



UNA FILOSOFIA DEL FURTO?

SANTO GENET OLTRE SANTO GENET



GRUPPO RICERCA SARTRE

STUDI SARTRIANI

ANNO XIX / 2025

Università degli Studi Roma Tre



GRUPPO RICERCA SARTRE

STUDI SARTRIANI

ANNO XIX / 2025

UNA FILOSOFIA DEL FURTO?

SANTO GENET OLTRE SANTO GENET



RomaTre-Press

2025

Direttore responsabile: Adriano Fabris

Direttori Scientifici: Vincent de Coorebyter, Gabriella Farina, Maria Russo

Vicedirettore Scientifico: Erminio Maglione

Comitato scientifico: Ronald Aronson (Wayne State University), Alfred Betschart (Sartre Gesellschaft), Danielle Cohen-Levinas (Université Paris IV Panthéon-Sorbonne), Grégory Cormann (Université de Liège), Luciano De Fiore (Sapienza Università di Roma), Alfredo Ferrarin (Scuola Normale Superiore di Pisa), Federica Giardini (Università degli Studi Roma Tre), T. Storm Heter (East Stroudsburg University), Christina M. Howells (Oxford University), Kate Kirkpatrick (University of Oxford), Federico Leoni (Università degli Studi di Verona), Massimo Marraffa (Università degli Studi Roma Tre), Miguel Mellino (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Adriana E. Neacșu (Universitatea din Craiova), Tinca Prunea-Bretonnet (University of Bucharest), Massimo Recalcati (Istituto IRPA), Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila), Nao Sawada (Rikkyo University), Michel Sicard (Université Paris I Panthéon-Sorbonne), Paolo Tamassia (Università degli Studi di Trento), Francesco Tava (University of the West of England, Bristol), Jonathan Webber (Cardiff University)

Comitato di Redazione: Alessandro Agostini (caporedattore), Ciro Adinolfi, Francesco Caddeo, Federica Castelli, Marco Dozzi

Elaborazione grafica della copertina:

Mosquito mosquitoroma.it **MOSQUITO**^{as}

Edizioni: Roma *TrE-Press* ©

Roma, dicembre 2025

ISSN: 1970-7983

L'impaginazione del presente volume è stata realizzata grazie al contributo di ECSE (European Centre for Social Ethics) dell'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano.

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185, Roma.

Studi sartriani è rivista di classe A per il settore concorsuale 11/C1 (Filosofia teoretica) e rivista scientifica per le aree 10, 11 e 14 secondo la classificazione dell'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

Tutti gli articoli sono sottoposti a *double-blind peer review*.



Indice

EDITORIALE <i>di Maria Russo</i>	5
UNA FILOSOFIA DEL FURTO? SANTO GENET OLTRE <i>SANTO GENET</i>	
FEDERICO LEONI, <i>Il ladro e il sonnambulo.</i> <i>Appunti sul Santo Genet di Jean-Paul Sartre</i>	11
DARIO DE MAGGIO, <i>Sujet, stigmaté, liberté:</i> <i>repenser la psychanalyse existentielle à partir de Saint Genet</i>	23
NICOLÒ DE GREGORIO, <i>Rubare l'essere.</i> <i>Finzione, apparenza e libertà nell'immaginario di Sartre e Genet</i>	43
PAOLO MARIA ARUFFO, <i>Spinoza e Sartre, commedianti e martiri:</i> <i>Causa sui e inconscio tra in-sé e per-sé</i>	65
MATTEO BONAZZI, <i>Una lettera d'amore</i>	85
GIANLUCA SOLLA, <i>Lo sguardo di rapina.</i> <i>Estetica dell'appropriazione e potere della visione</i>	101
DIALOGHI E VARIE	
GIOVANNI BATTISTA SODA, <i>Dialectics of the Dictator:</i> <i>Sartre's Stalin, Marx's Louis Bonaparte and the Rise of Authoritarianism</i>	121
FRANCESCO CADDEO, <i>Sartre, una passione per il jazz</i>	145
BIANCA SGORBATI, <i>Immaginazione, creazione e nevrosi:</i> <i>un'analisi de Lo Scénario Freud</i>	161
RECENSIONI	
CIRO ADINOLFI, Chiara Collamati, <i>Dall'apocalisse all'istituzione.</i> <i>Sartre filosofo politico</i>	185
FRANCESCO MARCHI, J.-P. Sartre, <i>Il colonialismo è un sistema.</i> <i>Colonialismo, neocolonialismo e post-colonialismo</i> (raccolta delle opere di Jean-Paul Sartre)	189

Editoriale

Il bambino giuocava in cucina; tutto a un tratto si è accorto della propria solitudine e l'angoscia lo ha colto [...]. Adesso non c'è più nessuno nella stanza: una coscienza abbandonata riflette degli arnesi. Ecco che un cassetto si apre; una manina si protende... *Preso con la mano nel sacco*: è entrato qualcuno e lo guarda. Sotto questo sguardo il bambino torna in sé. Non era ancora nessuno, diviene improvvisamente Jean Genet. [...] Una voce dichiara pubblicamente: «Tu sei un ladro». Ha dieci anni¹.

Sartre richiama il «momento mitico» della vita di Genet, quel punto inassimilabile, quel «vecchio istante che non ha perduto nulla della propria virulenza»² attraverso un *flashback* cinematografico. La telecamera sosta sul gesto del piccolo Genet, si avvicina, con un primo piano, alla «manina» che gioca con gli utensili della cucina. Improvvisamente, un rumore fuori campo, seguito dalla soggettiva del bambino che vede di essere visto. A quel punto, la parola vertiginosa: «sei un ladro». Un gesto di gioco viene trasfigurato in un gesto di rapina, senza possibilità di appello. Lo sguardo dell'adulto rivolto verso il bambino non ammette alcuna reciprocità: Genet, in quel momento, non può che accorgersi di essere ciò che gli altri gli hanno detto che è. Perfino il tempo della sua vita sarà illusorio: egli è *morto* bambino, quel bambino sarà lo spettro che lo perseguiterà, «zelante carnefice di se stesso»³.

Tuttavia, né Sartre né Genet si accontentano di un destino. Entrambi si approprieranno di quel gesto, Genet prima cambiando le proprie ragioni di furto e poi saccheggiando «l'unico salotto» della borghesia, Sartre con la rapina mancata della vita di Genet. Come anche nelle altre psico-biografie sartriane, la singolarità e l'evento sfuggono sempre da tutte le parti. Anche quando è compiuto, come in questo caso, il ritratto è affetto da una mancanza irriducibile. Sartre non ruba il segreto di Genet; al termine della

¹ J.-P. SARTRE, *Santo Genet* [1952], il Saggiatore, Milano 2017, p. 21.

² Ivi, p. 5.

³ Ivi, p. 26.

scena evocata, egli scrive – possiamo immaginarla come una didascalia o una voce fuori campo del regista –: «La cosa è andata così o altrimenti»⁴.

A partire da questa scena *possibile, flashback* incerto al pari di qualsiasi memoria e ricordo, Sartre inizia la sua missione: rimandare di continuo a cosa Genet ha fatto di sé a partire da ciò che gli altri hanno fatto di lui. Il che significa, a ogni singolo gesto, a ogni traccia nella scrittura, a ogni metamorfosi, a ogni mulinello, segnare che cosa spezza la ricostruzione del caso psicologico, che cosa non fa di *Santo Genet* un *Jean G.*

La battaglia contro il determinismo e la sostanzializzazione dell'esistenza viene qui combattuta da Sartre su un terreno apparentemente patologico (Genet è ladro, pederasta, delinquente), che ben si presterebbe a una lettura riduzionista (un caso di studio, un dato statistico) oppure dialettica, per cui Genet passerebbe dall'essere ladro all'essere santo e poi scrittore. In entrambi i casi, si tratterebbe dell'*oggetto* Genet. Per Sartre, invece, la sua singolarità irriducibile si conserva in ogni gesto di riappropriazione del proprio agire, dall'incarnare l'essere-ladro (il giudizio dell'altro rivendicato come scelta) al modo in cui utilizza l'*argot*, gergo della Corte dei Miracoli e della colonia penale.

Di più, la coppia Sartre-Genet squarcia il registro dell'immaginario ed elabora un contro-gesto rivoluzionario che disintegra la linearità della storia e dello sguardo. Per tutta la pellicola immaginaria di Sartre sull'immaginario di Genet si insegue una specifica immagine: quella impossibile in cui il bambino ricambia lo sguardo, in cui il bambino guarda la società dei Giusti. In quel luogo in cui l'impotenza si converte di segno, è Genet che raggiunge l'essere della borghesia, che esercita su un'intera società lo sguardo paralizzante di Medusa.

Ecco il cortocircuito che esprime la singolarità irriducibile di Genet, il suo modo unico di farsi soggettività in situazione. È la società dei Giusti che deve essere condannata, che presenta una forma patologica del giudizio, anticipando la questione della biopolitica, del controllo e della disciplina dei corpi: «Per fabbricare Genet [...] si è preso un bambino e se ne è fatto un mostro per motivi di utilità sociale. Se, in questa faccenda, vogliamo trovare i veri colpevoli, volgiamoci verso le persone dabbene e domandiamo loro per quale strana crudeltà hanno fatto d'un bambino il loro capro espiatorio»⁵. La «rivoluzione permanente» di Genet è quella di rovesciare l'atto di accusa: che nessuno possa dirsi innocente. Adempiendo, così, al compito della letteratura secondo Sartre: si svelano le ingiustizie,

⁴ Ivi, p. 21.

⁵ Ivi, pp. 27-28.

nessuno potrà più dire di non sapere, nessuno potrà considerarsi semplice testimone ma dovrà riconoscere la propria complicità. L'immaginario agisce, in questo senso, come una seconda camera di esperienza, in cui si fa «una inchiesta [...] sulle proprie possibilità, niente altro. [...] Alla fine dell'esercizio, avrete sicuramente appreso qualcosa su voi stessi»⁶. È il radicale carattere trasformativo della scrittura, la traccia politica che Sartre scopre dietro i mille travestimenti di Genet.

Non è l'unico cortocircuito che mette in campo Sartre. L'altro grande rovesciamento riguarda la questione della proprietà e del furto. Non vi è solo l'eco di Marx e di Proudhon (la proprietà è un furto), ma anche quello dell'impossibilità di essere a partire dall'avere. Da un lato, una società che si fonda su una disuguaglianza sistematica a partire dalla proprietà dei mezzi di produzione è un atto di rapina nei confronti dei soggetti, soprattutto quelli confinati nei margini e nei ghetti di tutto il mondo e classificati nell'ambito della devianza o della sub-umanità. Dall'altro, lo stesso appartenersi nel modo dell'essere-in-sé è una rapina della propria esistenza, il furto di possibilità di progetto e di soggettivazione nel nome di una proprietà intrinseca, dalla natura al carattere.

Per questo, Sartre non racconta di un ladro che diventa santo e poi scrittore, bensì dell'intrecciarsi di queste dimensioni nel dispositivo di ripetizione-invenzione per il quale ci determiniamo mentre siamo determinati, facciamo qualcosa di noi senza che l'inassimilabilità dell'infanzia possa essere superata come in una rassicurante dialettica. La scena iniziale rimane in ogni scena futura, in una temporalità che rimanda al movimento a spirale della *Critica della ragione dialettica*, in cui il ritorno è insieme novità, la mancanza di superamento è al contempo una forma di trascendenza.

Alla miniera che è *Santo Genet* e a una filosofia sartriana del furto è dedicata la sezione monografica di questo numero di *Studi Sartriani*.

Federico Leoni, ne *Il ladro e il sonnambulo*, dalla mitologia greca a Sartre insiste sulla duplice natura del furto, il suo essere un atto inconscio e spontaneo ma anche un'azione riflessa e consapevole. Il saggio di Dario de Maggio, *Sujet, stigmaté, liberté : repenser la psychanalyse existentielle à partir de Saint Genet*, insiste sull'opera come punto di svolta del pensiero sartriano, evidenziando come identità, marginalità e libertà vengano ridefinite attraverso la creazione letteraria. Il ruolo dell'immaginario nella filosofia di Sartre e il profondo legame tra finzione, apparenza e teatralità viene ulteriormente approfondito nell'articolo di Nicolò de Gregorio, *Rubare l'essere*.

⁶ Ivi, p. 577.

Paolo Maria Aruffo dedica invece il suo lavoro a un possibile dialogo tra Sartre, Cartesio e Spinoza *commedianti e martiri*, mentre Matteo Bonazzi apre un altro dialogo (o, meglio, *Una lettera d'amore*) tra il filosofo francese e Lacan, a partire dal furto come atto costitutivo della soggettivazione. Infine, Gianluca Solla, con il suo *Lo sguardo di rapina*, si sofferma sullo sguardo predatorio come forma di appropriamento visivo che è un atto di possesso simbolico ed erotico, in una tensione tra potere e vulnerabilità.

Nella sezione *Dialoghi e varie* abbiamo invece selezionato tre testi che esplorano diverse questioni del pensiero sartriano: un doppio ritratto dello Stalin di Sartre e del Luigi Bonaparte di Marx (Giovanni Battista Soda), un approfondimento sulla sceneggiatura dedicata a Freud (Bianca Sgorbati) e infine la ricostruzione della sua passione per la musica jazz (Francesco Caddeo).

Le recensioni sono dedicate al volume di Chiara Collamati *Dall'apocalisse all'istituzione. Sartre filosofo politico*, una lettura attenta della *Critica della ragione dialettica* in cui si ripensa il rapporto tra individuo e potere istituzionale, e alla raccolta di saggi di Sartre curata da Miguel Mellino dal titolo *Il colonialismo è un sistema. Colonialismo, neocolonialismo e post-colonialismo*, in cui ben si evidenzia la battaglia esistenziale e politica di Sartre contro qualsiasi forma di oppressione, anche e soprattutto nei confronti dei dannati della terra.

Maria Russo

UNA FILOSOFIA DEL FURTO?
SANTO GENET OLTRE *SANTO GENET*

Federico Leoni

Il ladro e il sonnambulo.
Appunti sul Santo Genet di Jean-Paul Sartre

TITLE: *The Thief and the Sleepwalker. Notes on Jean-Paul Sartre's Saint Genet*

ABSTRACT: Theft is anything but a local issue, for philosophy. On the contrary, it is a decisive question, if not the question, insofar it sums up all other philosophical questions. We will outline a brief genealogy of theft starting with Hesiod and reflecting on how it transforms with the eclipse of myth and the entry into Parmenides's and Anaximander's *logos*. Prometheus is the first great thief and when the Divine becomes Being, everything that is born begins to steal something from that great reserve which encloses the substance of all things. We will then show how Sartre, in his *Saint Genet, comédien et martyr*, repeats the outlines of this trajectory with the utmost precision, while also finding original solutions and clarifications. We will particularly insist on the relationship he outlines between theft as an unreflectd act (Genet as a child thief, as a kind of sleepwalker of crime) and a theft as a reflected act (Genet as a professional, conscientious thief).

KEYWORDS: Theft; Dialectics; Becoming; Reflexion; Sleepwalking

I nipotini di Prometeo

Perché il furto è una questione filosofica chiave, a dispetto della sua presenza intermittente nell'intera storia della filosofia? Perché è il modo in cui un sapere che nasce ontologizzando, cioè immaginando l'essere, fantasticando che ci sia l'essere e che anzi l'essere sia al principio, deve poi ritrovarsi a pensare il divenire, l'evidenza processuale delle cose. Ed è lì che entra in gioco la questione del furto.

A ben vedere la questione è più antica della filosofia. La filosofia si limita a riprenderla e radicalizzarla. Si pensi a Prometeo, che propizia l'umanizzazione degli uomini rubando agli dèi la loro sostanza o la loro arte, il

* Università degli Studi di Verona, federico.leoni@univr.it

fuoco, e che per questo furto dovrà pagare, come tutti sanno, quella pena interminabile che consiste nel restituire all'infinito e con la materia di cui umanamente dispone, le sue viscere, il rosso cupo del fegato, quella scintilla altrettanto rossa ma eterea, luminosa, di cui si era impadronito in un istante. «L'aquila dal becco adunco strappava il fegato di Prometeo, ma quello ricresceva come la stirpe degli uomini, che prima giaceva nel legno»¹.

C'è dunque qualcosa che spinge a vedere la nostra sostanza come qualcosa che è anzitutto in mano all'altro, e a pensare che solo rubandola possa diventare nostra. C'è qualcosa che spinge a immaginare che ci sia un altro, e che il suo modo d'esistere sia quello del detentore, del grande possidente della "roba", come si dice nei *Malavoglia* di Giovanni Verga. Alle sue ricchezze è inevitabile attingere, e attingere criminosamente. Ma il fatto è che il mito di Prometeo dice una cosa un po' diversa da quella che immaginiamo istintivamente. Dice che chi compie il crimine ancora non esiste, nel momento in cui ruba quella sostanza che diverrà sua, e in cui diviene lui stesso una sostanza e cioè un soggetto. Sicché quel che il mito ci lascia in eredità è anzitutto la necessità di capire questo crimine che accade senza soggetto, ma semmai producendo effetti di soggetto, e questo soggetto che nasce rubando, o meglio come effetto di quella ruberia. La stirpe degli uomini «giaceva nel legno», scrive Esiodo. Serviva l'intervento di Prometeo per darle vita umana. Ma chi avrà tratto fuori Prometeo dalla sua appartenenza divina, risvegliandone la metà umana e furtiva, tirandolo fuori dal suo sonno inumano?

Potere degli articoli determinativi

In un contributo di rara sottigliezza speculativa, Barbara Cassin attirava l'attenzione su un'invenzione notevolissima della lingua greca, o di certi suoi utenti che giocando con quell'invenzione inventarono la filosofia².

A un certo punto l'articolo determinativo, *to*, il nostro "il", viene applicato al verbo, come se il verbo fosse un sostantivo o, meglio, facendone per la prima volta, proprio con quella trovata, un sostantivo. Anziché dire "essere" si inizia a dire "l'essere", anzi "l'essente", *to eon*, "ciò che sempre sta essendo", ciò che in senso eminente "è". Ed ecco che l'essere diventa una cosa anziché un evento, una sostanza che giace e magari sorregge qual-

¹ ESIODO, *Teogonia*, vv. 521-525, in ID., *Opere*, tr. it. G. Arrighetti, Rizzoli, Milano 1984.

² B. CASSIN, *Parménide, ou la naissance de l'ontologie*, in EAD., *L'effet sophistique*, Gallimard, Paris 1995, pp. 43-60.

cos'altro anziché un processo che si inoltra nel proprio cammino, che si scava in ogni istante una via potente e insieme precaria.

Ai nostri fini, potremmo dire che quando Parmenide mette l'articolo davanti al verbo essere, l'insieme di preoccupazioni che animavano lo strato più arcaico del mito di Prometeo si traduce nella sua versione filosofica. Il sentore circa il fatto che l'altro detenga quell'essere che noi possiamo giusto rubargli, diventa ontologia conclamata. Passiamo da una prima invenzione dell'altro, che indica l'altro come Dio derubato e vendicativo, a una reinvenzione dell'altro, che indica l'altro come deposito d'essere, come grande banca della materia del mondo, a cui quella materia viene in qualche modo sottratta proditoriamente. Il detentore non ci si rivolge più con parole vendicative, né noi ci rivolgiamo a lui sfidandolo prometeicamente. L'essere è, e non può non essere, e detto questo non abbiamo molto altro da dirci. Si pensi alle osservazioni di Émile Benveniste sul poema di Parmenide e sul ruolo strategico che nella sua straordinaria invenzione linguistica assume l'*esti*, "è", terza persona dell'indicativo presente del verbo essere, e al disuso in cui precipita simmetricamente la prima persona, *eimi*, "io sono". Quel nuovo genere d'essere si riferisce solo a se stesso, è un'oggettività che in qualche modo, dice Benveniste, rispetto a noi si è «assentata»³. E tuttavia, che io sia, che una qualsiasi cosa singola sia, diventa un furto perpetrato ai danni di questo essere assentato e puramente oggettivo. Che una qualsiasi singola cosa sia, diventa una ruberia ai danni di quella grande banca ontologica che è il cosmo. È per questo a proposito, e a riprova di questo precocissimo insinuarsi del fantasma del furto nel corpo della neonata ontologia occidentale, che ogni cosa che nasce, deve, secondo la celebre sentenza di Anassimandro, «pagare il fio»⁴.

Da Zeus alle banche

Una volta che l'altro si disegna come il luogo della sostanza, come la grande banca dell'essere, è infatti chiaro che iniziare a essere, o cambiare modo d'essere, deve apparire come un furto, come un passo indebito, come un atto criminoso.

A quest'altezza staremo assumendo come ovvio che se qualcosa è, è nel luogo dell'altro, trova nell'altro il luogo in cui è più propriamente e più

³ É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 225-236.

⁴ Cfr. *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, Laterza, Roma-Bari, pp. 106-107 («dido-nai [...] diken kai tisin [...] tes adikias»).

profondamente. Dunque, ogni altra vicenda si verificherà non solo al di fuori di quel luogo che è il luogo dell'altro, ma anche contro quel luogo che è il luogo dell'altro, sottraendo qualcosa che gli appartiene. Il furto inizia a valere come l'altro nome dell'inizio.

Al contempo, diventa complicatissimo, come già avevamo intravisto, pensare a questo atto che accade senza un soggetto che lo compie, se appunto il soggetto di cui stiamo parlando è conseguenza dell'atto e non sua premessa. Chi lo compie, il furto in questione? Perché lo compie, se quel "chi" non esiste, e tanto meno esistono ragioni e pulsioni di quel chi, tanto meno esistono quelle volontà che vogliono forse il bene forse il male ma in ogni caso il di più, l'eccesso rispetto a quella calma distesa d'essere felicemente ed eternamente essente? Chi è l'autore dell'oltraggio, se vogliamo tradurre così, letteralmente, la parola chiave del mito prometeico, la *hybris*?

Non c'è oltraggio, non c'è un oltre che assuma le sembianze dell'eccesso e dell'offesa, finché non si è disegnato il luogo dell'essere come un deposito d'essere. Posto l'essere come deposito d'essere, l'oltraggio è il modo in cui ogni evento deve accadere e non può non accadere; è il modo in cui ogni "chi" deve prendere e non può non prendere le mosse nel proprio cammino singolare; è il modo in cui ogni "che cosa" vedrà la luce del mondo. Detto altrimenti, il "chi" diventa la questione più vertiginosa, in filosofia. Questione ai limiti dell'impensabile, che non per caso finisce prima o poi per essere messa sul conto di un dio di nuovo genere, lontanissimo da quello a cui Prometeo rubava il fuoco. La filosofia ontologizza, e di conseguenza l'ontologia teologizza. Di rinvio in rinvio, ogni piccolo "chi" conduce a un ultimo grande "chi", salvo dover fare i conti col fatto paradossale che anche quell'ultimo grande "chi" replica in sé tutti i problemi e tutte le disavventure di ognuno di quei piccoli chi, mostrando a sua volta presto o tardi la *facies* del criminale, le stimate del colpevole, lo sguardo obliquo del ladro. Morto Zeus, dilagati ovunque Parmenide e Anassimandro, Doestevskij è dietro l'angolo.

Un decimo, nove decimi

La vasta indagine biografica che Sartre dedica a Jean Genet, pubblicandola nel 1952 col titolo *Santo Genet, commediante e martire*⁵, è un esempio straordinariamente esatto di questo movimento complessivo. Pensare il

⁵ J.-P. SARTRE, *Santo Genet, commediante e martire*, tr. it. C. Pavolini, il Saggiatore, Milano 2017.

“chi” significa pensare a un furto, la comparsa di un “che cosa” è sempre un’effrazione nelle ricchezze custodite dal grande altro.

Partiamo da un dato quasi sintomatico. Il racconto che Sartre fa della vita di Genet oscilla spontaneamente e costantemente tra due tentazioni o comunque due modalità di svolgimento di segno opposto. Il primo caratterizza l’inizio del testo sartriano, il secondo è pervasivo nel prosieguo. È come dire le prime sessanta pagine contro le successive cinquecentoquaranta, che con le prime sessanta portano l’intera opera alla cifra esorbitante di seicento. Un decimo contro nove decimi. Dovremo dire qualcosa, di questa proporzione così sproporzionata.

Che cosa capita nel primo decimo? Capita, per dire la cosa molto schematicamente, il primo furto del piccolo Jean, certo con l’accurata descrizione del contesto, della vita familiare entro la quale il furto di un bambino diventa leggibile e anzi in certo modo inevitabile, insomma l’inizio di quella che sarà la carriera di un ladro matricolato e più tardi di uno scrittore destinato a incantare il bel mondo parigino con le stimmate del resto realissime del suo passato da galeotto. Nel primo decimo è come se assistessimo, nel luogo e nel tempo imprecisati di un’India mitica e irrecuperabile, alla creazione dei pezzi degli scacchi: la torre, l’alfiere, il cavallo, e così via.

Che cosa capita invece nei nove decimi successivi del libro di Sartre, e se dobbiamo credere a Sartre della stessa vita di Jean Genet? Che il primo furto si ripete, si sposta, si metaforizza, si complica. Si realizza su sempre nuovi terreni, crea nuove occasioni di cui nutrirsi, scopre nuovi materiali in cui sostanzarsi, nuove forme in cui esprimersi. Salvo replicare su quei nuovi terreni sempre la stessa cosa, almeno nell’idea di Sartre, idea in fondo inevitabile se sposiamo la logica che presiede alla costruzione di questi nove decimi di ricostruzione biografica. Quelle infinite metafore saranno tutte trafitte al cuore dal chiodo della metonimia. Quelle innumerevoli nuove partite saranno pur sempre partite a scacchi, non a poker o a tennis.

I pezzi degli scacchi

Concentriamoci sull’India. Andiamo a vedere la remota bottega in cui vengono creati la torre, l’alfiere, il cavallo. Il piccolo Jean è un bambino che viene affidato a una famiglia dopo essere stato abbandonato dalla madre. Un padre, del resto, non l’aveva mai avuto. Sa e non sa che quella famiglia che lo accoglie non è la sua. Sa e non sa che le cose che appartengono agli altri bambini in quanto figli legittimi dei loro padri e delle loro madri, a

lui appartengono in altro modo, più simile al prestito o al comodato d'uso che alla proprietà nel senso borghese del termine.

Tra parentesi, è una delle poste in gioco del libro di Sartre, l'esame di questa forma di vita borghese e della sua logica da parte a parte proprietaria. Rousseau, la proprietà come furto, la questione politica dell'economia, la grande questione dell'appartenenza prima e ultima e soprattutto intermedia delle nostre "sostanze" sono nell'immediato sfondo.

E poi, Jean sa e non sa che la sfera in cui si muove l'esistenza umana è quella della cultura e non della natura, come Sartre dice a un certo punto, suggerendo, quanto al piccolo Genet, l'immagine di un bambino che è invece immerso in una natura originaria eppure estranea, che è quanto dire non propriamente accolto tra i figli legittimi della città degli uomini ma neppure escluso completamente dai confort della cultura.

Così, secondo un movimento eterno del testo sartriano, che ritroviamo in *Le parole* a proposito di Sartre stesso, o nell'*Idiota della famiglia* a proposito del piccolo Gustave Flaubert⁶, ecco che Genet all'età di forse dieci anni fa qualcosa di questo suo statuto intermedio, si ritrova a maneggiare anziché semplicemente subire questa incertezza fondamentale. Si appropria di ciò che non ha, pur avendolo già in certo modo. Ruba ciò che non ha diritto di possedere, e che pure si ritrova quotidianamente a portata di mano. Strappa dalle mani dell'altro quanto sembra appartenere soltanto all'altro, benché il piccolo Jean non ne sia propriamente escluso e anzi lo possa usare a piacimento. Un giorno il piccolo Jean si ritrova tra le mani dei vestiti, dei soprammobili. Come nota Sartre, neanche le cameriere Claire e Solange, che Genet mette in scena trent'anni dopo in *Les bonnes*, rubano propriamente i gioielli della padrona di casa. Ci giocano, li indossano, li usano in sua assenza. Li prendono senza dover chiedere il permesso, li restituiscono senza essere state viste.

Ecco dunque i pezzi degli scacchi. L'altro, in questo caso la famiglia, i beni che appartengono ai genitori adottivi. Il piccolo Jean, mancante di quegli oggetti che in senso eminente appartengono all'altro, e che appartenendogli fanno dell'altro quell'altro che è rispetto a Jean. Il furto, questa appropriazione improvvisa e violenta di ciò che Jean non ha mandato a possedere per vie più piane, per un passaggio di mano in mano più diretto, più sicuro. L'aver, il possesso, che proviene però dall'indebito, che vuole rimediare all'indebito, e che riconferma ogni volta l'indebito. Più alla radice, l'essere come essere che è impossibile essere. Per esempio, il non poter

⁶ Id., *L'idiot della famiglia. Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, tr. it. C. Pavolini, il Saggiatore, Milano 2019.

essere figlio legittimo e dunque il tentativo di colmare sul piano dell'avere, sul piano del possesso dei segni materiali dell'essere figlio legittimo, quella mancanza che resterà immedicata sul piano dell'essere. Sicché un essere ottenuto per queste vie sarà un essere furtivo e criminoso, colpevole e non risolutivo, colpevole e perciò non risolutivo. Essere non dovrebbe significare essere incolpevole? Lo sfero parmenideo non è forse l'icona intatta dell'innocenza?

Troppo intelligente per dire la verità

Da qui in avanti, per i successivi nove decimi della biografia sartriana, Jean non smetterà di giocare con questi pezzi. Il giovane omosessuale che si svende prostituendosi negli angiporti, o lo scrittore osannato per la sua capacità di raccontare ogni furto come una liberazione, ogni sottomissione e ogni oggettivazione come una fuga e un'estasi. Ogni volta tutto sarà nuovo, grazie a questi vecchissimi materiali. O se vogliamo guardare le cose a rovescio, ogni volta questi vecchissimi materiali risulteranno vecchissimi perché una loro ricreazione radicale li avrà proiettati alle proprie spalle, come il luogo della propria nascita certificata e destinale.

Tuttavia abbiamo detto bene quando abbiamo detto: se vogliamo guardare le cose a rovescio? È davvero equivalente, dire che il nuovo è fatto col vecchio e soltanto col vecchio, e che il vecchio è però fatto col nuovo e soltanto col nuovo? Sono domande che dovremmo accostare ad altre, apparentemente relative a tutt'altra questione, e invece connesse a queste da un'intima solidarietà. E cioè, abbiamo detto bene quando abbiamo detto che il piccolo Jean ruba, che il giovane Genet strappa dalle mani dell'altro certi oggetti che lo affascinano, che il ragazzino affidato a una famiglia non sua si impadronisce di certe insegne dell'appartenenza che tuttavia essendo state rubate gli attestano in maniera ancora più acuta l'inappartenenza fondamentale che ne mina la solidità?

Forse non è per caso che queste proposizioni siano segnate da un andamento così caratteristicamente dialettico, che questo gioco speculare si rovesci di continuo su se stesso girando attorno a ingranaggi fin troppo scorrevoli, e che questa reversibilità di ogni meno in un più e di ogni più in un meno risulti in ultima analisi indecidibile, e a dirla tutta piuttosto vacua. Quei nove decimi successivi del testo sartriano sono da un lato un capolavoro di intelligenza dialettica e dall'altro un gioco di prestigio dalle gambe cortissime. Per un fenomeno non così raro di proiezione, Sartre doveva rinfacciare qualcosa del genere al suo eterno amico-nemico

Maurice Merleau-Ponty, nel fluviale necrologio scritto di getto all'indomani della scomparsa di quest'ultimo. Tutta la filosofia merleau-pontyana è una specie di «gioco da furetto», scriveva Sartre⁷. Il nero diventava bianco, il bianco diventava nero, ogni cosa finiva per equivalere all'esatto rovescio di un'altra cosa, in un labirinto di specchi troppo intelligente perché potessimo aspettarci che dicesse anche la verità.

Il piccolo Jean

Quello che vale per i nove decimi del testo di Sartre, tuttavia, non vale per il primo decimo. *L'ouverture* della sinfonia obbedisce a tutt'altra grammatica. Sartre non dice una sola volta che il piccolo Jean ruba senza aggiungere che ruba «nell'innocenza, senza rimorsi e senza vergogna»⁸. Dice per esempio che Jean «va a tastoni», oppure che «le sue mani vanno di qua e di là»⁹. Come se si muovessero da sole, e come se non andassero a frugare l'armadio della madre, o la borsetta dell'amica di famiglia, ma si muovessero in una terra di nessuno, forse essendo loro stesse le mani di nessuno. Dunque, non avendo un altro a cui opporsi, ma semmai producendolo, producendo quell'altro proprio con quel gesto, e producendosi con quel gesto come l'altro di quell'altro. Addio dialettica, addio negazione e negazione della negazione. Quando il piccolo Jean ruba per la prima volta, scrive Sartre, «la sua coscienza si oscura, tutti muoiono sul posto, compreso il piccolo ladro. Assente ogni creatura umana, una mano cammina nel deserto»¹⁰.

Dunque Jean non ruba. Un testimone che dovesse assistere alla scena non avrebbe dubbi. Genet ruba eccome. Ma un testimone, se così si può chiamare, che assistesse alla scena dall'interno, dal punto di vista del piccolo Jean, dall'intimo della sua coscienza, come dovrebbe descrivere la situazione? Forse dicendo che non è Genet, che è colui il quale a cose fatte li avrà rubati, a star rubando quegli oggetti, a star compiendo quell'atto che non è ancora un fatto. Il primo furto, quello che farà di Genet un ladro, non è compiuto da Genet, ma per così dire da Jean. E se quelli che il piccolo Jean si ritrova in mano sono, sempre a giudicare Genet dall'esterno, degli oggetti, che cosa sono per lui, Jean, che li sta rubando, se non una

⁷ Id., *Maurice Merleau-Ponty*, in Id., *Situations IV*, Gallimard, Paris 1964, p. 226.

⁸ Id., *Santo Genet, commediante e martire*, cit., p. 15.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 16.

porzione di quel deserto in cui sta camminando, che è quanto dire una porzione di lui stesso che è ancora tutt'uno con quel deserto, o una porzione della madre che a sua volta è ancora tutt'uno con lui? A ben vedere, neanche il piccolo Jean c'è, a quest'altezza. Sicché tutte queste cose di cui parliamo, Jean, la madre di Jean, i vestiti della madre di Jean, sono cose di cui siamo appunto noi a parlare, guardando la scena da fuori, guardando la scena a cose fatte. Sono prodotti di linguaggio, sono cose battezzate dalla lingua della metafisica, fantasmi della lingua di Parmenide e delle sue lontanissime propaggini.

«L'atto si compie in due tempi», scrive quindi Sartre perentorio¹¹. Il primo «non conta per nessuno, nemmeno per il suo autore». Il secondo «esige al contrario la più intensa delle coscienze»¹². Potremmo forse permetterci, qui, di essere più sartriani di Sartre, e dire che il primo non conta nemmeno per il suo autore perché non ha un autore, dato che l'autore è il risultato di quell'atto, è quell'atto una volta compiuto e nominato da qualcun altro. E che è in questo senso che il secondo, più che esigere la più acuta delle coscienze, più che chiamare a raccolta i poteri della soggettivazione, li mette al mondo per la prima volta, e con tutta l'intensità delle prime volte. Più tardi, compiuto quell'atto, realizzato il primo furto, lo si potrà guardare dal punto di vista della fine, del risultato, del bottino conquistato, di Jean diventato titolare di quel bottino, di Jean diventato nemico del legittimo proprietario di quella che ora è refurtiva. Quell'atto diventerà un'azione, l'oggetto diventerà l'oggetto di quell'azione, l'azione diventerà l'azione di Genet, e l'altro a cui l'oggetto sarà stato sottratto diventerà appunto l'altro di quello stesso che lo stesso sarà diventato. Ecco installata la macchina speculare. Il labirinto della negazione e della negazione della negazione può ora fare il suo corso. Fino a ricoprire col suo palazzo sontuoso ogni millimetro di quel deserto di cui dicevamo.

