

Bianca Sgorbati

*Immaginazione, creazione e nevrosi:
un'analisi de Lo Scénario Freud*

TITLE: *Imagination, Creation and Neurosis: A Study of Lo Scénario Freud*

ABSTRACT: This paper examines the ambiguous role of imagination in Sartre's philosophy, with particular attention to its relationship to creativity and neurosis. Beginning with Sartre's early phenomenological works (*L'imagination* and *L'Imaginaire*), it reconstructs his account of imagination as a nullifying intentional act, through which consciousness reveals its freedom by positing the absent and transcending the given world. This creative spontaneity, however, also exposes the subject's fundamental lack of being and its tendency towards a solipsistic retreat. Such ambivalence grounds Sartre's later ethical critique of the imaginary attitude, which can degenerate into neurosis: a rigid and repetitive fantasy detached from reality and others.

The paper further explores this theme through an analysis of *Lo Scénario Freud* (1958), Sartre's unfinished screenplay on Freud's early life. Here, Sartre dramatises the tension between creativity and pathology, showing how neurosis and artistic invention spring from the same imaginative response to the inadequacy of reality. Yet while the artist succeeds in reintegrating the imaginary into a meaningful relation with the world and others, the neurotic remains trapped in a sterile and isolating fiction. Sartre's reflections on his own "literary neurosis," particularly in *Les Mots*, exemplify this dynamic and suggest that autobiographical writing itself can function as a therapeutic confrontation with the imaginary. Finally, the paper emphasises the central role of intersubjectivity: it is only through the presence of the Other and the conflictual, yet reciprocal, recognition it entails that consciousness can overcome the solipsism of the imaginary and reconnect to reality. Sartre thus locates the possibility of transcending the pathology of imagination not in a purely individual act, but in an ethical relation to others.

KEYWORDS: Imagination; Creativity; Neurosis; Intentional Act; Cinema

* University of Oxford, biancalisa.sgorbati@libero.it

Per Pascale Fautrier¹ tutto il lavoro teorico di Sartre compiuto ne *L'imagination*² e *L'imaginaire*³ sembra convergere in un unico obiettivo: fondare filosoficamente la distinzione tra reale e immaginario, come se tutta la tensione intellettuale fosse occupata ad aggirare il rischio di confusione tra i due. Nei testi fenomenologici Sartre radicalizza questa dicotomia, l'immagine viene separata dal reale, la coscienza immaginativa si "demondizza", si distacca dal mondo, proprio per potersi relazionare con ciò che non è presente alla percezione. Ma perché questa insistenza nel tenere separate immaginazione e realtà? Quale paura abita il pensiero sartiano? Che cosa è davvero in gioco in questa distinzione?

A partire da questi interrogativi, il presente lavoro si propone di indagare la struttura dell'atto immaginativo nella fenomenologia sartiana, con particolare attenzione al suo intreccio con la dimensione nevrotica. Dopo aver delineato come Sartre concepisce l'immaginazione come spontaneità cosciente e desiderante, capace di generare oggetti irreali a partire da una mancanza d'essere, l'analisi si concentrerà sul *Lo Scénario Freud*, sceneggiatura redatta nel 1958. Questo testo, ancora poco esplorato ma cruciale, sembra tradurre in forma narrativa la crisi che ne *L'Imaginaire* viene affrontata sul piano teorico: l'ambiguo rapporto tra immaginazione, creazione e nevrosi. L'ipotesi di fondo è che lo *Scénario Freud* tematizzi tale tensione, mettendo in luce una zona di confine in cui l'immaginazione, invece di aprire mondi, li chiude su se stessi. Una direzione già prefigurata nelle pagine finali de *L'Imaginaire*, dove prende forma una vera e propria critica etica dell'atteggiamento immaginario: l'immagine, lungi dall'essere sempre liberatoria, può infatti farsi inganno e trappola, divenendo rifugio solipsistico e fuga dalla realtà, incapace di trascendere verso l'altro e verso il mondo.

¹ P. FAUTRIER, *Le cinéma de Sartre in Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, in «Fabula», 2006 <<https://www.fabula.org/lht/index.php?id=763#ftn5>> (ultimo accesso: 10.10.2025).

² J.-P. SARTRE, *L'Imagination*, Félix Alcan, Paris 1936 (tr. it. di N. Pirillo, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 5-151).

³ Id., *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940 (tr. it. di R. Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007).

1. *L'immaginazione come atto intenzionale nullificante*

La riflessione di Sartre sui temi dell'immagine, dell'immaginazione e dell'immaginario umano costituisce un vero e proprio «basso continuo»⁴ che accompagna e modula l'intero sviluppo del suo pensiero. In una prospettiva più ampia, essa può essere letta come lo «schermo privilegiato di un'interrogazione costante e problematica sul soggetto e sulla costruzione della realtà individuale»⁵. Se si volesse individuare un filo conduttore nella filosofia sartriana, esso risiederebbe nella volontà di fondare fenomenologicamente una concezione della coscienza come atto e libertà d'azione. In questa direzione, lo studio sull'immagine si configura come via d'accesso privilegiata al dispositivo centrale della coscienza umana: l'intenzionalità. Quando Sartre parla di coscienza, non intende una struttura psichica chiusa, una monade, ma ogni sua manifestazione concreta e situata, che si costituisce solo in relazione al mondo. In linea con la fenomenologia husseriana, egli assume l'intenzionalità come struttura fondamentale della coscienza: essa è sempre coscienza di qualcosa e si dà nell'*Erlebnis*, cioè nell'esperienza vissuta. In quanto nulla in sé, la coscienza si definisce per trascendenza: si slancia verso ciò che non è, ed è quindi apertura, mancanza d'essere, movimento. Non precede il mondo, ma nasce nella relazione con esso, ed è, come scrive Sartre, «chiara come un grande vento, non vi è più niente in essa, tranne un movimento per fuggirsi, uno slittamento fuori di sé»⁶. L'intenzionalità, quindi, non è una struttura cognitiva oggettivante, ma una relazione d'essere che coinvolge simultaneamente coscienza e mondo, i quali si costituiscono reciprocamente nella tensione che li unisce.

Il punto di partenza è la fenomenologia husseriana, che Sartre incontra attraverso la lettura delle *Logische Untersuchungen*⁷. Questa gli consente di accedere a una concezione della coscienza radicalmente innovativa rispetto al proprio retroterra filosofico, ancorato alla tradizione bergso-

⁴ A. SCUDERI, *Sartre e l'impero delle immagini*, in «Studi sartriani», 2021, pp. 73-81, p. 73.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J.-P. SARTRE, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité*, in ID., *Situations I. Essais Critiques*, Gallimard, Paris 1947 (tr. it. di P.A. Rovatti, F. Fergnani, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, in ID., *Materialismo e rivoluzione*, il Saggiatore, Milano 1977, p. 30).

