rivoluzionario. Ma è anche per questo che Genet ci riguarda, più oggi che nel 1952. Perché se non possiamo essere lui, possiamo essere ciò che lo ha prodotto. E in questa struttura di esclusione generalizzata, scrivere l'abisso diventa anche un modo per farlo vedere. Come ricorda Englebert⁵⁰, citando una delle frasi più potenti del *Saint Genet*, la paura fondamentale è quella dell'identità immaginaria: «“Cadere nell'immaginazione fino a diventare lui stesso un essere immaginario”, ecco la grande paura del sognatore al risveglio»⁵¹. La scrittura, allora, non è tanto rivelazione, quanto scongiuro: scongiurare il rischio di sparire nel sogno dell'altro, offrendogli un'immagine rituale da contemplare.

6. *Rubare l'essere*

Se l'esteta era colui che alleggeriva l'essere, smaterializzandolo nel gesto o sublimandolo nell'apparenza, lo scrittore sarà invece colui che, giunto al limite dell'immaginario, prova a trattenerlo in una forma duratura: la parola. Ma anche la parola, come il furto, come il travestimento, come il gesto, è per Genet un atto di rovesciamento: essa non rivela il mondo, ma

⁵⁰ ENGELBERT, *L'acte incendiaire, son sujet et sa signification*, cit., p. 200.

⁵¹ SARTRE, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, cit., p. 332.

lo nega; non lo restituisce, ma lo reinventa. È una parola straniera, che non gli appartiene e alla quale egli stesso non appartiene. Non vi è appropriazione possibile, solo scarto, solo parodia.

Nel mondo rovesciato di Genet, anche la parola è furto. Non strumento di comunicazione, ma gesto opaco, inganno rituale, travestimento sonoro: non rivela, ma separa; non unisce, ma segna. Se l'immaginario è per Sartre un potere originario della coscienza, capace di stilizzare il reale e aprire uno spazio di libertà, in Genet questo spazio appare spezzato, fratturato, privo di ancoraggio nella praxis. La parola non è più l'anticipazione simbolica di un progetto, ma un oggetto morto, esterno, svuotato di reciprocità. Parlare, per Genet, significa già violare un'interdizione:

Hanno condannato Genet al silenzio: un colpevole non parla [...]. Perché mai Genet dovrebbe parlare? Non può che mentire o ingannare, *dato che è un ladro*. [...] Se egli non tien conto della proibizione, non bisogna ascoltarlo né soprattutto rispondergli: si resterebbe ingannati o compromessi, peggio: accettando il dialogo si manterebbe con lui, non fosse che per un attimo, rapporti di reciprocità⁵².

La parola, come la scrittura, non è dunque un diritto, ma una colpa: Genet non parla, ruba parole. Le prende in prestito, le scardina, le svuota, le falsifica. È sempre in rapporto con una lingua che gli è estranea, una lingua che non lo riconosce e che egli non può riconoscere. Per questo ogni parola pronunciata diventa un gesto teatrale, una maschera fittizia. Sartre lo mostra nella scena di Genet che recita a sé stesso il ruolo dell'uomo onesto:

Tutto è commedia: il linguaggio soltanto è vero. Se stavolta dice al commesso: "Vorrei comprare un paio di scarpe", non mente. Solo che non è Genet che parla: è l'attore che recita la parte dell'uomo onesto. Si ascolta a freddo recitare il proprio ruolo di onest'uomo, come l'attore del *Paradoxe* ascolta senza commuoversi Amleto o Britannico tuonare dalla propria bocca. Il linguaggio gli sfugge ancora. Ora vero ladro e mentitore, ora falso borghese che dice il vero, la parola gli resta sempre estranea, la prende in prestito o la ruba. Il Verbo è l'Altro⁵³.

In questo spazio linguistico deformato, l'immaginario prende la forma dell'inversione semiotica. Le parole non designano più nulla di stabile, non indicano oggetti nel mondo: sono bacchette magiche che costruisco-

⁵² Ivi, pp. 271-272.

⁵³ Ivi, p. 278.

no travestimenti, incantesimi, figure artificiali. È per questo che Sartre può scrivere:

La parola è gesto: quando Divine esclama: "Io sono la Folle-Folle"; essa si designa e si imbelletta allo stesso modo che se si posasse una dentiera sul cranio [...] Le parole sono delle fate; dall'infanzia in poi, Genet si è abituato a trasformarsi sotto i colpi secchi delle loro bacchette nere⁵⁴.

Il linguaggio non serve a comunicare, ma a costruire un'apparenza. La parola non rivela un contenuto soggettivo, ma nega la possibilità stessa della soggettività. È l'estensione verbale dell'impossibilità d'essere: un linguaggio che ha perso il suo mondo, e che invece di esprimere, *maschera*.