Grammatica del verbo rubare

Tra il primo furto e la carriera del ladro, tra l'invenzione dei pezzi con cui giocare a scacchi e l'infinità delle partite che si potranno giocare con quei pezzi, sussiste un rapporto che sarebbe superficiale ridurre a semplice successione. L'invenzione dei pezzi è il tempo eterno e intramontabile dentro al quale scorre il tempo delle partite a scacchi, proprio come il deserto

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 17.

è lo spazio specifico e indistruttibile sul quale il labirinto della dialettica edifica le sue infinite e ricorrenti figure speculari, lasciando il deserto assolutamente intatto.

Il modo più semplice per dare conto di quanto stiamo dicendo deriva da una elementare riflessione grammaticale. Già dicevamo a suo tempo che queste prime pagine del *San Genet* obbediscono a un'altra grammatica, rispetto alle successive cinquecentoquaranta. È un'osservazione che dobbiamo prendere alla lettera. È la grammatica della prima persona indicativa, è la forma attiva di quell'indicativo, "io rubo", a risultare incongrua con quello che abbiamo chiamato il primo furto, dove, infatti, non c'è un io che può intestarsi quell'azione, ma un atto che procede nel deserto, in assenza di un soggetto, di un oggetto, di un altro a cui quell'oggetto viene sottratto.

Dovremmo dire piuttosto che a quest'altezza "si ruba", che "c'è del rubare". Un evento anonimo si produce in noi, o in quel luogo desertico che più tardi chiameremo noi. E dovremmo aggiungere che quel noi non sarà altro che la ripresa di quell'evento anonimo, non sarà altro che il punto di vista che se ne distacca, e che grazie a quel distacco si impadronisce dell'evento facendone una propria azione. Non solo. Dobbiamo anche sottolineare che quel "si ruba" non è un verbo propriamente attivo, dato che non pertiene a un soggetto e dato che non ha un oggetto sul quale ricadere transitivamente. Non è neppure propriamente un verbo passivo, se appunto manca un soggetto capace di subire quell'azione, disposto a ricevere il colpo che potrebbe essergli inflitto. Di che verbo si tratta, di che genere d'atto dobbiamo prendere le misure?

Proprio perché ignare della modernità e della sua ossessione giuridica e metafisica di attribuire ogni atto a un autore, ogni proprietà a un proprietario, le lingue antiche custodiscono una forma verbale non attiva e non passiva che sembra fare al caso nostro. È ancora Benveniste a poterci fare da guida per un tratto di strada, con un brevissimo scritto dal titolo *Attivo e medio nel verbo*¹³. La diatesi media è una forma verbale che a noi moderni suona bizzarra, ma che ai greci e ai romani doveva sembrare del tutto ovvia. È quella diatesi di cui sono esempi *mainomai*, *gignomai*, nella lingua di Omero, e *morior*, *nascor*, *fruor*, *patior*, nella lingua di Virgilio. Né attivi né passivi, né dotati di un soggetto che li promuove né dotati di un oggetto su cui semplicemente ricadono, quei verbi descrivono un'azione che ha qualcosa di intermedio che un colpo d'occhio individua subito come il tratto comune al delirare e al morire, al nascere, al soffrire, al godere. Non

¹³ É. BENVENISTE, *Attivo e medio nel verbo*, in ID., *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 1990, pp. 200-209.

sono tutti atti che accadono in assenza di soggetto, gravidi di un soggetto a cui daranno luogo o di una sparizione di quel soggetto che verrà meno nel luogo esatto che sarà stato il suo?

È un travaglio di questo genere che il piccolo Jean attraversa quando noi, guardando da lontano, diciamo che ruba. Dovremmo volgere alla forma media quel verbo che ci crea tanti problemi per il solo fatto che non possiamo pensarlo come un verbo attivo né come un verbo passivo. In lui si compie qualcosa il cui compimento darà vita al futuro soggetto dell'azione, al futuro Genet attivamente ladro, di cui potremo affermare legittimamente, è il caso di dirlo, che ruba, prima persona singolare, modo indicativo, forma attiva. Il ladro nasce come sonnambulo, però. La prima ruberia ha l'andamento di un sogno. Jean «s'accorge appena di quel che fa», scrive Sartre¹⁴. La carriera del ladro non sarà che l'infinita ripresa, lucida, attiva, cosciente, di quel fantasma che resterà al fondo della coscienza come la sua materia eterna ed eternamente opaca. Jean ruba come il pazzo delira (*mainomai*), nasce al latrocinio come chiunque venga al mondo (*nascor*). Ladro è il sonnambulo che ruba e che viene visto rubare da un testimone oculare, come si suol dire. Sonnambulo è il ladro così come appare a se stesso di sfuggita, sulla soglia del suo primo furto, catturato nel puro precipitare di un atto che ancora non gli appartiene.

Dietro il ladro il sonnambulo

Torniamo al furto come questione filosofica, come tema speculativo in cui emerge qualcosa come un sintomo generale della filosofia in quando ontologia. Potremmo dire che il furto è il modo in cui essa ci consente di apprendere il fatto che qualcosa passa di mano in mano, dopo che quel passaggio ha avuto luogo e dal punto di vista di colui il quale ha avuto luogo in quell'aver luogo.

Ma si potrebbe dire, più in generale, che ogni passaggio, ogni transito, ogni divenire, ogni metamorfosi, come suona il titolo, kafkiano, del primo capitolo del *Santo Genet*, appare come un furto, una volta che ha avuto luogo, e una volta che appare dal punto di vista di chi, risvegliatosi dal suo sonnambulismo, si ritrova in mano l'esito di quel percorso. Siccome quel sedimento avrà l'apparenza di una cosa, allora sembrerà esser stato sottratto a un deposito di oggetti, e il divenire assumerà le sembianze di un furto

¹⁴ SARTRE, *Santo Genet, commediante e martire*, cit., p. 15.

d'essere. Ci sarà un colpevole, e una sottrazione a cui dovremmo rimediare. Inizia la nostalgia, corollario di ogni ontologia.

Detto ancora altrimenti, furto è il modo in cui appare un evento, che per parte sua accade in quella forma che le grammatiche antiche chiamano *media*, dopo che i suoi esiti si trovano a essere ricalcolati alla luce di un sistema verbale che prevede l'attivo o il passivo, il soggetto che agisce o l'oggetto su cui ricade l'azione. Ci troveremo a dover scegliere tra i due corni di questa falsa alternativa, e una volta fatta la nostra scelta scopriremo che i due estremi si somigliano più che mai e si tramutano fin troppo facilmente l'uno nell'altro. Tenteremo di dire l'uno come la negazione dell'altro e forse ci entusiasmeremo per la potenza onnivora di questa macchina dialettica. Tutto Sartre, non solo il Sartre biografo di Genet, è diviso tra questa fascinazione per la macchina dialettica, per la facilità con cui il dispositivo della negazione divora ogni volta ogni briciola del reale, per l'ipertrofia di questa macchina inarrestabile, e l'intuizione folgorante e quasi muta di quella briciola.

Così, l'evento è sempre il ladro notturno che inquieta la buona coscienza dell'ontologia. È come furto che l'ontologia deve ridursi a pensare il passo di colomba dell'accadere, il passo barcollante del processo. Pensato secondo se stesso, come potrebbe capitare in sogno, a un filosofo dormiente o a una filosofia sonnambula, l'atto è in verità tutt'altro che un atto. È un precipitare in se stesso, è uno spazio desertico in cui il divenire si inoltra immobile. Forse tutto l'attualismo novecentesco e tutto il ventaglio delle sue varianti contemporanee sono un tentativo estremo di raggiungere questa visione di sogno ma dal lato consueto della coscienza filosofica, dal vertice della lingua della metafisica. Il che finisce per compattare l'atto in quell'atto in atto che non si finisce mai di descrivere tramite infinite iterazioni e insistenze. Dovremmo dirlo tre volte, per sicurezza, quando non quattro. Un atto che è in atto che è in atto che è in atto. Qualcosa rischia sempre di sfuggire, e quell'atto ripetuto in maniera martellante finisce per somigliare sempre di più allo sfero parmenideo, rispetto al quale doveva servire come antidoto. Servirà forse un nuovo nome e una nuova scrittura filosofica, per quest'atto che non è tale, se appunto procede, come Sartre scrive magnificamente, «silenzioso, vellutato, inavvertito»¹⁵.

¹⁵ *Ibidem*.

Dario De Maggio

*Sujet, stigmaté, liberté: repenser la psychanalyse existentielle
à partir de Saint Genet*

TITLE: *Subject, Stigma, Freedom: Rethinking Existential Psychoanalysis through Saint Genet*

ABSTRACT: This article offers a close analysis of *Saint Genet, comédien et martyr*, aiming to situate it as a pivotal moment in the development of Sartre's existential thought. Through the figure of Jean Genet, Sartre constructs a philosophical biography that deepens and transforms the framework laid out in *Being and Nothingness*, opening it to the psychic, social, and historical conditions of subjectivity. The existential psychoanalysis deployed here confronts not only the unconscious mechanisms shaping identity but also the singular, inventive responses that the subject elaborates within those constraints. Focusing on key notions such as the repetition of a traumatic designation ("being a thief"), the gaze of the Other, and the process of subjectivation through writing, this study shows how Sartre conceives freedom not as detachment from one's past but as the capacity to reinvent it. Genet becomes a case study in how marginality, far from being overcome or erased, is integrated and transfigured through the act of literary creation. The article also highlights the methodological and conceptual tensions in *Saint Genet* – particularly the limits of Sartre's account in addressing historical and social structures – while underscoring its strategic role in Sartre's trajectory. Between *Being and Nothingness* and the later works such as *The Critique of Dialectical Reason* and *The Family Idiot*, *Saint Genet* represents both a culmination and a turning point. It provides a unique lens through which to rethink existential freedom, not as a pure spontaneity, but as a situated invention emerging from within the very constraints that mark the subject's origin.

KEYWORDS: Sartre; Genet; Existential Psychoanalysis; Subjectivity; Freedom

1. *Introduction*

Parmi les diverses applications de la psychanalyse développées par Freud et d'autres psychanalystes, les biographies de grandes figures, notamment

* Sorbonne Université – Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
dariodemaggio93@gmail.com

Studi sartriani, Anno XIX / 2025

Articolo sottoposto a *double-blind peer review*

Ricevuto: 13.06.2025 – Accettato: 28.07.2025

d'écrivains et d'artistes, occupent une place centrale. Ces biographies psychanalytiques n'avaient pas un but unique: il ne s'agissait pas seulement de comprendre «les lois de la vie psychique»¹ ou de tester les capacités herméneutiques de la méthode, mais également – et surtout lorsqu'elles concernaient des personnalités littéraires et artistiques – d'explorer les mécanismes psychiques sous-jacents au processus créatif et au choix de la voie artistique. De même, Sartre, à travers ses exemples d'application de la psychanalyse existentielle, propose plusieurs biographies d'écrivains. Ses objectifs s'inscrivent dans cette lignée, mais avec une différence fondamentale. Contrairement à Freud, qui pensait que «la recherche psychanalytique ne pourra jamais nous éclairer sur la nécessité pour un individu de devenir ce qu'il est et personne d'autre»², Sartre ne se contente pas de reconnaître l'existence d'un «espace de liberté, impossible à réduire davantage par la psychanalyse»³. Pour Sartre, cet «espace de liberté» constitue le noyau irréductible du projet originel, et c'est précisément ce que la psychanalyse existentielle cherche à atteindre. Ainsi, alors que Freud voit dans cet espace une limite infranchissable, Sartre le perçoit comme le point d'accès essentiel à la compréhension de la liberté individuelle et du projet fondamental qui définit chaque être humain. Pour lui, la psychanalyse existentielle ne se contente pas d'explorer les déterminismes inconscients, mais vise à révéler la dimension de liberté qui sous-tend toute existence humaine.

Le souci biographique est omniprésent dans l'œuvre de Sartre, allant de *Baudelaire* jusqu'à *L'Idiot de la famille*. En dehors des articles rassemblés dans les *Situations* (notamment I, II, III, IV), l'œuvre critique de Sartre apparaît, selon Geneviève Idt, comme «un énorme recueil de “Vies d'écrivains illustres”»⁴. La passion biographique de Sartre est si marquée que certains critiques font un parallèle avec la méthode de Sainte-Beuve. Ils se demandent: «Existe-t-il une méthode existentialiste en critique litté-

¹ L'intérêt des premiers psychanalystes pour la biographie, notamment chez Freud, visait à comprendre comment les conflits inconscients et les traumatismes influencent la création artistique. Ces études cherchaient à articuler lois psychiques et processus créatif. Contrairement à Freud, qui reconnaît un résidu de liberté irréductible, Sartre fait de cette liberté le cœur de sa psychanalyse existentielle: pour lui, la biographie doit révéler non seulement les déterminismes, mais surtout le projet libre qui fonde l'existence de chacun.

² S. Freud, *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci*, Franz Deuticke, Wien-Leipzig 1910, notre traduction de la version italienne du texte dont les références bibliographiques sont données ci-dessous: S. FREUD, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, dans ID., *Opere*, vol. VI, Boringhieri, Torino 1974, p. 273.

³ Ivi, p. 274.

⁴ G. IDT, *Les vies illustres de Sartre*, dans «Magazine littéraire», n. 192, 1983, p. 26.

raire? Ne s'agit-il pas, chez Sartre par exemple, d'un replâtrage de la vieille méthode beuvienne? On se souvient des pages dans lesquelles Marcel Proust, tout à sa hargne indignée, traite Sainte-Beuve de vieille bête et de vieille canaille. De quoi était-il donc coupable? De s'intéresser à la psychologie des écrivains plus qu'à leurs œuvres, à leur moi social davantage qu'à leur moi littéraire»⁵. Effectivement, sous certains angles, la méthode de Sartre se rapproche fortement de la méthode beuvienne, qui, comme le précise Proust, «consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre»⁶.

La première psychobiographie existentielle publiée par Sartre est *Baudelaire*, parue en 1947. Dans cette œuvre, Sartre entreprend une analyse approfondie de la vie et de la personnalité du poète, cherchant à dévoiler les mécanismes de la *mauvaise foi* qui sous-tendent son existence.

En poursuivant cette démarche, Sartre publie en 1952 *Saint Genet, comédien et martyr*, une œuvre qui constitue un élargissement et un approfondissement de sa méthode de psychanalyse existentielle. Lors de la publication des *Œuvres complètes* de Jean Genet, Sartre se lance dans ce qui, à l'origine, devait simplement constituer une préface. Pourtant, au fur et à mesure que les mots se succèdent, l'écriture déborde du cadre initialement prévu⁷. Ce qui devait n'être qu'une introduction se transforme en un essai vaste et ambitieux, une biographie approfondie, une étude exhaustive qui explore toutes les dimensions de la vie et de l'œuvre de Genet⁸.

Dans notre étude, nous entreprendrons une analyse approfondie du *Saint Genet* de Sartre, en explorant minutieusement les arguments philosophiques qui y sont développés. Ce texte, véritable pont entre les concepts existentialistes de *L'Être et le Néant* et les réflexions ultérieures de Sartre sur la praxis, offre une perspective unique sur la question de la liberté

⁵ B. FAUCONNIER, *Sartre et la critique littéraire*, dans «Magazine littéraire», n. 320, 1994, p. 55.

⁶ M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1954, rééd. Coll. «Folio/Essais», 1987, pp. 126-127.

⁷ Patrice Bougon, vivement critique à l'égard de Sartre, a exprimé de manière tranchante que: «son rythme [de Sartre] de pensée est trop rapide, le lecteur a de la peine à comprendre sa logique argumentative, un peu perdu dans le labyrinthe des nombreuses digressions» (P. BOUGON, *Sartre et Derrida, lecteurs de Genet*, dans N. DEPRAZ, N. PARANT (sous la direction de), *L'Écriture et la lecture: des phénomènes miroir? L'exemple de Sartre*, Publications des universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan 2011, p. 139).

⁸ Sartre écrit: «Travailler quinze heures par jour sur un génie d'escroc et d'homosexuel, c'est de quoi donner le vertige. Il me pénètre sous la peau et me donne des hallucinations. Il me réveille au milieu de la nuit. Mais c'est fascinant» (lettre à Simone Jollivet, 2 janvier 1950, dans *Quiet Moments in a War*, traduit avec une introduction par L. Fahnestock et N. MacAfee, Scribner's, New York 1993, p. 289).

et de la subjectivité. Nous nous pencherons en particulier sur la manière dont Sartre conceptualise la liberté dans le *Saint Genet*, en comparant et contrastant cette vision avec celle élaborée dans *L'Être et le Néant*.

En comparant le *Saint Genet* avec *L'Être et le Néant*, nous pourrions identifier des continuités, mais aussi des évolutions significatives dans la pensée de Sartre. Par exemple, si dans *L'Être et le Néant*, la liberté est souvent envisagée comme une pure capacité de *nientification*, dans le *Saint Genet*, comme nous le verrons, elle est davantage liée à une dialectique entre l'être et la situation, entre l'individu et le destin. Genet, figure de l'Autre par excellence, devient ainsi le terrain d'une exploration des limites et des possibilités de la subjectivité en contexte.

Nous nous intéresserons également à la place du *Saint Genet* dans le cadre de la psychanalyse existentielle, une approche que Sartre avait déjà esquissée dans ses travaux antérieurs. Le texte montre non seulement les forces de cette méthode, notamment dans l'analyse des mécanismes psychiques à l'œuvre dans la constitution du moi, mais aussi ses limites, particulièrement en ce qui concerne la prise en compte de la structure sociale et des déterminations collectives qui façonnent l'individu. Notre article cherchera ainsi à répondre à une question centrale: qu'est-ce que la subjectivité pour le Sartre du *Saint Genet*? À travers cette exploration, nous tenterons de dégager une compréhension plus profonde de la manière dont Sartre articule la liberté, la subjectivité et la condition humaine dans cette œuvre complexe et fascinante. Le *Saint Genet*, avec ses riches tensions entre individualité et altérité, liberté et nécessité, imagination et réalité, se révélera fournir une clé essentielle pour comprendre l'évolution de la pensée sartrienne, tout en soulignant l'importance des conditions concrètes de l'existence dans la formation du sujet. C'est précisément ces tensions que nous chercherons à mettre en lumière dans les pages qui suivent.

2. «Être voleur»: le processus de subjectivation comme répétition et invention

Dans le *Saint Genet*, Sartre commence son analyse en décrivant l'enfance de Jean Genet, et en particulier un événement qui, selon le philosophe, a marqué à jamais la vie de ce dernier. Pour comprendre Genet et son univers très personnel, Sartre estime qu'il est nécessaire de reconstruire en détail, à travers les représentations mythiques que l'écrivain offre, l'événement originel auquel il se réfère inlassablement, et ainsi, par l'analyse des mythes, rétablir les faits dans leur véritable signification.

Genet s'apparente à cette famille d'esprits qu'on nomme aujourd'hui du nom barbare de «passéistes». Un accident l'a buté sur un souvenir d'enfance et ce souvenir est devenu sacré; dans ses premières années, un drame liturgique s'est joué, dont il a été l'officiant il a connu le paradis et l'a perdu, il était enfant et on l'a chassé de son enfance. Sans doute cette «coupure» n'est pas très aisément localisable elle se promène au gré de ses humeurs et de ses mythes entre sa dixième et sa quinzième année. Peu importe elle existe, il y croit; sa vie se divise en deux parties hétérogènes avant et après le drame sacré. Il n'est pas rare, en effet, qu'une mémoire condense en un seul moment mythique les contingences et les perpétuels recommencements d'une histoire individuelle⁹.

L'événement qui, selon le philosophe, influencera profondément la vie future de l'écrivain français est le suivant: le petit Jean Genet joue seul dans la cuisine et, sentant sur lui le poids de sa solitude, il «s'absente», sous les traits d'une conscience abandonnée, il ouvre un tiroir et prend des objets; à ce moment, quelqu'un entre dans la pièce et le surprend en flagrant délit. Dans l'analyse de Sartre, cet événement a une incidence profonde sur la personnalité de Jean Genet. La personne entrée dans la cuisine qui identifie le futur écrivain comme un voleur le marque à jamais. L'enfant revient à la réalité et prend conscience qu'il est en train de voler, il se voit révélé en tant que voleur et se déclare coupable. Le petit Genet prend conscience pour la première fois de son ego; cet être Autre que Genet découvre exclut la réciprocité, l'enfant se sent différent et comprend que sa différence sert de lien à ses persécuteurs. Jean Genet conserve pour toujours un amour humilié et interdit qui cherche, avec honte, des occasions de se manifester.

La question que Sartre soulève en reconstruisant la biographie de Jean Genet est à la fois simple et profondément radicale: comment un voleur a-t-il pu devenir un écrivain? Cette interrogation met en lumière le cœur même du processus de subjectivation, envisagé comme une articulation complexe entre l'intériorisation et l'extériorisation, entre la répétition et l'invention¹⁰. Selon Sartre, la tâche du sujet n'est pas de se libérer de la répétition, mais de réécrire l'écriture de l'Autre, de produire une version singulière de sa propre histoire, telle qu'elle a été initialement écrite par

⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰ La relation entre invention et répétition occupe une place centrale, bien que sous un angle différent, dans l'analyse de *Saint Genet* proposée par F. Caeymaex dans son article intitulé «Il singolare, l'universale, la ripetizione. La soggettività fra la Conferenza di Roma e il *Santo Genet*», publié dans «Studi sartriani», 2017, pp. 37-70.

l'Autre. Ce processus implique que l'écrivain n'est pas simplement l'opposé du voleur, ni le fruit d'une rédemption qui effacerait son passé. Au contraire, l'écrivain incarne une radicalisation singulière de cette ancienne identité, tout comme Flaubert, à travers son œuvre, ne dépasse pas son idiotie passée mais la transforme en une dimension essentielle de son génie créatif. Sartre montre ainsi que la transition de Genet, de voleur à écrivain, n'annule pas l'identité criminelle mais l'intègre, la transcende en la réinventant au sein d'une nouvelle structure narrative. Comme le souligne Massimo Recalcati, dans le *Saint Genet*:

Le processus de subjectivation ne peut se détacher du cadre de ses *propres fatalités* et de son enfance *insurmontable*, mais il se réalise seulement par l'intériorisation progressive et métabolique de ces éléments afin d'atteindre une invention singulière, un écart subjectif par rapport à la ligne inexorable de la répétition dictée par l'Autre¹¹.

Cela signifie que le sujet ne peut être réduit à une argile inerte sur laquelle s'imprimeraient les conditionnements de l'Autre. En effet, comme l'énonce Sartre en formulant l'un de ses principes les plus tenaces, «l'important n'est pas ce que l'on fait de nous, mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce que les autres ont fait de nous»¹².

Cette démarche de subjectivation, où se mêlent répétition et invention, révèle une conception profonde de l'identité chez Sartre. L'écrivain ne se contente pas d'effacer son passé: il le réinterprète, il le fait sien d'une manière unique, en transformant ce passé en un matériau brut qu'il façonne pour créer une œuvre d'art. Loin de nier la figure du voleur, Sartre suggère que l'écriture de Genet en est la continuation sublimée, une manière de pousser cette identité à son paroxysme dans l'expression littéraire. En ce sens, la figure de l'écrivain chez Genet, telle que la conçoit Sartre, devient le lieu d'une tension irrésolue entre la condamnation sociale et l'affirmation d'une liberté radicale. C'est dans cette tension que se joue la véritable transformation, où la marginalité et la transgression deviennent des éléments constitutifs d'un parcours d'écrivain, d'une quête existentielle qui

¹¹ M. RECALCATI, *Ritorno a Jean-Paul Sartre*, Einaudi, Torino 2021, p. 85 (notre traduction): «Il processo di soggettivazione non può prescindere dal quadro delle «proprie fatalità», dalla sua infanzia «insuperabile» ma si realizza solo come la loro progressiva interiorizzazione metabolica al fine di raggiungere un'invenzione singolare come scarto soggettivo dalla linea inesorabile della ripetizione dettata dall'Altro».

¹² J.-P. SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952, p. 51.

ne se contente pas de survivre à l'oppression, mais qui la redéfinit dans une œuvre marquée par l'empreinte indélébile de son origine. Jacques Deguy a d'ailleurs très justement décrit cet ouvrage comme «à la fois l'apothéose et les limites de la psychanalyse existentielle»¹³, soulignant ainsi le double mouvement de culmination et de remise en question qui traverse l'œuvre. Sartre, en effet, atteint ici un sommet dans son exploration de la psyché humaine, tout en révélant les zones d'ombre et les impasses de sa propre méthodologie existentielle.

3. *Le regard de l'Autre comme «pétrification»*

Profondément différent de Baudelaire, qui se confine volontairement dans son aliénation et «se tue jour après jour»¹⁴, Genet est l'individu qui parvient à échapper aux pièges de l'aliénation, et qui, bien qu'ayant été «rigoureusement conditionné à être voleur»¹⁵, parvient à se faire poète. Ce «miracle» est l'œuvre de la liberté, ce «petit mouvement qui ne se contente pas de réextérioriser dans sa totalité le conditionnement qu'il a subi»¹⁶. C'est pourquoi Sartre qualifie le *Saint Genet* de «l'histoire d'une libération» et affirme que c'est peut-être dans ce livre qu'il a le mieux expliqué ce qu'il entend par liberté¹⁷. *La Critique de la raison dialectique* représentera le point culminant de l'effort de Sartre pour analyser théoriquement ce nœud crucial. Ce principe, d'une grande importance méthodologique et qui sous-tend la notion d'«universel singulier» au cœur de la dernière réflexion de Sartre, affirme que la liberté, en tant que «nécessité de la nécessité»¹⁸, est indissociable de celle-ci.

Tout comme Baudelaire, *Saint Genet* peut également être envisagé comme divisé en deux parties principales: la régression et la progression. Examinons ces deux aspects en détail.

Comme Baudelaire, Genet fait également son choix dans une situation traumatique. Enfant abandonné, recueilli par une famille de paysans,

¹³ J. DEGUAY, *Sartre, une écriture critique*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2010, p. 26.

¹⁴ J.-P. SARTRE, *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1947, p. 237.

¹⁵ ID., *Sartre par Sartre*, entretiens avec Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, Paris 1976, p. 102.

¹⁶ Ivi, pp. 101-102.

¹⁷ Ivi, p. 102.

¹⁸ J.-P. SARTRE, *Critique de la raison dialectique. Tome 1: Théorie des ensembles pratiques*, Gallimard, Paris 1960, p. 377.

Genet vole et se fait, dès l'âge dix ans, appeler voleur: «mot vertigineux»¹⁹ qui scelle un destin. Il reprend avec orgueil ce mot à son compte et choisit de se vouloir voleur, de vouloir le Mal, de vivre en assumant la malédiction qu'on fait peser sur lui: «J'ai décidé d'être ce que le crime a fait de moi»²⁰. Dans l'analyse de Sartre, Jean Genet décide d'être ce que le crime a fait de lui²¹, mais en réalité, ce n'est pas une véritable décision, mais plutôt un plongeon dans son être pour coïncider avec lui-même. Le philosophe français se demande ainsi: comment Genet pourrait-il choisir d'être mauvais s'il se croit déjà mauvais par nature? Pour cette raison, comme le souligne Thomas R. Flynn: «Son "introduction" de 578 pages aux œuvres complètes de Jean Genet (1952) a été perçue par certains comme l'éthique tant attendue promise dans *L'Être et le Néant*»²². Dans ce texte, Sartre explore en détail les concepts de bien et de mal, en utilisant Jean Genet comme un cas d'étude pour examiner les limites et les possibilités de la liberté humaine. Loin d'une simple description biographique, Sartre se sert de la vie de Genet pour illustrer comment un individu peut, malgré un contexte social oppressif et des conditionnements externes, forger son propre chemin vers *l'authenticité*.

Il est toutefois important de préciser que *l'authenticité*, telle que Sartre la conçoit dans *Saint Genet*, n'est pas une donnée innée ou un état stable que l'on atteint une fois pour toutes. Au contraire, elle est un processus dynamique, un combat constant pour s'affirmer en tant qu'individu unique face aux forces qui cherchent à nous définir et à nous limiter. En ce sens, Jean Genet devient pour Sartre l'incarnation de cette lutte perpétuelle pour la liberté, où l'individu refuse de se laisser enfermer dans les catégories sociales ou morales imposées par l'Autre. L'exploration du bien et du mal dans ce texte dépasse la simple dichotomie morale pour devenir une réflexion profonde sur la manière dont un individu peut, par ses actes, redéfinir ces notions à sa manière. Genet, en acceptant et en embrassant

¹⁹ ID., *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952, p. 26.

²⁰ Ivi, p. 74.

²¹ Emmanuel Godo a souligné que «le mal devient désirable non à cause d'on ne sait quelle perversion de l'esprit et du goût mais parce qu'il est vrai. Dans un monde entièrement faux, occupé à se masquer lui-même sa réalité, l'écrivain a pour vocation de présenter, tout nument, cette vérité qu'on ne veut pas voir» (E. GODO, *Sartre en diable*, Les Éditions du cerf, Paris 2005, p. 12).

²² T.R. FLYNN, *Sartre: A Philosophical Biography*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 275 (notre traduction): «His 578-page "introduction" to the collected works of Jean Genet (1952) was seen by some as the long-awaited ethics promised in *Being and Nothingness*».

son statut d'exclu, subvertit les normes morales de la société et utilise sa marginalisation comme un tremplin pour atteindre une forme de grandeur littéraire et existentielle. Ainsi, *Saint Genet* ne se contente pas de dresser le portrait d'un homme; il propose une vision complexe de l'authenticité, où l'éthique personnelle est constamment réinventée à travers la liberté de choix et la confrontation avec les structures sociales et morales existantes. Sartre y développe une éthique de la résistance, où l'individu est appelé à assumer pleinement sa condition, même dans ses aspects les plus sombres, pour atteindre une *liberté authentique*. Jean Genet veut vivre pleinement sa misère, refuse tout espoir, entretient des relations abjectes, fait en sorte que les malheurs de sa vie l'endurcissent, il veut sa solitude, son exil et son néant. Genet fait le mal pour être mauvais, le mal n'est donc pas le but de ses actions, mais seulement le moyen qu'il choisit pour révéler sa nature; il n'est pas mauvais, mais il joue au mauvais, se trouvant perpétuellement en équilibre entre le faire et l'être, entre la liberté et la nature.

Dans l'analyse du philosophe français, il existe d'abord un ordre social et familial impérieux; l'intériorisation de cet ordre divise en deux la personnalité de Genet: d'une part, un moi authentique qui tente de parvenir à une identification avec lui-même, un moi qui représente la pure activité et qui trouve son accomplissement dans toutes les catégories de l'agir, mais qui n'atteint jamais l'être; d'autre part, un faux moi qui accepte passivement l'injonction, qui se fait objet pour les autres à travers le corps (l'homosexualité passive) et qui consent à la fonction sociale assignée (être un voleur). Dans l'analyse de Sartre, Genet incarne ce double, un double processus dialectique, à savoir le martyre, c'est-à-dire la sainteté, et la fiction, donc le rôle de comédien. Le résultat est une situation particulière où le vrai moi et le faux moi se rencontrent et se heurtent, où l'apparence et la réalité s'entrelacent, ce que Sartre appelle les «tourniquets»²³.

Dans le *Saint Genet*, la société bourgeoise est responsable de choisir des boucs émissaires et de les isoler les uns des autres de manière à ce qu'ils ne puissent jamais s'unir. La société convainc ces marginaux de vouloir faire le mal, d'être donc mauvais, et les contraint à la plus sévère des solitudes. Le premier contact de Genet avec les autres l'a conduit à être rejeté et

²³ Dans *Saint Genet*, Sartre introduit la notion de «tourniquets» pour désigner les mécanismes mentaux par lesquels Genet affronte les contradictions de son existence. Ces stratégies réflexives lui permettent de reformuler ses tensions intérieures – entre criminalité et création, marginalité et quête de reconnaissance – tout en structurant une distance critique. Les tourniquets incarnent ainsi à la fois un outil de survie psychologique et un levier de subjectivation littéraire.

isolé encore davantage par eux; cette nouvelle solitude est donc fondée sur l'échec de l'amour²⁴. Dans le cas de l'enfant rejeté par la société, le regard de l'Autre s'établit en lui de manière indélébile, laissant une accusation permanente: un délégué permanent qui est lui-même. Ce regard impose un jugement fixe, qui devient une composante stable de son identité. Alexis Chabot, en expliquant la relation entre le regard, la comédie et la mauvaise foi, note que «le thème du regard n'est pas sans relation avec celui de la comédie et de la mauvaise foi [...]: des passions "vues", ce sont des passions réduites à des rôles, des sentiments interprétés comme des impostures»²⁵. Ainsi, lorsque le sujet est regardé, il cristallise ce sentiment vu en un thème inaltérable de son propre être extérieur.

Genet, condamné tant par les justes²⁶ que par les criminels, qui s'est toujours observé lui-même à travers le regard des autres, renverse radicalement tout d'un coup de génie.

Une telle transformation est-elle donc si surprenante? Genet, pour les honnêtes gens, incarne l'Autre. Et puisqu'il est tombé dans le piège, il incarne aussi l'Autre à ses propres yeux. Mais cet Autre installé en lui par un décret de la société est d'abord une représentation collective; il en a tous les caractères: c'est Genet lui-même mais d'une autre nature; en un mot, c'est Genet consacré, qui hante l'âme quotidienne de Genet profane. [...] Le solipsiste est celui qui nie son existence empirique au profit de son existence nouménale et sacrée; pour le solipsiste et pour Genet, Je est un Autre et cet autre est Dieu²⁷.

²⁴ Sartre, interrogé sur sa vision de l'amour négatif dans *L'Être et le Néant*, déclara: «À partir de *Saint Genet*, j'ai un peu changé de position, et je vois maintenant plus de positivité dans l'amour... J'ai écrit *Saint Genet* pour essayer de présenter un amour qui dépasse le sadisme dans lequel Genet est plongé et le masochisme qu'il a subi, pour ainsi dire, malgré lui», *Interview with Jean-Paul Sartre*, dans P.A. SCHILPP (ed.), *The Philosophy of Jean-Paul Sartre (Library of Living Philosophers Vol. XVI)*, Open Court, Chicago 1998, p. 13.

²⁵ A. CHABOT, *Sartre et le père*, Honoré Champion, Paris 2012, p. 179.

²⁶ Dans *Saint Genet*, les «justes» incarnent une moralité normative et oppressive, forçant l'individu à se conformer sous peine de marginalisation. Ils rejoignent, dans la pensée sartrienne, les «salauds» de *La Nausée*, figures de la mauvaise foi qui renoncent à leur liberté en s'enfermant dans des rôles sociaux figés. Tous deux représentent les agents du conformisme bourgeois, niant l'authenticité et la liberté. Leur comparaison révèle une continuité dans la critique de Sartre: la société, en imposant des normes rigides, empêche l'individu d'assumer son projet existentiel et créateur.

²⁷ J.-P. SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952, p. 145.

Rejeté par l'Autre, Genet réagit en rejetant l'Autre à son tour, choisissant de revêtir les habits du criminel, du vagabond, du sans-patrie. Sartre qualifie cette identification primaire du terme "pétrification", un concept qui, il est intéressant de le noter, est également utilisé par Lacan²⁸ pour désigner ces identifications constitutives qui apparaissent dans l'histoire du sujet comme de véritables marques indélébiles. Cette "pétrification" de l'identité de Genet signifie que sa liberté se heurte inévitablement à la roche du destin. Son existence, ainsi que le souligne Sartre, semble entièrement livrée à cette première identification, une marque absolue qui se répète inlassablement dans un temps figé, non historique, condamnant Genet à revivre sans cesse la crise originelle: «Voler, c'est rééditer volontairement la crise originelle»²⁹.

Cette répétition perpétuelle de la crise fondatrice de son identité emprisonne Genet dans un cycle de répétition où chaque acte, chaque choix semble être prédéterminé par cette première "pétrification". En ce sens, Genet ne peut jamais réellement échapper à cette image de lui-même imposée par l'Autre; au contraire, il la réaffirme continuellement, contribuant ainsi à la solidification de cette identité. Comme l'a justement formulé Pier Aldo Rovatti, dans une expression hyperbolique mais révélatrice, Genet est «voleur avant même de naître»³⁰. Cette phrase souligne la profondeur de l'aliénation de Genet, une aliénation si radicale qu'elle semble précéder toute possibilité d'existence libre.