⁷ I testi che Sartre ha in mente di Husserl sono: *Logische Untersuchungen*, Niemeyer, Halle 1922; *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* I, Kluwer Academic Publishers, V, 1913. Per un resoconto dei testi husseriani letti da Sartre si veda V. DE COOREBYTER, *Introduction*, in J.-P. SARTRE, *La transcendance de l'Ego et autres textes phénoménologiques*, Vrin, Paris 2003.

niana. Nei saggi *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité* e ne *La transcendance de l'Ego*⁸, Sartre riprende la nozione di intenzionalità husseriana per svuotare la coscienza di ogni contenuto preesistente: la coscienza non è deposito di immagini né sede di rappresentazioni, ma un «esplosione-verso»⁹, un movimento originario e spontaneo che si costituisce solo nel suo dirigersi al mondo. In questa prospettiva, la coscienza cessa di essere un contenitore di immagini per configurarsi come una finestra aperta: non possiede una propria materialità o sostanza, ma esiste solo in quanto relazione vivente con ciò che non è sé stessa. Proprio per questo, l'immagine non può essere pensata come un oggetto interno che abita la coscienza; essa è piuttosto un modo in cui la coscienza stessa si pone in rapporto al mondo, un suo particolare modo d'essere-nel-mondo.

Nel confronto con Husserl, Sartre eredita la distinzione tra percezione ed immaginazione, riconoscendone anzitutto la comune natura intenzionale. Per entrambi i filosofi, infatti, la coscienza è sempre coscienza di qualcosa: tanto la percezione quanto l'immaginazione sono atti intenzionali che pongono un oggetto. La differenza non riguarda quindi la struttura intenzionale in sé, ma la modalità con cui l'oggetto è dato. Per Husserl, la percezione ha primato in quanto atto posizionale dell'intuizione immediata: essa presenta l'oggetto come presente qui ed ora, mentre l'immaginazione, o libera fantasia nel gergo husserliano, è un atto di intuizione immediata non posizionale, che presentifica l'oggetto senza assumerne la reale esistenza. In questo senso, l'oggetto immaginato viene vissuto come assente, ossia come privo del pieno supporto percettivo che caratterizza l'esperienza reale. Sartre riprende questa distinzione ma ne modifica l'accento e le conseguenze. Ne *L'Imagination*, egli mostra come percezione immaginazione siano sì entrambe intenzionali, ma si distinguano radicalmente sul piano noetico: la percezione pone l'oggetto come esistente nel mondo

⁸ J.-P. SARTRE, *La transcendance de l'Ego: esquisse d'une description phénoménologique*, in «Recherches philosophiques», n. 6, 1936-1937, pp. 85-124 (tr. it. di N. Pirillo, a cura di R. Ronchi, *La trascendenza dell'Ego*, Marinotti Edizioni, Milano 2011).

⁹ Nulla può rendere in immagine la coscienza husseriana, «tranne, forse, l'immagine rapida e oscura dell'esplosione». Dinanzi a un albero incontrato lungo la strada, «la coscienza e il mondo sono dati in un sol colpo: esteriore per essenza alla coscienza, il mondo le è, per essenza, relativo». La coscienza sa di non essere l'albero, di non poterlo assimilare, di non potersi confondere ontologicamente con esso. La coscienza sa che l'albero non può entrare entro di essa, ma solo avere con essa una relazione fenomenica. Dunque, la coscienza è, così, purificata da ogni contenuto trascendente. Essa «[...] è chiara come un grande vento, non vi è più niente in essa, tranne un movimento per fuggirsi, uno slittamento fuori di sé» (Id., *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl*, cit., p. 30).

dato, mentre l'immaginazione lo pone come assente, ovvero come nulla rispetto alla realtà effettiva. L'oggetto immaginato non è diverso da quello percepito, ma viene sottratto alla situazione attuale e trasposto su un piano irreale. Qui si colloca l'originalità di Sartre: l'immaginazione non è semplicemente un atto non posizionale, bensì un atto nullificante, attraverso cui la coscienza libera e creatrice annulla il mondo per proiettarlo nell'ordine dell'immaginario. In questo rovesciamento, la gerarchia si inverte: ciò che per Husserl rimane un atto secondario e derivato diventa, per Sartre, l'esperienza privilegiata attraverso cui la coscienza si rivela nella sua potenza costitutiva e nella sua libertà. L'immaginazione è atto puro, attività libera e creatrice, attraverso cui la coscienza si rivela come potenza di produzione e conservazione dell'oggetto assente. Scrive Sartre:

Nella percezione l'elemento propriamente rappresentativo corrisponde ad una passività della coscienza. Nell'immagine, questo elemento, in quel che ha di primordiale e incomunicabile, è il prodotto di un'attività cosciente, è attraversato da una parte all'altra da una corrente di volontà creatrice. Ne segue necessariamente che l'oggetto in immagine non è mai niente di più della coscienza che se ne ha¹⁰.

A partire da queste premesse¹¹, Sartre elabora una tassonomia culminante nella descrizione dell'immagine mentale. Il metodo fenomenologico, nella sua lettura, impone infatti di «produrre in noi delle immagini, riflettere su di esse, descriverle, cioè provare a definire e a classificare i loro caratteri distintivi»¹². Questa classificazione non è mai fine a se stessa, ma strumento per comprendere l'immagine come atto cosciente. Elemento cardine di questa analisi è il concetto di *analogon*, un supporto sensibile che sostiene l'immaginazione. A differenza della percezione, in cui la coscienza si rivolge a un oggetto reale soggetto a un predicato di realtà, nell'immaginazione ciò che viene intenzionato non è l'oggetto stesso ma la materia particolare che lo rappresenta, ossia l'*analogon*. Questo supporto, sempre imperfetto e parziale, viene interpretato dalla coscienza immaginante attraverso un sapere che ne colma le lacune: «la materia non è mai

¹⁰ Id., *L'Immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, tr. it. di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007, p. 27.

¹¹ Egli passa in rassegna diverse famiglie di immagini: dal segno al ritratto, dall'imitazione teatrale macchietistica di Maurice Chevalier ai disegni schematico-iconici e dei sistemi non verbali, dal naturale antropomorfo (macchie sui muri, rocce in forma umana) alle immagini ipnagogiche e poi “puramente” mentali.

¹² Id., *L'Immaginario*, cit., p. 10.

l'*analogon* perfetto dell'oggetto da rappresentare, ma un certo sapere viene a interpretarla e a colmarne le lacune»¹³.

È qui che emerge la natura spontanea e sintetica dell'*analogon*: spontanea, perché la coscienza non si limita a registrare un dato, ma lo investe attivamente di funzione rappresentativa; sintetica, perché da un frammento materiale o affettivo ricostruisce un'unità significativa che rinvia immediatamente all'oggetto assente. L'*analogon* non è dunque un mero segno, ma il luogo in cui la coscienza immaginativa si proietta oltre il dato per raggiungere direttamente la cosa irreale. Su questo sfondo, l'immaginazione appare come sapere che non constata ma crea: un sapere ipotetico, che anticipa il reale e lo apre alla dimensione del possibile, del *probabile*¹⁴. Essa non rappresenta ciò che è, ma ciò che potrebbe essere. L'immagine è il luogo in cui la coscienza fa esperienza del proprio essere-nel-tempo come apertura radicale: una ferita che la espone al caso, alla contingenza, all'indeterminato. Ciò che non è qui e ora nella percezione può divenire presente nell'immaginazione, ma sempre nella modalità dell'assenza: non come dato compiuto, bensì come possibilità sospesa. È in questa eccedenza rispetto al presente che la coscienza si scopre temporale: mai coincidente con il mondo così com'è, ma sempre proiettata oltre di sé, verso ciò che non è ancora. Per Sartre, immaginare significa dunque confrontarsi con una mancanza costitutiva, con un desiderio che spinge la coscienza a reinventare il reale, ad aprirlo a orizzonti futuri e possibili.