Così, come per l'attore che si finge senza crederci, anche per Genet la parola è uno specchio deformante, un trucco. Non dice "io sono questo", ma "io sono ciò che voi temete che io sia". L'identità si fa gesto linguistico, performativo e parassitario. Ma questa parola rubata, travestita, feticizzata, non è inerte: è la base stessa della scrittura:

Genet, escluso dal linguaggio, vede le parole dal di fuori: nella parola che l'ha bollato per sempre, l'*essere* del ladro era nascosto [...] Le parole gli sostituiscono, nella solitudine, certi beni che egli non acquisterà mai, i loro significati, invece di muovere verso le cose, restano su di esse come delle anime⁵⁵.

Il significato non fluisce più, ma si incista nel segno, come un'anima in pena: le parole sono "beni" che Genet non possiede, e che sostituisce agli oggetti del mondo. In questo senso, la scrittura è la forma suprema del furto: sottrae il senso, ne fa un oggetto immaginario, chiuso, poetico. Genet non dice: *scrive*, ed è questa scrittura ad assumerlo interamente, a rovesciarlo nel suo contrario. Come scrive Sartre: «Genet scrive in sogno e, per consolidare i suoi sogni, sogna di scrivere, poi scrive che sogna e l'atto di scrivere lo sveglia; la coscienza della parola è una parentesi di risveglio in seno ai sogni; egli si sveglia senza smettere di sognare»⁵⁶.

Scrivere è un sogno che si finge risveglio, e che prende il posto della realtà. L'immaginario, così, non è più solo atto intenzionale: è struttura ontologica, condanna, linguaggio chiuso. La parola non restituisce il

⁵⁴ Ivi, p. 382.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 437.

mondo, ma lo cancella; non nomina, ma trasforma. Non c'è più verità da cercare, solo un'immagine da ripetere, e, alla fine, un orrore da incarnare.

In questa genealogia dell'immaginario linguistico, la scrittura non è né redenzione né liberazione. È il gesto attraverso cui Genet si offre come spettacolo simbolico alla società che lo ha escluso, l'ultima metamorfosi della sua finzione. La parola, come il furto, è una forma di appropriazione indebita: non restituisce l'essere, ma lo raggira. Eppure, proprio in questo raggiro si compie l'estetica tragica della libertà. Genet scrive per sottrarsi al silenzio. Scrive come si ruba: per fingere di avere ciò che gli è stato negato. E nel gesto di questa scrittura mimetica, teatrale e colpevole, la parola diventa lo specchio infranto della realtà che non c'è.

Conclusione

Genet non chiede di essere compreso, ma letto. Non spiega: espone. Non giustifica: si traveste. È in questa forma estrema di esposizione teatrale, poetica e sacrilega che Sartre riconosce la figura tragica della libertà. Il furto, la scrittura, la parola contraffatta non sono scarti accidentali della soggettività: ne sono l'atto fondativo. In Genet, la soggettività nasce nel momento in cui assume il proprio esilio, lo teatralizza, e lo offre al mondo come maschera e come sfida.

Sartre non celebra Genet, ma lo mette in scena. Il *Santo Genet* non è il ritratto di un uomo, ma la parabola di una soggettività che ha fatto del proprio nulla una forma. L'immaginario, ciò che manca, ciò che non è, non è fuga dal reale, ma il solo luogo in cui, per chi è stato privato di tutto, è ancora possibile esistere. Nella sottrazione, nella metamorfosi, nel gesto che imita e dissimula, si delinea la possibilità di un'altra ontologia: non dell'essere, ma dell'apparire come atto libero.

Il ladro, l'attore, lo scrittore: tre maschere, una stessa strategia. Fingere per essere. Sottrarre per avere. Scrivere per esistere. In Genet, la parola diventa gesto, l'immagine diventa stile, l'esclusione diventa firma. E in questo senso egli è un eroe, non perché esemplare, ma perché radicale; perché porta alle estreme conseguenze la condizione comune di chi, privato di un mondo, non può che fabbricarne uno proprio, nella menzogna, nella bellezza, nella colpa.

Genet non è l'eccezione. È lo specchio. La sua finzione ci riguarda, perché dice qualcosa di noi: della nostra colpevolezza, della nostra ambiguità, del nostro bisogno di finzione. Leggerlo – con Sartre e contro di lui – significa anche questo: riconoscere che rubare l'essere è forse l'unico

modo, per chi non ne ha ricevuto alcuno, di abitare il mondo. E forse è proprio questa, come ricorda Sartre, l'unica verità possibile: «La *spiegazione* di un delitto basta forse chiederla alla situazione sociale e alla costituzione psicopatica del criminale; ma il suo *significato umano*, solo un poeta può individuarlo»⁵⁷.

⁵⁷ Ivi, p. 478.