Cependant, cette condition apparemment immuable de "voleur" devient paradoxalement pour Genet une source de révolte et de création. En embrassant cette identité imposée, Genet la transforme en un acte de défi contre l'Autre, un moyen de se réapproprier sa subjectivité. Ainsi, sa "pétrification" initiale devient le point de départ d'une dialectique complexe entre aliénation et création, où la liberté de Genet, bien que contrainte par le destin, trouve malgré tout des espaces pour s'exprimer, ne

²⁸ Dans l'analyse sartrienne de l'identité et de la liberté, la notion de «pétrification» comme trace identificatoire traumatique joue un rôle central. Ce concept trouve un écho chez Lacan, notamment dans le Séminaire IX, où l'identification est pensée comme une fixation précoce et structurante de l'être du sujet. Ces «pétrifications» deviennent des points fixes de l'identité, marqués par le trauma et l'Autre, et influencent durablement la subjectivité. L'ouvrage d'A. Pagliardini (*Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, 2011) en propose une analyse approfondie, en soulignant le lien entre pétrification, langage et constitution du sujet.

²⁹ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, cit., p. 391.

³⁰ P.A. ROVATTI, *Introduzione a J.-P. Sartre, Santo Genet. Commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 1972, p. 9, (notre traduction) «ladro ancora prima di nascere».

serait-ce qu'à travers l'acte même de l'écriture. Cette tension entre la répétition du même et l'invention d'un nouveau soi constitue l'un des aspects les plus fascinants de la réflexion de Sartre sur la condition humaine et sur la possibilité de la liberté dans un monde marqué par des déterminismes apparemment inévitables.

4. *La liberté comme répétition d'un destin tracé par l'action de l'Autre*

Dans *Saint Genet*, Sartre développe une réflexion profonde sur la liberté, qui, nous pouvons le souligner, diffère de la conception qu'il avait exposée dans *L'Être et le Néant*. Ici, la liberté n'est plus simplement perçue comme une capacité pure de transcender la situation et de néantiser l'être, mais comme quelque chose d'intrinsèquement lié à la nécessité et à la répétition d'un destin tracé par l'action de l'Autre.

L'innovation de Sartre réside dans sa manière d'aborder la liberté, non pas comme une force abstraite capable de se libérer des circonstances, mais comme une condition qui émerge précisément de la reprise singulière de la répétition de son passé. Dans le cas de Genet, Sartre montre comment la liberté ne se configure pas comme une simple négation des conditions données, mais comme une invention qui naît de la confrontation avec ces conditions, avec le poids de sa propre histoire et de ses déterminations. Ce changement de perspective marque une transformation fondamentale dans la pensée de Sartre, qui met désormais l'accent sur l'être du sujet en tant qu'effet de la situation dans laquelle il est plongé. La liberté, dans ce sens, n'est plus une transcendance qui se définit à travers les possibilités futures, mais une réponse créative et singulière à un destin en partie déjà tracé. Comme l'écrit à juste titre Thomas R. Flynn:

Considéré comme l'une des plus grandes réalisations de Sartre, le "roman biographique" sur la vie et les œuvres de Genet joue un rôle de pont dans l'œuvre de Sartre. Il intègre de nombreux concepts issus de *L'Être et le Néant* – l'ontologie de l'en-soi, du pour-soi et du pour-autrui, la mauvaise foi, les catégories cardinales de l'être et du faire, la conception sadomasochiste de l'amour, un accent mis sur l'imaginaire et sur la conscience dans ses niveaux préreflexifs et réflexifs. Mais il y a des indications que des problèmes et des concepts nécessitant la *Critique de la raison dialectique* sont déjà présents dans cette œuvre ample et intensément rédigée³¹.

³¹ FLYNN, *Sartre: A Philosophical Biography*, cit., p. 276 (notre traduction): «Considered to

Simone de Beauvoir, observant l'évolution de la pensée de Sartre après la guerre, souligne l'importance accrue qu'il accorde désormais au conditionnement social: «Ce qui frappe dans ce travail, c'est qu'il n'y a guère une once de liberté attribuée à l'homme». Sartre, défendant son point de vue, répond: «La transformation de Jean Genet [de jeune homosexuel malheureux à Jean Genet, grand écrivain, homosexuel par choix et, sinon heureux, du moins sûr de lui] est véritablement due à l'utilisation de sa liberté. Elle a transformé le sens du monde en lui donnant une autre valeur. C'est certainement cette liberté et rien d'autre qui a été la cause de ce renversement; c'est la liberté se choisissant elle-même qui a provoqué cette transformation»³². Beauvoir pointe avec acuité un paradoxe apparent: dans *Saint Genet*, Sartre semble accorder une place prépondérante au conditionnement social, à tel point que la liberté paraît presque absente. Pourtant, Sartre, fidèle à sa conception existentialiste, défend l'idée que, malgré les contraintes sociales, la liberté reste le moteur ultime de la transformation individuelle. La transformation de Jean Genet en est l'exemple emblématique: loin d'être simplement un produit de son environnement ou de son histoire, Genet, par un acte de liberté, redéfinit le sens de son existence et dépasse les déterminismes initiaux. En ce sens, Sartre reste fidèle à son existentialisme: la liberté n'est pas tant une absence de contraintes qu'une capacité à créer du nouveau à partir de ce qui semble inéluctable. Cependant, il est intéressant de noter que l'*enfance*³³, avec ses déterminations, prend un rôle central, car elle représente le terreau primitif sur lequel se construisent les possibilités du sujet. En somme, Sartre nous invite à considérer la liberté non pas comme un pouvoir abstrait de surmonter les conditions existentielles, mais comme un processus complexe de *resignification* de sa propre histoire et de sa situation, où l'individu est constamment confronté à un passé qu'il ne peut effacer, mais qu'il peut réinterpréter et transformer.

be one of Sartre's finest achievements, the "biographical novel" on Genet's life and works serves a bridge role in Sartre's oeuvre. It incorporates many concepts from Being and Nothingness – the ontology of in-itself, for-itself and for-others, bad faith, the cardinal categories of being and doing, the sadomasochistic conception of love, an emphasis on the imaginary and consciousness in its prereflective and reflective levels. But there are indications that problems and concepts calling for the Critique are already present in this ample and intensely written work».

³² S. DE BEAUVOIR, *La Cérémonie des adieux, suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, Gallimard, Paris 1981, p. 449.

³³ Je dois ce surlignage à Massimo Recalcati (*Ritorno a Jean-Paul Sartre*, Einaudi, Torino 2021).

À ce stade de notre analyse, nous pouvons donc observer que le *Saint Genet* constitue une œuvre de transition entre *L'Être et le Néant* et la *Critique de la raison dialectique*, et, on pourrait ajouter, vers *L'Idiot de la famille*. En effet, d'un côté, les catégories de *L'Être et le Néant* – telles que la *mauvaise foi*, la dialectique de la liberté et les trois dimensions ontologiques du corps – restent opérantes, tandis que de l'autre côté, l'intérêt pour les relations interpersonnelles et pour les rapports entre l'individu et les groupes, la classe et les institutions, s'intensifie. Ce double mouvement témoigne de l'évolution de la pensée de Sartre, qui cherche à dépasser les limites de son propre système pour mieux comprendre la complexité des interactions sociales et des déterminismes historiques.

5. *Du voleur à l'écrivain: le rôle de l'imaginaire*

Dans l'analyse de Sartre, Genet cherche de toutes ses forces à devenir ce qu'il est déjà et, en même temps, à éliminer ce qu'il ne peut pas cesser d'être. Le résultat est que sa volonté se perd dans l'imaginaire. Pour Sartre, tout ce qui a été exposé jusqu'ici constitue la condition idéale pour que Genet se lance dans l'entreprise d'écriture, il ne manque que ce dernier sorte du rêve et se consacre à l'action, car écrire est un acte. «Il faudrait que l'imaginaire devînt une arme offensive, un moyen d'action sur autrui»³⁴, que «la création littéraire [soit] bien un acte»³⁵. À cet égard, il est intéressant de noter que ce désir d'arracher à l'imaginaire et à l'imagination leur impuissance pour les transformer en action, que Sartre expose à travers la reconstruction de la vie de Genet, est, comme le souligne bien Jean-François Louette³⁶, déjà présent chez le Sartre des années 1930. Louette écrit à ce sujet:

Cette visée, cette idée, c'est bien avant *Saint Genet*, et, à mon sens, même avant *Qu'est-ce que la littérature?* que Sartre les teste: les met en texte, et à l'épreuve. Le mot et l'idée d'engagement, on le sait bien, se trouvent au cœur du débat littéraire dès années 1930. Et le terme figure plus d'une fois dans *Le Mur*. Que nous apprend, sur l'engagement, la nouvelle «Érostrate», écrite en 1936, selon

³⁴ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, cit., p. 411.

³⁵ *Ivi*, p. 539.

³⁶ Voir le livre de J.-F. LOUETTE, *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, La Baconnière, Genève 2019, en particulier le chapitre III intitulé «Érostrate» ou comment infecter le langage des justes.

Beauvoir, et publiée pour la première fois en février 1939, au centre du recueil? Sartre y explore plusieurs modalités de l'action-par-un-texte (les traits expriment le fantasme de l'union parfaite entre les termes): l'influence, l'explosion, l'infection. [...] Sous un certain angle, l'essai *Saint Genet* peut se lire comme la réécriture critique, quinze ans après, d'un texte narratif du même auteur, la nouvelle «Érostrate». Rien d'exorbitant dans une telle hypothèse: au minimum elle implique la cohérence d'une œuvre. Au maximum, elle suppose chez Sartre un dessein préétabli touchant son œuvre dans sa globalité, dessein qu'il a plus d'une fois affirmé, sans, toutefois, jamais le décrire précisément³⁷.

Pour Sartre, réaliser l'imaginaire signifie amener l'imaginaire dans la réalité tout en conservant son caractère. Genet évolue d'une posture esthétique qui lui permettait de fuir la réalité en transformant ses actes en simples gestes, à une création littéraire qui lui offre la possibilité de donner une consistance réelle à ses fantasmes, et de conférer à sa volonté de faire le Mal un éclat particulier, notamment à travers le scandale suscité par ses œuvres. Il s'agit pour lui de jouer à un «qui perd gagne» littéraire, en radicalisant l'échec de la communication afin de sauver son existence. Dès son enfance, Genet éprouve des difficultés à s'intégrer au système normatif du langage, car «on l'oblige, par erreur, à user d'un langage qui n'est pas le sien, qui n'appartient qu'aux enfants légitimes»³⁸. Socialement exclu par la barrière du langage, il souhaite utiliser celui des honnêtes gens non pas pour communiquer, mais pour mieux les piéger. Genet s'adresse aux justes, ce sont eux qu'il provoque et pour qui il veut être condamné: «peut-être cette utilisation poétique et démoniaque est-elle la seule relation vraie que l'exilé peut entretenir avec les instruments et les biens de la société qui l'exile»³⁹. Il écrit pour affirmer sa solitude, pour être suffisant à lui-même, et l'écriture le pousse à chercher des lecteurs. Avant même d'envisager d'être lu, son rapport aux mots est, comme le souligne Sartre, «onaniste»⁴⁰: tout comme il était voleur devant un public invisible, il jouit de ces plaisirs solitaires devant les honnêtes gens en faisant d'eux son public imaginaire.

Le langage de la communication, c'est-à-dire la prose, devient pour lui un moyen de faire de la poésie; une poésie qui, à l'image du Mal par rapport au Bien, parasite la prose. C'est pourtant le seul moyen pour Genet

³⁷ Ivi, p. 63.

³⁸ SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, cit., p. 15.

³⁹ Ivi, p. 298.

⁴⁰ Ivi, p. 507.

de se réapproprier les mots et de parvenir à une parole qui ne soit plus empruntée. Il «vole les mots»⁴¹ qui lui ont été refusés, pour faire de la poésie «l'antidote de la condamnation originelle»⁴².

Cette transformation progressive est cruciale: «En écrivant pour son plaisir les songes incommunicables de sa singularité, Genet les a transformés en exigences de communication. [...] Genet a d'abord écrit pour affirmer sa solitude, pour se suffire; et c'est l'écriture elle-même qui, par ses problèmes, l'a conduit insensiblement à chercher des lecteurs. Par les vertus des mots et par leurs insuffisances, cet onaniste s'est changé en écrivain»⁴³. Ainsi, dans *Saint Genet*, Sartre démontre que, puisque l'œuvre de Genet est «la face imaginaire de sa vie»⁴⁴, «son génie ne fait qu'un avec sa volonté inébranlable de vivre sa condition jusqu'au bout»⁴⁵, et que «s'il a gagné, c'est pour avoir joué sans relâche à qui perd gagne»⁴⁶.

Genet, loin de se laisser enfermer dans un destin tracé par son passé, trouve la force, à travers l'écriture, de réécrire sa propre histoire, de réinventer sa vie. Ce processus de libération, que Sartre décrit avec une intensité remarquable, illustre l'idée selon laquelle la liberté ne consiste pas simplement à échapper aux déterminismes sociaux ou psychologiques, mais à transcender ces déterminismes pour créer de nouvelles possibilités d'existence. En ce sens, la trajectoire de Genet, de voleur à poète, incarne de manière éclatante le pouvoir de la liberté, capable de transformer la contrainte en création, l'aliénation en expression artistique.

6. *Le rôle de la psychanalyse dans Saint Genet*

De l'analyse que nous avons faite jusqu'ici, nous pouvons conclure que Sartre voit en Genet un exemple lumineux de liberté existentielle, une liberté qui, bien que toujours menacée par l'aliénation, parvient à se réaliser pleinement dans l'acte créateur. Cependant, plus tard, Sartre émettra quelques critiques à propos de son étude sur Genet: «L'étude du conditionnement de Genet par les événements de son histoire objective – dira-t-il dans une interview accordée à la *New Left Review* – est insuffisante, très,

⁴¹ Ivi, p. 314.

⁴² Ivi, p. 334.

⁴³ Ivi, pp. 534-535.

⁴⁴ Ivi, p. 629.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

très insuffisante»⁴⁷. Bien que les grandes lignes de l'interprétation restent valides, l'absence totale du contexte historique dans lequel les événements se déroulent est une lacune majeure, de même que l'absence d'analyses sur la passivité et sur l'être de classe.

Comme le soulignent R.D. Laing et D.G. Cooper⁴⁸, les insuffisances de l'analyse de Sartre ne résident pas seulement, contrairement à ce que ses propres observations autocritiques pourraient laisser penser, dans une utilisation insuffisante de la méthode marxiste, mais aussi dans une considération trop superficielle de la psychanalyse. Selon ces deux psychiatres anglais, bien que des mécanismes psychanalytiques tels que l'identification introjective et projective, l'idéalisation de l'objet, le déni et la scission soient bel et bien présents dans le *Saint Genet*, ces processus qui opèrent dans ce domaine de l'expérience connu sous le nom de *fantasme inconscient* ne sont pas suffisamment exploités. L'intérêt systématique que Sartre porte aux expériences fantasmatiques des premières années de la vie de Genet laisse ainsi une lacune importante. Par exemple, l'importance de la *culpabilité inconsciente* liée aux fantasmes de destruction envers la mère haïe n'est pas assez mise en évidence. Cette observation critique permet de comprendre que, malgré les efforts de Sartre pour analyser les profondeurs de la psyché de Genet, son approche reste marquée par une certaine hésitation à intégrer pleinement les outils de la psychanalyse dans son interprétation. Laing et Cooper insistent sur le fait que ces aspects non résolus de l'enfance de Genet, notamment l'ambivalence émotionnelle et les conflits inconscients, auraient nécessité une exploration plus approfondie pour saisir toute la complexité du personnage. À ce propos, Benjamin Nelson remarque que, dans son ouvrage *Saint Genet*, Sartre ne mentionne jamais Freud ni ses œuvres, pas plus qu'il ne cite d'autres psychanalystes ou psychiatres, à l'exception de *L'Univers morbide de la faute* d'Hesnard⁴⁹. Il ajoute: «Les raisons sont nombreuses pour mettre en avant Freud dans les pages qui suivent: (1) L'antagoniste non identifié de l'auteur de *Saint Genet* est Freud – personne d'autre; (2) L'ouvrage qui, plus que tout autre, semble devoir être considéré à côté de *Saint Genet* est le cas du Dr. Schreber de Freud»⁵⁰.

⁴⁷ J.-P. SARTRE, *Sartre par Sartre*, entretiens avec Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, Paris 1976, p. 114.

⁴⁸ Il est fait référence aux observations de R.D. LAING, D.G. COOPER, *Reason and Violence. A Decade of Sartre's Philosophy 1950-1960*, Tavistock, Londres 1964, pp. 17-18.

⁴⁹ Voir A. HESNARD, *L'Univers morbide de la faute*, Presses Universitaires de France, Paris 1952.

⁵⁰ B. NELSON, *Sartre, Genet, Freud*, dans «Psychoanalytic Review», L, 1963, p. 156 (notre traduction): «Many reasons can be cited for singling out Freud in the following pages: (1)

Les commentaires de Laing, Cooper et Nelson révèlent une lacune significative dans l'approche de Sartre: l'absence d'un dialogue explicite avec la psychanalyse freudienne, bien que les concepts et les problématiques freudiens soient clairement sous-jacents. Sartre semble s'opposer implicitement à Freud, choisissant délibérément de ne pas le mentionner, tout en structurant son analyse autour de notions qui pourraient s'inscrire dans une logique freudienne. Le parallèle avec le cas du Dr. Schreber, mentionné par Nelson, ainsi que les observations de Laing et Cooper, renforcent cette hypothèse, soulignant que, malgré son éloignement formel de Freud, Sartre ne peut ignorer l'influence de la psychanalyse sur son propre travail.

En lisant attentivement *Saint Genet*, une question s'impose avec force: dans quelle mesure un être humain est-il libre de se choisir face aux fantasmes qui semblent déterminer sa perception de soi et des autres, et qui trouvent leur origine dans une phase ontogénétiquement antérieure à la responsabilité au sens commun du terme? Cette interrogation pointe un problème fondamental qui sera au cœur des préoccupations du dernier Sartre. En effet, ce dernier tentera de répondre à cette question complexe en introduisant de nouvelles notions telles que le «vécu» et la «constitution».

Nous pouvons donc observer que Sartre, en évoluant dans sa réflexion, reconnaît de plus en plus que la liberté humaine ne peut être pleinement comprise sans tenir compte de la manière dont les expériences précoces, façonnent le rapport de l'individu au monde et à lui-même. Ces fantasmes, qui se développent bien avant que l'individu ne puisse exercer un contrôle conscient sur eux, imposent des schémas de pensée et de comportement qui influencent durablement l'existence. L'introduction des concepts de «vécu» et de «constitution» par Sartre traduit son effort pour intégrer ces dimensions profondes de la psyché dans son cadre philosophique, en cherchant à dépasser les limites de l'existentialisme classique qui insistait sur une liberté absolue.

Ce changement de perspective marquera dans *L'Idiot de la famille* une tentative de concilier la liberté avec une compréhension plus nuancée des déterminismes psychologiques et sociaux. Sartre reconnaîtra ainsi que la liberté ne s'exerce pas dans un vide, mais dans un contexte où le «vécu» individuel, marqué par des expériences passées, joue un rôle crucial dans la constitution de l'identité. C'est en ce sens que son œuvre tardive s'oriente

The unidentified antagonist of the author of *Saint Genet* is Freud – no one else; (2) The work which, more than any other, cries out to be considered alongside of *Saint Genet* is Freud's case of Dr. Schreber».

vers une approche plus dialectique, cherchant à explorer comment l'individu peut se libérer des contraintes imposées par ces fantasmes, tout en reconnaissant leur puissance modelante.

7. Conclusion

L'analyse de *Saint Genet, comédien et martyr* nous a permis d'examiner un moment crucial de la trajectoire intellectuelle de Sartre, où sa pensée s'ouvre à de nouvelles tensions et cherche à dépasser les limites de la psychanalyse classique. À travers la figure de Jean Genet, Sartre met en scène une subjectivité façonnée par l'exclusion, le stigmate et la répétition, mais capable de transformer cette condition en projet d'écriture et en œuvre de soi. Genet n'échappe pas à la marginalité: il l'assume, la détourne, et la sublime, faisant de la littérature un espace de réinvention identitaire. Ce geste biographique permet à Sartre de reformuler sa conception de la liberté. Si *L'Être et le Néant* insistait sur la liberté comme pure transcendance, *Saint Genet* introduit une liberté plus incarnée, arrimée aux déterminismes sociaux et psychiques que le sujet affronte pour les retourner. La liberté n'est plus négation, mais invention; elle se déploie au sein même de l'aliénation.

Notre étude a également mis en lumière les limites de cette démarche, notamment l'absence de prise en compte explicite des structures sociales dans leur historicité, que Sartre abordera plus systématiquement dans ses œuvres ultérieures. Néanmoins, *Saint Genet* occupe une place stratégique dans l'évolution de sa pensée, en posant les bases d'une articulation nouvelle entre subjectivité, histoire personnelle et condition sociale. C'est dans cette tension entre contrainte et création, entre fixité et invention, que s'est inscrite notre lecture du texte. Cette lecture vise ainsi à montrer combien *Saint Genet* reste une œuvre incontournable pour repenser, encore aujourd'hui, les rapports entre liberté, subjectivation et création.

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.degregorio@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'imaginaire. 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 analogia 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 inconse: 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 ricomponе 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 Ivi, pp. 80-81.

²² Ivi, 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 dubbioso 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. *Saint 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 configurava 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 come 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 ripetere 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 altro 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 piacere*³⁶.

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 irrealtà, 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 Dio³⁸.

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 *eccedenza*: 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 contro-potere. 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 feticcio 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, dev'ia, 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 risveglio⁵¹. 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, frantumato, 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 manterrebbe 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 raggiri 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.

Paolo Maria Aruffo

*Spinoza e Sartre, commedianti e martiri:
Causa sui e inconscio tra in-sé e per-sé*

TITLE: *Spinoza and Sartre, Actors and Martyrs: Causa Sui and Unconscious, between In-itself and For-itself*

ABSTRACT: The aim of this paper is to demonstrate that there is an unconscious dimension in Sartre's thought that can be found starting from the very relationship between in-itself and for-itself, which has its roots in the comparison between Descartes and Spinoza. This unconscious is thematized, for example, in the psychobiographies and it constitutes the principal theoretical limit in Sartre's thought because it pertains not only to the world and its objects, but also to the subjectivity of the living consciousness.

KEYWORDS: Spinoza; *Causa Sui*; Unconscious; In-itself; Body

«Il mondo è un tavolino da tè
formatosi per condensazione di una possibilità tra mille»¹

Ciò che si intende proporre in questo lavoro non consiste né in una lettura spinoziana di Sartre, né in una lettura sartriana di Spinoza, e tantomeno in una interpretazione psicanalitica di entrambi. Nella prima parte dell'analisi si rintracceranno all'interno dell'opera sartriana i riferimenti a Spinoza, che compaiono in punti cruciali per la ricostruzione dell'apparato concettuale del filosofo francese. Grazie a questi accostamenti si cercherà di notare come le descrizioni fenomenologico-esistenziali sartriane siano scritte come in un contrappunto a due voci: una esplicitamente cartesiana, l'altra sommessamente spinoziana; una che dà vita alla coppia riflesso-riflettente caratteristica della vita coscienziale, l'altra che si potrebbe definire inconscia. Quest'ultimo aspetto verrà poi esplicitato analizzando le

* Università degli Studi "Gabriele D'Annunzio" Chieti-Pescara, paolomaria.aruffo@phd.unich.it

¹ H. MURAKAMI, *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*, Einaudi, Torino 2008, p. 6.

concezioni sartriane della corporeità e della materia, che permetteranno infine di instaurare un possibile dialogo tra i due autori.

Occorre premettere che l'influenza spinoziana sul pensiero di Sartre è di difficile ricostruzione. Il nome di Spinoza appare *en passant* fin troppo spesso nelle opere del filosofo parigino per essere messo da parte, e molti dei brevi passi che gli sono dedicati sembrano avere un tono decisamente hegeliano, molto simile a quanto si legge nelle *Lezioni di storia della filosofia*². Ad ogni modo, è certo che Sartre avesse presente Léon Brunschvicg – uno dei grandi interpreti di Spinoza del primo '900 francese – sia perché fu formalmente³ suo insegnante all'École Normale, sia perché il suo nome compare nelle prime righe del saggio giovanile sull'intenzionalità (come esempio di quella che verrà definita «filosofia alimentare»⁴), nella conclusione de *La trascendenza dell'Ego*⁵, e in alcuni passi dei *Quaderni per una morale*⁶. Nonostante questo, i luoghi dell'opera sartriana non permettono di tratteggiare un'immagine precisa e dettagliata di Spinoza, ma per gli obiettivi di questo scritto è sufficiente comprendere il ruolo che gioca come “personaggio concettuale”. La proposta teorica qui presentata intende argomentare a favore di una dimensione inconscia nel pensiero

² Si pensi ad esempio alla nota de *L'essere e il nulla* in cui Sartre descrive il pensiero di Spinoza come il compimento logico della dottrina di Descartes (cfr. J.-P. SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943 (tr. it. di G. del Bo, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2014, d'ora in avanti citato come *EN*). Questa è esattamente la stessa posizione argomentata da Hegel nelle lezioni del semestre invernale 1825-1826 a Berlino (cfr. G.W.F. HEGEL, *Lezioni sulla storia della filosofia*, tr. it. di R. Bordoli, Laterza, Bari 2009, p. 481).

³ Sulla diserzione dei corsi all'École Normale da parte del giovane Sartre rimando a M. RUSSO, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, Carocci, Roma 2024, pp. 25 ss.

⁴ 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 F. Fergnani e P.A. Rovatti, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, in ID., *Materialismo e rivoluzione*, il Saggiatore, Milano 1977, p. 139).

⁵ ID., *La transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique*, Vrin, Paris 1965 (tr. it. di R. Ronchi, *La trascendenza dell'Ego*, Marinotti, Milano 2011, p. 9, d'ora in poi citato come *TE*).

⁶ Cfr. ad esempio ID., *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983 (tr. it. di F. Scanzio, *Quaderni per una morale*, Mimesis, Milano 2019, pp. 566 e 577, d'ora in poi citati come *QM*). In queste pagine il nome di Brunschvicg compare non in relazione a Spinoza ma in relazione a Hegel (p. 566) e al rapporto tra atomismo epicureo e marxismo (p. 577), rimarcando in entrambi i casi la necessità di una «causa negativa». Sull'appunto riguardante il progresso (p. 566), la dialettica dell'opposizione negativa tra «ordine dato» e «disordine vivo» è utilizzata da Sartre per affrontare la questione del progresso e della storizzazione del per-sé.

sartriano rinvenibile a partire dallo stesso rapporto tra in-sé (l'unità sostanziale dell'essere delle cose) e per-sé (la coscienza), che affonda le radici nel confronto esplicito con Descartes e latente con Spinoza. Occorre notare che Sartre strumentalizza il rapporto tra la sostanza e i suoi modi, descrivendolo come una «emanazione»⁷. Sottovalutando la radicale posizione che Spinoza esplicita nella p. 18 della *Prima parte* dell'*Etica*, dove si legge che «Dio è causa immanente (*causa immanens*), e non transitiva (*non vero transiens*), di tutte le cose»⁸, Sartre utilizza la prospettiva emanazionista per introdurre una trascendenza inevitabile tra finito e infinito, ovvero tra i modi e la sostanza. Il senso di questa operazione è strettamente legato a due temi portanti dei *Quaderni*: la creazione di sé e il tentativo di pensare una filosofia della Storia fondata sulle azioni degli individui – che prenderà forma più compiuta nella *Critica della ragione dialettica*. Il primo punto, la creazione di sé, riguarda direttamente il presente lavoro e si connette alla concezione sartriana della *causa sui*, che investe il rapporto tra coscienza e mondo. Quest'ultimo inteso come in-sé, unità sostanziale e affermativa, raccoglie tante delle difficoltà del pensiero sartriano (dallo statuto ambiguo della viscosità tematizzata ne *L'essere e il nulla* al pratico-inerte della *Critica della ragione dialettica*), tanto da rendere problematico il rapporto di condizionamento tra il per-sé e la sua situazione da un lato, e il per-sé e il suo

⁷ Cfr. ad esempio SARTRE, *QM*, cit., pp. 79, 181. Non è nuova la tendenza a riconoscere forme di neoplatonismo nel pensiero di Spinoza, e in Francia questa linea interpretativa ha avuto i suoi autorevoli rappresentanti, come Bergson (cfr. H. BERGSON, *Histoire de l'idée de temps. Cours au Collège de France 1902-1903*, a cura di C. Riquier, PUF, Paris 2016 [tr. it. a cura di S. Guidi, *Storia dell'idea di tempo*, Mimesis, Milano 2019, p. 285, dove si legge, ad esempio, che «si viene colpiti dalla somiglianza della dottrina di Plotino con quella di Spinoza e coi Moderni»]). Vent'anni dopo la scrittura dei *QM*, verrà dato alle stampe il testo di Gilles Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, nel quale viene chiarita la differenza tra l'emanazione plotiniana e l'espressione spinoziana (cfr. G. DELEUZE, *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, Parigi 1968 [tr. it. di S. Ansaldi, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata 1999, pp. 133 ss.]).

⁸ Cfr. B. SPINOZA, *Etica*, tr. it. di Gaetano Durante, Bompiani, Milano 2017. D'ora in avanti il testo dell'*Etica* verrà siglato in nota come: *E*, numero romano indicante la parte, numero arabo indicante la proposizione preceduto dall'abbreviazione P, e le abbreviazioni Praef., Def., Ax., Dem., Ex., Sc., Cor., Deff. Aff., App. per indicare rispettivamente Prefazioni, Definizioni, Assiomi, Dimostrazioni, Spiegazioni, Scolii, Corollari, Definizioni generali degli affetti, Appendici. Il numero di pagina verrà segnalato nel caso di Prefazioni, Scolii e Appendici. Anche al di là di Spinoza, il latino "*causa transiens*" corrisponde al concetto di "*causa trascendente*". Rimando ad esempio alle definizioni date in A. HEEREBOORD, *Praxis Logica*, Ex officina Davidis à Lonesteyn, Lugduni Batavorum 1657, pp. 117-118.

stesso passato dall'altro⁹. In una parola, il punto di vista eminentemente coscienziale del pensiero sartriano fatica a fare i conti con ciò che coscienza non è. Le domande a cui si cercherà di rispondere sono quindi le seguenti: come ripensare il rapporto tra in-sé e per-sé, alla luce di una riconsiderazione della pienezza sostanziale e del concetto di *causa sui*? È possibile rendere conto di una dimensione inconscia all'interno del pensiero sartriano tramite gli strumenti analitici dello stesso Sartre?

1. L'Être avant le Néant: *sul concetto di Causa sui*

Nell'*Introduzione* de *L'essere e il nulla* l'in-sé e il per-sé vengono presentati come «due tipi di essere», meritevoli di analisi poiché il senso dell'essere li comprende entrambi¹⁰. Per ammissione dello stesso Sartre, nonostante l'in-sé non possa essere derivato da un per-sé¹¹, il problema sembra solo ricordare le due sostanze di Descartes. Dovendo tornare al concreto in quanto totalità sintetica, il tipo di rapporto che lega questi due tipi di essere è reso tramite un riferimento a Spinoza: «non si giungerà a ristabilire il concreto con la somma o l'organizzazione degli elementi, che si sono astratti, come non si può nel sistema di Spinoza, ottenere la sostanza con la somma infinita dei suoi modi»¹². Sartre ha in mente chiaramente le deduzioni dell'unicità e dell'unità della sostanza¹³ e, al di là della sua comprensione del pensiero di Spinoza, la strategia argomentativa sembra suggerire una forte posizione teorica: la totalità del senso dell'essere non è riconducibile alla sola prospettiva del per-sé in quanto negazione, ma comprende anche la densità sostanziale dell'in-sé, ovvero ciò che è pienamente affermativo, atemporale¹⁴, ipostatizzato.

⁹ Su questo punto si tornerà poco più avanti, nel primo paragrafo.

¹⁰ SARTRE, *EN*, cit., p. 33.

¹¹ Ivi, p. 34.

¹² Ivi, p. 38.

¹³ Cfr. SPINOZA, *E*, I, PP. 12-15.

¹⁴ Su questo punto Sartre, in *EN*, è incerto almeno per quanto riguarda i viventi: «non vogliamo decidere sui due piedi la questione del passato dei *viventi*. Facciamo solamente osservare che l'eventuale possibilità di accordare un passato alla vita non potrà presentarsi, se non dopo aver provato che l'essere della vita è tale da comportare un passato. In una parola, bisogna prima provare che la materia vivente è *altra cosa* che un sistema fisico-chimico» (SARTRE, *EN*, cit., p. 154). Nei *QM* invece, per quanto riguarda l'essere in-sé, troviamo un'affermazione più netta: «l'Essere in-sé non può creare dell'essere perché non è ek-statico» (SARTRE, *QM*, cit., p. 683).

Nel primo capitolo de *L'essere e il nulla*, Sartre riconosce l'origine del nulla nel per-sé stesso in quanto capace di nullificare il suo essere¹⁵. Si nota il decentramento della questione: dato che dall'essere non può derivare che l'essere, bisogna che il nulla venga sorretto da una capacità nullificante che inserisce la negazione nell'essere. Sartre, così facendo, radicalizza delle posizioni già presenti nel saggio sull'intenzionalità e ne *La trascendenza dell'ego*: dato che l'intenzionalità (in quanto coscienza di qualcosa) è la struttura relazionale tra la coscienza e il mondo, la totalità concreta di cui si sta parlando *coincide* con questo rapporto, motivo per cui «è sufficiente che il *Me* sia contemporaneo al Mondo» affinché la coscienza assoluta appaia come «una sorgente assoluta di esistenza»¹⁶. È in questo senso che la distruzione di una città accade solo attraverso l'*apparizione* della qualità della fragilità nell'oggetto distrutto, che appare *così* a una coscienza¹⁷.

La totalità sintetica coincide dunque con la correlazione intenzionale coscienza-mondo, ma la questione si complica se si tiene fede ai due sensi della *causa sui* che Sartre prospetta (e non elabora) all'inizio dell'*Essai*: «l'essere non può essere *causa sui* al modo della coscienza. L'essere è sé. Ciò significa che non è né passività né attività. L'una e l'altra di queste nozioni sono *umane* e designano comportamenti umani o strumenti di condotte umane»¹⁸. La caratteristica dell'in-sé sarebbe proprio il non implicare un rimando a sé¹⁹, coincidendo con il principio di identità: un'immanenza che si è inceppata²⁰.

Spinoza risulta utile a Sartre in questa argomentazione per dimostrare proprio la capacità del per-sé di riferirsi a se stesso, che lo rende anche in grado di tematizzare i propri possibili e dunque di essere libero. Nel paragrafo dedicato al per-sé e all'essere dei possibili infatti si può notare come Sartre riscontri il medesimo limite sia in Spinoza che in Leibniz. Pur partendo da due concezioni del possibile diverse – il primo come ignoranza e quindi realtà di un modo psichico, il secondo come possibilità reale contemplata dalla monade divina in un sistema di compostibili – il nostro autore conclude che in entrambi i pensatori «la realtà del possibile è unicamente quella del pensiero divino. [...] L'idea di soggettività viene quindi portata al limite, perché si tratta della coscienza divina, non della mia; e,

¹⁵ Cfr. SARTRE, *EN*, cit., pp. 57-58.

¹⁶ SARTRE, *TE*, cit., p. 98.

¹⁷ Cfr. SARTRE, *EN*, cit., p. 43.

¹⁸ Ivi, p. 31.

¹⁹ Come invece accade per la coscienza, in quanto coscienza (di) coscienza al livello pre-riflessivo. Cfr. ivi, p. 28.