Il sapere immaginativo è una coscienza che cerca di trascendersi, di porre la relazione come un fuori. A dire il vero, non afferrandone la verità, perché così avremmo solo un giudizio, ma ponendo il proprio contenuto come esistente attraverso un certo spessore di reale che gli serve da rappresentante. Naturalmente, questo reale non è dato nemmeno nella forma indifferenziata ed estremamente generica di "qualcosa". È solamente preso di mira. Il sapere immaginativo si presenta dunque come uno sforzo di definire questo "qualcosa" come una volontà di giungere all'intuitivo, come un'attesa di immagini¹⁵.

¹³ Ivi, p. 80.

¹⁴ Il corrispettivo greco del termine "probabile" è *eikos*, participio perfetto del verbo *èoika*, che significa sia "essere simile", "somigliare", ma anche "sembrare bene", "convenire". Le sue sfumature hanno generato un grande dibattito nella filosofia greca antica, in particolare Aristotele nei *Topici* (100b 21-23) lo traduce come "ciò che è creduto da tutti o dai più sapienti e rinomati", quindi sta fuori dal perimetro rigido della verità logico-ideale e appartiene alla sfera tutta umana dell'accettabilità e della condivisibilità. Sartre è cosciente di questo dibattito e lo riprende proprio nella definizione dell'immagine mimetica (cfr. SCUDERI, *Sartre e l'impero delle immagini*, cit., p. 78).

¹⁵ SARTRE, *L'Immaginario*, cit., p. 102.

Questa differenza rispetto alla percezione è decisiva: la percezione si rapporta a un oggetto realmente presente e dato; l'immaginazione, invece, a un oggetto irreale, reso presente tramite un *analogon*. Ma in entrambi i casi si manifesta l'attività pura della coscienza, che non possiede contenuti propri e si costituisce soltanto nel suo trascendersi. L'analisi sartriana mostra così come l'*analogon* sia il mediatore necessario di questo processo, il punto in cui la coscienza immaginativa rivela la propria libertà costitutiva, aprendosi alla mancanza. Ma cos'è la trascendenza verso una mancanza, il movimento tramite cui la coscienza vuole raggiungerla, se non desiderio?

Sartre intuisce che l'intenzionalità non può essere spiegata esclusivamente come atto oggettivante. Con atto oggettivante si intende, in senso fenomenologico, un atto della coscienza che pone l'oggetto come tema conoscitivo, lo determina nelle sue proprietà e lo presenta in modo esplicito e tematico. Tuttavia, già per Husserl non tutta l'intenzionalità ha questa forma: accanto agli atti oggettivanti, egli riconosce anche atti non oggettivanti, come i desideri, i vissuti affettivi o gli atti valutativi, che sono a pieno titolo intenzionali. Sartre si colloca in questa linea, ma radicalizza la tesi mostrando come la coscienza possa esistere come intuizione rivelante solo se ciò verso cui si dirige si costituisce come mancanza: «Il desiderio designa una relazione costitutiva e non tematica all'oggetto, tale che la trascendenza dell'oggetto si trova preservata in questa relazione stessa»¹⁶. Renaud Barbares conferma il fatto che Sartre, concependo l'intenzionalità come correlazione e la coscienza come mancanza d'essere, scopre che il legame tra il soggetto e l'oggetto riposa in seno alla dinamica del desiderio e non della conoscenza. Questa intuizione emerge con forza ne *L'Imaginaire*:

Il desiderio è uno sforzo cieco per possedere sul piano rappresentativo quanto mi è già dato sul piano affettivo. [...] La struttura di una coscienza affettiva di desiderio è già quella di una coscienza immaginativa, giacché, come nell'immagine, una sintesi presente funziona come sostituto di una sintesi rappresentativa assente. Rispetto all'oggetto affettivo mi trovo nell'atteggiamento di quasi-osservazione¹⁷.

L'atto immaginativo, in questo senso, è «quasi-magico»¹⁸, «un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo

¹⁶ R. BARBARAS, *Désir et manque dans L'Être et le Néant: le désir manqué*, in Id. (coord. par), *Sartre. Désir et liberté*, PUF, Paris 2005. p. 115 (tr. it. nostra).

¹⁷ SARTRE, *L'Immaginario*, cit., pp. 110-112.

¹⁸ Ivi, p. 185.

che se ne possa prendere possesso»¹⁹. Sartre paragona questo meccanismo all'atteggiamento del bambino che, dal suo letto, immagina che il mondo gli obbedisca. L'immagine è così una forma di possesso simulato, un modo per contenere il desiderio senza appagarlo. Ma proprio per questo, essa lo esaspera:

Costruire un oggetto irreale è un modo d'ingannare momentaneamente i desideri per esasperarli poi, un po' come fa l'acqua del mare con la sete. Se desidero vedere un amico, lo farò comparire irrealmente. È un modo di rappresentare l'appagamento. Ma l'appagamento è soltanto rappresentato, perché di fatto l'amico non è presente. Non offre nulla al desiderio: anzi, è il desiderio che in massima parte costituisce l'oggetto. Via via che proietta l'oggetto irreale davanti a sé, si precisa come desiderio²⁰.

L'immagine si rivela una sintesi liminale tra sapere e affettività: una figura intenzionale nella quale la coscienza tenta, attraverso un supporto imperfetto, di dare forma a ciò che manca. Il mondo emozionale è una delle forme fondamentali di apertura intenzionale al mondo, ma, per Sartre, si colloca a un livello meno articolato rispetto alla percezione. Se la “quasi-osservazione” dell’immagine coglie l’oggetto in forma più povera e meno definita della percezione, l’affettività scende a un livello ancora più indeterminato, attraversando l’oggetto come una massa che tende all’amaro. Non è, però, una pura opacità: si tratta di un’intenzionalità aurorale, che produce una propensione d’insieme, una tonalità diffusa e globale, una «presa di contatto iniziale con l’oggetto che resta ancora refrattaria alla descrizione»²¹. Al suo estremo limite essa diventa desiderio. In questo senso, Sartre si discosta da fenomenologi come Scheler o Geiger, per i quali l’affettività coglie già precise qualità di valore²²: nella sua prospettiva, essa è piuttosto una natura indivisa, che necessita dell’immaginazione per precisarsi e assumere forma. Nell’immagine, quindi, queste due tendenze

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. GARDINI, *L’immagine e il nulla. Metafisica dell’immaginazione nel giovane Sartre*, in «Aesthetica supplementa», n. 23, 2009, p. 188.

²² Sul carattere intenzionale dell’affettività in altri indirizzi fenomenologici si vedano, ad esempio, M. SCHELER, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* [1913-1916] e M. Geiger, *Zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses* [1913]. Rispetto a queste prospettive, Sartre sembra accettare la dimensione indeterminata e aurorale del vissuto affettivo, trattandolo come tonalità globale che necessita dell’immaginazione per acquisire determinatezza.

convergono: l'affettività tende a precisarsi, mentre il sapere si degrada in vibrazione emotiva. Si pensi, ad esempio, al caso discusso da Sartre, di quando si desidera incontrare un amico assente²³: la coscienza non si limita a evocare i tratti conoscitivi già noti (il volto, i gesti), ma li fonde con la tonalità affettiva del desiderio. Ne risulta un'immagine che non è mera conoscenza né pura emozione, ma entrambe insieme: un oggetto irreale, costituito in gran parte dal desiderio stesso che lo anima. L'immagine è, in questo senso, un miraggio: una mancanza definita, che non è qui e ora, ma che diventa reale nelle intenzioni che la prendono di mira e nell'*analogon* che le sostiene.