²⁰ Ivi, p. 32.

se si è confusa in partenza soggettività e finitezza, la soggettività svanisce quando l'intelletto diventa divino»²¹. A questo punto dell'elaborazione del suo pensiero – e dopo aver rifiutato senza precise giustificazioni²² il concetto di campo trascendentale impersonale utilizzato ne *La trascendenza dell'Ego* – Sartre non si rende conto delle possibilità teoriche nascoste in questa concezione “estrema” della soggettività²³ e non trae fino in fondo le implicazioni che seguono dal concepire l'essere come totalità sintetica di in-sé e per-sé²⁴. L'apparire dei fenomeni alla coscienza sartrianamente intesa, sembrerebbe in grado di spiegare “solo come essa stessa vive”, ma non come vive il mondo che le appare e in cui è immersa. Di fronte a queste evidenze, tuttavia, un passo dei *Quaderni* sembra prospettare una possibile soluzione:

Torniamo ora alla *Causa sui*: io sono una mancanza d'essere che rifiuta la propria mancanza in mezzo a un mondo a n dimensioni

²¹ SARTRE, *EN*, cit., p. 138. Si può rintracciare l'argomentazione spinoziana sul possibile inteso come ignoranza in SPINOZA, *E*, I, P. 33, Sc. 1, p. 77 e in *E*, IV Def. 4. Sartre tuttavia manca di riconoscere la distinzione tra possibile e contingente operata da Spinoza, secondo cui questo secondo concetto sta ad indicare «le cose singole, in quanto, considerando la loro sola essenza, non vi troviamo nulla che ponga la loro esistenza, o che le escluda necessariamente» (*E*, IV Def. 3). Eventualmente, forzando il testo spinoziano (ma inevitabilmente anche quello sartriano) e decontestualizzando la Def., la nozione di contingenza può richiamare alla lontana ciò che Sartre chiama la fatticità del per-sé.

²² In *EN* Sartre presenta il campo trascendentale della *TE* come un espediente per disinnescare il problema del solipsismo, che risulterebbe inutile a causa della stessa struttura intenzionale della coscienza (cfr. SARTRE, *EN*, cit., p. 286). Il campo trascendentale, tuttavia, nella *TE* svolgeva ben altra funzione: radicalizzare l'*epoché* fenomenologica husserliana non concedendo alla coscienza alcun aspetto egologico significava ripensare le basi della fenomenologia stessa, evitando l'associazione del lavoro fenomenologico ad una operazione dotta e concependo la spontaneità della coscienza assoluta non come costituente l'in-sé ma come *costituente se stessa* attraverso di esso (cfr. ID., *TE*, cit., pp. 30-34). Per una esposizione più precisa di questo tema si veda D. MANCA, *Spontaneità e realtà umana in Sartre*, in «Studi sartriani», 2019, pp. 61-85.

²³ Su questo punto è ormai nota la critica di Gilles Deleuze, che fa propri anche degli assunti spinoziani. Cfr. G. DELEUZE, *Logique du sens*, Minuit, Parigi 1969 (tr. it. di M. de Stefanis, tr. it. della *Nota dell'autore all'edizione italiana*, di A. Verdigione, *Logica del Senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 93 e nota 72); e ID., *L'immanence: une vie...*, in ID., *Deux régimes de fous*, Minuit, Paris 1995 (tr. it. di F. Polidori, *L'immanenza: una vita...*, Mimesis, Milano 2010, pp. 7-9).

²⁴ Questo problema emerge anche a causa del pregiudizio sartriano nei riguardi della nozione psicanalitica di inconscio. Il paragrafo successivo tratterà più diffusamente di questo problema, ma per ora rimando al saggio di S. SPORTELLI, *Sartre e la psicoanalisi*, Dedalo, Bari 1981.

che io non sono e che mi investe da ogni lato. [...] L'essere è dato intorno a me. Inoltre, posso crearlo solo in questo essere concreto, poiché per me esso è *futuro* [...] così è nel mondo che io sono futuro al mondo. E siccome il mondo è per me prima di ogni altra cosa la pura dimensione dell'Essere, è in questo mondo e con l'essere che è manifesto che io devo crearmi: io devo dare la mia libertà per fondamento a questo essere che si manifesta a me. Si tratta certamente di creare dell'essere di là dall'Essere, ma per mezzo di questo Essere. La mia libertà sarà senz'altro fondamento dell'essere che io non sono. Ma precisamente noi abbiamo visto che essa non poteva essere fondamento dell'essere che io sono. [...] In una parola, essa deve *inscrivermi* nell'Essere²⁵.

Nonostante qui la *causa sui* sia comunque intesa nel senso relativo al per-sé, Sartre indica una anteriorità dell'in-sé rispetto alla coscienza²⁶. Ciò che interessa sottolineare è come questa anteriorità venga accostata alla libertà, il cui compito è quello di "inscrivere" la coscienza nel mondo. L'iscrizione che deve *avvenire* è una iscrizione pratica, tramite le condotte che il per-sé può adottare per conferire senso al suo esistere e al mondo che gli si manifesta. Molto più avanti nei *Quaderni*, ecco tornare a questo proposito Spinoza:

Essere libero significa essere in preda al tutto. Quanto al tutto, esso non è libero. La sua libertà è *la necessità spinoziana trasferita nella successione temporale*. Ma nella realtà tutti i momenti dell'essere e dell'esistenza sono *selbständig*. Qualunque situazione sociale, per esempio, tende a perseverare nel suo essere [...] ma, di fatto, bisogna spiegare come "la tendenza dell'essere a perseverare nel suo essere" è divenuta "la tendenza di ogni momento a porsi come essenziale". E questa tendenza è comprensibile solo se appunto ogni momento *si vive* come un tutto completo e assoluto²⁷.

Sartre, che in questo passo discute anche Hegel, intende approcciare criticamente la tendenza delle società a stabilire strutture ordinate, istitu-

²⁵ SARTRE, *QM*, cit., p. 236. Corsivo mio.

²⁶ È da notare che coscienza e mondo continuano a darsi contemporaneamente. Il mondo propriamente detto è ciò che appare al per-sé, ed è quindi qualcosa di ben diverso dall'in-sé in quanto tale: si è cercato di mantenere una coerenza lessicale che rispecchi questa distinzione nel corso di questo lavoro. Il fatto che Sartre utilizzi spesso queste parole come equivalenti sta a rimarcare il suo interesse teorico, che risponda sul punto di vista coscienziale e ne prospetta gli interessi etici e morali.

²⁷ SARTRE, *QM*, cit., p. 608. Corsivo mio.

zionalizzate²⁸, che durino nel tempo²⁹. Il ruolo di Spinoza è in questo senso indicativo: la mancanza di libertà “del tutto” coincide con la necessità dello stato di cose, della situazione materiale, che è trasferita nella successione temporale a causa del fatto che tale situazione è “vissuta” dagli uomini³⁰. Questo percorso permette di contestualizzare un ultimo passaggio dei *Quaderni*, che si occupa esplicitamente della *causa sui* riferita all’in-sé.

Nell’interrogarsi sulla natura della creazione, Sartre decide di dimostrare come essa implichi necessariamente uno scarto ontologico tra ciò che crea e ciò che è creato: in una parola, la *causa sui* riferita all’in-sé implicherebbe comunque una cesura, un nulla, e dunque il per-sé. Il nostro autore successivamente si sposta sul piano formale e prospetta le diverse tipologie della *causa sui*: dato che «l’In-sé causa di sé è quell’essere la cui essenza implica necessariamente l’esistenza», se questa causa di sé seguisse l’ordine analitico «la necessità [resterebbe] puramente formale e non generatrice. Così la necessità dell’In-sé causa di sé è per definizione sintetica», dunque implica che «si faccia negazione di sé»³¹.

Le particolarità di questo passo sono due: la prima consiste nel calco pressoché fedele della Def. I della *Prima parte* dell’*Etica*; la seconda consiste nella strategia argomentativa adottata nella seconda parte della citazione, che chiama in gioco i due volti del metodo geometrico (l’ordine sintetico e l’ordine analitico). Se la prima particolarità è facilmente comprensibile data la natura sostanziale dell’in-sé, la seconda è in grado di chiarire alcuni termini del problema in esame.

²⁸ Questo punto sarà oggetto d’analisi sia in *Critica della ragione dialettica*, sia negli appunti della conferenza all’Istituto Gramsci del 1964. Cfr. Id., *Critique de la raison dialectique. Tome I. Théorie des ensembles pratiques. Livre 1*, Gallimard, Paris 1960 (tr. it. di P. Caruso, *Critica della ragione dialettica. I. Teoria degli insiemi pratici. Libro primo*, preceduto da *Questioni di metodo*, il Saggiatore, Milano 1963, d’ora in poi citato come *CRD I,1*); Id., *Les racines de l’éthique*, in «Études sartriennes», n. 19, 2015, pp. 11-118 (tr. it. di C. Adinolfi, *Le radici dell’etica*, Marinotti, Milano 2023).

²⁹ Da qui la tendenza di ogni momento a porsi come essenziale. Emerge così un paradosso tra il divenire storico e la “malafede” delle società, le quali si costituiscono come se dovessero essere eterne.

³⁰ Sartre su questo punto sembra vicino – non volendo – all’interpretazione del primo genere di conoscenza di Spinoza che propone Althusser, il quale vede nel mondo *sub specie imaginationis* «la *Lebenswelt* vissuta nell’apparato di inversione delle cause in fini [...] dell’uomo che [...] si fa “un impero nell’impero” [...] mentre è invece interamente sottoposto alle determinazioni dell’ordine del mondo» (L. ALTHUSSER, *L’unica tradizione materialista: Spinoza*, a cura di V. Morfino, Unicopli, Milano 2012, p. 48). Nell’ottica sartriana manca evidentemente la domestichezza concettuale che invece ha Althusser con il pensiero di Spinoza.

³¹ Cfr. SARTRE, *QM*, cit., pp. 227-228.

La definizione sintetica dell'essere *causa sui* dell'in-sé, che Sartre sostiene e contrappone a quella analitica, rispecchia la maniera di descrivere l'epistemologia spinoziana di Brunschvicg: l'idea vera è una "sintesi" dell'intelletto che permette di dedurre le leggi astratte relative all'essenza di qualcosa³². In questa posizione vi è tutta la ricostruzione che Brunschvicg propone delle motivazioni che hanno portato Spinoza ad utilizzare il metodo geometrico, in cui vi si ravvede un'intenzione eminentemente cartesiana. La capacità del metodo di «riferire la verità all'autonomia dell'intelletto», senza sperare in una relazione esterna del soggetto all'oggetto (come accadrebbe nell'adeguazione scolastica), farebbe di Spinoza non solo l'erede diretto di Descartes ma anche il suo compimento logico, come vuole Hegel³³. Proprio in relazione a ciò, si nota che «per Spinoza, la nozione vera di Dio è quella che subordina l'ordine analitico all'ordine sintetico, seguendo le esigenze del metodo»³⁴, ma sarebbe legittimo chiedersi cosa significhi tutto ciò per il discorso sartriano.

Il cammino filosofico di Sartre è attraversato nella sua interezza da una tensione interna tra idealismo e realismo, resa esplicita già nel saggio giovanile sull'intenzionalità³⁵. Partendo dal breve lavoro del '36 è infatti possibile tracciare i contorni di queste due tradizioni di pensiero, che Sartre interpreta e colloca a suo modo. Se da un lato l'idealismo fagociterebbe le cose assimilandole alle idee della mente, dall'altro il realismo – riconosciuto nel Bergson di *Materia e memoria* – ricadrebbe in una distinzione netta tra coscienza e mondo, colmabile solo da una comunicazione eventuale della cosa con il soggetto che la conosce³⁶: si tratta, in sostanza, della stessa

³² L. BRUNSCHVICG, *Spinoza. Article de la «Grande Encyclopédie»* [1901], in Id., *L'Humanisme de l'Occident. Descartes, Spinoza, Pascal*, EHL, Parigi 2023, p. 144.

³³ Id., *Spinoza et ses contemporaines*, Alcan, Paris 1923, p. 263 (traduzioni mie). A questo proposito segnalo che Brunschvicg differenzia la comprensione (*entendement*) dall'intelletto (*intellect*). Secondo il suo punto di vista, la rottura tra Descartes e Spinoza si consumerebbe esattamente su questo: la comprensione cartesiana pecca di antropomorfismo, dunque il tentativo di Spinoza di descrivere Dio *more geometrico* intende superare un «idealismo della coscienza» tramite «un idealismo della ragione che è al contempo *realismo assoluto*» (ivi, p. 299). Da parte hegeliana, cfr. HEGEL, *Lezioni sulla storia della filosofia*, cit., p. 481.

³⁴ BRUNSCHVICG, *Spinoza et ses contemporaines*, cit., p. 298.

³⁵ Cfr. SARTRE, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, cit., pp. 139 ss.

³⁶ Una forma di realismo sarebbe per Sartre anche lo psicologismo, che non riesce a spiegare l'effettiva natura dell'emozione. Si veda a questo proposito la critica a Janet e James in Id., *Esquisse pour une théorie des émotions*, Hermann, Paris 1995 (tr. it. di N. Pirillo, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2004).

distinzione tra i due tipi di idealismo che Brunschvicg ravvede nel cartesianesimo³⁷. Nel pensiero di Sartre si ritrova più o meno invariata questa ricostruzione, se si considera la *causa sui* nel duplice senso del per-sé e dell'in-sé.

Se nel primo caso il per-sé “si crea” – inserendo la negazione e la dotazione di senso – nella pienezza ontologica dell'in-sé, per fare ciò ha bisogno di essere una libertà assoluta, che Sartre fa risalire esattamente a Descartes³⁸. Il senso dell'in-sé “deve” quindi essere letto alla luce di questa radicalizzazione della libertà, altrimenti si sacrificerebbe la soggettività umana all'ordine del reale³⁹: ecco perché Sartre, seguendo l'interpretazione di Brunschvicg, predilige l'ordine sintetico all'analitico⁴⁰. Questa predilezione è dovuta al fatto che nell'ordine sintetico vi sarebbe una codipendenza delle varie fasi della dimostrazione, ravvisabile nel rapporto tra in-sé e per-sé. La tipologia di questo rapporto di mutuo appoggio è identificabile con la dialettica della libertà stessa: la *causa sui*, secondo Sartre, “deve avere” una struttura dialettica⁴¹. Resta il fatto che la dimostrazione di ciò rimane formale ma non “reale”: la necessità di questo tipo di rapporto tra

³⁷ Cfr. *supra*, nota 33.

³⁸ Id., *La liberté cartésienne*, in Id., *Situations I*, Gallimard, Paris 1948 (tr. it. di N. Pirillo, *La libertà cartesiana*, Marinotti, Milano 2020, pp. 100-106).

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 92. La critica è rivolta proprio a Spinoza.

⁴⁰ È opportuno notare che questa prospettiva sul procedere del metodo geometrico, almeno in Spinoza, è estremamente problematica. Nella *Prefazione ai Principi della filosofia cartesiana* (approvata da Spinoza, come testimonia la lettera del 3 agosto 1663), Ludwig Meyer tiene bene insieme l'analisi e la sintesi, notando come l'analisi sia capace di dimostrare metodicamente le proprietà dell'oggetto *a priori*, mentre la sintesi esponga le dimostrazioni seguendo la struttura degli *Elementi* di Euclide: definizioni, assiomi, postulati, ecc. (cfr. SPINOZA, *Principi della filosofia cartesiana*, in *Trattato sull'emendazione dell'intelletto*, a cura di E. de Angelis, SE, Milano 2009, pp. 54-55). Ciò costituisce il motivo per cui, nota Meyer, l'analisi usata da Descartes è più adatta a chi non è avvezzo alle dimostrazioni sintetiche (segnalo su questo tema il testo ormai classico di F. ALQUIÉ, *Le rationalisme de Spinoza*, PUF, Paris 1981, pp. 61-74). Il metodo sintetico è lo stesso che utilizza Spinoza per scrivere l'*Etica* e gli stessi *Principi*. Ciò non significa necessariamente che vi sia una preminenza della sintesi rispetto all'analisi, ma di certo – come nota anche Alquié (cfr. *ibidem*) – vi è un capovolgimento di Descartes: se quest'ultimo inizia il suo percorso dall'uomo, Spinoza parte dal reale stesso. Inoltre, nel *Trattato teologico-politico* viene sottolineata la valenza pedagogica e appunto politica del metodo sintetico, lasciando forse ad intendere un cambio di rotta del pensiero di Spinoza rispetto alla prefazione di Meyer (cfr. SPINOZA, *Trattato teologico-politico*, tr. it. di E. Giancotti Boscherini, Einaudi, Torino 2007, p. 133), ma non è questa la sede per sviluppare questi temi.

⁴¹ Brunschvicg, dal canto suo, descrive come “dialettica” la strategia ontologica e argomentativa di Spinoza. Cfr. BRUNSCHVICG, *Spinoza et ses contemporaines*, cit., pp. 83, 108, 152.

in-sé e per-sé, non può essere indagata senza poter mettere a tema una *causa sui* che non sia legata al punto di vista coscienziale e sia “innanzi-tutto” affermativa. Spinoza interpreta in questo senso il ruolo di grande avversario, schernito perché temuto. Il problema sembrerebbe circoscritto “solo” all’in-sé, generalmente inteso come ciò che non è coscienza, ma diventa ingombrante anche per quanto riguarda la dimensione strettamente individuale. Occorre comprendere come questa coscienza rimanga “in preda del tutto”.

2. *Il corpo, l'inconscio: Spinoza attraverso Genet*

Su questo sfondo teorico si colloca il problema del corpo, che risulta essere al contempo ineludibile – in quanto prova della fatticità del per-sé – e paradossale, perché fatto della stessa densità caratteristica dell’in-sé, sebbene esso derivi necessariamente dalla natura della coscienza⁴². Focalizzare l’attenzione sulla corporeità quindi non basta: il suo derivare dalla natura della coscienza deve essere riportato al desiderio, inteso innanzitutto come desiderio d’essere. Questo nesso tra desiderio e corpo è rilevabile da alcuni passaggi sia dell’*Essai*, sia dei *Quaderni*. Il Sartre del ’43 intende il corpo come l’utensile “immediato” che ci permette di ordinare il mondo, che individua il punto di vista della coscienza ed è “vissuto” da essa. L’in-sé della corporeità è quindi sempre superato verso i possibili che si configurano sull’orizzonte del suo essere-nel-mondo. A causa di questo essere-superato Sartre può affermare che «la coscienza del corpo è paragonabile alla coscienza del *segno*. Il segno, d’altra parte, è dalla parte del corpo. È una delle strutture essenziali del corpo»⁴³. Il carattere preriflessivo del vissuto del (proprio) corpo, inoltre, «si confonde anche con l’affettività originaria» e manifesta il discrimine con «l’affettività costituita»⁴⁴. Se quest’ultima coincide con la singola affezione (ad es. l’odio), la seconda per ammissione dello stesso Sartre è difficilmente analizzabile «senza essere [superata] verso il mondo da un progetto trascendente del per-sé»⁴⁵. L’esempio che più si confà alla ricostruzione è quello del dolore fisico puro, che testimonia la contingenza dell’essere-nel-mondo del per-sé: è attraverso il dolore agli occhi che provo durante la lettura, che il libro appare come «da essere letto

⁴² Cfr. SARTRE, *EN*, cit., p. 366.

⁴³ Ivi, p. 388.

⁴⁴ Ivi, p. 389.

⁴⁵ Ivi, p. 390.

a ritmo precipitoso»⁴⁶. Attraverso questo dolore “corporeo” si esplicita il legame contingente tra coscienza e mondo attraverso la «*materia traslucida della coscienza*»⁴⁷. È opportuno soffermarsi su questa espressione curiosa.

Nell'esordio filosofico del nostro autore, la traslucidità è una caratteristica “della coscienza pura” in quanto coscienza di sé⁴⁸: è legittimo chiedersi come mai appaia nell'*Essai* attribuita al corpo, alla materia. La strada più immediata per dirimere la questione consisterebbe nel ricondurre tutto alla relazione intenzionale, che “indica e individua” la coscienza attraverso il mondo già dal saggio sull'intenzionalità e ancora più esplicitamente ne *La trascendenza dell'Ego*. Riportando questo assunto nell'opera del '43 si renderebbe conto della definizione del corpo come *segno*, sorpassato verso il suo significato, ma non dell'aspetto materiale della traslucidità. Il corpo sembra essere il punto di intersezione tra coscienza e mondo, un settore liminale della transfenomenicità dell'essere che fatica ad essere tematizzato dalla condotta conoscitiva. Sartre sostanzia la propria posizione facendo coincidere l'atto di leggere e il dolore agli occhi, indicando come questo dolore sia «*precisamente la mia lettura*»: la coscienza *esiste* il dolore del corpo⁴⁹. Le sensazioni del corpo determinano l'orizzonte nel quale esso si muove cercando di ordinare gli oggetti che ha intorno. Dunque, il desiderio «è correlativamente l'impegolarsi di un corpo nel mondo; e il mondo si fa viscosità; la coscienza affonda in un corpo che affonda nel mondo. [...] Ma il desiderio non è prima di tutto né soprattutto una relazione con il mondo. Il mondo appare qui solo come sfondo per delle relazioni *esplicite* con l'*altro*»⁵⁰.

Se il mondo è “solo” sfondo per relazioni esplicite, il desiderio in quanto relazione radicale con l'altro è implicito. A questo proposito Danilo Manca, mettendo l'accento sulla natura magica, implicita e “latente” del desiderio, sottolinea il movimento isolante tra desiderio d'essere e fascinazione, che indica “attraverso questa latenza” lo statuto problematico del farsi corpo: «il desiderio crea un mondo dentro al mondo»⁵¹. La formula utilizzata da Manca evidenzia nuovamente il problema della duplicità della *causa sui*: la dialettica che si stabilisce nel processo di interiorizzazione

⁴⁶ Ivi, p. 392.

⁴⁷ *Ibidem*. Corsivo mio.

⁴⁸ SARTRE, *TE*, cit., p. 35.

⁴⁹ SARTRE, *EN*, cit., p. 394.

⁵⁰ *Ibidem*. Corsivo mio.

⁵¹ Cfr. D. MANCA, *La magia del desiderio. Sartre e il problema del mondo*, in A.P. Ruoppo, A. Donise e R. Peluso (a cura di), *Ripensare l'umanità tra fenomenologia, esistenzialismo e politica*, FedOAPress, Napoli, di prossima pubblicazione.

coscienziale e materiale circoscrive in realtà un *imperium in imperio* che si stabilisce tra la soggettività della coscienza e il suo essere corpo⁵².

Il *Santo Genet* mette a tema questa cesura. Jean Genet è l'*exemplar humanae naturae* che Sartre analizza come caso universale-singolare. In quest'opera occorre in maniera particolare un nuovo ricorso a Spinoza, che insieme alla comparsa della nozione di inconscio segnala alcune criticità della psicanalisi esistenziale:

L'essere che Genet crede di aver ricevuto dagli adulti è *già fatto*. Agli occhi suoi è un complesso di qualità e di tendenze reali che tutte lo portano al Male; è una sostanza nel senso in cui il cartesianesimo parlava di sostanza pensante, è la sua anima [...] insomma è [...] una maschera e un ruolo le cui azioni e le cui battute sono già fissate – è l'Altro, insomma, uno «zar» che lo possiede, un inconscio che, come quello degli psicanalisti, propone, impone, svia con malizia le precauzioni che si prendono contro di lui. In una parola, è un essere *in sé e per gli altri*, ma non è un essere-per-sé. Nella decisione di essere quel che l'hanno fatto, Genet copia dunque con la forza una volontà pura che lo definirà *a cose fatte* traverso la totalità dei suoi atti e una sostanza che preesiste alle sue azioni che le produce per una specie di necessità interna, così come i corollari derivano da un teorema. Questi due termini fanno a pugni: è mai possibile immaginarsi un concetto spinoziano che dispone d'una libertà astratta per volersi o rinnearsi? [...] In mancanza di una scelta egli conserva assieme due sistemi del mondo incompatibili: sostanza e volontà, *anima e coscienza, magia e libertà*, concetto e giudizio⁵³.

L'*imperium in imperio* che si rilevava poco sopra viene in questo caso a coincidere con l'impossibilità di coniugare la sostanzialità cartesiana, che coincide con la necessità interna dell'essere 'già fatto', e il libero desiderio d'essere che rinvia la definizione di Genet al momento della sua morte ("a cose fatte"). L'anima sostanziale⁵⁴ e necessitante si scontra con la libertà radicale della coscienza. Bisogna quindi pensare un concetto spinoziano

⁵² In questo senso si era anticipato che il corpo esplicita il problema dell'in-sé riportandolo alla dimensione individuale.

⁵³ J.-P. SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, Parigi 1952 (tr. it. di C. Pavolini, *Santo Genet. Commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 2017, pp. 66-67, corsivi aggiuntivi miei. D'ora in poi citato come *SG*).

⁵⁴ Il fatto che la nozione di sostanza sia qui riferita a Descartes, è spiegabile proprio a partire dal fatto che venga riferita alla "persona" di Genet. È la maschera a cui Genet deve "credere". La sostanzialità che viene qui tematizzata da Sartre non ha quindi nulla a che vedere con la sostanzialità della materialità corporea.

capace di disporre di una libertà astratta di volersi e rinnegarsi, ma ciò è *stricto sensu* impossibile. Se da un lato la libertà assoluta (astratta) è attribuibile “solo” alla sostanza (e quindi a Dio, alla *causa sui*), dall’altro Spinoza rifiuta un’idea di volontà legata al libero arbitrio comunemente inteso⁵⁵. Ciò che interessa è il ruolo di collante che Spinoza riveste fin dall’*Essai* del ’43: nella dialettica tra mondo e coscienza, la relazione tra i due termini sembrerebbe possibile “solo” tramite il punto di vista spinoziano. Sartre ha bisogno del contrappunto Spinoza-Descartes proprio per tenere insieme il determinismo delle condizioni materiali – corpo e mondo – e l’ineludibile condizione della libertà del soggetto. Dato che nelle psicobiografie l’attenzione è concentrata sulla vita dei personaggi, queste considerazioni riportano l’analisi sulla corporeità intesa come segno: «Genet *si è eletto* nella sua realtà *empirica*, e il martirio che il mondo gli ha fatto subire è il *segno* evidente, l’effetto principale di questa elezione»⁵⁶.

Silvano Sportelli ha notato come Genet abbia «interiorizzato la morale pubblica» per «incarnare il Cattivo, cioè l’Altro»⁵⁷. In questa interiorizzazione non è solo in gioco il Genet che dice “io” e si identifica nel ladro, poiché la condizione di possibilità di questa interiorizzazione implica l’apparire “così” di Genet allo sguardo di Altri. Ciò che è (o si sente) guardato, è sempre “innanzitutto” il corpo. Genet si è fatto significato attraverso l’essere-segno del corpo, e nel suo caso si ritrova l’assunzione dell’oggettificazione ricevuta da Altri. È esattamente questa assunzione che tiene insieme l’in-sé e il per-sé⁵⁸, ma sarebbe fuorviante pensare di essere di fronte ad un mero atto sintetico della coscienza riflessiva. Nel caso di Genet ci sono a ben vedere sia le caratteristiche della riflessione che le caratteristiche del vissuto preriflessivo: sceglie di farsi ladro “conoscendosi” come tale; “vive” il suo martirio come un destino, un regresso all’infinito⁵⁹. In questo senso si può tornare alla descrizione del corpo come affettività originaria, specificando come la dimensione corporea sia tutt’altro che ridotta ad una

⁵⁵ Cfr. SPINOZA, *E*, III, P. 9, Sc. In questa sede Spinoza definisce come “volontà” l’appetito di perseverare ad esistere se riferito alla mente, ma questa definizione si poggia sul capovolgimento della tesi della volontà assoluta esposta da Descartes nella Quarta meditazione.

⁵⁶ SARTRE, *SG*, cit., p. 157. Corsivi aggiuntivi miei. In questo luogo torna ancora una volta il riferimento a Spinoza, per tenere insieme il mondo e il soggetto che «come il pensiero e lo spazio spinoziano, non sono che i due attributi di una medesima sostanza».

⁵⁷ SPORTELLI, *Sartre e la psicoanalisi*, cit., p. 119.

⁵⁸ Ivi, p. 120.

⁵⁹ Sul rapporto tra regresso all’infinito e riflessione impura della coscienza preriflessiva si veda ad esempio SARTRE, *TE*, cit., p. 56.

dimensione utensile. Il corpo è il luogo in cui il desiderio d'essere che costituisce il per-sé si "inscrive" nel mondo, ed è proprio la sua materialità (il suo essere "inerte") che permette il processo di personalizzazione⁶⁰.

Il corpo è inconscio: il luogo delle sintesi passive della materialità che definiscono, indirizzano, costringono⁶¹ e riscattano il progetto originario e i piccoli desideri quotidiani. Esso rappresenta una zona d'ombra che si fa fatica a comprendere, dunque anche nel pensiero di Sartre ci si può chiedere: «Che cosa può un corpo?». Ecco riaffacciarsi Spinoza, che proprio nella sua veste sartriana allarga l'orizzonte a tutto ciò che è l'in-sé.

Proprio per questo, si è cercato di notare in precedenza come l'in-sé e il per-sé vengano tenuti insieme da una strategia spinoziana, pur rimanendo due concetti radicati nel cartesianesimo. La conseguenza diretta di questa posizione teorica porta al cuore (e alle spalle) della vita coscienziale: in questo senso è stato descritto lo statuto del corpo. Sartre, con la sua impostazione, sembrerebbe tenere insieme le due possibili vie riconosciute da Simondon nella storia del pensiero per studiare l'individuazione: «una via sostanzialista, che considera l'essere nella sua unità, dato a se stesso, fondato su se stesso⁶² [...] ed una via ilomorfica⁶³, che concepisce l'individuo come generato dall'incontro di una forma e di una materia»⁶⁴. La natura inerte della materialità permetterebbe di costruire un ponte tra queste due vie, spingendo l'analisi proposta verso la *Critica della ragione dialettica*, ma in questa sede vorrei far notare le possibili connessioni tra Spinoza e Sartre, da operare su un piano specificamente legato al funzionamento dei loro concetti. Bisogna brevemente fare i conti con le remore che Sartre ha contro la psicanalisi.

In un passo dei *Quaderni per una morale* Sartre discute l'analisi del rapporto tra ingannatore e ingannato di Freud e, rilevata l'esattezza della descrizione, arriva a concedere il determinismo delle cause materiali. Peccato però che «l'ordine psichico inconscio non [sia] altro che un'altra coscienza»⁶⁵. Sartre qui mostra di non aver rivalutato molto le sue posizioni

⁶⁰ Questo è il nome che darà Sartre alla costituzione di sé ne *L'idiota della famiglia*.

⁶¹ Sul rapporto tra corpo e oppressione, mi permetto di rinviare al mio articolo: P.M. ARUFFO, *Passioni della libertà: antisemitismo ed epoché della morale in Jean-Paul Sartre*, in «Studi sartriani», 2024, pp. 63-81.

⁶² Sartrianamente, l'in-sé.

⁶³ Il per-sé, in quanto correlazione intenzionale.

⁶⁴ G. SIMONDON, *L'individuazione à la lumière de forme et d'information*, Jérôme Millon, Parigi 2005 (tr. it. di G. Carrozzini, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, Mimesis, Milano 2020, p. 31).

⁶⁵ Cfr. SARTRE, *QM*, cit., p. 285.

sull'inconscio, già presenti ne *L'immaginario*. Nell'opera del '40, riassumendo, Sartre rifiuta la nozione di inconscio poiché nella sua ottica, se una dimensione inconscia esistesse, non sarebbe attingibile da alcun atto coscienziale: non potrebbe essere oggetto di riflessione⁶⁶. Così facendo il nostro autore riduce l'inconscio al preconcio – almeno per come presentati da Freud ne *L'Io e l'Es*⁶⁷ – eliminando uno dei due sensi descrittivi dell'inconscio freudiano, ovvero il rimosso, che in quanto tale “non può” divenire cosciente di per sé. In effetti, seguendo quanto detto in precedenza riguardo al desiderio, è emersa solo una dimensione latente, preconcio o sartrianamente preriflessiva. Naturalmente Sartre comprende che l'inconscio freudiano non proibisce *in toto* la messa a tema del contenuto rimosso, tuttavia rimane straniato da quella che ai suoi occhi appare come una forma di meccanicismo mascherato. In una nota della *Critica della ragione dialettica*, apposta a seguito di una discussione dell'iperempirismo di Gurvitch, emerge esplicitamente questo punto:

È l'*opposizione* che manca agli psicanalisti, almeno su taluni punti (perché c'è conflitto dialettico tra l'*Es*, il *SuperIo*, e l'*Io*). Eppure essi vi hanno costruito sopra una razionalità e [...] qualcosa che si potrebbe chiamare una logica dell'ambiguità. [...] Il soggetto analizzato appare come un vero tutto. Il fatto è, però, che il suo essere è passività [...]. Il solo fatto che Anna Freud [...] possa definire [le funzioni dell'*Io*] come «meccanismi di difesa» condanna il lavoro dell'*io* ad un'inerzia a priori. Così si parla, in fisica, di «forze» e di «lavoro», senza tuttavia lasciare spazio all'interiorità⁶⁸.

Il problema è quindi un certo tipo di determinismo che dalla fatticità del soggetto andrebbe poi a contagiare la sua libertà, ovvero la sua capacità di creare se stesso. È in effetti il problema che si rileva in alcune condotte descritte ne *L'essere e il nulla* – come sadismo e masochismo – in cui uno dei termini della relazione viene inevitabilmente ridotto ad oggetto: passivo e irretito. È la nozione di passività che in Sartre nasconde il secondo senso descrittivo dell'inconscio freudiano, ovvero il rimosso.

⁶⁶ Cfr. ID., *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (tr. it a cura di R. Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, p. 33, nota 1).

⁶⁷ Cfr. S. FREUD, *L'Io e l'Es*, in ID., *Opere. L'Io e l'Es e altri scritti (1917-1923)*. Vol. IX, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Milano 1989, pp. 477 ss.

⁶⁸ SARTRE, *CRD I,1*, cit., p. 145, nota 2.

È surrettiziamente grazie a questa dimensione passiva che nella *Critica della ragione dialettica* si afferma, citando Mumford, che «siccome la macchina a vapore *richiede* una cura costante da parte del conducente e dell'ingegnere, le grandi unità hanno un miglior rendimento delle piccole... Così il vapore *provocò* la tendenza alle grandi officine»⁶⁹. Se la *praxis* si cristallizza nella materia, a sua volta quest'ultima opera una totalizzazione passiva che sfugge agli uomini «proprio perché materiale»⁷⁰. Lo stesso dicasi per la corporeità, che in determinate situazioni arriva a precludere qualsiasi dimensione etica per l'individuo⁷¹.

Conclusione. Spinoza e Sartre: il metodo contro il metodo

Concludendo questo studio, vorrei cercare di lavorare con alcuni luoghi dell'opera spinoziana cercando di farli comunicare con alcuni aspetti del pensiero di Sartre. Riassumendo quanto detto, si possono enucleare delle questioni comuni: la preminenza della dimensione preriflessiva, che in Spinoza si tradurrebbe nella capacità di essere affetti; la centralità del corpo; la difficoltà del soggetto conoscente di mettere a tema ciò che vive. Questi punti confluiscono, a mio avviso, almeno su un problema fondamentale che investe il rapporto con i loro maestri e interlocutori: l'oggettività del conoscere.

Sartre, seguendo le osservazioni di Fink, rimprovera a Husserl di aver attuato l'*epoché* fenomenologica sulla base di un'operazione dotta⁷², mentre Spinoza rimprovera a Descartes – implicitamente ma non troppo – di essersi illuso della capacità di sospendere il giudizio sulle cose che si percepiscono⁷³. Ricostruendo brevemente le argomentazioni, si arriverebbe a tratteggiare un prospetto particolare.

Da un lato, Sartre, data la coerenza dell'atteggiamento naturale e riconoscendo che non ci sarebbe motivo di praticare l'*epoché*, fonda la sua necessità nella spontaneità stessa della coscienza. Dato che lo sfuggirsi della vita coscienziale costituisce l'atteggiamento naturale e vi riconosce un porto sicuro, «occorre un atto di semplice riflessione perché la spontaneità cosciente

⁶⁹ Ivi, p. 284.

⁷⁰ Ivi, p. 288.