2. *Desiderare l'assente: uno sguardo etico*

Questa prospettiva prepara il terreno per una comprensione più profonda dell'immaginazione come atto non solo conoscitivo ma anche affettivo ed etico. L'immaginazione, infatti, non è soltanto la manifestazione della libertà creatrice della coscienza, ma anche la forma in cui essa sperimenta la propria mancanza d'essere, il proprio desiderio di ciò che non è, in quanto nullificante. È in questa tensione tra creazione e mancanza, tra possibilità e fuga, che la fenomenologia sartriana inizia a misurarsi con l'ambivalenza dell'immaginario: da una parte, come condizione essenziale della libertà e dell'apertura al possibile; dall'altra, come rischio di chiusura solipsistica, di alienazione dalla realtà e di nevrosi. È su questo crinale sottile che Sartre sviluppa la critica etica dell'atteggiamento immaginario.

Nella conclusione dell'opera, egli illustra questa dialettica descrivendo la coscienza nell'atteggiamento naturale come «immersione nel fango»²⁴ nel mondo: solo sporcandosi nella materia può poi arretrare, prendere distanza e sentirsi libera. La libertà della coscienza è dunque inseparabile dal mondo, il quale costituisce la condizione stessa della sua negazione. Scrive:

Se la coscienza è libera, il correlativo normativo della sua libertà deve essere il mondo, che reca in sé la propria possibilità di negazione, in ogni istante e da qualsiasi punto di vista, per mezzo di un'immagine [...]. Ma, reciprocamente, dato che un'immagine è negazione del mondo da un punto di vista particolare, essa può apparire solo su uno sfondo di mondo e in relazione ad esso²⁵.

²³ SARTRE, *L'Immaginario*, cit., pp. 115.

²⁴ Ivi, p. 280.

²⁵ Ivi, p. 277.

L'immaginazione mostra così la relazione originaria tra coscienza e mondo, ma la pone come libera. In questo senso, «porre il mondo come mondo o annullarlo è una sola e medesima cosa»²⁶. Il nulla non è dato prima dell'immaginazione, ma è esperito in e con essa: «lo scivolare del mondo in seno al nulla e l'emergere della realtà-umana in questo stesso nulla possono avvenire solo ponendo qualcosa che è nulla rispetto al mondo e rispetto al quale il mondo è nulla»²⁷. La coscienza è libera dal mondo perché immagina e l'immaginazione è la possibilità *ab origine* che essa ha di *de-mondizzarsi* riguadagnando la propria libertà. Su questa intuizione metafisica si gioca una buona parte degli sviluppi del pensiero di Sartre, che in *L'Imaginaire* lascia intravedere nella conclusione:

Possiamo dunque concludere: l'immaginazione non è un potere empirico e sovrapposto alla coscienza, ma è la coscienza intera in quanto realizza la propria libertà. Ogni situazione concreta e reale della coscienza nel mondo è gravida d'immaginario, in quanto si presenta sempre come un superamento del reale. Non ne consegue che qualsiasi percezione del reale debba invertirsi in immaginario [...]. L'irreale è prodotto fuori del mondo da una coscienza che rimane nel mondo; e l'uomo immagina solo perché è trascendentalmente libero²⁸.

Quindi percezione ed immaginazione sono due diverse modalità intenzionali della coscienza che non possono convivere nel medesimo tempo: o si percepisce o si immagina. Ognuna delle due modalità totalizza l'intera coscienza e non lascia spazio per l'altra. L'immaginazione inoltre non contribuisce in alcun modo alla costruzione del reale, perché non genera sapere ed è, rispetto al proprio oggetto, irrealizzate. Essa è costretta sempre a prendere le mosse dal reale, altrimenti non potrebbe annullarlo. Seguendo la tesi avanzata da Kirchmayr, con quest'opera Sartre «trova il punto di passaggio tra fenomenologia e ontologia all'interno di un campo che non è più quello della psicologia, bensì dell'estetica»²⁹: l'immagine è condizione trascendentale essenziale della libertà umana, quindi apertura totale, possibilità di svincolarsi dalla fatticità del reale.

Ed è su questo punto che si innesta la critica etica dell'atteggiamento immaginario: esso è dannoso se è una fuga dalla realtà, uno sconfinamento

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 279.

²⁸ *Ivi*, p. 278.

²⁹ R. KIRCHMAYR, *La cesura dell'immagine. Introduzione*, in SARTRE, *L'immaginario*, cit., p. XXXVI.

monadico in una riflessività solipsistica senza riferimento alla percezione reale. Nelle parole di Sartre:

Possiamo quindi pensare che gli individui andranno divisi in due grandi categorie, a seconda che preferiscano condurre una vita immaginaria o una vita reale. Ma bisogna comprendere che cosa significi preferire l'immaginario. Non si tratta affatto di preferire certi oggetti ad altri. [...] Preferire l'immaginario non significa solo preferire una ricchezza, una bellezza, un lusso in immagine alla mediocrità presente, nonostante il loro carattere irreale. Significa anche adottare dei sentimenti e un comportamento "immaginari" a causa del loro carattere immaginario³⁰.

Non si sceglie quindi solo questa o quella immagine, ma si sceglie lo stato immaginario *tout court*, con tutto quello che comporta: non si fugge solo il contenuto del reale, ma la forma stessa del reale, «il suo carattere di presenza, il tipo di reazione che ci richiede, la subordinazione dei nostri comportamenti all'oggetto»³¹. L'esempio che Sartre porta del sognatore morboso è lampante: nonostante il sognatore si immagina di essere re, non si accontenterebbe mai di un regno effettivo in cui tutti i suoi desideri possano essere esauditi. Nessun desiderio potrà mai essere appagato proprio a causa dell'abisso che separa reale da immaginario. Certo, l'oggetto desiderato può essere offerto, ma «su un altro piano di esistenza, al quale mi dovrei adattare»³². S'intravede nelle ultime pagine del testo un'esigenza, che non cesserà mai di tormentare Sartre, di passare dallo stadio estetico a quello etico:

La contemplazione estetica è un sogno provocato e il passaggio al reale un autentico risveglio. Si è spesso parlato della "delusione" che accompagna il ritorno alla realtà, [...] quel disagio è quello del dormiente che si sveglia: una coscienza "affascinata", bloccata nell'immaginario viene improvvisamente liberata dalla brusca interruzione [...] e riprende improvvisamente contatto con l'esistenza³³.

Pascale Fautrier³⁴ riconduce il desiderio di realtà e la paura di essere imprigionati in un mondo immaginario, fino al rischio dell'allucinazione

³⁰ SARTRE, *L'Immaginario*, cit., p. 219.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 289.

³⁴ <<https://www.fabula.org/lht/index.php?id=763#bodyftn39>> (ultimo accesso: 10.10.2025).

psicotica, alla crisi personale di Sartre nei primi anni Trenta, e si traduce nella rigorosa distinzione teorica tra reale e immaginario. Tuttavia, proprio lui, così critico verso l'immaginario, è stato anche un autore straordinariamente prolifico sul piano estetico. Come leggere allora la sua produzione letteraria, teatrale, cinematografica alla luce di un simile turbamento?

L'immaginario, tanto temuto e al tempo stesso analizzato, sembra riaffiorare proprio attraverso la creazione artistica, che potrebbe allora assumere una funzione terapeutica. Se in *Saint Genet comédien et martyr* scrive «il male radicale non è la scelta della sensibilità, è quella dell'immaginario»³⁵ e in *Apologie pour le cinéma*³⁶ dichiara «il cinema apre le nostre coscienze malate»³⁷, si potrebbe interpretare l'intero progetto estetico sartriano come parte integrante del suo sistema filosofico. Forse, seguendo la tesi di Kirchmayr, gli scritti sartriani dedicati all'arte abitano lo spazio di passaggio tra fenomenologia ed ontologia e, lungi dall'essere un genere minore, sono essi stessi «il movimento di problematizzazione tout court»³⁸.

Come leggere allora la nevrosi, tematica centrale nella psicoanalisi, ma anche nella riflessione sartriana, nel suo rapporto con l'atto creativo? In secondo luogo, come è possibile fuggire dalla tentazione del mondo immaginario? *Lo scénario Freud* prova a dare una risposta a queste domande.

3. Lo scénario Freud: *amara vittoria della vita interiore*

L'esperienza di Sartre come sceneggiatore è nota per essere stata nel complesso deludente e frustrante³⁹. Nel 1958 viene contattato da John

³⁵ J.-P. SARTRE, *Saint Genet comédien et martyr*, in ID., *Oeuvres complètes de Jean Genet*, vol. I, Éditions Gallimard, Paris, 1952 (tr. it. C. di Pavolini, *Santo Genet, commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 2017, p. 78).

³⁶ J.-P. SARTRE, *Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un art international* [1924], in ID., *Ecrit de jeunesse*, éd. par M. Contat, M. Rybalka, Gallimard, Paris 1990, pp. 388-404 (tr. it. di F. Caddeo, *Apologia per il cinema. Difesa e illustrazione di un'arte internazionale*, in «Materiali di estetica», n. 1, 2014, p. 33).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ R. KIRCHMAYR, *La cesura dell'immagine. Introduzione*, in SARTRE, *L'immaginario*, cit., p. XXXVI.

³⁹ Siamo agli inizi degli anni '40 e i responsabili di Pathé-Cinéma stanno cercando nuovi sceneggiatori nella prospettiva di contribuire a gettare le basi di un cinema per il dopoguerra. Il regista Jean Delannoy, consultato il comitato di lettura e «scoraggiato dalla mediocrità delle sceneggiature» che ricevevano da Pathé, va a trovare Sartre (A. VIRMAUX, *Sartre da Pathé*, in S. TERONI, A. VANNINI (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, La bottega del cinema, Firenze 1987, p. 23). Inizia così il contratto con l'importante casa cine-

Huston intenzionato a realizzare un film sulla figura di Freud. Huston si era già confrontato con alcune opere sartriane: aveva messo in scena *Huis clos*⁴⁰ a New York nel 1946 e progettava un adattamento cinematografico de *Le diable et le bon dieu*⁴¹.

Accettata la proposta, Sartre chiede a Michelle Vian di tradurgli parola per parola la monumentale biografia di Freud scritta da Ernst Jones⁴², all'epoca ancora inedita in francese. Rilegge gli *Studi sull'isteria* e *L'interpretazione dei sogni*. E, come osserva ironicamente Cohen-Solal, «senza il minimo complesso, si lanciò. Come avrebbe potuto Sartre, il refrattario all'inconscio, sottrarsi a una sfida così folle?»⁴³. L'impresa lo entusiasma, ma la sua ambizione eccessiva si rivela problematica: la sceneggiatura iniziale di oltre trecento pagine avrebbe prodotto un film oltre le quattro ore. Su richiesta di Huston, Sartre taglia e riscrive, ma, alla fine, la sceneggiatura, comunque non conclusa, risulta ancora più voluminosa. La produzione decide quindi di affidare la revisione finale a Charles Kaufmann e Wolfgang Reinhardt e, di fronte a questa decisione, Sartre vieta che appaia il suo nome nel film, che uscirà nel 1962 con il titolo *Freud, The Secret Passion* nell'originale inglese.

3.1 Creazione e Nevrosi: chi vince perde?

La sceneggiatura rimane in ogni caso un'interpretazione particolarmente significativa della biografia del giovane Freud, nel quinquennio

matografica, episodio nella vita di Sartre spesso tralasciato, ma importante ai fini della sua non riuscita nel settore. Egli, infatti, è interpellato come sceneggiatore, ma non entra nel reparto di sceneggiature che Henri-Georges Clouzot sta costituendo da Pathé sul modello di ciò che aveva fatto precedentemente per la compagnia franco-tedesca *Continental*. Viene piuttosto orientato verso il dipartimento manoscritti, un comitato letterario dove Pathé ha riunito uomini come Jean Giraudoux, Alexandre Arnoux e il drammaturgo Marc-Gilbert Sauvajon. Nonostante affronti con serietà e dedizione l'opportunità offertagli dalla casa di produzione, scrivendo in breve otto sceneggiature delle quali solo due verranno effettivamente girate, la collaborazione si conclude con un nulla di fatto.

⁴⁰ J.-P. SARTRE, *Huis Clos*, Gallimard, Paris 1947. La prima dell'opera è stata il 27 maggio 1944 al Teatro Vieux-Colombier (Parigi), regia di Raymond Rouleau; la prima italiana (*A Porte chiuse*) è stata il 18 ottobre 1945 al Teatro Eliseo (Roma) con la regia di Luchino Visconti. Huston porta in scena *No Exit*, nel novembre 1946, al teatro Biltmore (Broadway), adattamento dell'opera sartriana per mano di Paoul Bowles.

⁴¹ Id., *Le diable et le bon dieu*, Gallimard, Paris 1951.

⁴² E. JONES, *S. Freud. Life and work. The young Freud. 1856-1900*, vol. I, Hogarth Press, London 1953.

⁴³ A. COHEN-SOLAL, *Sartre. 1905-1980*, Parigi, Gallimard «Folio/Essais», 1985, p. 451,

1885-1890: egli viene mostrato mentre supera la repressione edipica e le proibizioni paterne. Questa occasione di scrittura offre la possibilità a Sartre di correggere alcuni pregiudizi che egli riservava sugli studi freudiani «pregevoli per quel che avevano rivelato sulla mente umana, ma di scarsa importanza sociale, perché nella pratica il ruolo dello psicanalista era piuttosto limitato»⁴⁴. Come ricorda Cohen-Solal⁴⁵, Sartre condusse le passeggiate di Freud con la paziente isterica e l'interpretazione dei suoi sogni attraverso la scrittura del film «in preda a una passione e a un piacere che non si sarebbero forse sospettati»⁴⁶.

Egli opera quindi una lettura approfondita e meticolosa di Freud, ma certo non rigorosa. Il suo intento primario non è rimanere fedele a una mera descrizione biografica, quanto porre l'attenzione su alcuni nuclei fondamentali: gli anni dell'autoanalisi, gli anni con Breuer, le lezioni di Charcot sull'ipnosi, la scoperta del complesso di Edipo, della rimozione dei ricordi, dell'importanza del sogno nelle nevrosi. D'altra parte, la scrittura di una biografia non può mai essere una trasmissione neutrale e oggettiva degli eventi salienti della vita di una persona, già in loro stessi soggettivi e parziali, ma comporta sempre anche il punto di vista di colui che scrive, il quale opera una selezione, dei tagli, in breve un'interpretazione. Ecco che *Lo scénario Freud* si dimostra anche una occasione per comprendere Sartre:

C'è Sartre, tutt'intero, con le sue ire improvvise, le sue nevrosi, l'amore ossessivo ed esclusivo per la madre, nascosto da un dichiarato amore per il padre. C'è il Sartre dell'impegno e della solitudine, l'uomo delle impossibili mediazioni. Se vogliamo, c'è anche il Sartre moralista, severo, rigoroso. E disperato. E il Freud che ci consegna è un Freud finalmente disperato, e dico finalmente perché in lui disperazione e creazione coincidono, perfettamente⁴⁷.