⁷¹ Ciò è manifesto nel retrogusto aporetico che assapora il lettore nei passaggi de *Le radici dell'etica* dedicati al caso del Softrénon. Cfr. SARTRE, *Le radici dell'etica*, cit., pp. 58 ss.

⁷² Cfr. SARTRE, *TE*, cit., pp. 94-95.

⁷³ Cfr. SPINOZA, *E*, II, P. 49, Sc., pp. 221 ss.

si allontanano bruscamente dall'Io [...], allora l'*epoché* non è più un miracolo [...], è un'angoscia che si impone a noi e che non possiamo evitare»⁷⁴.

Dall'altro lato, Spinoza, in maniera forse ancora più incisiva, asserisce che «noi [non] abbiamo un libero potere (*potestatem*) di sospendere il giudizio. Quando diciamo, infatti, che qualcuno sospende il suo giudizio, non diciamo altro se non che egli si accorge (*videt*) di non percepire adeguatamente la cosa. La sospensione del giudizio è, dunque, una percezione e non una libera volontà»⁷⁵.

In entrambi i casi ci si trova di fronte a un'*epoché* che è innanzitutto un evento improvviso. In secondo luogo, la sensibilità dell'osservatore – abituato a credere a ciò che guarda – è in un modo o nell'altro turbata. Non da ultimo, viene meno la preminenza dell'aspetto deliberativo, decisionale, di tale operazione: paradossalmente, questo evento improvviso che sorprende l'osservatore (che è passivo) pone le condizioni per muovere i primi passi lungo i cammini della libertà.

La passività e la dimensione affettiva intesa in senso lato costituiscono, per quanto riguarda il soggetto conoscente, i punti d'incontro di questi due autori così lontani e profondamente diversi tra loro. A causa della corporeità, i protagonisti dell'esperienza conoscitiva di Sartre e Spinoza vengono disposti in un certo modo nei confronti di ciò che si presenta a loro. Spinoza parla di una disposizione non solo corporea, ma anche immaginativa, che porta gli uomini ad ingannarsi sulle cose che si trovano a conoscere. Una dinamica analoga è stata sottolineata in Sartre, quando si è analizzato l'esempio del dolore agli occhi presente ne *L'essere e il nulla*: solo quando smetto di leggere, rompendo la coincidenza tra l'atto della lettura e il dolore, sono in grado di comprendere quest'ultimo tramite riflessione.

In entrambi i casi, inoltre, si assiste ad una decostruzione del soggetto inteso come unità sostanziale, seppure in due sensi diversi. Mentre Sartre rinuncia all'Io per evitare qualsiasi forma di determinismo meccanicista, Spinoza arriva a sbarazzarsi dell'*Ego* cartesiano proprio riconoscendo da un lato la contingenza dei modi, dall'altro la natura relazionale ed estremamente cangiante delle connessioni costitutive degli individui. Venendo meno una concezione forte della soggettività (con cui Sartre avrà sempre un rapporto poco pacifico per le ragioni che ho cercato di far emergere) non rimane che una *causa sui* spontanea, che tuttavia rimarrà coscienziale in Sartre, rendendolo maldestro nel maneggiare i meandri della sedimentazione del senso nel corpo e nella materialità tutta. Ciò che manca al filosofo

⁷⁴ SARTRE, *TE*, cit., p. 95.

⁷⁵ SPINOZA, *E*, II, P. 49, Sc., p. 225.

parigino è effettivamente «un'*epoché* rovesciata [la quale] implica [da una parte] che cessiamo di prendere per guida l'“oggetto”, inteso nel senso di contrapposto della coscienza, per sostituire ad esso le “mete” dell'istinto – dall'altra, che cessiamo di prendere per polo il “soggetto”, inteso nel senso di colui al quale o per il quale gli “oggetti” appaiono»⁷⁶. Seguendo questo passo di Paul Ricoeur, la nozione di desiderio d'essere come affettività originaria avrebbe potuto scandagliare aspetti più distanti dei vissuti preriflessivi, nonostante essa sia comunque in grado di dire molto sui processi di personalizzazione. Rimane curioso, in Spinoza come in Sartre, che il desiderio si comporti come un raggio di luce capace di illuminare solo determinati aspetti dell'umano: in Sartre perché deve rimanere ancorato al punto di vista coscienziale che costituisce; in Spinoza perché pur essendo causa della consapevolezza di sé⁷⁷ e non affermando altro che lo sforzo di perseverare nell'esistenza, questa consapevolezza è inficiata dall'incapacità di mettere a tema ciò che è contrario a questa forza vitale⁷⁸. Sembra quasi che nei riguardi del problema dell'inconscio – se si deve rilevare *en passant* un tema simile nel pensiero spinoziano, questo sembra il momento giusto per farlo – il filosofo olandese faccia un passo in più rispetto a Sartre, ed è proprio per questo che a mio avviso è interessante accostarlo come contrastivo.

Quanto esposto implicherebbe che un'analisi del concetto di inconscio debba essere tentata anche in vista dei suoi risvolti etici e politici. Ciò significherebbe affermare che la questione dell'etica viene solo *scoperta* all'altezza della coscienza, ma in realtà la precede. In Sartre come in Spinoza etica e politica coincidono con un sistema di relazioni – “umane e non” – che danno forma sia all'individuo (nel senso più lato del termine), sia a ciò che chiamiamo ‘soggetto agente’, storicamente situato. Una concezione dell'inconscio non più solamente umana – come accade in Spinoza e nel pratico-inerte sartriano – manifesta non solo la necessità di individuare le condizioni di possibilità per le quali vi è un soggetto, ma anche l'esigenza di pensare queste condizioni di possibilità come irriducibili a tutto ciò che si colloca su un piano secondo rispetto ad esse: questa sarebbe la posta in

⁷⁶ P. RICOEUR, *De l'interpretation. Essai sur Freud*, Seuil, Paris 1965 (tr. it. di E. Renzi, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, il Saggiatore, Milano 1966, p. 142).

⁷⁷ Si sta facendo riferimento alla nozione di *Cupiditas*.

⁷⁸ Si veda, ad esempio, il terzo esempio di suicidio in SPINOZA, *E*, IV, P. 20, Sc., p. 445, dove Spinoza scrive che «certe cause esterne latenti (*latens*) dispongono la sua [del suicida] immaginazione e impressionano il suo corpo in modo che questo assume una natura diversa, contraria alla precedente, e dalla quale non si può dare nella Mente l'idea». Rimando a questo proposito al saggio di F. TORO, *L'identità in Spinoza e Locke*, in «Paradigmi», vol. 3, 2022, pp. 450 ss.

gioco dell'operare l'*epoché*, come dell'abbandonare la centralità di un polo coscienziale.

Per quanto concerne queste problematiche, nel contesto del pensiero sartriano si noterà la mancanza di un'analisi più ponderata della *Critica della ragione dialettica*, *Le radici dell'etica* e *L'idiota della famiglia*, ma spero che un lavoro come questo possa prendere corpo in un contributo futuro.

Matteo Bonazzi

Una lettera d'amore

TITLE: *A Love Letter*

ABSTRACT: The essay explores theft as a constitutive act of subjectivation, comparing Sartre's existentialist paradigm with Lacan's psychoanalytic paradigm. In Sartre, theft realises the lack of Being by conferring identity; in Lacan, on the other hand, object theft – paradigmatic in the *Purloined Letter* – precedes and generates the process of subjectivation, bringing into play the lost object and the logic of desire. The analysis shows how theft, far from being simple appropriation, functions as a gesture of separation from the gaze of the Other and access to an incalculable remainder, exceeding all symbolic economy. Through clinical examples, the text finally shows how theft can open up possibilities of enjoyment and sexual differentiation that are not reducible to the phallic register, taking shape as the blind writing of a love letter, in which the object is revealed precisely in its subtraction.

KEYWORDS: Theft; Lost Object; Subjectivation; Lacan; Gaze; Purloined Letter

1. *L'assunto sartriano*

Partirei da un assunto di base, non credo completamente condivisibile, probabilmente riduttivo, ma che mi aiuta a tracciare una rotta. E così lo propongo, come una destinazione immaginaria, o un destino reale, forse, che può aiutarci a segnare dei punti intermedi e su questi aprire una riflessione. L'assunto è che Sartre col suo *San Genet* avrebbe reso vera, letteralmente vera, la propria tesi filosofica secondo la quale l'esistenza precede l'essenza. Il furto di Genet, più che un'azione o un agito, sarebbe dunque da considerare un atto inaugurale: è da qui che Genet diventa ciò che è, si fa un nome, avviene all'esistenza che lo riguarda. Potremmo allora estendere questo assunto di base a tutti noi, all'umanità intera: rubiamo, in fondo, per controbilanciare la nostra mancanza d'essenza ed è così che esistiamo,

* Università degli Studi di Verona, matteo.bonazzi@univr.it

cioè diveniamo o, per dirlo con un Lacan ancora sartriano, saremo stati per ciò che siamo per divenire¹.

Possiamo cogliere già qui tutta una dimensione temporale e oggettuale dell'esistenza. Priva di essenza, la nostra vita sarebbe in attesa di un furto perché possa iniziare a realizzarsi. Questo *essere-in-attesa* dice sia della temporalità estatica in cui la vita è presa, sia dell'esposizione a quel che di noi e in noi ancora non è avvenuto, non si è (ancora) realizzato.

Quel che Sartre qui non vede, potremmo dire ai fini della riflessione che vorrei proporre, è che questa apertura del campo dell'esistenza alle spalle delle reificazioni, per usare un termine caro alla sua epoca, con cui cerchiamo invano di stabilizzarla, questa apertura all'esistenza è racchiusa all'interno di una certa considerazione umanistica, antropologica, correlazionalista e, in ultima istanza, potremmo dire all'interno di una temporalità nella quale il rapporto tra potenza e atto resta inalterato. Detto altrimenti, l'essere costantemente in attesa della nostra vita ha qui il significato di arrivare col furto ad afferrare e dunque realizzare precisamente ciò che fino a quel momento era rimasto semplicemente in potenza, al punto tale che potremmo arrivare a dire che là dove era la potenza – il non realizzato che restava in potenza – deve avvenire l'atto che la realizza. La realizzazione sarebbe dunque il nome della temporalità nella quale è inscritta la logica dell'esistenza sartriana.

Oltre a questa significativa struttura temporale, l'esistenza sarebbe poi caratterizzata da una altrettanto precisa dimensione oggettuale. Da questo punto di vista è emblematica l'articolazione dialettica con la quale Sartre pensa la nostra esistenza a partire dall'opposizione tra *in sé* e *per sé* dove, hegelianamente, la verità sta dalla parte del *per sé* mentre dalla parte dell'*in sé* ci sarebbe semmai la vita reificata, la cosificazione dell'esistenza, l'oggetto e l'oggettività come ciò che si contrappone alla libertà esistenziale, dunque alla decisione e al progetto della vita come propria. Ora, la questione del furto mette bene in evidenza il valore e lo statuto che in questo contesto si attribuisce all'oggetto: l'oggetto rubato è precisamente quell'elemento potremmo dire *in sé*, quella cosa del mondo, quell'ente del mondo che permette a Genet di realizzare il suo atto e divenire ciò che è. In questo senso, l'oggetto resta inanimato e semmai diventa occasione di animazione per Genet, o per il soggetto in generale, che ne fa strumento del proprio atto.

¹ J. LACAN, *Funzione e campo*, in ID., *Scritti*, tr. it. e a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 2002, p. 293.

2. *Col crimine nasce l'uomo*

Lasciamo ora queste brevi considerazioni su *San Genet* e spostiamoci in un contesto, quello psicoanalitico, per il quale la dimensione del furto, dell'atto criminale, direi così, risulta altrettanto costitutiva, se è vero, come sottolinea Lacan rileggendo *Totem e Tabù*, che è proprio «con la Legge e il Crimine che nasce l'uomo»². Potremmo dire che il furto è per Lacan tanto importante quanto per Sartre, se decide di iniziare il proprio insegnamento, sia cronologicamente sia logicamente, con un commento alla *Lettera rubata* di Edgar Allan Poe, in apertura dei suoi *Scritti*. Anche qui, potremmo dire, il processo della soggettivazione ha inizio con il furto, con il furto in effetti non proprio di una cosa ma di una lettera. Il che immediatamente complica lo statuto stesso dell'oggetto che in quanto lettera sembrerebbe alludere a un campo intermedio tra il linguaggio e la realtà o, detto ancora nel lessico di Sartre, tra il *per sé* e l'*in sé*.

In queste due differenti, eppure intimamente correlate³, genealogie del soggetto intravediamo due differenti ontologie modali del furto: quel che in primo luogo cambia di statuto è l'oggetto che da semplice mezzo, strumento di realizzazione dell'atto soggettivo, assume una intrinseca animazione o, per dirlo con Lacan, acquista un valore causativo rispetto al processo della soggettivazione. Detto altrimenti, se nel paradigma sartriano il soggetto nasce realizzando il proprio furto d'oggetto, nel paradigma lacaniano semmai è propriamente il furto d'oggetto a far nascere il soggetto; se nel primo caso il soggetto prende atto a partire dal suo furto, nel secondo caso è l'atto che prende il soggetto e cioè che lo precede, lo sovrasta e in fondo lo genera come suo effetto.

Questo rovesciamento del rapporto tra causa ed effetto comporta ovviamente una riscrittura complessiva sia della temporalità sia della logica modale dell'oggetto e cioè, in particolare, del rapporto tra potenza e atto, tra impossibile e possibile. Cambiando lo statuto dell'oggetto – e dunque la logica che decide del suo rapporto al soggetto – cambia il significato del furto e di conseguenza anche la temporalità della soggettivazione, nonché il modo in cui intendiamo la sua stessa realizzazione.

² ID., *Funzione della psicoanalisi in criminologia*, in ID., *Scritti*, cit., p. 124.

³ Cfr. C. LEGUIL, *Sartre con Lacan. Correlazione antinomica, relazione pericolosa*, tr. it. di S. Coppola, T. Di Pietro, G. Riccardi, Quodlibet, Macerata 2017.

3. La “a” di Lacan

Cosa succede se passiamo dal paradigma sartriano della *mancanza d’essere* a quello psicoanalitico della *mancanza a essere*? In questo spostamento letterale da una “d” a una “a” cambia completamente il piano in cui collochiamo l’atto del furto: detto altrimenti, per rubare bisogna sostituire. Non basta rubare la lettera, bisogna anche sostituirla, per segnare che è stata rubata, che non è là dove dovrebbe proprio perché là c’è dell’altro. È perché nella struttura manca che può essere sostituita e, a rovescio, è perché è stata sostituita che allora manca. La lettera è duplice e va sempre letta a rovescio: il suo dritto dice del suo rovescio, e viceversa, così come l’inconscio ha bisogno di essere letto a rovescio se non si vuole affogare nell’oceano della sua interpretazione semantica.

Quello che per Sartre assume la connotazione di un meno, di una mancanza, negatività costitutiva dell’esistenza umana, nel discorso psicoanalitico di Lacan perde lo statuto di origine per diventare piuttosto un effetto. La mancanza, come dimostra la clinica dell’autismo, non è originaria ma è un effetto dovuto all’impatto del corpo parlante, nato in un bagno di linguaggio, con il significante primordiale e dunque con la lettera. Ciò che ci colpisce, traumatizzandoci, nel *mare magnum* del linguaggio, è proprio una lettera che, a rovescio, ci permette anche di stare a galla. La “a” di Lacan che viene al posto della “d” sta a indicare che noi non manchiamo in quanto semplicemente esistiamo, piuttosto siamo indotti a mancare dal taglio significante, di cui siamo la conseguenza. Allo stesso tempo, data la diplopia costitutiva di questo impatto significante primordiale, quel che in noi si incide svuotando, scavando il solco della mancanza, è anche proprio ciò che continuamente, come matrice, rimanda alla nostra inesauribile ricerca d’essere. Si tratta di un doppio movimento: l’essere parlante marchiato dal significante manca e manca *a* essere, cioè non solo manca d’essere ma anche ne è in attesa. Come pensare questo doppio movimento se non evocando l’oggetto perduto, una delle due scoperte fondamentali di Freud?

4. L’oggetto rubato

L’oggetto perduto di Freud non è un oggetto *in sé*, tantomeno, se vogliamo mantenere il lessico sartriano, avrebbe per questo lo statuto del *per sé*. Il suo statuto è piuttosto paradossale: strana consistenza di un oggetto che dà prova di sé proprio perché manca. In questo senso, si tratta di

un oggetto «eternamente mancante»⁴, come dice Lacan, che fin dalla sua prima comparsa si dà appunto come perduto. Cosa intendiamo qui per prima comparsa? L'impatto del significante sul corpo produce un doppio movimento: da una parte l'apertura della catena differenziale dei significanti, ovvero l'effetto della soggettivazione *con* o *contro* la quale il soggetto si (s)marca cercando, appunto, di venirne fuori o a capo; dall'altra l'oggetto che cade, l'oggetto decaduto, perduto, sottratto. L'evento è dunque lo stesso (Uno) ma l'effetto è sempre duplice (Due): da una parte abbiamo l'apertura della metonimia infinita e dall'altra il punto di precipizio e di caduta, l'estrazione e l'aspirazione di un oggetto eternamente perduto nel cuore dell'esistenza del *parlessere*.

Ora, dobbiamo provare a ripensare l'evento del furto a partire da questa diplopia strutturale: come evento che nella sua unicità rinnova ogni volta l'accadere in figura di due, significante e oggetto, della nostra esistenza. Si tratta, precisamente, dell'insegnamento di Lacan nel suo *Seminario su La lettera rubata* col quale, appunto, dà inizio alla sua raccolta degli *Scritti*. La questione, appunto, riguarda la sottrazione, meglio ancora, il nascondimento della sottrazione (dunque, una sorta di sottrazione raddoppiata) come decisiva per il processo di soggettivazione.

Nel *Seminario su La lettera rubata* abbiamo effettivamente due modi e due tempi che segnano lo stile della lettera: il primo tempo, diciamo più dialettico, è quello che mette in movimento la scena iniziale, la narrazione di Poe, ovvero qualcosa è stato sottratto. A partire da questo punto, gli esseri umani più interessati a ciò che è andato perduto si mettono in movimento, metodicamente come degli investigatori, alla ricerca del rimosso. È questa l'accezione più classica per cui il rimosso di un oggetto perduto sarebbe qualcosa che si tratterebbe di recuperare, di ritrovare, perché è stato appunto nascosto, sottratto. C'è poi una seconda accezione di oggetto perduto, di lettera rubata, che ai fini del nostro discorso risulta decisamente più interessante: la lettera è sottratta proprio perché è messa troppo in evidenza, riposta proprio davanti ai nostri occhi. Qui decisivo, più che l'oggetto, è lo sguardo. Lo sguardo che è tale proprio perché non vede, lo sguardo che in questo senso rimuove perché in fondo è oscurato, acciecato, bruciato dalla presenza che si assenta dell'oggetto.

Se prendiamo allora come paradigmatica questa seconda accezione di rimosso, la lettera è sempre stata nel luogo più evidente, più scontato,

⁴ J. LACAN, *Il Seminario. Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, 1963-64*, a cura di A. Di Ciaccia, tr. it. di A. Succetti, Einaudi, Torino 2003, p. 174.

salvo che vi è nel modo dell'intravisto (*l'entrevu*⁵) cioè nel modo, potremmo dire, di quel che si scrive sul rovescio del famoso «luccichio sul naso» (*Glanz auf der Nase*) con cui Freud spiega la logica della vita amorosa. Ciò che brilla, brilla in una sorta di vuoto, di incavo. Ecco che cos'è che maggiormente ci sta a cuore, non tanto un oggetto *in sé* che non a caso muove il perverso nel suo vano tentativo di evitare la mancanza del suo desiderio. Quel che più ci sta a cuore è un oggetto che si manifesta a rovescio soltanto quando la sua *mancanza viene a mancare* e cioè precisamente nell'affetto d'angoscia. Il furto, secondo questa prospettiva, è un tentativo di stemperare l'angoscia, di far valere un desiderio che sopravvive alla «disruzione»⁶ del suo oggetto. Tutto alla rovescia rispetto all'atto di un Genet che ruberebbe per farsi riconoscere col nome di ladro. Rubiamo proprio per non essere più riconosciuti dall'Altro e per far esistere, al di là dell'angoscia che ciò ci produce, un desiderio ulteriore. In fondo, si ruba l'oggetto in modo tale da ricollocare in quello che è il suo luogo proprio l'oggetto perduto che così può continuare a segnalare la propria mancanza.

Ecco il paradosso che si tratta di arrivare a cogliere: noi rubiamo l'oggetto per liberare il vuoto che temporaneamente era andato a saturare. Il furto non è il furto dell'oggetto ma è sempre il furto dell'oggetto *perduto* che l'oggetto impropriamente deve recuperare. Allora, in questo doppio movimento, quello che più conta è il gesto della mano col quale si afferra l'oggetto per perderlo e così afferrare, infine, l'oggetto rubato, facendolo diventare ciò che è.

5. *Sottrazioni con o senza resto*

Dobbiamo senz'altro a Sartre uno spostamento che anche nella psicoanalisi lacaniana è fondamentale: lasciare fuori dal discorso sul furto il principio di realtà. Come giustamente Sartre sottolinea, la questione del furto non è qualcosa da registrare sul piano della realtà: Genet non ruba per bisogno o necessità, ma ruba *per se stesso*. Di nuovo, non è *in sé* che dobbiamo andare a cercare la causa del furto, ma *per sé*. Genet ruba per darsi un'identità. È chiaro che è a partire da qui che la posta in gioco nell'atto di

⁵ ID., *Le Séminaire, Livre XVI. D'un Autre à l'autre*, Seuil, Paris 2006, p. 315.

⁶ ID., *Il Seminario. Libro VII, L'etica della psicoanalisi, 1959-60*, a cura di G.B. Contri, tr. it. di M.D. Contri, revisione e note di R. Cavasola, sotto la direzione di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 1994, p. 316.

Genet diventa interessante anche per la psicoanalisi, perché è un modo tra gli altri di interrogarsi sulla nascita del soggetto.

Bisogna andare però cauti per non schiacciare un paradigma sull'altro. Ai fini del nostro ragionamento, mi interessa però sottolineare che se il paradigma di Sartre descrive fenomenologicamente i segreti dell'esistenza, delle sue mancanze e del suo bisogno d'identità, a partire da una logica che possiamo facilmente ricondurre all'*analitica dell'esserci* di Heidegger, l'interrogativo di Lacan sul furto e la sottrazione lo possiamo piuttosto ricondurre a una logica economica che ha in Marx e nella sua scoperta del sintomo la propria chiave di lettura.

Stiamo ancora sul *Seminario su La lettera rubata* per capire bene questa logica della sottrazione. Sottrazione è un termine che ovviamente viene dall'aritmetica, salvo che nella logica aritmetica noi abbiamo due elementi e un risultato, mentre nella logica dell'inconscio gli elementi non sono semplicemente tre ma addirittura quattro. Se per l'aritmetica $3-2$ fa 1 , per la logica dell'inconscio le cose vanno diversamente. Nell'inconscio, è «la logica dell'azione»⁷ a comandare, cioè la logica della prassi in quanto sottoposta alla parola e al linguaggio, e che, proprio per questo, ha a che fare con oggetti la cui consistenza dipende dall'incanto transferale.

In questo secondo paradigma, qual è lo statuto dell'oggetto sottratto? La logica dell'inconscio è una logica nella quale $3-2$ non fa semplicemente 1 , perché al risultato si aggiunge sempre un resto che però non è quantificabile. Per questo dobbiamo piuttosto andare verso la teoria del plus valore e del plus godere, Marx e Lacan: il resto di cui si tratta nella sottrazione di tempo alla forza lavoro dipende dal fatto che il lavoro, cioè la prassi umana, non ha a che fare soltanto con gli oggetti che concorre a produrre, ma soprattutto nel legame ha a che fare con oggetti il cui statuto inedito consiste propriamente nel loro essere investiti transferalmente. La sottrazione aritmetica non riesce a visualizzare quel che tra il 3 e il 2 transita senza approdare semplicemente all' 1 : la sottrazione al lavoro del proletario di quella quota di plus lavoro che serve al capitalista per produrre il plus valore, cioè il profitto, non è registrabile aritmeticamente. La prassi umana non è completamente aritmetizzabile per il fatto che quel che circola, il denaro, il valore del denaro, non è qualcosa *in sé*, ma è qualcosa che nella circolazione ha uno statuto metastabile per cui è sempre il più di un meno, cioè un plus valore che si genera a partire da una sottrazione.

⁷ ID., *Il Seminario. Libro XVIII, Di un discorso che non sarebbe del sembiante*. 1971, a cura di A. Di Ciaccia, tr. it. di A. Di Ciaccia, M. Daubresse, Einaudi, Torino 2010, p. 55.

Ecco allora la prima conquista su cui possiamo assestarci: il segreto della prassi umana, di cui la psicoanalisi ci offre la logica dell'azione, sfugge a una perfetta matematizzazione perché mette in gioco un oggetto che si genera nel momento in cui un meno, una sottrazione, una perdita fa esistere qualcosa che prima non c'era. Dobbiamo concentrare l'attenzione su questo oggetto residuale che la sottrazione aritmetica non riesce a visualizzare e che si viene a generare tra il meno e il più, potremmo dire tra la mancanza e l'eccesso. Qui troviamo l'oggetto specifico del furto in quanto furto *umano*.

6. *Il trauma della separazione*

Apriamo ulteriormente la lente di ingrandimento. Nella separazione dall'Altro, cioè in quello che Lacan chiama essere il trauma della nascita del soggetto, si scrive quel che c'è di effettivamente traumatico e quindi di costitutivo per il soggetto. A differenza di tutte le descrizioni fenomenologico-esistenzialiste che restano prese, secondo Lacan, dal primato che assegnano alla verità nella sua struttura ideica⁸, la psicoanalisi, nella sua forma di avventura, considera che il soggetto nasce a partire dalla fatticità del trauma e non tanto dall'esperienza di verità che va facendo di se stessa, per dirlo con Hegel. Dobbiamo allora intendere che questo trauma consiste nella separazione, anche se non è la separazione ad essere di per se stessa traumatica.

Quello che c'è di traumatico nella separazione è che il soggetto aspira presso di sé un elemento, un ambiente profondamente Altro⁹. Dunque, la separazione comporta un'aspirazione: è questo che disegna il suo *punto di vita*, potremmo anche dire la sua coscienza, come piega dell'inconscio, e non come esperienza di verità, di autocoscienza. Nella separazione, il soggetto paradossalmente si aliena realmente, ed è proprio questa *alienazione*

⁸ «Crocevia tra noi e tutti coloro che tentano di pensare il cammino del soggetto. Questa strada, in quanto è ricerca di verità, deve forse essere aperta nel nostro stile di avventura, con il suo trauma che è riflesso di fatticità? O deve essere localizzata laddove, da sempre, la tradizione l'ha posta, a livello della dialettica tra il vero e l'apparenza, presa all'inizio della percezione in ciò che essa ha di fondamentalmente ideico, di estetico in un certo senso, e accentuata da una centratura visiva?» (Id., *Il Seminario. Libro XI*, cit., p. 70).

⁹ «È quello che è stato chiamato trauma – non ce ne sono altri –, il trauma della nascita, che non è separazione dalla madre ma aspirazione in sé di un elemento fondamentalmente Altro» (Id., *Il Seminario. Libro VIII, Il Seminario. Libro VIII, Il transfert. 1960-61*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2008, p. 358).

*reale*¹⁰ che dispone la singolarità controeffettuale nell'accadere del suo processo di soggettivazione.

C'è dunque un'alienazione *nella* separazione: ecco il doppio movimento della controeffettuazione. Nella separazione il soggetto si aliena perché aspira dall'Altro un elemento che lo aliena da sé strutturalmente, dunque realmente. Qual è però la preconditione per questa aspirazione separativa? L'immistione di un elemento che Lacan chiama *tratto unario*: il taglio del significante, il colpo del significante che entra nel *parlessere* e lo recide, lo intaglia.

Possiamo allora provare a sintetizzare in questo modo: l'evento del significante che si imprime come un marchio sul corpo (immistione), l'apertura del taglio (separazione) e, nel luogo del taglio, l'aspirazione di un elemento Altro (alienazione reale). Dunque: *taglio, stacco, aspirazione*. Ecco la logica dell'azione che sta dietro al furto.

Nel furto noi cerchiamo di ripetere precisamente questa matrice e i suoi tre tempi presi nella sincronia di un atto: taglio, stacco, aspirazione. Così disegniamo il contorno dell'oggetto *a*. In ogni furto, quel che cerchiamo di rubare è proprio questo strano oggetto, né vuoto né pieno, quasi niente, ma non niente, incavo della mano che ci sfugge in ogni presa.

La matrice è questo contorno, questo bordo che si viene a costituire sul margine del taglio impresso dal significante nel corpo, che permette lo stacco, l'aspirazione come riempimento di che cosa? Di nulla, in fondo. È a partire da qui che l'esistenzialismo comincia a sviluppare la sua descrizione, ma la struttura dell'atto ci mostra che alle spalle di questo *nulla* c'è una logica dell'azione che è una logica del *transfert*, perché se non c'è stata questa immissione, se non c'è questa iscrizione, questa cattura in fondo del tratto unario, allora non c'è taglio, non c'è stacco e non c'è dunque alcuna aspirazione *al posto* di nulla.

7. *Guardami!*

Possiamo allora cogliere un'importante differenza tra la lettera rubata di Lacan e l'assunto sartriano di base da cui siamo partiti anche negli effetti e non solo a livello della causa. Per Sartre, Genet ha sviluppato un rituale del furto, direi ossessivo, perché nel furto egli si identifica al nome che questo atto gli permette di conquistare nel campo dell'Altro, ovvero *essere il*

¹⁰ Cfr. M. BONAZZI, *Il tatuaggio dell'Altro*, in «PHI/PSY. Journal of Philosophy and Psychoanalysis», n. 2025/1, pp. 61-72.

ladro. Potremmo dire che il furto è precisamente l'azione ritualizzata che gli conferma la sua identità, che gli riconosce un nome: *San Genet il ladro* (un po' come, con Lacan, possiamo dire *Joyce il Sintomo*). Rubo per essere qualcuno, rubo per conquistare un nome nel campo dell'Altro, laddove il mio dramma è la mancanza d'essere che avverto con angoscia e che mi riguarda.

Ora, nel caso invece della lettera rubata l'atto è completamente rovesciato: il furto ha un effetto di disidentificazione e, semmai, di *femminizzazione*. Nel furto siamo rimessi in contatto con la nostra matrice che ci disidentifica perché ci situa sul versante della separazione e sta alle spalle della nominazione che può arrivare dall'Altro. Il furto, in questo caso, non è un rito che simbolicamente ci permette di solidificare una identificazione, tutto il contrario: è un atto osceno, come quello della *différance* di Derrida, «un graffito osceno su un muro venerabile», che si insinua nel rito per destituirlo dall'interno.

Possiamo leggere così la critica che Lacan muove all'interpretazione del voyeurismo proposta da Sartre. Siamo nel 1964, Lacan sta lavorando alla questione dello sguardo e riassume così la lettura che Sartre ci avrebbe offerto del *voyeur*:

In quanto sono sotto lo sguardo, scrive Sartre, non vedo più l'occhio che mi guarda e, se vedo l'occhio, allorè è lo sguardo che scompare. È forse un'analisi fenomenologicamente corretta? No. Non è vero che, quando sono sotto lo sguardo, quando domando uno sguardo, quando lo ottengo, io non lo vedo come sguardo [...] Lo sguardo si vede [...] non già [*come*] sguardo visto, ma [*come*] uno sguardo da me immaginato nel campo dell'Altro [...] Non è forse chiaro che lo sguardo non interviene qui che nella misura in cui non è il soggetto annientante, correlativo del mondo dell'oggettività, a sentirsi sorpreso, ma il soggetto che si sostiene in una funzione di desiderio?¹¹

Proviamo a riprendere questi passaggi uno alla volta. In fondo, il *voyeur* vuole farsi vedere con le mani nella marmellata. Dunque, fa precisamente quello che gli è vietato, ma non come semplice trasgressione, cioè non per godere clandestinamente di quello che l'Altro gli interdice, ma per godere dello sguardo dell'Altro. Il *voyeur* si nutre più dello sguardo che della marmellata, che da questo punto di vista diventa una semplice occasione perché possa essere colto in flagrante dallo sguardo dell'Altro. Il punto su cui Lacan pone l'accento è proprio il modo in cui noi registriamo il godimento dello sguardo dell'Altro, come matrice del godimento dell'oggetto *a*. Per la

¹¹ LACAN, *Il Seminario. Libro XI*, cit., p. 83.

psicoanalisi, direi, la questione dello sguardo è completamente rovesciata. Il *voyeur* non si fa *beccare* perché vuole essere sotto lo sguardo dell'Altro, ma è qualcuno che grazie all'atto che va a compiere, interdetto dall'Altro, vuole ritrovare precisamente lo sguardo che ha perduto, e cioè il proprio sguardo che gli ritorna dall'Altro. Da questa prospettiva, dunque, l'Altro non è colui che mi guarda, ma colui che mi rende possibile quella trasgressione in virtù della quale trovo modo di accedere nuovamente al mio stesso sguardo in quanto eternamente perduto. In questo senso nel furto non rubo tanto per farmi vedere dall'Altro, non rubo perché attraverso questa sottrazione l'Altro mi riconosca appunto come ladro e mi iscriva nel suo sguardo. Rubo per *sparire* di fronte all'Altro, per rendermi invisibile al suo sguardo e così ritrovarmi in quanto perduto. L'affetto del *voyeur* non è tanto l'angoscia di essere stati colti in flagrante, ma la «vergogna di esistere» come sentimento fondamentale del vivente in quanto parlante. Lo sguardo di cui qui si tratta non è lo sguardo dell'alienazione, ma potremmo dire lo sguardo della separazione. Ed è proprio su questo bilico, tra l'essere visti senza sguardo e l'essere guardati senza vista, che si situa la sottile linea della vergogna, sulla quale Lacan situa lo statuto *ontologico*¹² dell'atto. Sostiamo un momento su questo primo passaggio di Lacan, proprio ai tempi del *Seminario su "La lettera rubata"*:

Ecco senza fallo l'audace ridotto allo stato di accecamento imbecille in cui l'uomo è, di fronte alle lettere di pietra che dettano il suo destino. Ma per chiamarlo ad incontrarle, quale effetto ci si può aspettare dalle sole provocazioni della Regina per un uomo pari suo? L'amore o l'odio. L'uno è cieco e gli farà cedere le armi. L'altro è lucido, ma desterà dei sospetti. Ma se è davvero quel giocatore che ci dicono, interrogherà ancora una volta le sue carte prima di metterle giù sicuro di aver vinto, e leggendovi il suo gioco, si alzerà dal tavolo in tempo per evitare la vergogna¹³.

E riprendiamo la stessa interrogazione più di dieci anni dopo, nel *Seminario Il rovescio della psicoanalisi*:

Bisogna pur dirlo, morire di vergogna è un effetto ottenuto raramente. [...] L'essere per la morte, ossia quel biglietto da visita attra-

¹² «È una vergogna, una onta, come dice la gente, che dovrebbe produrre una *ontologia*, finalmente ortograficamente corretta» (ID., *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi, 1969-70*, a cura di A. Di Ciaccia, tr. it. di C. Viganò e R.E. Manzetti, Einaudi, Torino 2001, p. 227).

¹³ ID., *Il Seminario su "La lettera rubata"*, in ID., *Scritti*, cit., p. 38.

verso cui un significante rappresenta un soggetto per un altro significante [...] questo biglietto da visita non arriva mai a destinazione, per la ragione che per portare l'indirizzo della morte bisogna che questo biglietto sia strappato. È una vergogna, una onta, come dice la gente, che dovrebbe produrre una *ontalogia*, finalmente ortograficamente corretta.

Intanto, morire di vergogna è il solo affetto della morte che meriti – che meriti cosa? – che la meriti¹⁴.