Quindi non solo *Lo scénario* testimonia una lettura sartriana di Freud, ma, seguendo la tesi di

Pontalis, esso è soprattutto una lettura freudiana di Sartre. Pontalis afferma:

⁴⁴ J. HUSTON, *Cinque Mogli e sessanta film* [1982], in «Cinergie», n. 12, 2017, p. 182.

⁴⁵ COHEN-SOLAL, *Sartre*, cit., p. 463.

⁴⁶ Sartre infatti si è sempre espresso in maniera estremamente critica nei confronti della disciplina psicanalitica, il testo *L'Imaginaire*, come il sottotitolo enuncia *Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, si vuole proporre come una valida alternativa alla teoria freudiana. La questione viene ripresa e approfondita nella parte quarta de *L'Être et le néant*, la quale propone la psicanalisi esistenziale.

⁴⁷ A. CALVELLI, *Freud tra Sartre e Huston*, in «Cinergie», n. 12, 2017, p. 183.

Non credo – giudicherà il lettore – che Sartre proponga con la sua sceneggiatura un'interpretazione personale, originale di Freud. Al contrario, sono portato a credere che Freud, anche se come qui, si ritrova ritagliato a grandi tratti, ha interpretato Sartre. Non è forse dopo la sua frequentazione di Freud che Sartre inizia un'autobiografia di cui per ora conosciamo solo il titolo *Jean sans terre*? Da questo progetto, ancora una volta incompiuto, proverranno *Les Mots* e poi, in maniera più indiretta, *L'idiot de la famille*⁴⁸.

Questa tesi non è peregrina: *Les Mots* è un'autobiografia che può essere portata a termine solo tramite autoanalisi. Attraverso la scrittura di biografie esistenziali di grandi personaggi⁴⁹, e *Lo scénario Freud* può essere inserito a pieno titolo in questo filone, Sartre si interroga sul rapporto che intercorre tra l'invenzione creativa e la nevrosi.

Nevrosi e creazione sono legate e lo sono perché la nevrosi è già una forma di creazione, ma privata, e priva di senso per il suo autore perché è scritta in un linguaggio di cui non possiede la chiave (e come è possibile aprire una cassaforte la cui chiave giace all'interno?) Nevrosi e creazione: terreno di dissertazione finché vengono opposte come entità, ma al contempo cammino sempre da ripercorrere nel suo “individuale”, cammino di continuo ripercorso da Sarte da Baudelaire a Flaubert, passando per *Saint Genet* e *Les Mots*⁵⁰.

Le stesse teorie freudiane si avvicinano molto alla concezione sartriana nell'articolazione del rapporto tra nevrosi e atto immaginativo; ne *L'imaginaire* egli dedica un intero paragrafo a quelle che considera le patologie dell'immaginazione⁵¹, analizzando schizofrenia, sogni notturni, allucinazioni e paraeidolie. La conclusione alla quale giunge è che la coscienza del malato «si è annodata e vive l'impossibilità di uscire dalla finzione, contemporaneamente alla finzione appresa come finzione»⁵²; i suoi sforzi di prendere contatto con il reale non solo si rovesciano continuamente

⁴⁸ J.-B. PONTALIS, *Postfazione*, in J.-P. Sartre, *Freud: una sceneggiatura*, Einaudi, Torino, p. 348.

⁴⁹ Ci si riferisce a: J.-P. SARTRE, *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1947; Id., *Saint Genet, comédien et martyr*, in *Oeuvres complètes de Jean Genet*, I, Éditions Gallimard, Paris 1952; Id., *Le séquestré de Venise*, in «Les Temps Modernes», n. 141, 1957; Id., *L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Gallimard, Paris 1971; Id., *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, Paris 1986.

⁵⁰ PONTALIS, *Postfazione*, cit., p. 348.

⁵¹ SARTRE, *L'Immaginario*, cit., pp. 221-239.

⁵² Ivi, p. 264.

nella produzione dell'immaginario, ma portano sempre più a una perdita «della categoria del reale»⁵³.

È interessante accennare, con le dovute differenziazioni, al punto di vista freudiano sulla nevrosi: essa è il luogo in cui s'intersecano le tensioni del corpo e della mente, generando un disagio complessivo che Freud non si accontenta di ricondurre solo a una genesi neurologica. Per Freud «Le nevrosi che si presentano comunemente vanno in genere considerate come "miste". [...] la frequenza con cui si verificano nevrosi miste deriva dal fatto che i loro momenti eziologici spesso interferiscono»⁵⁴. Il disturbo nevrotico conosce un'eziologia stratificata che sembra riverberarsi nella natura stessa dei suoi sintomi, una serie di schermi rituali e ossessivi che vengono costantemente replicati. Il Sartre de *L'imaginaire* è molto vicino a questa concezione:

I sentimenti del sognatore morboso sono solenni e irrigiditi, ritorzano sempre con la stessa forma e con la stessa etichetta. Il malato ha avuto tutto il tempo di costruirli, nulla in essi è lasciato al caso, non ammettono la minima deroga e, reciprocamente, le linee degli oggetti reali a essi corrispondenti sono fissate una volta per tutte. [...] È un mondo povero e meticoloso in cui le stesse scene si ripetono instancabilmente fin nel minimo particolare, accompagnate sempre dallo stesso ceremoniale in cui tutto è regolato e previsto in anticipo, in cui soprattutto nulla può sfuggire⁵⁵.

Anche per Freud la costruzione del mondo del nevrotico non è la mera duplicazione del mondo circostante, una costituzione sovversiva di «uno Stato nello Stato»⁵⁶, ma è anche lacerazione profonda all'interno del rapporto intenzionale, che egli poi coniuga nella dialettica tra esterno e interno⁵⁷. E sempre nell'economia del sistema freudiano, l'artista è l'omologo positivo del nevrotico ossessivo:

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ J. BREUER, S. FREUD, *Studien über Hysterie*, in S. FREUD, *Opere. Studi sull'isteria e altri scritti (1886-189)*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 398.

⁵⁵ SARTRE, *L'Immaginario*, cit., p. 221.

⁵⁶ S. FREUD, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, Imago, Amsterdam 1939 (tr. it. di P.C. Bori, G. Contri, E. Sagittario, *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 137).

⁵⁷ Qui si gioca un'importante differenza tra Freud e Sartre laddove il primo ritiene che ci sia un nucleo costitutivo e primario di soggettività (che si dirama poi nella classica divisione *Ego*, *Es*, *Superego*), mentre per Sartre, come si è accennato a inizio capitolo, non c'è una soggettività fissa e dotata di una sua essenza, ma essa è sempre tetica, intenzionale,

Al pari del nevrotico, l'artista si ritirerebbe in questo mondo della fantasia fuggendo da una realtà che non lo soddisfa; tuttavia, a differenza del nevrotico, egli saprebbe trovare la strada capace di riportarlo con i piedi per terra, nel mondo reale. [...] a differenza delle asociali e narcisistiche produzioni oniriche, le opere d'arte sono destinate a suscitare l'interesse e la partecipazione delle altre persone⁵⁸.

Tanto Freud quanto Sartre, quindi, vedono ossessione e nevrosi come un giano bifronte, ma se è immediato il motivo per cui il padre della psicoanalisi riflette sul tema, non si è portati a dire lo stesso nei riguardi di Sartre. Egli si avvicina alle teorie psicanalitiche non solo per un interesse teoretico, ma anche per un motivo personale: la scrittura de *Lo scénario Freud* si colloca in un periodo particolare per Sartre, gli anni '50, nel quale egli aveva maturato l'idea, sempre più lucida, di soffrire di una «nevrosi di letteratura»⁵⁹. Non a caso nello stesso periodo egli riflette sulla sua vita e sulle sue scelte, pensieri che confluiranno nella stesura della sua autobiografia, *Les Mots*⁶⁰. È in queste pagine che egli ammette la sua nevrosi:

un mucchio di cambiamenti si sono verificati dentro di me, e in particolare ho constatato che avevo vissuto in una vera nevrosi, dal momento in cui ho cominciato a scrivere, anche prima, dopo i nove anni, fino a cinquanta. La nevrosi era in fondo nel fatto che – come faceva d'altronde Flaubert, nella sua epoca – consideravo che niente fosse più bello e superiore al fatto di scrivere, che scrivere era creare delle opere che dovevano restare e che la vita d'uno scrittore doveva comprendersi a partire dalla sua scrittura. [...] Da questo punto di vista, sono guarito dalla mia nevrosi, subito, verso il '53-'54. Allora ho avuto voglia di comprenderla, di comprendere che cosa avesse potuto far sì che un ragazzo di nove anni si mettesse in questa nevrosi di letteratura mentre altri sono normali⁶¹.

diretta verso il mondo.

⁵⁸ FREUD, *Opere*, cit., p. 321.

⁵⁹ Egli lo riconosce durante il film-intervista *Sartre*, quando dice: «La parte principale di *Les Mots* è stata scritta nel '53. [...] Il grosso dell'opera è stato scritto nel 1954 poi ritoccato, sfumato dieci anni più tardi nei mesi che hanno preceduto la sua pubblicazione», in J.-P. SARTRE, *Sartre. Un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat avec la participation de Simone de Beauvoir, Jacques-Laurent Bost, André Gorz et Jean Pouillon* [Texte intégral], Gallimard, Paris 1977 (tr. it. di G. Invitto, *La mia autobiografia in un film. Una confessione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004, p. 134).

⁶⁰ J.-P. SARTRE, *Les Mots*, Gallimard Paris 1964 (tr. it. di I. De Nardis, *Le parole*, il Saggiaore, Milano 1964).

⁶¹ *Ivi*, pp. 133-134.

La scrittura della propria biografia assurge a presa di consapevolezza della propria nevrosi⁶², quindi, in maniera terapeutica, a un tentativo di liberazione⁶³. Non si tratta solo di un racconto autobiografico: è come se Sartre pensasse a *Les Mots* come a una riscrittura della propria vita, tentando quindi, esattamente come Freud, un'autoanalisi sulla sua persona e sulla sua opera il cui obiettivo finale è la guarigione. Nella conclusione dell'opera egli sostiene di essersi disfatto della sua nevrosi, anche se il dubbio rimane:

Sono cambiato. [...] L'illusione retrospettiva è in briciole; martirio, salvezza, immortalità, tutto si deteriora. [...] Vedo chiaramente, sono disingannato [...] da quasi dieci anni sono un uomo che si sveglia guarito di una lunga, amara follia [...] Ho smesso di investire ma non mi son spretato: scrivo sempre. [...] Del resto, questa vecchia costruzione in rovina, la mia impostura, è anche il mio carattere: ci si disfa di una nevrosi, non ci si guarisce da sé. [...] Se ripongo l'impossibile Salvezza nel ripostiglio degli attrezzi, cosa resta? Tutto un uomo, fatto di tutti gli uomini: li vale tutti, chiunque lo vale⁶⁴.

Il paradosso è che questa operazione venga compiuta proprio attraverso il medesimo strumento, la parola, che ha generato tale nevrosi e Sartre sembra rendersi conto che la guarigione totale è impossibile: «ci si disfa di una nevrosi, non ci si guarisce da sé»⁶⁵.

Non si tratta allora solo di un paradosso: la scrittura della propria biografia appare come l'unico modo per Sartre di liberarsi da tale nevrosi, consapevole del fatto che tale liberazione passa per il rischio di perdersi in essa, «il rischio di [...] perdersi nelle parole»⁶⁶. Se Sartre sia riuscito a liberarsi della propria nevrosi rimane una questione aperta, ma c'è un ultimo punto che la nevrosi porta alla luce: la questione della libertà. Come si può

⁶² La «nevrosi di letteratura» alla quale fa riferimento Sartre in realtà è la presa di coscienza di aver perseguito fino ad allora una certa visione «magica» di letteratura. Egli si vuole liberare dell'ideologia letteraria propria della borghesia in cui era cresciuto mirando invece ad un impegno politico concreto che la letteratura di per sé non è in grado di compiere. Se egli sia riuscito a rendere *Les Mots* un'opera impegnata è oggetto di discussione, cfr. M. CONTAT, *Introduction: une autobiographie politique?*, in Id. (sous la direction de), *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots. Genèse d'une autobiographie*, PUF, Paris 1996, p. 34.

⁶³ Per un approfondimento del ruolo della scrittura in Sartre si rimanda a C. ADINOLFI, *Fede, grafomania o auto-biografia?*, in «Studi sartriani», 2022, pp. 81-97.

⁶⁴ SARTRE, *Le Parole*, cit., pp. 174 -176.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ E. PACI, *Le parole*, in «Aut-Aut», n. 82, 1964, p. 14.

comprendere che un'esistenza sia interamente animata dall'immaginario senza mai poter tornare in sé? Cos'è dunque un isterico una volta scartata l'ipotesi della simulazione e quella del trauma?

In un certo senso, la follia sembra a Sartre meno strana perché vi vede una forma di lucidità contorta ma superiore. Si possono considerare i disturbi isterici come menzogne, soprattutto quando riguardano le funzioni vitali, come nel caso dei pazienti trattati da Freud? La psicoanalisi definiva misterioso il balzo dello psichico al somatico, più misterioso ancora per il filosofo il balzo della coscienza all'inerzia: com'è mai possibile che la trasparenza possa scegliere l'opacità? Come può un attore-agente cadere nella passività originale?

Se è vero che una coincidenza assoluta con se stessi è impossibile e che siamo tutti attori, perché l'isterico lo è più degli altri? D'altra parte, l'isteria pone un problema fastidioso per una filosofia della libertà: come può una libertà che dovrebbe essere, in linea di principio, radicale, lasciarsi catturare dall'immaginario fino a perdersi in esso, anima e corpo?⁶⁷

La questione che si pone è ancora una volta quella della libertà: della vittoria o della sconfitta della coscienza libera di fronte alle proprie produzioni alienanti. L'analisi freudiana o quella più sartriana della psicoanalisi esistenziale riesce a liberare il soggetto dalle sue ossessioni, oppure si tratta, più modestamente, di svelare fantasie represse, come fa lo stesso Sartre scrivendo le sue sceneggiature.