Proviamo a stare sul bilico di questa linea che la vergogna disegna sul punto di vita (morte) della nostra esistenza, tra l'uscire di scena per evitarla e l'effetto, raro, di morirci dentro. Grazie a questo strano affetto, possiamo arrivare a scorgere che rubiamo per ritrovare il nostro sguardo perduto, dove l'Altro ha più la funzione di sfondo che quella di figura, perché in primo piano non è l'Altro che ci vede, ma il nostro atto che fa esistere lo sguardo che appunto abbiamo perduto. Dunque, rubiamo non tanto per farci vedere, ma per sparire dallo sguardo dell'Altro, cioè per sottrarci al suo sguardo e ritrovarci precisamente laddove *non siamo*.

Questo movimento di disidentificazione è ciò che permette al soggetto di afferrare ciò che più gli sta a cuore. Come dice Lacan, è nell'oggetto che il soggetto si ritrova, in una modalità però che non è per niente lineare, perché, come afferma nel testo del 1966 su *La scienza e la verità*, «il soggetto è [...] in esclusione interna al suo oggetto»¹⁵. Sicché, il soggetto si ritrova cancellandosi precisamente in quell'oggetto perduto, niente o quasi, nel quale fa l'esperienza di questa intima correlazione antinomica dell'essere escluso internamente.

8. *Scartami, amami!*

Ritorniamo al nostro furto. Rubiamo, dunque, non tanto per essere visti, rubiamo propriamente per sparire dallo sguardo dell'Altro e afferrare precisamente quell'oggetto niente che ha per noi la funzione di oggetto separatore. Nel furto, diciamo così, noi afferriamo ciò che strutturalmente sempre ci sfugge di mano, in maniera tale da poterci separare dallo sguardo obiettivante dell'Altro. È questo che fa il *voyeur*, il suo atto non ha il significato inconscio del “guardami!”, se non nel senso che questo invito a guardarmi chiede propriamente di non essere visti, di dimostrare che, come

¹⁴ ID., *Il Seminario. Libro XVII*, cit., p. 227.

¹⁵ ID., *La scienza e la verità*, in ID., *Scritti*, cit., p. 865.

Lacan dice nel *Fenomeno lacaniano*: «Essere uno scarto, un rifiuto è ciò cui aspira, pur senza saperlo, chiunque sia un essere parlante»¹⁶. Trasgredendo allo sguardo superegoico dell'Altro, raggiungiamo col furto questa sorta di sottrazione interna per cui ci ritroviamo in quell'oggetto eternamente perduto in cui siamo implicati intimamente. Rubo perché l'Altro nel vedermi possa restituirmi il mio sguardo perduto, non il suo.

È così che diventa allora evidente quanto sia necessario un altro paradigma rispetto alla fenomenologia esistenzialista, o a tutto l'impianto estetico che secondo Lacan accompagna la storia della soggettivazione da Platone fino a Merleau-Ponty¹⁷, per poter cogliere la dimensione del furto nella sua specificità inconscia. In questo senso, la fenomenologia rimarrebbe imbrigliata dentro la visibilità, l'idea che nel furto ci si dà a vedere all'Altro nella dialettica intersoggettiva, mentre il segreto del furto sarebbe da ricercare a livello della struttura intrasoggettiva che rivela la propria intima logica dell'azione non tanto per l'Altro, ma grazie all'Altro e a partire dall'Altro. La questione in gioco è il rapporto con l'oggetto e, precisamente, il rapporto con l'oggetto in quanto perduto. Dunque, un rapporto non fenomenizzabile, un rapporto col suo punto di cecità: io rubo perché così mi cancello dalla visibilità dello sguardo altrui.

Questo punto di opacità ha bisogno effettivamente di un altro paradigma, non più fenomenologico, ma potremmo dire *fenomenografico*, ed è così che ritorniamo alla questione della lettera. Se l'oggetto in questione, ciò che di fatto rubo in ogni mio furto, è qualcosa di non fenomenizzabile, perché in quanto oggetto perduto non è mai specularizzabile e dunque non sarà mai propriamente un oggetto che mi sta di fronte nella luce del mondo e delle esperienze che io ne faccio, allora per poterne cogliere qualcosa bisogna passare da una descrizione fenomenologica del furto a una sua *fenomenografia*, cioè una scrittura che renda in fondo possibile leggere ciò che effettivamente viene invisibilmente rubato. Il furto, pur restando invisibile, si lascerebbe però leggere, sotto *transfert*, tramite la scrittura cieca di una *lettera d'amore*.

Se prendiamo l'oggetto rubato alla lettera, e non più come un fenomeno, dobbiamo però stare altrettanto attenti a non precipitare nell'ambito del significante e della significazione, come si capisce bene della lettera rubata. Questa lettera rubata in realtà non detiene alcun senso recondito, alcun significato segreto e funziona proprio perché sulla lettera non c'è scritto nulla di significativo: quel che conta è che appunto è stata rubata,

¹⁶ ID., *Il fenomeno lacaniano*, in «La Psicoanalisi», n. 24, 1998, p. 10.

¹⁷ ID., *Il Seminario. Libro XI*, cit., p. 70.

è sempre sottratta e rovesciata. Dunque, non tanto il messaggio che porta al suo interno o in superficie, ma quello che c'è scritto sul suo rovescio. In questa fenomenografia bisogna prendere ciò che si scrive a rovescio, come sul negativo di una lastra fotografica: ad ogni passo, l'incisione scrive cancellando ciò di cui si tratta, rendendolo appunto illeggibile. La lettera rubata buca l'esperienza, non si dà a vedere, ma al contempo interrompe ogni rimando metaforico all'altra scena della rappresentazione, della simbolizzazione, della significazione.

La lettera è precisamente ciò che si sottrae tra il corpo e la parola. Ed è qui che un'altra dimensione si dischiude, non più ontologizzabile, che non ha più pertinenza né con l'essere né con il non-essere o, in termini sartriani, né con l'*in sé* né con il *per sé*: una dimensione letterale pre-dialogica. È qui che si scrive il nostro "non-realizzato" a cui il furto punta senza saperlo.

9. *Il furto della sessuazione*

Due esempi per concludere. Il primo sul versante maschile e il secondo sul versante femminile, non tanto per confermare una logica binaria, ma perché la lettera, da questo punto di vista, è alla base della differenziazione sessuale.

Nel primo caso, abbiamo il furto del denaro da parte del figlio adolescente che sottrae di nascosto le banconote dal portafoglio del padre e che con questo atto fa esistere precisamente la lettera che gli permette una separazione rispetto alla nominazione paterna. Ogni sera, prima di cena, il figlio si intrufola nella stanza dei genitori e compie il furto del denaro. Ruba al padre il segreto della sua potenza che giace lì, in bella vista, sul suo comodino, accanto al suo lato del letto matrimoniale. Questa sarebbe la lettura semantica, orientata da ciò che è evidente, che vediamo sulla scena del rito che si ripete ogni sera. L'atto fa esistere qualcosa però di un'altra oggettualità non fenomenizzabile, non specularizzabile, ma letterale, liberando quella «anomala positività»¹⁸, di cui parla Lacan, per cui l'esperienza della soggettivazione a livello dell'inconscio può avere inizio. Il padre, come Goethe per André Gide, produce l'immistione¹⁹ del significante nel giovane adolescente: questo fa sì che la macchina della significazione e dunque la soggettivazione abbia inizio, ma sul rovescio di quella

¹⁸ ID., *Il Seminario, Libro XIV, La logica del fantasma, 1966-1967*, a cura di A. Di Ciaccia, tr. it. di A. Di Ciaccia, L. Longato, Einaudi, Torino 2024, p. 106.

¹⁹ ID., *Gioventù di Gide o la lettera e il desiderio*, in ID., *Scritti*, cit., p. 756.

stessa immistione l'oggetto perduto comincia letteralmente a manifestarsi *en souffrance* e cioè attraverso un disagio, una sofferenza che palpita sotto alla nominazione dell'Altro. È questa la lettera che si produce sul rovescio dell'immistione del significante unario nel soggetto da parte dell'Altro che tocca precisamente l'oggetto perduto e il denaro come simbolo della significazione, l'equivalente universale di cui diceva Marx, nonché il tentativo del figlio di rubare precisamente ciò che resiste all'equivalenza universale del denaro e che non ha prezzo perché sfugge all'aritmetica dello scambio. Il furto diventa così un atto *aneconomico*, un atto che vuole interrompere la circolarità o la circolazione economica dello scambio delle parole e del denaro. Diventa così leggibile il tentativo di separazione del figlio che nell'atto del furto fa esistere quell'elemento sovrannumerario e letterale che non ha prezzo, qualcosa di intimamente legato al plus valore. Plus valore non dovuto a uno sfruttamento aritmetico, ma al fatto che l'atto fa esistere nella sottrazione qualcosa che si genera in più e che in fondo fa saltare l'economia circolare per cui il figlio non sarà altro in potenza di quel che il padre è già in atto. Ecco, ci vuole questo rovesciamento per arrivare a leggere che la posta in gioco non è qui il furto della potenza paterna, ma piuttosto del suo non-realizzato. In questo furto non è tanto il riconoscimento ad essere evocato, ma precisamente la sottrazione o la separazione che per poter avvenire ha bisogno non solo dell'atto, ma di un oggetto letterale, di un incalcolabile, del furto di una cifra smisurata: nel furto del denaro è all'oggetto smisurato che l'adolescente punta.

L'altro esempio è invece sul versante sul femminile dove l'accesso alla sessualità passa attraverso la drammatizzazione onirica di una scena ripetuta di furti, la cui matrice riassumerei così: passare dall'illusione di rubare ciò che non si ha per esserlo, all'accettazione di non averlo a partire dalla scoperta che non lo si è²⁰. La giovane ragazza presa dall'alternativa tra un masochismo culturale che la porta istericamente a invidiare le possibilità e la potenza che il simbolico attribuisce al ragazzo, e dall'altra parte al tentativo di installarsi allo stesso livello del ragazzo in virtù di una parità e del riconoscimento di un'eguaglianza tanto formale quanto fonte di sofferenza a livello sostanziale. Presa da questa alternativa, la ragazza compie l'atto del furto in maniera tale da accedere precisamente a una sessualità che non sia tutta fallica: ruba ciò che non si vede, che non ha valore, che non conta niente. Con l'atto del furto, si sottrae dunque a questa alternativa dell'essere inferiore, dell'essere portatrice di un meno oppure dell'essere uguale, per scoprire che non è né meno né uguale, ma è piuttosto supplementare.

²⁰ Cfr. Id., *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in Id., *Scritti*, cit., p. 638.

Questa supplementarietà la fa *ex-sistere* non a lato, accanto, ma in un altrove che intensivamente è sempre qui. Per far questo, però, ha bisogno di attaccarsi a una lettera d'amore che faccia segno verso un altro godimento non riconducibile all'organizzazione fallica dell'esperienza. Anche qui, possiamo notare che il furto non avviene per farsi riconoscere, non è il furto che le dà appunto un fallo immaginario là dove ha constatato che non ce l'ha, ma è un furto che le permette di insistere su ciò che per struttura non esiste, ovvero una alternativa rispetto alla significantizzazione fallica. Ed è proprio questa insistenza che il furto rinnova per far esistere qualcosa che è dell'ordine di un godimento supplementare, cioè un godimento che non è tutto fallico.

In entrambi i casi c'è un movimento separativo, c'è un movimento sottrattivo: nel primo caso, togliere all'Altro qualcosa che dimostrerebbe la completezza strutturale dell'economia di cui è portatore, sottrarre dunque e decompletare; nel secondo caso, mostrare col furto che la sottrazione è affermativa, produce un godimento in più, cioè uno slittamento dal tutto al non tutto che non è appunto aggiuntivo ma, dislocando i termini in gioco, rende possibile una separazione e cioè una differenza che nella sua impossibilità si rivela però affermativa. È a questa differenza che la "a" di Lacan fa segno: illeggibile, invisibile e forse indicibile, ma non per questo meno capace di suscitare un amore per cui l'avventura della soggettivazione vale senz'altro la pena.

Scrivo senza vedere. Sono venuto. Volevo baciervi la mano e tornarmene a casa. [...] Ecco, è la prima volta che scrivo nelle tenebre [...] senza sapere se formo dei caratteri. Dove nulla ci sarà, leggete che vi amo.

Denis Diderot, *Lettera a Sophie Volland*, 10 giugno 1759.

Gianluca Solla

*Lo sguardo di rapina.
Estetica dell'appropriazione e potere della visione*

TITLE: *The Predatory Gaze. Aesthetics of Appropriation and the Power of Vision*

ABSTRACT: The essay explores the concept of the “predatory gaze” as a form of visual appropriation that transcends contemplation and becomes an act of symbolic or erotic possession. Starting from Jean Genet’s novels and Jean-Paul Sartre’s critical interpretation, the essay investigates the gaze as a site of tension between domination and exposure, power and vulnerability. Genet’s characters use the gaze to subvert social norms, transfigure abjection into sacredness, and reclaim agency through desire and imagination. The gaze thus becomes a poetic and political force, capable of redefining subjectivity through transgression.

KEYWORDS: Predatory Gaze; Appropriation; Subjectivity; Jean Genet; Visual Power

1. *Il gesto che ruba la luce*

Nella lingua italiana esiste un’espressione singolare per indicare un furto compiuto con gli occhi ovvero uno sguardo pronto a carpire quanto della realtà abitualmente si nasconde. L’espressione “sguardo di rapina” viene usata per richiamare quella modalità dello sguardo che non si limita a prendere atto dell’esistenza di un oggetto e a registrarne le caratteristiche visibili, ma che sottrae qualcosa all’oggetto guardato. È uno sguardo che prova a catturare il segreto di quanto guarda e a dominarne l’esistenza. Con tutta evidenza, si tratta di uno sguardo che non contempla, ma consuma; di uno sguardo che non ascolta ma si impone; che prende ma non restituisce. Uno sguardo a senso unico, in un certo senso. Non si tratta qui di proporre una critica morale di questo sguardo, quanto piuttosto di prendere atto della sua esistenza. Più esattamente, si tratterà di mostrare come lo “sguardo di rapina” rappresenta una forma del guardare umano in quanto

* Università degli Studi di Verona, gianluca.solla@univr.it

tale e quali implicazioni possieda la sua messa in atto. Forse, occorrerà spingersi anche a riconoscere come qualche suo tratto viva in ogni sguardo. Guardare non è sempre “rubare con gli occhi”? Non c’è per caso un furto che è immanente allo sguardo più neutrale e più innocente? Non si ruba quando ci si protende a cogliere determinati tratti del mondo visibile, per impermanenti e transitori che essi siano, e a fermarne l’apparizione?

Forse uno sguardo di rapina è anche quello sguardo che prova a trattenere qualcosa dell’istante che invece precipita immediatamente nella sua scomparsa. In ogni caso, pare accompagnato dal sapere o dall’intuizione che il tempo è fatto di momenti effimeri, al punto che “tempo” è il sinonimo di un’ostinata precarietà del reale.

In maniera sintetica potremmo allora dire che uno “sguardo di rapina” non intende contemplare la bellezza o trarne ispirazione, bensì trasformare l’oggetto che guarda in una forma di possesso. Esso esprime un determinato potere di cattura, come se tramite la visione il soggetto che guarda fosse realmente in grado di rubare qualcosa all’altro, di rapinarlo di un suo bene o di un suo tratto intimo. Esiste, in altri termini, una forma di appropriazione che forse potremmo anche chiamare una colonizzazione dell’altro (comunque si voglia pensare questo altro) che appartiene alle possibilità dello sguardo in quanto tale, sia che esse restino latenti o che si manifestino. Resta essenziale indagare come lo “sguardo di rapina” sia sempre legato a una dinamica di erotizzazione della funzione visiva. Qui l’oggetto guardato (oggetto di rapina) viene iscritto all’interno di una dinamica di desiderio, potere e appropriazione, implicita nella sua cattura visiva. L’altro è qui preventivamente inteso come disponibile alla presa, pensato al limite come utilizzabile e, in ogni caso, come leggibile nei suoi tratti e nelle sue intenzioni. Lo sguardo diventa una cattura a distanza, a partire da questa disponibilità, che essa sia immediata od ottenuta con la forza.

Eppure, anche il modo in cui lo sguardo di rapina si esprime è, pur sempre, un modo di spaziare, di attraversare il campo del visibile e di ridefinirlo come campo di conquista. Se la critica moralistica resta inerme di fronte alla molteplicità delle espressioni della vita umana e se, non essendo in grado in nessun modo di estirpare la violenza che abita in lei, prova a distaccarsene ipocritamente, la questione potrebbe essere rovesciata: e se il nostro sguardo fosse, sempre o comunque “perlopiù”, uno sguardo oggettivante? Se in fondo a tutte le nostre immagini si celasse, inestirpabile, la vocazione rapace di questo tipo di sguardo? E se non facessimo altro che provare inutilmente a sradicarla, rimanendone ossessivamente legati?

Questa ipotesi andrà ora messa in gioco a partire da come lo “sguardo di rapina” emerge nella scrittura di Jean Genet e anche da come questo

riappaia nella filigrana del *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), che Jean-Paul Sartre gli ha dedicato¹.

2. *Desiderio, potere e ferite*

Notre-Dame-des-Fleurs (1943) – il primo romanzo di Genet, scritto in carcere – si apre con la descrizione di un detenuto in attesa di giudizio, che passa le sue ore a guardare il volto di criminali o di giovani teppisti. Ha ritagliato le loro fotografie dai giornali e le studia minuziosamente:

Weidmann vi apparve in un'edizione del pomeriggio, con il capo fasciato di candide bende, suora nonché aviatore ferito, caduto in un campo di segale un giorno di settembre simile a quello in cui si conobbe il nome di Notre-Dame-des-Fleurs. Il suo bel volto moltiplicato dalle rotative si abbatté su Parigi e sulla Francia, in fondo ai villaggi più remoti, nei castelli e nelle capanne, rivelando agli amareggiati borghesi che la loro vita quotidiana è sfiorata da assassini ammalianti, insidiosamente asceti fino al loro sonno, che si accingono ad attraversare, grazie a qualche complice scale di servizio, senza il minimo scricchiolio. Sotto la sua immagine splendevano d'aurora i suoi crimini (omicidio numero 1, numero 2, numero 3, e così via fino al sei), ne dicevano la gloria segreta e ne preparavano la gloria futura².

Lo sguardo del detenuto scruta con attenzione estrema quei piccoli brandelli di carta stampata per appropriarsi anche dei minimi dettagli. Li desidera e li avrà: la fotografia non è che una porta che lo avvicina a loro: un po' di più, ma mai veramente al punto che loro possano essere presenti in quella sua cella. Eppure potente resta la fotografia, che gli permette di vivere nella promessa che, attraverso quel minimo ritaglio di carta stampata, egli possa realmente toccarli, scavalcando a ogni sguardo la dissomiglianza infinita tra il bianco e nero della stampa a inchiostro e il colore effettivo della loro pelle. Quest'ultimo lo si potrà solo immaginare, prolungando la forza della fotografia in un'immagine mentale che non ha mai fine, almeno sinché non si placa il desiderio.

¹ J.-P. SARTRE, *Santo Genet, commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 2017. Nel corso del saggio si terranno presenti anche altre due riflessioni fondamentali, senza poter fare esplicito riferimento e avviare il confronto che sarebbe opportuno. Parlo del *Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* di Jacques Lacan (1964) e di *Glas* di Jacques Derrida (1974).

² J. GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, il Saggiatore, Milano 2018, p. 7.

Guardando le figure ritratte, il detenuto è particolarmente attratto dal loro degrado e dall'abiezione che però gli riesce di sublimare in bellezza e sacralità³. Sottrae così i loro volti e le loro vite – ma con ciò anche la propria esistenza – al potere del carcere, alla monotonia delle sue ore, alla ripetitività disciplinare delle sue procedure, per affidare quei volti e quei corpi a una mitizzazione erotica che li salvi, sacralizzandoli ovvero idealizzandoli. Il suo sguardo è sì uno “sguardo di rapina”, quando scruta ossessivamente ogni anfratto visibile di quei corpi ritratti. E quando non riesce a vedere tutto quello che vorrebbe, li completa con l'immaginazione. Ma quello sguardo è anche capace di trasfigurare ogni cosa, distaccandosi dal mondo di tutti i giorni per crearne un mondo forse onirico, ma anche anticonvenzionale, un mondo in cui il desiderio la fa da padrone, un mondo trasgressivo e carnale. Lo sguardo del detenuto è, allora, lo sguardo sovversivo di chi non si piega al carcere, ma trova in quel mondo interiore le figure della sua stessa sopravvivenza. È forse questa la maniera in cui guarda un'esistenza singolare che non è mai perduta nonostante tutto, almeno sinché il suo sguardo resta capace di fare mondo nella disperazione delle condizioni che la circondano. È proprio quello sguardo che diventa in grado di scrutare le forme di vita che brulicano nell'angolo più buio della città.

Quattro anni più tardi Genet darà alle stampe il suo romanzo più celebre, *Querelle de Brest* (1947)⁴. Se lo leggiamo alla ricerca di indizi sulla questione del guardare, possiamo dire che *Querelle* approfondisce e insieme destabilizza radicalmente la dimensione dello sguardo già introdotta da *Notre-Dame-des-Fleurs*. Qui lo sguardo non è più solamente un vettore unidirezionale di desiderio o di appropriazione, ma si configura come un dispositivo decisamente più complesso. Qui nessuno è pienamente padrone del proprio sguardo senza essere a sua volta visto e guardato. La rapina dello “sguardo di rapina” non avviene più a senso unico, come permettevano ancora le fotografie ritagliate, ma è diventata un gesto che si compie e che anche si subisce, a volte nello stesso momento. Questo sguardo porta con sé una doppia natura: non è mai attivo senza lasciare aperto lo spazio a una passività radicale del soggetto che, guardando altri soggetti, viene a sua volta guardato, desiderato, posseduto. Guardare significa qui non solo

³ Si veda il passaggio da J. GENET, *Diario del ladro*, il Saggiatore, Milano 2017, pp. 238-239: «Ho detto che sono belli. Non di una bellezza normale, ma di un'altra, fatta di posanza, di disperazione, di numerose qualità la cui enunciazione richiede un commento: la vergogna, la malizia, la pigrizia, la rassegnazione, il disprezzo, la noia, il coraggio, la vigliaccheria, la paura... L'elenco sarebbe lungo. Tali qualità sono scolpite sul volto e sul corpo di questi miei amici».

⁴ Id., *Querelle de Brest*, il Saggiatore, Milano 2016.

scrutare la dimensione del visibile dal proprio nascondimento, come poteva ancora essere nella scena d'apertura di *Notre-Dame-des-Fleurs* in cui i soggetti fotografati nulla sanno del desiderio del carcerato che ne guarda i tratti con passione, bramandone il contatto. Guardare implica sempre anche l'essere guardati e, ancora di più, l'essere visti guardare. In altri termini, lo sguardo non ci sottrae all'esposizione, ma in un certo senso la raddoppia: siamo esposti in quanto corpi nel mondo, ma lo siamo ancor più perché lo sguardo, per quanto predatorio, mostra qualcosa di noi (un'intenzione, un desiderio, una passione segreta) che non può essere dissimulata proprio nel momento in cui decidiamo di guardare. Nello sguardo, attivo e passivo si indeterminano. Uno sguardo rappresenta proprio l'esperienza in cui la dimensione attiva si rovescia sempre in una dimensione passiva, nella quale è implicata. Ogni personaggio – a cominciare dal protagonista Querelle – è, al tempo stesso, soggetto e oggetto degli sguardi di rapina. Così, nel momento in cui si fa soggetto dello sguardo e dell'eros che vi è coinvolto, è già divenuto oggetto degli sguardi altrui e del loro eros incontenibile⁵. Non c'è mai effettivamente sguardo al di fuori di questo rovesciamento e di questa complicazione (co-implicazione). Non c'è mai uno sguardo astratto o neutrale, perché qualsiasi sguardo partecipa sempre a una rete di relazioni visive, segnate da erotismo, violenza, ambiguità, potere, degradazione e bellezza.

Contrariamente a quanto si potrebbe credere, lo sguardo non è una forma di avvicinamento dalla distanza, una vicinanza che tiene alle sue distanze e che da lì esercita il suo imperio. Per violento che possa essere il contatto che cerca, il suo tenersi a distanza non mette mai al riparo il soggetto che esprime quello sguardo. Questa condizione di esposizione costante allo sguardo altrui mina ogni ipotesi di identità stabile. Così nei personaggi di Genet la soggettività è un costruito fragile, continuamente ridefinito proprio dalla dinamica della specularità ossia dal guardare e dall'essere guardati. Avanziamo allora l'ipotesi che – se Genet ha potuto vedere con grande precisione l'indeterminarsi di attivo e passivo nell'esperienza dello sguardo – è perché ha riconosciuto sino a che punto il desiderio trovi nello sguardo il luogo del suo incarnarsi. È propria del desiderio un'ambivalenza strutturale per cui all'atto del dominare si accompagna

⁵ Parla in questo senso un passaggio esemplare di ID., *Diario del ladro*, cit., p. 68: «quanto più mi guardava, tanto più avevo la sensazione che egli leggesse in me la stessa volontà decisa esercitarsi contro di lui». Sulle dinamiche dello sguardo nella scrittura di Genet, con particolare riferimento al *Diario del ladro*, cfr. A. LUSSIER, *Jean Genet entre «la lumière et l'ombre»*, *Apparition, prestige, éclipse dans Journal du voleur*, in «Études françaises», 58/2, 2022, pp. 131-145.

sempre anche il rischio (o la fantasia) di essere dominati. Da qui l'evidenza che ogni ruolo – vero o presunto che sia – non ha nei romanzi di Genet mai una consistenza stabile, ma è costantemente esposto a ogni forma di rovesciamento. La scrittura del desiderio si traduce in una mobilità della trama, in cui le categorie di attivo e passivo, amante e amato, carnefice e vittima, soggetto e oggetto, si scambiano incessantemente di posto e di funzione⁶. Nessuno ne è al riparo e la messa in scena narrativa non si limita a descrivere questa oscillazione, ma – come la trama degli sguardi – la produce e la prolunga in una sorta di regia simbolica dei corpi.

3. *Corpi senza requie*

Che nei romanzi di Genet, in particolare a partire da *Querelle*, lo sguardo si rovesci sempre nel suo contrario, vale anche per quello che abbiamo chiamato lo sguardo di rapina. Più esattamente, è come se ogni sguardo fosse abitato sempre da due sguardi, uno dentro all'altro, senza alcuna possibilità di distinguerli in uno buono e uno cattivo. Così nello sguardo di rapina: chi guarda per possedere rischia sempre di essere a sua volta posseduto. Possedere o desiderare vuol dire esporsi, lasciare il proprio rifugio, sottoporsi all'eventualità che altri abbiano nei nostri confronti le stesse mire o anche mire peggiori. Chi oggettualizza l'altro, si ritrova oggetto di un contro-sguardo. Mette a nudo e ora viene denudato. Lo sguardo dell'altro lo disarmo. Si tratta di una dialettica irrisolta, produttrice di una tensione permanente, di un'incertezza strutturale. Per questo l'indecisione dei ruoli con tutta la sua carica drammatica rappresenta forse uno dei tratti più profondamente caratteristici dell'opera di Genet. Così anche per la sua figura letteraria, sempre in bilico tra racconto soggettivo in prima persona e dimensione letteraria e finzionale. In un primo momento potremmo, infatti, dire che, priva di un'identità stabile, la sua figura letteraria si fissa sui motivi della vita quotidiana (che sia per strada o nella cella di un carcere) e trova lì la rivendicazione di una sua personale libertà. Si prenda un passaggio esemplare dal *Diario del ladro* (1949), in cui il desiderio viene facilmente scoperto e messo a nudo:

⁶ Cfr. GENET, *Diario del ladro*, cit., p. 30: «in me assumo a un tempo la parte di vittima e quella di criminale. Anzi, in realtà emetto, proietto di notte la vittima e il criminale scaturiti da me, fo che si incontrino da qualche parte, e verso l'alba la mia emozione grande nell'apprendere che per un pelo la vittima schivato la morte e il criminale la galera o la ghigliottina».

Sulle Ramblas, una sera incrociammo una donna col figlio. Questi era un bel giovinello, avrà avuto una quindicina d'anni. Il mio occhio indugiò sui suoi capelli biondi. Lo sorpassammo e io mi voltai. Il ragazzotto non si scompose. Per veder chi guardassi, anche Stilitano si voltò. Soltanto allora la madre, mentre l'occhio di Stilitano s'appuntava col mio sul figlio, se lo strinse contro, o si strinse a lui, quasi per proteggerlo dal pericolo dei nostri due sguardi, che peraltro ignorava⁷.

Genet ci confronta con una modalità del guardare che non è certamente neutra. Ci rivela, anzi, la menzogna di una presunta neutralità dello sguardo che resta per lui sempre un atto creativo, trasgressivo, erotico, capace di sovvertire le norme morali, sessuali e sociali. Così lo stesso sguardo di rapina, che mira a portare a segno l'appropriazione ladronesca, è sempre anche uno sguardo artistico che sacralizza il reietto e sottrae autorevolezza all'ordine costituito della Società, rendendo evidente l'esclusione ipocrita su cui essa ha sempre basato il predominio dei propri valori.

Per quanto disincanto regni in questo mondo di sguardi e di corpi, vi si partecipa sempre affamati di conquiste. Per quanto freddo e senza rimorsi ed emozioni sia lo sguardo di rapina, che vede e passa immediatamente all'azione, senza alcuna riflessione né commozione, lucidamente, la sua violenza è espressa al meglio dalla formula di «una calma che vi agita», ancora dal *Diario del ladro*:

Chiamo violenza un'audacia in riposo innamorata dei pericoli. *La distingui in uno sguardo*, in una mossa, in un sorriso, ed è in te che produce i suoi rimescolii. Essa ti smonta. È una calma, tale violenza, che ti agita. Si dice talora: «È un maschio che non gli manca la grinta». I delicati lineamenti di Pilorge erano d'un'estrema violenza. Violenta era soprattutto la loro delicatezza. Violenza del disegno dell'unica mano di Stilitano, immobile, semplicemente posata sul tavolo, e che rendeva inquietante e pericoloso il riposo⁸.

La distingui in uno sguardo: ci si riconosce tra ladri, tra sguardi di rapina. La loro è una violenza di cui Genet dirà che è «quasi sempre segnalata soltanto dall'assenza dei segni consueti»⁹. Manca di aggressività nel suo agire. In essa si distingue piuttosto la passione erotica, con il suo sguardo di rivendicazione che intende appropriarsi di ciò che la Società gli nega.

⁷ Ivi, p. 70.

⁸ Ivi, p. 29, corsivo mio.

⁹ *Ibidem*.

Contemporaneamente, essa trasfigura la miseria delle condizioni, la bruttezza del crimine, in un nuovo ordine sacrale. Consiste in questa trasfigurazione simbolica il suo atto di trasgressione vero e proprio.

Genet ha perfettamente inteso – e messo in scena – quanto lo sguardo sia costitutivamente un atto di violazione. È sempre in gioco una presa, anche lo sguardo più innocente la implica. Ma vale appunto quando si diceva sopra: essere guardati vuol dire inevitabilmente subire la propria esposizione agli sguardi degli altri. Del resto, se Genet ha deciso di essere un ladro, è perché è stato riconosciuto dagli altri colpevole di furto. È stato colto in flagrante o, come bisognerebbe dire, «è stato visto» rubare: formula di un decreto inappellabile, che non prevede alcuna chance¹⁰. Da allora in poi quello sguardo degli Altri lo inchioderà a tale identità.

Ciò che Genet fa è, a ben vedere, rovesciare il gioco, decidendo che l'identità che gli altri gli hanno attribuito con l'implacabile severità del loro sguardo, lui la assumerà come la propria. La distillerà e degusterà sino all'ultima goccia. La assumerà a pieno, radicalmente e, anzi, eccessivamente. Decide a un certo punto che lui sarà ladro e che sarà anche canaglia, traditore, pederasta: il peggio di una Società, in altri termini¹¹. Se gli altri hanno preteso di inchiodarlo a una precisa determinazione – secondo quanto si potrebbe chiamare il «*potere costituente*» dello sguardo¹² – assumendola attivamente Genet intende riappropriarsi di quell'accesso alla realtà che gli è stato impedito. Se lo sguardo che lo ha «trafitto» ha fatto di lui «la farfalla fissa su di un tappo»¹³, egli farà della nudità a cui è stato ridotto la scena stessa della sua esibizione impudica, del suo spettacolare strip-tease letterario. Contemporaneamente, cercherà ossessivamente questa nudità in tutti i suoi incontri, nelle loro sofferenze, nell'isolamento delle prigioni. Lo farà anche con le canaglie peggiori, quelle che gli suggeriscono maggiore vicinanza con una bellezza che non è stata ancora vista, ma che ha atteso il suo sguardo di rapina per essere colta e decifrata. Per farlo serviva qualcuno che avesse il coraggio di osare portare uno sguardo su di loro, a suo rischio e pericolo, come solo uno sguardo di rapina poteva essere all'altezza di fare: carpendone la bellezza segreta e penetrandola, arrivando perfino a esaltarne i pidocchi, definiti «una gemma preziosa» del corpo dei detenuti.

¹⁰ SARTRE, *Santo Genet*, cit., p. 42.

¹¹ Ivi, p. 21.

¹² Ivi, p. 55.

¹³ *Ibidem*.

4. *Della vita o di un'appropriazione indebita*

L'appropriazione indebita – furto o rapina, che abbiano come oggetto un gioiello o un corpo, poco cambia – è il modo in cui il giovane ladro Jean prende ciò che gli è negato. Non c'è niente di occasionale qui. Lo sguardo di rapina diventa l'atto con cui il soggetto – Genet, ma per traslato tutti i singoli soggetti – costituisce sé stesso. Come dirà Sartre, il furto diventa un atto di coscienza. Lo stesso vale per lo sguardo di rapina: esso non era che un modo di restituire lo sguardo feroce che, una volta, si è ricevuto da bambini. È uno sguardo restituito, carico di tutto il senso di impotenza avvertito nell'infanzia, ma rovesciato. Uno sguardo di questa portata non è mai semplicemente un organo della vista, senza essere prima il punto attraverso cui passa il processo del suo divenire. È in quello sguardo che si incarna per un soggetto il proprio desiderio, producendo al contempo una fuoriuscita dalla sudditanza allo sguardo degli altri. Se lo sguardo altrui faceva di Genet il colpevole, con lo sguardo di rapina il soggetto-Genet ricambia ora il mondo con la sua stessa moneta. Oltretutto, come scrive Sartre, «per orgogliosa che fosse, la sua solitudine poteva passare per ignoranza»¹⁴. All'isolamento dell'orgoglio occorreva sostituire un altro gesto. Occorreva passare all'atto. In forza di quello sguardo di rapina diventa Dio del suo stesso sguardo. L'oggetto tabù si è fatto sacro da sé, inavvicinabile e inas-similabile, benché continui a essere come prima sotto gli sguardi di tutti. Ma fa ancora di più: non è esposto agli sguardi per una condizione naturale, ma si esibisce davanti a loro, rivelandone l'inconfessabile voyeurismo della Società intera, tenuto altrimenti nascosto. Fa della sua impudicizia il solo modo possibile di restituire loro la moneta con cui pretenderebbero di pagarne l'apparizione scandalosa. Alla certezza dello sguardo degli altri e alla fissità del suo tribunale bisognava opporre una realtà che ancora non esisteva, mettendola teatralmente in scena. Allo sguardo di rapina corrisponde, quasi per una forza uguale e contraria, ma a esso intimo, un esibizionismo senza limite che rapina lo sguardo degli altri di qualsiasi iniziativa. Solo questo passaggio poteva incarnare l'esigenza di cambiare il mondo da parte di un escluso e ribaltare la sua pura e semplice sudditanza. In termini sartriani, questo vorrà dire liberarsi dall'essere attraverso il non-essere ovvero opporre alla costrizione della Realtà la potenza «di ciò che ancora non è»¹⁵.

¹⁴ Ivi, p. 146.

¹⁵ Ivi, p. 158.

È necessario tenere in mente questo aspetto per comprendere come lo sguardo di rapina non sia semplicemente un super-sguardo, ma come esso porti con sé tutta una serie di movimenti precisi e di istanze inderogabili. Il suo non è un puro non-essere, ma un essere che non ha o, più esattamente: un essere che fa valere la potenza di no, del suo no. Punto di caduta dell'esistenza, cristallizzazione contingente di un istante, prodotto di un errore, esso finisce per essere portatore di uno sbaglio, di un rifiuto o di uno smacco, che cambiano il corso delle cose¹⁶.