Il finale malinconico de *Lo Scénario Freud* suggerisce che la vittoria del creatore nomotetico, Freud come inventore della psicoanalisi o Sartre in gloria alla fine degli anni Cinquanta, è anche una sconfitta, perché trae la sua forza dalla fatalità non curabile della nevrosi. «Chi vince perde»⁶⁸, riconosce Sartre, riprendendo la sua celebre formula de *I sequestrati di Altona* (scritto contemporaneamente a *Lo scénario Freud*).

3.2 Conclusione: gli altri e l'io

Chiarito il rapporto tra atto creativo e nevrosi, si pone una seconda domanda: come è possibile fuggire dalla tentazione del comportamento immaginario? Sartre sembra dare una risposta nella sinossi de *Lo scénario Freud*: è nel rapporto con l'altro che la coscienza può mantenere un legame

⁶⁷ PONTALIS, *Postfazione*, cit., p. 346.

⁶⁸ SARTRE, *Les séquestrés d'Altona*, cit. p. 34.

con la realtà e, in un secondo momento, tramite un movimento auto-riflessivo, conoscere sé stessa.

Un uomo si impegna a conoscere gli altri perché vede in ciò l'unico modo per conoscere sé stesso e si rende conto che deve condurre la sua ricerca sugli altri e su se stesso allo stesso tempo. Si conosce se stessi attraverso gli altri, si conoscono gli altri attraverso se stessi⁶⁹.

La sintesi filosofica della sceneggiatura è tutta condensata in queste poche battute: gli altri e l'Io, la soggettività come parametro della conoscenza, il conseguimento di una maturità sofferta e quasi disperata a opera dell'esplorazione ininterrotta della propria coscienza. È la fuoriuscita dall'orbita del mondo familiare la salvezza del giovane Sartre ne *Les Mots*, è l'autoanalisi a permettere a Freud di iniziare quel percorso che lo condurrà alla scoperta dell'inconscio.

Risuonano in questa descrizione le pagine sartriane dedicate all'essere-per-altri tratte da *L'être et le néant*⁷⁰, pubblicato 15 anni prima de *Lo scénario Freud*: l'altro è la sola chiave attraverso cui ciascuno ha accesso a se stesso, l'altro è «struttura originaria e costitutiva della coscienza umana. Guardare significa scoprire che l'Altro non è l'opposto di me, bensì l'espressione concreta della mia contraddizione»⁷¹, anche se il rapporto che s'instaura è necessariamente di natura conflittuale.

Non si vorrà di seguito analizzare approfonditamente la categoria dell'alterità, tematica centrale all'interno della filosofia sartriana, ma se ne richiameranno le linee generali al fine di comprendere come l'esistenza d'altri possa essere una chiave per aprire la porta della coscienza, quando essa rimane intrappolata nel suo mondo immaginario e nevrotico.

La coscienza, si è detto, non ha un'essenza propria se non nella sua struttura intenzionale, di esplosione verso l'esterno; essa quindi è irriflessa nella misura in cui è un principio di soggettivazione. Non c'è un soggetto pre-costituito *ab origine* che entra in rapporto con l'altro, ma tale soggetto è il risultato del rapporto; per potersi cogliere, esso deve essere in una relazione intersoggettiva e intercoscienziale; è nel reciproco riconoscimento e nella costitutiva alienazione delle coscienze che emerge la coscienza come

⁶⁹ Id., *Lo scénario Freud*, cit., p. 532.

⁷⁰ Id., *L'être et le Néant*, Gallimard, Paris 1943 (tr. it. di G. Del Bo, *L'essere e il Nulla*, il Saggiatore, Milano 2014).

⁷¹ G. FARINA, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, Bulzoni Editore, Roma 1998, p. 47.

soggettività. Di più, questo altro, non è colto come oggetto, «la coscienza irriflessa non coglie la persona direttamente e come suo oggetto; la persona è presente alla coscienza in quanto è oggetto per altri»⁷². È attraverso lo sguardo che questo processo si compie:

Altri non può guardarmi come guarda il prato. E, d'altra parte, neppure la mia oggettività può derivare per me dall'oggettività del mondo, perché io sono proprio colui per mezzo del quale c'è un mondo; cioè colui che, per principio, non può essere oggetto per se stesso. Così questo rapporto che io chiamo «essere-visto-da-altri» non è assolutamente una fra le relazioni espresse dalla parola uomo, rappresenta invece un fatto irriducibile che non si può dedurre né dall'essenza di altri-oggetto, né dal mio essere-soggetto⁷³.

L'io viene riconosciuto come tale dall'altro e questo processo passa attraverso lo sguardo, uno «sguardo-guardato»⁷⁴, ma esso è per Sartre estremamente violento e infernale, sia perché lo sguardo dell'altro rende schiavo l'io nel suo essere⁷⁵ sia perché vive «un'alienazione sottile di tutte le possibilità che appaiono articolate [...] in mezzo al mondo, con gli oggetti del mondo»⁷⁶. L'essere-per-altri implica una condizione insostenibile per la coscienza: l'altro è una libertà, un soggetto, che, in quanto tale, apporta un cambiamento nella relazione tra gli oggetti del mondo della soggettività: «l'apparizione di altri nel mondo corrisponde quindi al manifestarsi di uno scivolamento di tutto l'universo; a un decentrarsi del mondo che mina dal di sotto la centralizzazione che io compio nello stesso tempo»⁷⁷.

Ecco che allora *Lo scénario Freud* costituisce un esempio assai efficace di come Sartre faccia lavorare in situazione la sua stessa filosofia della coscienza: l'unica salvezza da una chiusura in sé stessa e da una deriva immaginaria è data dalla fuoriuscita nel rapporto con l'altro. L'alterità, infatti, rompe l'autoreferenzialità dell'immaginazione e obbliga la coscien-

⁷² SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, cit., p. 313.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Nelle parole di Sartre: «io fisso in oggetti la gente che vedo, e sono, in rapporto a essi, come l'altro in rapporto a me; guardandoli, misuro la mia potenza. Ma se altri li vede e mi vede, il mio sguardo perde il suo potere; non può trasformare quelle persone in oggetti per altri, perché esse sono già oggetti del suo sguardo. [...] Io sono schiavo in quanto sono intimamente dipendente nel mio essere, nel senso di una libertà che non è la mia e che è la condizione del mio essere» (*ibidem*).

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ivi*, p. 308.

za a fare i conti con una realtà che non dipende dal suo potere di creazione. Mentre nell'immaginario la coscienza si muove in un universo autorecluso, dove i desideri si alimentano da sé e gli oggetti sono prodotti e dissolti dal nulla, l'incontro con l'altro introduce un'eccedenza irriducibile, una libertà esterna che destabilizza ogni centralità del soggetto. È proprio lo sguardo dell'altro a decentrarmi, a farmi sperimentare la mia esistenza come esposta e vulnerabile, e quindi come reale.

In questa prospettiva, il rapporto con l'altro non è un semplice supporto esterno, ma la condizione trascendentale del superamento della chiusura immaginaria: esso restituisce alla coscienza la sua trascendenza originaria, costringendola a collocarsi in un mondo comune e a riconoscersi come soggettività solo nella misura in cui è riconosciuta. Lo *Scénario Freud* mette così in scena il passaggio drammatico dall'immaginazione nevrotica alla relazione intersoggettiva: Freud può uscire dalla propria prigione immaginaria solo accettando l'alterità come mediazione necessaria per conoscersi. È in questo decentramento, spesso vissuto come conflittuale, doloroso, che si apre, paradossalmente, la possibilità stessa di un ritorno al reale.