Lo sguardo di rapina non si limita allora più, come accadeva nella cella di *Notre-Dame-des-Fleurs*, a rubare particolari erotici dei corpi fotografati. Bisognava giungere, invece, sino al punto di *irrealizzare* il mondo ovvero la Realtà stessa, di svuotarla a forza di sguardi e di parole. Solo presso quel niente della finzione, cioè dell'apparenza, che è il niente che Genet avverte essere il suo, «la sua impotenza a creare dell'essere»¹⁷ è possibile sfuggire allo sguardo di un Dio che giudica e che condanna. Se come diceva Artaud, occorre farla finita con il giudizio di Dio¹⁸, Genet traduce questa formula attraverso la capacità dello sguardo di sovvertire i valori di una Società che strutturano la Realtà. Lo sguardo di rapina sarà quello sguardo capace di vedere finalmente la bellezza nel soggetto laido e lo splendore del diamante anche nella pietra falsa, rovesciando così l'attribuzione di senso sui cui una Società si basa. È il suo «diamante immaginario»¹⁹ che non mancherà di brillare grazie all'operazione di Genet. È da quel niente che Genet trae il proprio godimento. Esso costituisce l'evento del mondo che ha luogo unicamente in forza della rapina e della sua impotenza, della solitudine e dell'irrealtà, del suo stesso delirio²⁰.

A questo effetto, più che vederlo, noi partecipiamo. Potenza della letteratura, noi stessi partecipiamo allo sguardo di rapina perché attraverso Genet ci tendiamo insieme a quello sguardo verso il mondo, per prenderlo, ma soprattutto per inventarlo: per vederlo come l'atto di creazione dello sguardo è in grado di produrlo ogni volta, piuttosto che per vederlo per quello che è. Questa creazione ha qualcosa di radicale, per comprendere

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 611.

¹⁷ *Ivi*, p. 377.

¹⁸ A. ARTAUD, *Per farla finita col giudizio di Dio*, Mimesis, Milano 2019.

¹⁹ SARTRE, *Santo Genet*, cit., p. 377.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 382 e p. 600. Di Divine, il travestito protagonista di *Notre-Dame-des-Fleurs*, Sartre ha scritto: «Recita la femminilità per assaporare l'impossibilità radicale di femminilizzarsi. Tutto è falso in lei: falsi i nomi che si dà, falsi i suoi gesti lezionosi, falso il suo desiderio del maschio, falso il suo amore, falsi i suoi piaceri. S'infischia di *essere* donna, quel che vuole è *essere falsa*» (*ivi*, p. 372).

la cui portata ci viene in aiuto un passo in cui, parlando della scrittura di Genet, Sartre dice: «Da questi poemi non caveremo nessuna *conoscenza* né su noi stessi né su altri; soltanto gli oggetti si possono conoscere»²¹. E allora qual è l'effetto dell'invenzione di quello sguardo? Che cosa ci resta del fatto di partecipare alla sua venuta al mondo? Ci tocca forse come qualcosa che non è estraneo a nessuno dei nostri sguardi, anche quelli all'apparenza più neutri e più disinteressati?

Prosegue Sartre: «Che cosa resterà, una volta chiuso il libro? Un sentimento di vuoto, di tenebre e di orribile bellezza, un'esperienza "eccentrica" che non possiamo far entrare nella trama della nostra vita, e che resterà sempre "in margine", inassimilabile»²². Questo si tratta di fare: di essere capaci di abitare questo spazio di vuoto, il suo sentimento, in cui la bellezza è orribile, ma il cui carattere «inassimilabile» – sembra dire Sartre – è un *pharmakon* per le nostre vite, spesso così distanti dalle vicende narrate da Genet e dal loro tratto talora talmente marcato da risultare a volte caricaturale. In fondo, Sartre sembra incontrare Genet proprio rispetto a una dimensione soggettiva che non è mai assicurata come tale, ma che pure ci tocca in sorte da vivere. Che non sia assicurata vuol dire, tra le altre cose, che sotto la pressione degli altri, dei loro sguardi giudicanti, «non siamo né del tutto oggetti, né del tutto soggetti»²³, ma una sorta di oscillazione tra l'uno e l'altro a cui Genet ha prestato tutto il suo teatro di personaggi, di modalità, di gesti²⁴.

²¹ Ivi, p. 604.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 605.

²⁴ Ha colto questo punto Sartre in un passaggio della sua psico-biografia di Genet: «Perché noi siamo tutti insieme dei conformisti vincitori e degli oppositori vinti. Nascondiamo tutti, al fondo di noi stessi, una rottura scandalosa che, rivelata, ci cambierebbe di colpo in "oggetti di riprovazione"; isolati, biasimati per i nostri smacchi, soprattutto nelle circostanze di minor conto, conosciamo tutta l'angoscia da aver torto e di non poterci dare torto, d'aver ragione e di non poterci dar ragione; oscilliamo tutti fra la tentazione di preferirci a tutto perché la nostra coscienza è per noi il centro del mondo, e la tentazione di preferire tutto alla nostra coscienza» (ivi, pp. 611-612). Rispetto a questo carattere che ho definito "di oscillazione" si potrebbe procedere anche a un confronto interno alla stessa riflessione sartriana, per esempio con un riferimento all'*Idiota di famiglia*: «La persona non è del tutto subita, né del tutto costruita: per il resto essa non è affatto o, se si vuole, non è in ogni istante che il risultato scavalcato dell'assieme dei processi totalizzatori, coi quali noi tentiamo continuamente di assimilare l'inassimilabile, cioè a dire, in prima linea, la nostra infanzia» (ivi, pp. 690-691).

5. *La legge trasgredita, il volto riconquistato*

Se nessuno sguardo si limita mai a osservare o a essere contemplativo, ma porta inscritta su di sé una violenza fondamentale, per cui esso è animato da una pulsione di rubare, di scoperchiare, di conquistare, essere sguardo significa vivere il desiderio di attraversare tutti i corpi, e quindi non solo di vederli nudi, ma di esporli in tutta la loro nudità. Contemporaneamente, come abbiamo visto, ciò implica la necessità per il soggetto di scoprire sé stesso, di mettersi a nudo, di non poter esistere nella separatezza di uno sguardo che, da lontano, gestirebbe il mondo senza esserne toccato. È qui che uno sguardo di rapina, nel tentativo di appropriarsi di quanto lo circonda o, più esattamente, di quanto lo inter-essa, riesce a vedere, nella trama insensata del mondo, un ordine di possibilità che riguarda ciascuno nella sua singolarità. Più esattamente, è proprio il suo tratto furtivo e sovversivo che diventa capace di scoperchiare le trame della Società e aprire una breccia nella Realtà. Se i corpi vivono per lo più vite immerse nello stereotipo e nei gesti convenzionali, solo uno sguardo di rapina può spingersi al punto di sottrarli alla dimensione della convenzione, per restituirli a una dimensione più radicale dell'essere, al tremore dell'eros, al palpitare delle passioni. Solo allora possono essere rovesciate le gerarchie e ci si può appropriare del mondo come unica forma possibile di sovversione da esercitare.

Inscritta in quello sguardo c'è una capacità di profanazione che, anche in questo caso, non procede a senso unico: Genet è il migliore testimone di come lo sguardo diventi anche la propria ferita. Non colpisce mai altri impunemente, senza restare implicato nel proprio gesto di profanazione. In lui questo sguardo di rapina si costruisce attorno a una visione che vuole irrompere sulla scena del riconoscimento, travolgendone la natura dialettica. Lo sguardo di rapina non restituisce mai l'altro a sé stesso, né a una sua immagine precedente: lo denuda. Straordinaria la formula di Sartre che possiamo citare a tal proposito: «l'anima è pronta per la visitazione, ma l'angelo non viene»²⁵. È sul fondo di questa assenza – di un'attesa che sospende e che si ribalta in evidenza di una lacuna – che qualcosa di inaudito si fa largo. Lo sguardo di rapina si impossessa dell'altro travolgendo, con il suo carattere sacrilego e insieme poetico, l'aderenza di ciascuno con sé stesso, la sua identità.

Ha colto il punto Sartre, quando scrive:

Genet, per le persone da bene, incarna l'altro. E siccome è incapato nella loro trappola, così incarna l'altro anche ai suoi propri

²⁵ Ivi, p. 72.

occhi. Ma quest'altro installato in lui per un decreto della società, e per prima cosa, una rappresentazione collettiva; ne ha tutti i caratteri: fisso, inafferrabile, non è riducibile ai moti contingenti di una coscienza individuale; è Genet stesso ma di un'altra natura; in una parola, è Genet consacrato, che ossessiona l'anima quotidiana di Genet profano [...] quelle migliaia d'occhi sono interiorizzati; sono passati dietro a lui²⁶.

Eppure, è in questa sorta di auto-consacrazione, che Genet arriva a fare spettacolo della sua libertà, producendola come una finzione o, più esattamente, una simulazione: una realtà romanzata²⁷. Per usare un'espressione di Genet stesso, «on avait reconnu en moi *le spontané simulateur*»²⁸. C'è della simulazione e l'innocenza sognata ha lasciato il posto a una vita che è diventata – alla lettera – *leggenda*: «che la mia vita sia *leggenda* vale a dire leggibile e che la sua lettura faccia nascere qualche emozione nuova che chiamo poesia. Io non son più nulla, soltanto un pretesto»²⁹. Anche l'alienazione come strumento con cui rompere con la realtà non basterà più a uscire da quel gioco di rispecchiamenti che si instaura tra la Società e i suoi bellissimi reietti. Una volta evocata, la potenza dialettica tende a unificare tutti gli elementi che venivano risucchiati dentro il suo raggio d'azione. Come Sartre vede bene, c'è ancora troppa volontà in questa azione. Potremmo dire: c'è troppa intenzione perché riesca realmente ad avere la stessa passione, la stessa violenza, lo stesso desiderio che toglie il respiro del desiderio sessuale che lo anima.

Se il furto o la rapina sono quegli atti attraverso i quali si voleva sovvertire l'oggettivazione a cui il soggetto (il "ladro") è stato ricondotto dallo sguardo altrui, questo stesso atto non fa che prolungare lo sguardo degli altri, non fa che confermarne il giudizio, seppure cambiandolo di segno, assumendo lo stigma come elezione. Ma anche questo modo finisce per cristallizzare il soggetto nella forma inalterabile di una esteriorizzazione permanente. Se prima non si vedeva che attraverso gli sguardi degli altri, ora si vede attraverso un'immagine di sé, che è pur sempre destinata agli altri. Per quanto dirompente sia il contenuto (lui «ladro, parassita e pederasta»), finisce per eternizzare quello sguardo che raggelava Genet da bambino. Il modo per ribaltare l'asimmetria di quel primo sguardo della Società non fa che prolungarla con tutta la sua ferocia. Anche quella della

²⁶ Ivi, pp. 156-157.

²⁷ Cfr. E. MARTY, *Bref séjour à Jerusalem*, Gallimard, Paris 2003, p. 20.

²⁸ J. GENET, *Un captif amoureux*, Gallimard, Paris 1986, p. 205.

²⁹ GENET, *Diario del ladro*, cit., p. 122.

canaglia non sarà altro che una finzione, magari necessaria per sovvertire la Società, ma frutto puramente di una potente immaginazione. È alla potenza di quest'ultima che Genet consacrerà la sua opera letteraria, facendo del suo sguardo, anche del più terribile, uno sguardo immaginario, per quanto parassita e malandrino debba sembrargli. Così la sua stessa rapina era fittizia e, quando rubava, in fondo finiva per non compiere altro che un «simulacro del furto»³⁰. Votarsi all'immaginazione vuol dire opporsi alla potenza del reale, scegliere il niente della finzione come propria trascendenza³¹, farsi canto ovvero vibrazione che interrompe – ma appunto solo immaginariamente – la spaventosa potenza dei fatti del mondo che hanno dalla loro la certezza ottusa della tautologia. Lo sguardo di rapina non lascia dietro di sé che le apparenze di un mondo annientato nella sua virtualizzazione, di cui l'immagine è l'espressione più intensa.

6. *Specchio di carne, scrittura di fuoco*

Può essere qui di aiuto richiamare brevemente la teoria dello sguardo in Sartre, che anche se non viene mai presentata come un trattato organico trova un suo sviluppo profondo sin da *L'Essere e il Nulla* (1943). È infatti noto come per Sartre lo sguardo altrui possa incasellare un soggetto, oggettivandolo e riducendo così la sua libertà. Nel libro III di *L'Essere e il Nulla* (parte 1, capitolo 1: *Il corpo*, § 3: *Le Regard*), Sartre ne offre la trattazione più famosa nei termini per cui lo sguardo dell'altro è l'esperienza-soglia che fa emergere me stesso come oggetto «per l'altro» (= non sono più solo soggetto). A questa esperienza si accompagna la vergogna quale sentimento privilegiato che rivela l'essere-per-altri: la libertà del singolo si sente «catturata» dallo sguardo altrui. In questa ottica lo sguardo rappresenta la porta d'accesso per la dimensione intersoggettiva dell'ontologia sartriana. È nello sguardo che l'«essere-per-altri» ha il suo fondamento. Questo aspetto ha naturalmente un ampio spettro che va dai processi di soggettivazione all'alienazione che lo sguardo produce in termini rappresentativi perché la logica di soggettivazione che vale nell'incontro con l'altro viene ripresa e amplificata dalle istituzioni, dalle ideologie e, in generale, dai dispositivi di potere. In questo caso l'Altro dello «sguardo dell'altro» non è più soltanto un altro individuo, per importante che sia nella nostra biogra-

³⁰ SARTRE, *Santo Genet*, cit., p. 130.

³¹ Cfr. G. TESTA, *La lucidité et la sainteté. Échos mallarméens dans Saint Genet*, in «Studi sartriani», 2022, p. 70.

fia, ma anche lo Stato, l'antisemita, il colonizzatore, il Capitale. Ognuno di essi è portatore di uno sguardo – o, più precisamente, di uno specifico regime di visibilità – che costruisce e inchioda il singolo a una determinata percezione che è anche una definizione. Questo tema è sviluppato in maniera esemplare nelle *Riflessioni sulla questione ebraica* (1946) in cui una certa scena dello sguardo diventa prototipica delle pratiche di esclusione e annientamento dell'altro: è lo sguardo che produce la rappresentazione da cui dipende l'esistenza stessa dell'ebreo che è come tale non un dato sociale, ma una costruzione dello sguardo antisemita³². Ciò che emerge qui è il senso di un'asimmetria profonda tra chi guarda e chi subisce tale sguardo, tra chi definisce e chi è definito. Eppure è solo nella scoperta di essere ciò che si è sotto lo sguardo altrui che tale identità può rovesciarsi in rivendicazione, come in Genet, decostruendo lo sguardo dominante che oggettivizza, in una lotta per il diritto all'autodeterminazione e contro un regime politico che è sempre primariamente un regime rappresentativo e percettivo (si veda la prefazione a Fanon, *I dannati della terra*, 1961). Anche in questo caso, come nel caso di Genet, il punto di rottura politica ha luogo quando da guardati ci si rovescia in un soggetto collettivo che restituisce lo sguardo.

In generale, lo sguardo dell'altro è, come quello di Medusa, pietrificante. È il luogo di un'oggettivazione il cui sortilegio mi viene gettato addosso dall'altro e a cui non riesco a sottrarmi immediatamente. Questo mi confronta, almeno in un primo momento, con un senso di impotenza, di fissità, che mi rende inerme di fronte all'altro. È uno sguardo traumatico, è un trauma in forma di irruzione in quella che avvertivo come mia sfera personale e che invece era già una forma (non-saputa) di esposizione senza tregua: lo sguardo degli altri «forma il mio corpo nella sua nudità» e questo fa sì che «il senso profondo del mio essere è fuori di me, imprigionato in un'assenza; altri è in vantaggio su di me»³³.

Ma cosa resta di tutto questo nelle pagine di *Saint Genet, comédien et martyr*? Lo sguardo di Genet è ciò che lo rende portatore di una scelta assoluta, che di fronte al nulla originario della colpa scommette sulla propria libertà radicale. Occorre però tenere a mente una cosa: nel testo di Sartre si assiste a una tensione continua verso il fondo oscuro e inappropriabile di Genet stesso. Da qui l'ipotesi che formulo: forse lo sguardo che Sartre esercita su Genet è, a sua volta, uno sguardo di rapina, rispetto al poeta,

³² Su questo punto si rimanda a G.L. SOLLA, *In effigie. Le metafisiche dell'antisemitismo*, in «Studi sartriani», 2024, pp. 125-138.

³³ J.-P. SARTRE, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 1964.

all'uomo, ai suoi gesti e alla sua scrittura. Assistiamo ammirati a una lettura che, in fondo, vuole spiegare tutto e tutto vuole svelare. Come se si trattasse di completare simbolicamente ciò che l'autore ha lasciato in sospenso o incongruo nel passaggio tra vita e letteratura, tra immaginazione e Realtà.

Con una formula potremmo dire che *Sartre guarda Genet come Genet guarda la Realtà* ovvero con uno sguardo che intende penetrare, conquistare, possedere. È attorno a questa torsione che si può pensare non solo Genet come autore dello sguardo di rapina, ma anche Sartre come filosofo che si espone – forse senza volerlo – alla stessa logica, riproducendola nel gesto critico. Il primo, però, scrive per sottrarre e possedere i margini del mondo, per accedere alla dimensione travolgente dell'eros. L'altro lavora per decifrare e per possedere l'enigma di chi quei margini li abita. In modi diversi e forse irriducibili, entrambi guardano come si ruba.

A porsi qui con tutta evidenza è anche una questione di posizione. Quella di Genet e del suo sguardo è una posizione sì violenta, ma poetica e, in un certo senso, performativa, intenzionale sino all'eccesso. È, in un modo o nell'altro, un'operazione di emancipazione, che si compie nella sua vita e nella sua scrittura, a volerle distinguere. Con Sartre le cose si fanno più complesse. Sartre è il filosofo per eccellenza, l'autorità che si interessa dell'enigma con un'autentica curiosità, ma finisce per ricondurla alle sue categorie e in questo modo per annullarne l'eccedenza. Finisce, cioè, per riportarlo all'interno del suo cosmo concettuale. Per questo il testo sartriano è attraversato da una singolare tensione tra il suo intento illustrativo ed esplicativo e l'attrazione verso qualcosa che resta irriducibile alle categorie utilizzate. È però proprio in questa tensione che Sartre finisce per incarnare quel tipo di sguardo che vorrebbe descrivere, diventando egli stesso parte della dinamica di rapina simbolica, che attraversa l'opera di Genet.

Il punto è che lo stesso Genet, volendo sovvertire il mondo, partecipa al movimento di oggettivazione ossia di reificazione della realtà. Non disattiva il giudizio, piuttosto attiva un desiderio folle di farsi giudicare e di mostrarsi al mondo. Anche quando ruba, si denuda: è cioè preso dal suo stesso sguardo, con cui vorrebbe solo rubare. È il ladro che spera di essere riconosciuto e che gli si strilli dietro una serie di attributi infamanti. Come aveva notato Georges Bataille in *La letteratura e il male*: la «singolare difficoltà» dell'opera di Genet è che essa intende negare proprio coloro a cui si rivolge e che la leggono³⁴. Alla fine, è ancora una volta la catena del riconoscimento che si prolunga, anche se questa volta non più sotto forma di dovere, ma come modalità del piacere. Però Genet ha dovuto far ritorno

³⁴ G. BATAILLE, *La letteratura e il male*, SE, Milano 2006, p. 171.

al mondo da cui si voleva allontanare affinché le sue immagini acquisissero oggettività negli occhi dei lettori a cui erano destinate.

Se in un colpo solo Genet spazza via tanta letteratura vana sul concetto di riconoscimento, pure le cose non sono così semplici perché trova al fondo dell'idea stessa di riconoscimento un desiderio, una brama di sguardo e insieme tutti i suoi inganni, i labirinti e i passaggi correlati che finisce per prolungare, prolungando la presenza degli altri – per terribili che siano – nella propria vita come nella propria opera. Del resto, se lo guardiamo dalla prospettiva sartriana, il riconoscimento finisce per fissare il singolo all'interno di una identità statica, impedendogli una reinvenzione di sé verso nuove prospettive. Con Genet capita qualcosa di simile: da un lato, si tratta di rompere la struttura del riconoscimento (l'inchiodamento che lo sguardo altrui opera sull'individuo) e, d'altro lato, egli finisce sempre per rilanciare tale struttura, anche senza volerlo. In questo senso, Genet è profondamente sartriano, se così si può dire: l'alterità rappresenta la struttura originaria della coscienza di ogni singolo e di ogni individuale esistenza, la gettatezza di ogni vita accade non solo sotto gli sguardi degli altri, ma sotto il segno di quello stesso sguardo. Ciò che lo sguardo di rapina prova a produrre è una sorta di fessura, un resto rispetto alla dinamica totalizzante dello sguardo degli altri, la possibilità di una sorta di riscrittura della soggettività ovvero di un avvio dei processi di soggettivazione bloccati all'interno di una dimensione sclerotizzata.

Ciò che qui importa è ciò che *nello* sguardo eccede la visione. Luogo di entropia, fuoriuscita del Senso – totem attorno al quale la Società ha costruito la sua evidenza e a cui ha costretto i soggetti – in Genet lo sguardo si fa dramma spettacolare, carico di una domanda integrale di salvezza. Ma la constatazione a cui giungiamo una volta letto *Saint Genet* e una volta riletto Genet stesso, è quella per cui non c'è un soggetto dello sguardo, ma che lo sguardo stesso è soggetto a sé, su cui il soggetto non avrà mai la meglio, perché quello sguardo non smette di vampirizzare, di sottomettere al suo arbitrio polimorfo e perverso, quello che noi chiamiamo il soggetto. In un certo senso, arriviamo a comprendere che non solo il soggetto non esercita mai la potenza attiva dello sguardo senza essere preso nella trama degli sguardi altrui, ma anche che il soggetto stesso è forse solo il nome che diamo a quanto in ciascuna esistenza resta in debito con il proprio sguardo.

DIALOGHI E VARIE

Giovanni Battista Soda

*Dialectics of the Dictator: Sartre's Stalin, Marx's Louis Bonaparte
and the Rise of Authoritarianism*

ABSTRACT: This paper offers a comparative analysis of Jean-Paul Sartre's portrayal of Stalin in *Critique of Dialectical Reason* and Karl Marx's account of Louis Bonaparte in *The Eighteenth Brumaire*, in order to clarify the philosophical and political stakes of Sartre's engagement with Marxism. Rather than asking whether Sartre was a "true" Marxist, the paper investigates how both thinkers address the dialectical relationship between revolutionary movements and the emergence of authoritarianism. By extending Sartre's concepts of "deviation" and "incarnation" to Marx's analysis, I show that both authors reject teleological narratives of history, including Hegel's notion of "World-Historical Individuals", and instead develop a theory of dialectical singularity. Their accounts of Stalin and Louis Bonaparte reveal how revolutionary praxis can be derailed by internal contradictions and external circumstances, producing leaders who simultaneously embody and deform the revolutionary impulse. Ultimately, the paper argues that Marx's and Sartre's enquiries entail a critical understanding of the relationship between historical progress and the rise of authoritarianism, one that frames it as a non-linear, complex, and multifaceted phenomenon.

KEYWORDS: Marx; Sartre; Authoritarianism; Dialectics; Progress

The riddle of Sartre's commitment to Marxism is far from being resolved. The reason behind this persisting problem does not lie only in the many methodological complexities that divide existentialism from Marx's theory but also mirrors the general trend that characterised the history of Marxism after the Second World War. Indeed, as Eric Hobsbawm observed, the history of Marxist theory between 1945 and 1983 is characterised by the gradual disintegration of its status as a cohesive and internationally binding orthodoxy¹.

Sartre can arguably be regarded as a major chapter in the history of the thinkers (labelled "New Marxists"²) that have contributed to the *pluralisa-*

* Università Vita-Salute San Raffaele, g.soda@studenti.unisr.it

¹ E. HOBSBAWM, *How to Change the World: Reflections on Marx and Marxism*, Yale University Press, New Haven and London 2011, pp. 369-384.

² Ivi, p. 372.

tion of Marxism. Hobsbawm points out that these theorists were usually trained philosophers who contributed to Marxism by confronting it with other theories, among which he lists existentialism³. Although his ultimate opinion of the consciously heterodox Marxists of the second half of the 20th century is favourable⁴, Hobsbawm also points out that «not only the nature of their Marxism but their actual relation to Marxism was sometimes unclear»⁵.

It is precisely this *unclearness* that has fuelled the discussion over Sartre's embracing of Marx: is it a convincing attempt to bridge two apparently opposed philosophies or a *captatio benevolentiae* needed – almost hypocritically – for developing a critical social thought? In this paper, I do not wish to join directly the debate but rather to offer a comparison of Sartre's analysis of Stalin and Marx's explanation of Louis Bonaparte's rise to power. By doing so, I hope to contribute to the debate on the authenticity of Sartre's Marxism by pointing out that his work was not merely written in a *Marxist* hue, but that it sought to analyse questions and address problems that were strictly *Marxian* – such as the dialectical emergence of authoritarianism from the very conditions of revolution.

The discussion will thus be organised in three sections. The first (§1) aims at framing the debate on the depth of Sartre's Marxism and justifying the choice of Marx's *Eighteenth Brumaire* as a touchstone for the enquiry. Later (§2) I will delve into Sartre's depiction of Stalin presented in *Critique's* second book and compare it with Marx's description of Louis Bonaparte, by extending the Sartrean concepts of “deviation” and “incarnation” to Marx I will stress how both thinkers conceive the rise of the authoritarian leaders as a dialectical *deviation* from revolution (may it be bourgeois or proletarian). In doing so, I will emphasise their shared rejection of Hegel's notion of “World-Historical Individuals” and suggest that both pursue an anti-reductionist account of history that foregrounds the singularity of those who enact it. Finally (§3), I will argue that both Sartre and Marx resist linear, causal explanations of historical change. Instead, they advance a theory in which past historical moments continue to haunt the present, shaping and constraining contemporary praxis.

³ *Ibidem*. He also openly refers to Sartre when listing the author that have contributed to this process: *ivi*, p. 366, p. 371.

⁴ *Ivi*, p. 376.

⁵ *Ivi*, p. 371.

1. Is “*Marxist existentialism*” a *contradictio in adiecto*?

Sartre’s attempt to reconcile Marxism with existentialism unfolds in a polemical register: *Search for a Method* is written both in the name of Marx and against mid-twentieth century Marxists - especially those who, in their pursuit of orthodoxy, have transformed the dynamic and temporal character of Marxism into a static, ahistorical, quasi-Platonic doctrine of eternal and universal forms. Against such tendencies, Sartre reaffirms Marx’s philosophy as «the one philosophy of our time which we cannot go beyond»⁶.

Sartre’s ambition is to integrate existentialist philosophical anthropology into the framework of Marxism. In Chiodi’s words, Sartre seeks to «establish the existentialist problematic as a critical tool for demolishing the bloc of adherents to the theory and practice of the absolute truth of Marx-Engels-Lenin-Stalinism»⁷. Clearly, the main methodological problem faced by existential Marxism concerns the tension between the quasi-solipsistic individualism of Sartre’s “pure” existentialism (i.e. as presented in *Being and Nothingness*) and the later focus on the collective authorship of history offered in *Critique*⁸. The difficulty in addressing this *prima facie* unsolvable contradiction has led many commentators to claim that Sartre never truly (one is tempted to say, *authentically*) embraced Marxism.

⁶ Ivi, p. xxxiv. For discussion see L. BASSO, *Inventing the New: History and Politics in Jean-Paul Sartre*, translated by D. Mesing, Brill, Leiden Boston 2024, pp. 19-31.

⁷ P. CHIODI, *Sartre and Marxism*, translated by K. Soper, The Harvester Press, Hassocks 1976, p. 108.

⁸ In *Critique* this topic is largely addressed in the well-known pages on Place Saint-Germain bus stop: J.-P. SARTRE, *Critique of Dialectical Reason*, translated by Alan Sheridan-Smith, edited by Jonathan Ree, Verso Books, London and New York 2004, pp. 256-269 (hereafter “CDR I”). Clearly, this does not mean that the ideas presented in *Critique of Dialectical Reason* are exclusively discussed in that context. On the contrary, topics similar to them are widely discussed and analysed by Sartre in multiple works written between the 50s and the 70s. For instance, the problem concerning “singularity” and its relationship with universality is analysed in *Singular Universal*, similarly Sartre’s three-volumes study of Flaubert deals with the question of how individuality is intertwined with social and historical conditions; see J.-P. SARTRE, *Kierkegaard: The Singular Universal*, translated by J. Matthews, Verso Books, London and New York 1974, pp. 141-169; J.-P. SARTRE, *The Family Idiot: Gustave Flaubert, 1821-1857*, vols. 1-5, translated by C. Cosman, The University of Chicago Press, Chicago 1981. For discussion see L. FRETZ, *Individuality in Sartre’s philosophy* in C. Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 67-99 and M. RUSSO, F. TAVA, *Fraternity-without-Terror: A Sartrean Account of Political Solidarity* in «The Journal of the British Society for Phenomenology», n. 54, vol. 3, 2023, pp. 234-248.

In recent years, this controversy has been revived in 2019 by Alfred Betschart⁹. In his paper, Betschart provides a precious reconstruction of the many essays that, already during the years of Sartre's popularity as a Marxist *engagée* intellectual, negatively answered the question about the purity of his Marxism. An array of essayists – ranging from the French Stalinists to the Polish writer Adam Schaff and the Croatian unorthodox Marxist Danilo Pejović – as well as two philosophers, Maurice Merleau-Ponty and Raymond Aron (both of whom were friends and severe critics of Sartre), claimed that he simply failed to make his philosophy entirely coherent with Marxism¹⁰.

Betschart's own argument belongs to this line of thought. He claims that Sartre's attitude in *Critique* is too distant from the general tone that characterises Marx's works and that his usage of the concepts of scientific socialism is overly free and, ultimately, unfaithful¹¹.

For all these reasons Betschart is prompted to conclude that «Sartre, deep down, feels his existentialist method to be superior to the Marxist one»¹², thus *Search for a Method* and the two volumes of *Critique* are not an attempt to marry Marxism and existentialism but rather to state that the latter *is* the philosophical synthesis needed for the *engagement*, while the former is the real «parasitical system (...) on the margin of Knowledge»¹³ and as so has to be considered. In conclusion, Betschart claims that Sartre's political position is best described as *anarchist*¹⁴ and that his self-professed Marxism must be understood as a «*captatio benevolentiae*»¹⁵ fuelled not by an inner conviction that Marx proposes “the philosophy of our time” but

⁹ A. BETSCHAT, *Sartre was not a Marxist* in «Sartre Studies International», n. 25/2, 2019, pp. 77-91. The paper appeared as a critique of an article by Aronson published in *The Boston Review*: R. ARONSON, *The Philosophy of our Time* in «Boston Review», November 2018, <<https://www.bostonreview.net/articles/ronald-aronson-when-existentialism-met-marxism/>> (last accessed 30.09.2025). Aronson eventually replied: R. ARONSON, *Revisiting Existential Marxism: A Reply to Alfred Betschart* in «Sartre Studies International», vol. 2, n. 25, 2019, pp. 92-98.

¹⁰ BETSCHAT, *Sartre was not a Marxist*, cit., p. 78.

¹¹ More specifically, Betschart lists the substitution of ‘class’ with ‘series’ and Sartre's mistrust both in Marx's view of history-as-progress and in his economic determinism as proofs: *ivi*, p. 85.

¹² BETSCHAT, *Sartre was not a Marxist*, cit., p. 86.

¹³ SARTRE, *SfM*, cit., p. 8.

¹⁴ According to Betschart this is proved not only by Sartre's work but even more blatantly by his political positioning in the 70's, especially in P. GAVI, J.-P. SARTRE and P. VÍCTOR, *On a raison de se révolter*, Gallimard, Paris 1974, pp. 77-78.

¹⁵ BETSCHAT, *Sartre was not a Marxist*, cit., p. 84.

rather by a partial overlapping of positions and values between Sartre and the Communists¹⁶.

Aronson has replied to Betschart's claim that «existential Marxism or Marxist existentialism are cases of a *contradictio in adiecto*»¹⁷ by stressing Sartre's *historicization* of Marxism and stating that «defining him is less important than recognizing that he was committed to creating an *existential* Marxism still committed to human self-determination»¹⁸. According to Aronson, the question does not concern whether Sartre's thought can be characterised as essentially Marxist – we can indeed delineate within the history of Sartre's philosophy a (quasi-)Marxist phase extending from 1947 to the early 1970s, framed by both a pre-Marxist and a post-Marxist period¹⁹ – but rather concerns the extent to which Sartre's contributions remain relevant to the development of Marxism as a philosophical tradition capable of sustaining its critical task today.

While Aronson's argument is intriguing and correct it seems to rest on a sort of ambiguity. He states that «[Sartre] was trying to reinvent and revitalize our ways of looking at ourselves and our societies so as to bring together perspectives forcibly kept separate virtually everywhere else»²⁰. This statement may seem to suggest that Sartre was operating in a fundamentally free and creative way informed by a Marxian *spirit*. Such a reading can be supported by some passages, for instance when Sartre states that his theory of Human action in history «is inspired by that of Marx»²¹.

If not clarified, the reading that Sartre was operating not through a strict problematisation of Marx but rather in his “spirit” would – ironically – prove Betschart's point that Sartre's maintained a quasi-bourgeois

¹⁶ Ivi, pp. 82-83: «Sartre's political core values can be defined by four primary refusals: no to militarism, no to colonialism, no to discrimination (against women, Jews, blacks, gays), and no to bourgeois morality. (...) Sartre forged tactical political alliances with the Communists because their ideology was the only politically relevant one with whom he could share, if only in part, his core values. The Communist parties proclaimed their opposition to war, colonialism, racism, and bourgeois morality – although that opposition rarely entailed more than lip service». For an overview of Sartre's complex relationship with the French Communist Party see T.R. FLYNN, *Sartre: A Philosophical Biography*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 283-313; for discussion of the interplay between his changing political positioning and philosophical stances see M. RUSSO, *Sartre. Vita di un filosofo radicale*, Carocci, Roma 2024, pp. 257-272.

¹⁷ Ivi, p. 77.

¹⁸ ARONSON, *Revisiting Existential Marxism*, cit., p. 95.

¹⁹ Ivi, pp. 94-95; 97.

²⁰ Ivi, p.95.

²¹ SARTRE, *CDR I*, cit., p. 97.

concept of absolute freedom and did not faithfully embrace Marx's doctrine. Quite the opposite, Aronson's argument can reach greater force if it is stressed that – in Sartre's view – Marxism's status as "the philosophy our time" and the need to embrace it in order to reach true knowledge does not arise by any immaterial characteristic but rather from the urge to understand and criticise the concrete *problems* and *praxis* that were being immanently carried out.

It is possible to get a clearer picture of the dilemma by turning to Marx's *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*²². It is well known that Sartre's credit the text as the example of a deep, politically productive, non-determinist Marxian investigation, elevating it as a model for his own research²³. Indeed, in the first page of the essay Marx writes «men make their own history, but they do not make it just as they please; they do not make it under circumstances chosen by themselves, but under circumstances directly encountered, given and transmitted from the past»²⁴. This formulation plays a crucial role, serving as the foundational maxim of Sartre's existential Marxism: «Men themselves make their history but in a given environment which conditions them»²⁵.

Sartre's affirmation of the heuristic value of this principle should not be overstretched in an idealist-methodological sense; rather, its materialistic foundations should be emphasised. As it is made clear in the opening of *Search for a Method*, Marxism is the philosophy of our time as long as we live in the present moment and the historical material conditions that gave rise to it have not been overcome²⁶. When placed in the context of the essay in which it is presented, the sentence meaning appears clearly: Marx is not primarily suggesting a methodology for the enquiry but rather recalling it in the context of a specific investigation on a situated historical

²² K. MARX, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* in K. Marx, F. Engels, *Collected Works. Volume 11: 1851-1853*, Progress Publishers, Moscow 1978, pp. 99-197 [hereafter *EB*].

²³ SARTRE, *SfM*, cit., p. 45: «The original thought of Marx as we find it in *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon Bonaparte*, attempts a difficult synthesis of intention and of result; the contemporary use of that thought is dishonest».

²⁴ ID., *CDR I*, cit., p. 103.

²⁵ SARTRE, *SfM*, cit., p. 85. In the first book of *Critique* Sartre rephrases this idea as a question: *CDR I*, cit., p. 97: «This brings us back to our problem in the first part of this book: what does it mean to *make* History on the basis of earlier conditions?». It is also repeated in the second Book: SARTRE, *Critique of Dialectical Reason II*, translated by Q. Hoare, edited by A. Elkaïm-Sartre, Verso Books 2006, p. 120 (hereafter *CDR II*): «we must recall that men make History in so far as it makes them».

²⁶ ID., *SfM*, cit., pp. 4-8.

phenomenon. As Sheldon Wolin observed, in doing so Marx maintains that *authoritarianism* had become part of the circumstances transmitted from the past²⁷.

Therefore, in appropriating Marx's principle Sartre is not only endorsing its *spirit* but also admitting that his own concrete situation presents the same political *problems* embedded in similar material conditions, socio-economic structures and ideological superstructures²⁸. Put simply: the conditions that gave rise to Marxism – and that it sought to overcome – had not yet been defeated.

Marx's problem in the essay is *why do revolutionary moments end up producing authoritarian leaders?* A significant part of *Critique of Dialectical Reason* (especially in the second book) is fuelled by a similar concern. For Marx, it was the French revolutionary upheaval of February 1848 that led to Louis Bonaparte; for Sartre, it was Stalin – the aftermath of the October Revolution and Lenin's successor – who demanded critical analysis.

It is fundamental to clarify this comparison. Obviously, a deep theoretical difference distinguishes Sartre's book and Marx's essay: as Sartre speaks in a later moment of History he deals with Marxism *as a mediation*. This is fully coherent with Sartre's own remark about the relationship between totalisation and the synchronic researcher, who is constantly informed by the past history of the process of human development and plays a role in this broad inter-generational experience²⁹.

The claim that Sartre's concern with Stalin resembles Marx's own with Louis Bonaparte should not be taken as suggesting a simple equivalence between the two analyses. Rather, it points to a shared preoccupation within the dialectical tension between *revolution* and *authoritarianism* – a problem that transcends specific historical episodes while being unequivocally embodied in concrete social agents and material conditions. To put it more bluntly, Marx seeks to understand why *universal suffrage*, considered necessary for reaching socialism³⁰, resulted in a new French Emperor while

²⁷ S. WOLIN, *Politics and Vision. Continuity and Innovation in Western Political Thought*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2004, p. 443.

²⁸ In recent literature the thesis that philosophy (especially moral, social and political) is mainly concerned with problems and attempts to solve them has been proposed by different voices. See M. QUELOZ, *The Practical Origins of Ideas: Genealogy as Conceptual Reverse-Engineering*, Oxford University Press, Oxford 2021; R. JAEGGI, *Critique of Life forms*, translated by C. Ciorin, Harvard University Press, Cambridge 2018.

²⁹ SARTRE, *CDR I*, cit., p. 54.

³⁰ MARX, *EB*, cit., p. 153. For discussion on Marx and universal suffrage see P.J. KAIN, *Marx, Revolution, and Social Democracy*, Oxford University Press, Oxford 2020, pp. 40-57.

Sartre aims at grasping why *socialism*, managed by Stalin under the conditions of post-Zarist Russia, “could be a synonym of *Hell*”³¹.

Independently of their differences, both Marx and Sartre are concerned with the *dialectical logic* underlying the shift between revolution and authoritarianism and can be meaningfully compared on this basis.

Although Sartre focuses only on the opening of *The Eighteenth Brumaire* and on its methodological maxims, it is reasonable to argue that by taking Marx’s core idea – namely, historical actors and conditions are reciprocally determined – and applying it to a similar problem, Sartre is by many means *repeating* Marx’s essay in a different historical context. As it is clearly stated in *Critique of Dialectical Reason*:

In the methodical reconstruction of History it is practically forbidden to follow analogies of content, and to interpret, for example, a revolution such as Cromwell’s in terms of the French Revolution. On the other hand, if we are trying to grasp formal bonds, (for example, any kind of bonds of interiority) between individuals or groups, to study the different forms of practical multiplicities and the kinds of interrelations which exist within them, the best example is the clearest provided by culture regardless of date³².

Therefore, it is reasonable to search common conceptual structures in the two texts – despite their deep temporal and contextual differences – due to their shared commitment in grasping the “formal bonds” within a Marxist framework.

Before proceeding it is fundamental to justify the choice of Sartre’s analysis of Stalin as a sort of ‘case study’. Despite the great number of pages devoted to politics, Stalin emerges as one of the political characters more deeply studied by Sartre³³. Russo claims that Sartre’s study of Stalin in the second volume of the *Critique*³⁴ can be interpreted as one of his many *psychobiographies*: «returning to *Search for a Method*, [Sartre holds that] Joseph Stalin is similar to Paul Valéry: he surely is a Soviet executive, but

³¹ SARTRE, *CDR II*, cit., p. 116 [italics on the original text].

³² SARTRE, *CDR I*, cit., p. 55.

³³ Two more names can be added, Sartre’s early study of Kaiser Wilhelm II during the Second World War and his discussion of Patrice Lumumba; see respectively J.-P. SARTRE, *War Diaries: Notebooks from a Phoney War*, translated by Q. Hoare, Verso Books, London 1999, pp. 294-340 and ID., *The Political Thought of Patrice Lumumba in Colonialism and Neocolonialism*, translated and edited by A. Haddour, S. Brewer, T. McWilliams, Routledge, Abingdon 2021, pp.156-206.

³⁴ SARTRE, *CDR II*, cit., pp. 118-272.

not all Soviet executives are Stalin»³⁵. Thus, to understand the outcome of the Soviet Revolution and the Stalinist turn toward “socialism in one country” it must be comprehended the historical path that led Stalin to governing. There is a further reason that drives Sartre’s enquiry, although the man “Stalin” passed in 1953, Stalinism outlived itself. As Sartre had already claimed by the time of *Critique*, “Stalin” is also a *ghost* that haunts the Soviet Union, his (apparently) post-Stalinist leaders and – most importantly – Marxist theory and praxis³⁶. We are, thus, led back to *Search for a Method*, where the problem is «the great deal of reductionist nonsense that had emanated from the PCF’s intellectuals in the Stalinist years»³⁷.

2. *Revolution, ‘incarnation of deviation’ and singularity*

2.1 *Failed Revolutions as a Call for Better Theory*

Broadly speaking, Marx’s theory of history presents socialism as the historical successor and political consequence of bourgeoisie capitalism which is, in its turn, that of aristocratic feudalism³⁸. However, both Marx’s essay on Louis Bonaparte and Sartre’s analysis of Stalin recognise the peculiar characteristics of both revolutions and thus cannot be easily flattened on this general structure. As argued above, Sartre shares with Marx the *problem* of the rise of authoritarian leaders from revolutionary circumstances. It must be clarified the reason *why* this dynamic is problematic. Indeed, in Sartre’s thought – as presented both in *Search for a Method* and *Critique of Dialectical Reason* – the trouble with Stalin concerns his lasting “ghostly” aftermath on socialist politics, mirrored by the “sclerotization” of Marxist political theory³⁹. In brief, the aftermath of the Soviet Revolution concerns Sartre primarily on both the theoretical and the practical levels.

³⁵ RUSSO, *Sartre*, cit., p. 303 [translation mine].

³⁶ J.-P. SARTRE, *The Ghost of Stalin*, translated by M. H. Fletcher, George Braziller, New York 1968.

³⁷ I.H. BIRCHALL, *Sartre against Stalinism*, Bergahn Books, New York 2004, p. 175.

³⁸ K. MARX, *A Contribution to the Critique of Political Economy* in K. Marx, F. Engels, *Collected Works. Volume 29: 1857-1861*, Progress Publishers, Moscow 1978, pp. 257-420, p. 263. I am not considering the “Asiatic” and the “ancient” mode of production as they are not useful in this context. For discussion see G. A. COHEN, *Karl Marx’s Theory of History. A Defence*, Princeton University Press, Princeton 2000, pp. 197-201.

³⁹ SARTRE, *CDRI*, cit., p. 50: «Critical investigation could not occur *in our history*, before Stalinist idealism had sclerosed both epistemological methods and practices» [italics in

A comparable concern with failed revolutionary outcomes can be identified in Marx's own work, albeit in a more concealed and less developed form. As Basso points out:

The defeat of 1848 and the rise of Bonapartism certainly did affect Marx's political perspective. These events questioned the idea of a world-revolution and forced him to re-develop his method of political analysis. As a result, for instance, the state is no longer understood as a sort of 'executive committee of the bourgeoisie', because its margin of autonomy from the mechanisms of bourgeois society is now recognised⁴⁰.

In Marx's view, the problem lies not only in the *moral and political regression* caused by Louis Bonaparte's dictatorship, but also in the fact that it emerged from the revolutionary hopes sparked by the "*coup de main*" of February 1848⁴¹. A failed revolution did not merely preserve the status quo; it significantly reversed it: «instead of society having conquered a new content for itself, it seems that the state only returned to its oldest form, to the shamelessly simple domination of the sabre and the cowl»⁴².

It is precisely the need to analyse the specific structure of the 1848 French Revolution that leads Marx to formulate his broader generalisations in a more contextually sensitive way. The point is clearly stated in the 1869 edition preface: «I [Marx] demonstrate how the class struggle in France created circumstances and relations that made it possible for a grotesque mediocrity to play a hero's part»⁴³.

It becomes clear that Marx's aim is to investigate how the dialectical jumble between class struggle and its particular configuration in 1848 France led to the rise of Louis Bonaparte. Indeed, as Marx argues the French Revolution of 1848 does not present a straightforward conflict between

the original text].

⁴⁰ L. BASSO, *Marx and Singularity. From the Early Writings to the Grundrisse*, translated by A. Bove, Brill, Leiden and Boston 2012, p. 14.

⁴¹ MARX, *EB*, cit., p. 106.

⁴² *Ibidem*. Adopting today's terminology, it can be claimed that to Marx the problem is not merely a first-order one (Louis Bonaparte's authoritarian rule) but also spans in a second-order dominion (the lack of intellectual critical tools to understand it).

⁴³ K. MARX, *Preface [to the second edition of the Eighteen Brumaire of Louis Bonaparte]* in K. MARX, F. ENGELS, *Collected Works. Volume 21: 1867-1870*, Progress Publishers, Moscow 1978, pp. 56-58, p. 56 [italics in the original text; hereafter *Preface*]. For discussion on Marx's non-reductionist attitude in *The Eighteen Brumaire* see B. MACDONALD, *Inaugurating Heterodoxy: Marx's Eighteenth Brumaire and the "Limit-Experience" of Class Struggle*, in «Strategies Journal of Theory Culture & Politics», vol. 1, 2003, pp. 65-75.

distinct social classes; rather, it is primarily a conflict *within* the bourgeoisie, divided between monarchist and republican factions. Although the proletariat played a small but significant role in the latter, Marx contends that its early expulsion from the political stage by the “Party of Order” is sufficient to argue that in 1848 there was essentially a *bourgeois* revolution⁴⁴. Similarly, Sartre acknowledges that the Soviet Revolution was an authentically socialist and proletarian uprising. Nevertheless, it occurred in a severely underdeveloped country – more agrarian than industrial – that was not only inertially burdened by centuries of feudalism but also encircled by hostile powers⁴⁵.

2.2 From “World-Historical Individuals” to singularities

As previously noted, both Marx and Sartre confront the problem of explaining, through theory, the emergence of authoritarian leaders from revolutionary movements. For both thinkers, analysing the rise of a specific authoritarian figure serves to illuminate and improving the diagnostic and critical power of theory⁴⁶. In Marx’s words: «it remains to be explained how a nation of thirty-six million can be surprised and delivered unresisting into captivity by three swindlers»⁴⁷.

The focus on ‘contexts’, ‘circumstances’ and ‘situations’ reflects the anti-Hegelian orientation of both authors. In contrast to Hegel’s notion of ‘World-Historical Individuals’⁴⁸ – figures who advance the necessary unfolding of World History – Marx and Sartre seek to understand why certain authoritarian leaders appear not as *incarnations* of the progressive world spirit, but rather as *incarnation of deviations* within historical processes: they reflect their tendencies without bringing it to their supposed conclusions.

⁴⁴ MARX, *EB*, cit., pp. 108-112.

⁴⁵ SARTRE, *CDR II*, cit., p. 172. For Sartre’s analysis of the peasant war and towns-countryside conflict see SARTRE, *CDR II*, cit., pp. 173-182.

⁴⁶ MARX, *EB*, cit., p. 106: «Society now seems to have fallen back behind its point of departure; it has in truth first to create for itself the revolutionary point of departure, the situation, the relations, the conditions under which alone modern revolution becomes serious». Sartre is not as straightforward as Marx and explains the need of providing a strong theory in many passages scattered along *Critique*, *Search for a Method* and other essays: see SARTRE, *CDR I*, cit., pp. 15-76.

⁴⁷ MARX, *EB*, cit., p. 108.

⁴⁸ G.W.F. HEGEL, *The Philosophy of History*, translated by J. Sibree, Batoche Books, Kitchener 2001, pp. 44-47.

The concept of “deviation”, along with its conceptual correlative “incarnation”, forms the backbone of Sartre’s analysis of Stalin and, as we shall see, may also be extended to Marx’s analysis of Louis Bonaparte.

Deviation is conceived as ‘praxis-process’ understood on the basis of *itself only*⁴⁹. When discussing it openly in the second book of *Critique*, Sartre recalls a cornerstone of his philosophy of history: every attempt to act practically on history produces unforeseeable counter-finalities⁵⁰. “Deviation” designates this *movement* not yet reduced to its original aims nor historical origins (as Plekhanov’s “objective idealism” does⁵¹); in other words, deviation refers to praxis conceived in its “practical irreducibility”⁵².

Incarnation is presented as the next step after deviation, attaining a higher degree of concreteness (in line with Sartre’s claim in *Search for a Method* that dialectical enquiry must proceed from abstract-general to concrete-particular structures⁵³) through *practice*. Sartre observes that speaking of “deviation” is not sufficient, since *every* praxis answers a specific challenge arising from a specific context, and every historical process is therefore *singular* insofar as its actors are⁵⁴. It is due to praxis-process need of a mediating directive, who is not merely symbolic but primarily *practical*, to attain unity that “incarnation” must be taken into account. In Sartre’s words:

For the dictator was precisely required when the common forces *needed his mediation* to carry on their action. That means this mediation was not symbolic but *practical*: in other words, the sovereign-individual had to achieve the integration of the national forces or disappear, ruining the nation. And this, of course, was due to the very circumstances that had structured the social powers of the directing groups and the society – ruled *in such a way* that praxis would be either paralysed or centralized in the hands of a single person⁵⁵.

While the label “deviation” is needed to comprehend the paradoxical process from a certain projected praxis to radically different and opposed

⁴⁹ SARTRE, *CDR II*, cit., pp. 224-225.

⁵⁰ This is a recurring theme in Sartre’s thought, for one of the clearest dispositions see: SARTRE, *CDR I*, cit., pp. 122-252. For discussion see C. TURNER, *The Return of Stolen Praxis: Counter-Finality in Sartre’s “Critique of Dialectical Reason”*, in «Sartre Studies International», vol. 20, n. 1, 2014, pp. 36-44.

⁵¹ SARTRE, *CDR II*, cit., p. 225.

⁵² Ivi, p. 216.

⁵³ Id., *SfM*, cit., pp. 108-109.

⁵⁴ Id., *CDR II*, cit., pp. 211-212.

⁵⁵ Ivi, p. 219.

counter-finalities, “incarnation” marks a deeper level of understanding, in which deviations are not merely understood *passively* – as products of their material causes – but also considered in relations to the attempts to *actively* deal with them. Sartre notes that incarnation is the *radical* outcome of deviation, at once its agent and its effect. Precisely because it is carried out by a single sovereign individual, “incarnation” allows for integrating biographical facts into the overall picture of the historical process⁵⁶.

In Marx’s and Sartre’s analyses alike, the studied figure is conceived as the *incarnation of deviation* of a historical process. This is made evident in the definitions each author provides. Louis Bonaparte is not the purest embodiment of bourgeois values and ideas; on contrary, he is the parodic version of his uncle, brought forth by «the scum of bourgeois society»⁵⁷. Louis Bonaparte contradicts every idea held by the 1848 liberals, although being supported by them. Similarly, Stalin, a former Georgian seminarist consistently more learned than Trotsky⁵⁸, despite formulating «the ideological monstrosity of ‘socialism in one country’»⁵⁹, nevertheless incarnate *the* Socialist Revolution.

Indeed, Marx and Sartre’s rejection of Hegel’s linear providentialism does not entail a wholesale rejection of his conviction that history is *embodied* in its actors. On the contrary, Marx and Sartre remain profoundly committed to it but, instead of holding that they are driven by «an unconscious impulse that occasioned the accomplishment of that for which the time was ripe»⁶⁰, they examine historical individuals who stand in contradiction to the very movements from which they emerge.

The concept of ‘incarnation’ provides Sartre’s critical reworking of Hegel’s World-Historical Individuals⁶¹. It is precisely Stalin the subject through whom is possible to understand the concept of ‘incarnation’: he is the man who embodies the course of the October Revolution. Therefore, Sartre argues that by studying him it becomes possible to understand the event it in its *historicity*:

⁵⁶ T.R. FLYNN, *Sartre, Foucault, and Historical Reason*, voll. 1-2, vol.1 *Toward an Existentialist Theory of History*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1997, pp. 165-166.

⁵⁷ MARX, *EB*, cit., p. 112.

⁵⁸ SARTRE, *CDR II*, cit., pp. 98-100.

⁵⁹ SARTRE, *CDR II*, cit., p. 98.

⁶⁰ HEGEL, *The Philosophy of History*, cit., p. 44.

⁶¹ Sartre seems to counter Hegel’s idea openly when he writes: «The men History makes are never entirely those needed to make History, be they even as unrivalled as Stalin or Napoleon» (SARTRE, *CDR II*, cit., p. 221).

[T]he totalization-of-envelopment, *if it exists*, must not be a mere rule – or even a synthetic schema – ensuring the temporalization of particular events from outside. It can be realized as a singular incarnation – at a given moment, and in a given fact (or a given action) – only if it is itself, in itself, singularity and incarnation. This, moreover, is what constitutes its *historicity*; and it is in the name of this historicity that we discover *the* Russian Revolution as a unique adventure and *the* Stalin regime as a quite singular phase of its development⁶².

Very similarly, Marx begins *The Eighteenth Brumaire* with the famous statement «Hegel remarks somewhere that all facts and personages of great importance in world history occur, as it were, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second as farce»⁶³. As it has been observed by Mazlish and Harries, by introducing the distinction that Hegel “forgot” between tragedy and farce Marx is rejecting Hegel’s providentialism and stating that historical characters must be studied in light of their answer to specific historical conditions⁶⁴. Indeed, Hegel’s claim Marx refers to appears while discussing Caesar’s dictatorship and ultimately justifies his authoritarian rule over Rome⁶⁵, Marx «turns this sanction topsy-turvy to attack another»⁶⁶ coup d’etat, the regressive one made by Louis Bonaparte.

To resist the Hegelian tendency toward overly sweeping generalisations⁶⁷, Marx and Sartre affirm the need to study the *singularity* of historical figures, thereby avoiding, at the theoretical level, the night of black cows (rephrased by Marx as «night in which all the cats are grey»⁶⁸).

⁶² SARTRE, *CDR II*, cit., p. 188.

⁶³ MARX, *EB*, cit., p. 103.

⁶⁴ B. MAZLISH, *The Tragic Farce of Marx, Hegel, and Engels: A Note*, in «History and Theory», vol. 11, n. 3, 1972, pp. 335-337; M. HARRIES, *Homo Alludens: Marx’s Eighteenth Brumaire*, in «New German Critique», n. 66, 1995, pp. 35-64.

⁶⁵ HEGEL, *Philosophy of History*, cit., p. 313.

⁶⁶ M. HARRIES, *Homo Alludens: Marx’s Eighteenth Brumaire*, cit., p. 38.

⁶⁷ Hegel’s philosophy, especially his philosophy of history, has often been criticised for neglecting individual particularity and for presenting a metaphysical, theological-ly charged, and politically conservative account of history and society. While a complete overview of this long-standing debate cannot be provided here, classical discussions include K. POPPER, *The Poverty of Historicism*, Routledge, London 1957; K. LÖWITH, *Meaning in History*, University of Chicago Press, Chicago 1949; and H. MARCUSE, *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, Routledge, London 1955. For more recent contributions to this discussion see E. DALE, *Hegel, the End of History, and the Future*, Cambridge University Press, Cambridge 2014; S. BUCK-MORSS, *Hegel, Haiti, and Universal History*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2009.

⁶⁸ MARX, *EB*, cit., p. 127.

Nevertheless, insofar as they remain within the Hegelian framework of dialectical rationality, both authors also affirm that history is embodied and transformed by its actors, without reducing history to its agents or agents to history.

The critical target, therefore, is not solely Hegel. In 'saving' singularity from Hegelian generalisations, Marx and Sartre generate room for a conception of critical and dialectical historiography that is neither strictly "objective" nor purely "subjective"⁶⁹. The former reduces historical events to their pre-existing conditions; in the texts under discussion, paradigmatic examples of objective historiography are Plekhanov and Proudhon⁷⁰. 'Subjective' historiography, by contrast, falls into the opposite error by overemphasising figures such as Louis Bonaparte or Stalin as autonomous agents. In Marx's view, Victor Hugo exemplifies this position, as he «confines himself to bitter and witty invective against the responsible publisher of the coup d'état [...]. He does not notice that he makes this individual great instead of little by ascribing to him a personal power of initiative such as would be without parallel in world history»⁷¹.

Against the one-sidedness of both objective and subjective historiography, Marx and Sartre emphasise the centrality of *singularity*, understood as the dialectical interaction between class struggle and the particular dynamics at work in specific geographical locations and historical moments. In this light, Hegel's World-Historical Individuals are not teleologically oriented historical agents but rather context-bound responses to concrete situations.

⁶⁹ MARX uses explicitly the formula "objective" historiography (*Preface*, cit., p. 57) only, identifying it with Proudhon's work on Louis Bonaparte. It follows that Hugo's method can be held to exemplify "subjective" historiography as it is diametrically opposed to the Proudhon's.

⁷⁰ SARTRE, *CDR II*, cit., p. 92: «As I have already said, I am far from sharing Plekhanov's fine indifference and declaring, like him, that the outcome would have been just the same. That is anti-historical and inhuman dogmatism: the fortune of the *particular* men who would have died under Cromwell during those five extra years just does not interest Plekhanov». In a stance quoted above Sartre defines Plekhanov's position "objective idealism"; MARX, *Preface*, cit., p. 57: «Proudhon, for his part, seeks to represent the coup d'état as the result of preceding historical development. Unnoticeably, however, his historical construction of the coup d'état becomes a historical apologia for its hero».

⁷¹ Ivi, pp. 56-57. Sartre does not define it extensively as his main critical target is objective historiography (especially in *Search for a Method*). However, his whole intellectual enterprise after *Being and Nothingness* can be broadly characterised by the attempt to conceptualise the dialectical interplay of individual action and social circumstances. For discussion see T.C. ANDERSON, *Sartre's Two Ethics. From Authenticity to Integral Humanity*, Open Court, Chicago and La Salle 1993.

What I have described as Marx's and Sartre's 'anti-Hegelian' attitude should not be mistaken for a wholesale rejection of Hegel – least of all of dialectical thought itself. On the contrary, it is a form of self-correction internal to the dialectical tradition⁷².

What, then, becomes of historical materialism within this framework? Tomba argues that Marx's aim in *The Eighteenth Brumaire* is «a question of showing how History I of the class struggle interacted with History II of French politics from February 1848 onwards»⁷³. Yet a critical philosopher concerned with the dialectical interplay between the overarching structure of class struggle and the peculiar conditions of mid-nineteenth-century France is not simply oscillating between abstract “laws” and empirical “cases”. Rather, the aim is to grasp their relation as a dynamic totality.

Louis Bonaparte and Stalin must be studied not as *World-Historical* figures, but as *concrete* historical agents whose singularity is nonetheless embedded in, and shaped by, a specific trajectory of social contradictions. They are singular figures, but their singularity is *dialectical*. As Sartre observes, from the standpoint of the historian or critical social theorist, there is no strict division between the private and public lives of a dictator⁷⁴. The singularity of Bonaparte and Stalin arises from their personal histories, but it is expressed in their authoritarian rule and rendered intelligible through their actions.

2.3 *Toward a Dialectical Understanding of Authoritarianism*

What is at stake, then, is not simply a dual level of analysis, but a multiplicity. In Sartre's account of Stalin's rise to power, at least three distinct levels can be identified: his personal traits – shaped by his childhood and limited education; the absence of a clear orientation regarding the future direction of the Revolution (whether toward *à la Trotsky* internationalism or “socialism in one country”); and the enduring influence of material scarcity rooted in Russia's historical legacy (such as the absence of a

⁷² A famous and classical the connection between dialectical thought and self-criticism is T.W. ADORNO, *Negative Dialectics*, translated by E.B. ASHTON, Routledge, London 2004, pp. 83-96.

⁷³ M. TOMBA, *Marx as the Historical Materialist: Re-reading 'The Eighteenth Brumaire'*, in «Historical Materialism», v. 21, n.2, p. 24. A very similar concern is faced by Sartre while studying Stalin's Soviet Union, where 'socialism' transitions into 'communism' «through a gigantic and bloody effort» (SARTRE, *CDR II*, cit., p. 116) and is tragically deviated into Stalin's 'socialism in one country'.

⁷⁴ SARTRE, *CDR II*, cit., p. 200.

heavy industrial base)⁷⁵. A similar logic underlies Marx's portrayal of Louis Bonaparte. In *The Eighteenth Brumaire*, Marx does not limit his explanation of the coup d'état to bourgeois class interests; he also traces Bonaparte's authoritarian ascent through the details of his personal biography. This is why Marx devotes significant attention to Bonaparte's indebtedness⁷⁶ and even extends the analysis to include his psychological disposition⁷⁷.

A truly dialectical understanding of the rise of authoritarianism is therefore neither reducible to a teleological, Hegel-inspired reading of history nor to unilateral interpretations in terms of conditions or personality. On the contrary, it is the interplay of multiple factors that allows authoritarian regimes to emerge. Louis Bonaparte and Stalin are figures who incarnate the deviation of revolutions. For the historical enquiry, their personality is neither irrelevant nor of absolute value: they are not *symbols* but *agents*, whose actions carry the collective revolutionary struggle to its aftermath. The "brutality" of Stalin and Bonaparte's "grotesque mediocrity" enter and shape history because the internal contradictions of the Revolution make their appearance possible. Both material factors and ideological tensions are identified as the conditions that permit authoritarianism to seize power⁷⁸.

It is now possible to fully compare the "formal bonds" discovered through dialectical analysis in both Marx's and Sartre's enquiries. Authoritarian leaders emerge from the turmoil of failed revolutions: they at once undergo history *passively* and *act* upon it, embodying the deviation imposed on revolutionary movements by specific material conditions and internal contradictions. Their emergence corresponds both to contingent events and to the objective contradictions within revolutionary groups. Although the singularity of their authoritarian rule resists generalisation, their appearance and historical function are nonetheless far from *arbitrary*.

⁷⁵ Ivi, pp. 118-234.

⁷⁶ MARX, *EB*, cit., p. 116; p. 139; p. 192.

⁷⁷ Ivi, p. 177.

⁷⁸ Here, I use the term 'ideological' in a non-Marxian sense, referring broadly to conflicts between opposing ideas. I will not attempt to offer an exhaustive account of the numerous contradictions identified by Sartre and Marx in their respective analyses. However, a brief summary is possible. On the economic front, one can point to Russia's incomplete industrialisation and, in the French context, the enduring tension between industrial and agrarian forms of property. As for ideological conflicts, notable examples include the internal disputes within Trotskyism and Russia's persistent fear of encirclement, while in France, tensions arose among the various factions of the so-called 'Party of Order' - including Social Democrats, Republicans, Legitimist monarchists, and Orleanists.

Stalin's "monstrosity" and Louis Bonaparte's "grotesque mediocrity" are neither trivial anecdotes nor timeless psychological traits; they are historically situated characteristics, made possible by the conditions of a specific conjuncture. In Sartre's own words: «contingency appears only through strict exigencies»⁷⁹.

3. *Non-linear explanations and 'progress'*

The multiplication of layers of enquiry leads both Marx and Sartre to reframe the concept of *progress*, a notion central not only in Hegel's philosophy and many interpretations of Marxism, but to modernity itself more broadly⁸⁰. Elements relevant to this reframing have already been discussed; by introducing the terms "regression" and "deviation" and by opposing Hegel's causal-linear providentialism Marx and Sartre confront directly the problem of *historical progress*.

According to Hegel, *World-Historical Individuals* fulfil the role of advancing progress. Returning to the example of Caesar discussed earlier, we should recall that for Hegel the historical significance of the World-Historical Individual named "Caesar" lies in having euthanised the decaying Roman Republic and paving the way for the Empire: «he founded the theatre which was on the point of becoming the centre of History [...]. It became immediately manifest that only a single will guide the Roman State»⁸¹.

Hegel's conception of progress is often defined as a *linear* one, where the goal is teleologically determined in advance and history drives necessarily toward it in a straight march. Independently of the correctness of this reading of Hegel⁸², Marx (especially in his historical writings) and Sartre stand opposed to it.

⁷⁹ SARTRE, *CDR II*, cit., p. 226.

⁸⁰ On Marx and Progress see S. SAYERS, *Marx and Progress*, in «International Critical Thought», v. 10, n. 1, 2020, pp. 18-33; on Sartre and Progress see R. ARONSON, *Sartre on Progress in The Cambridge Companion to Sartre*, pp. 261-292. For broader analysis of the concept of 'progress' see R. KOSELLECK, "Progress" and "Decline": *An Appendix to the History of Two Concepts*, in ID., *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, Stanford University Press 2002, pp. 218-235; P. WAGNER, *Progress: A Reconstruction*, Wiley, Hoboken 2015; G.A. ALMOND, G. R. MARVIN AND R.H. PEARCE (eds.), *Progress and its Discontents*, De Gruyter, Leiden 2023.

⁸¹ HEGEL, *Philosophy of History*, cit., pp. 312-313 [italics in the original text].

⁸² See T. PINKARD, *Does History Make Sense? Hegel on the Historical Shapes of Justice*,

In *Search for a Method* Sartre openly contrasts the linear view of progress (without crediting it openly to Hegel) in a lengthy footnote: «Marxism caught a glimpse of true temporality when it criticized and destroyed the bourgeois notion of ‘progress’ which necessarily implies a homogeneous milieu and coordinates which would allow us to situate the point of departure and the point of arrival»⁸³. For Sartre, by contrast, a plurality of temporalities intersects within social and political forms and historical events⁸⁴.

In Sartre’s own terms, this is characterised by the distinction between ‘synchronicity’ and ‘diachronicity’. In the case of Stalinism, Sartre points out how diachronic conditions embed the Soviet enterprise throughout. Discussing Soviet economic planning, Sartre writes: «the Revolution, whatever it may be, does not work miracles, it inherits the misery which the *Ancien Régime* produced»⁸⁵. In the *Critique*, the threat posed by the lasting effects of past structures constitutes one of the many circumstances that drives the Revolution toward deviation. In describing the efforts to create the ‘Soviet Man’ (that is, the ideal revolutionary citizen) through the institutions of bureaucracy and propaganda, Sartre observes that this process:

Ended up making Stalinist man into an extraordinary contradiction. He was wholly thrown forward like a bridge towards the socialist future, and at the same time he remained indefinitely what he was. His past, against all experience, became his unalterable law. For everyone was modified, even in his self-awareness, by a bureaucratic ossification that- inasmuch as he *was not* a bureaucrat - was not produced directly within him, but - inasmuch as he was linked to the Bureaucracy, at least by the immanent relation of obedience - *determined him from afar*⁸⁶.

Harvard University Press, Cambridge 2017; E. RENAULT, *Hegel e la storia come processo*, in «Polemos. Materiali di filosofia e critica sociale», vol. 2, 2017, pp. 33-60.

⁸³ SARTRE, *SfM*, p. 92.

⁸⁴ M. LIEVENS, *Freedom and domination through time: Jean-Paul Sartre’s theory of the plurality of temporalities*, in «Philosophy & Social Criticism», v. 48, n. 7, 2022, pp. 1014-1034. The question of whether the concept of progress can adequately account for a pluralism of perspectives and paths of development – given that pluralism is normatively desirable – has recently been addressed from various angles within contemporary Critical Theory, see A. ALLEN, *The End of Progress: Decolonizing the Normative Foundations of Critical Theory*, Columbia University Press, New York 2017 for a critical perspective, and R. JÄGGI, *Progress and Regression*, Harvard University Press, Cambridge 2025 for a more affirmative reading.

⁸⁵ SARTRE, *Ghost of Stalin*, cit., p. 67.

⁸⁶ ID., *CDR II*, cit., p. 254 [italics in the original text]. Another good example of this clash is Stalin’s antisemitism: see *ivi*, pp. 263-271.

Therefore, the deviation that Stalin synchronically incarnated was simultaneously shaped by longstanding effects and dynamics yet remained *revolutionary* insofar as it created something radically new into the world, although not in accordance with the original intensions and expectations of the revolutionaries⁸⁷.

In *The Eighteenth Brumaire* Marx catches a similar critical point regarding progress. The French Revolution started in 1789 led theorists to identify 'Progress' and 'Revolution', the latter always entailed the former⁸⁸. He writes:

Bourgeois revolutions, like those of the eighteenth century, storm swiftly from success to success, their dramatic effects outdo each other, men and things seem set in sparkling brilliants, ecstasy is the everyday spirit, but they are short-lived, soon they have attained their zenith, and a long crapulent depression seizes society before it learns soberly to assimilate the results of its storm-and-stress period⁸⁹.

This, in stark contrast, highlights the difference from nineteenth-century revolutions, which "criticise themselves constantly"⁹⁰ and thus appear unable to reach their objectives. Marx juxtaposes the revolutions of two centuries to support his idea that his own century's politics was still on the path toward emancipation. Moreover, his claim implies the conviction that 'revolutions' such as the 1848 revolution (from its second phase onward⁹¹) were not truly revolutionary, as they removed the revolutionary class by definition – the proletariat – from their ranks.

Earlier, I recalled how Marx argues that the main reason for the failure of the June insurrection was the common opposition that republicans, social democrats and the two factions of monarchists formed against the proletariat⁹². It was this original act of force by the so-called 'party of order' that doomed the revolution, as it initiated a spiral of growing conservatism whose ultimate outcome was the coup d'état⁹³.

⁸⁷ On the centrality of the creation of novelty in history as the core of Sartre's theory of action see L. BASSO, *Inventing the New*, cit., pp. 113-238.

⁸⁸ W.M. NELSON, *The Time of Enlightenment: Constructing the Future in France, 1750 to Year One*, University of Toronto Press, Toronto 2021.

⁸⁹ MARX, *EB*, cit., p. 106.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Ivi, pp. 180-181.

⁹² Ivi, p. 110.

⁹³ Ivi, p. 124. Marx also describes in a similar way the usage of the word 'socialism' as a buzz word for justifying repressive stances against progressive liberal ideas and institutions: ivi, pp. 141-143.

Marx writes «every fairly competent observer, even if he had not followed the course of French development step by step, must have had a pre-sentiment that an unheard-of fiasco was in store for the revolution»⁹⁴. The significance of this remark lies in Marx's idea that by denying the role of the proletariat in contemporary society from the outset, and thus avoiding a true clash, the revolution set itself on the path toward *regression*.

The political factions failed to comprehend in advance the the upcoming course of their actions because they were haunted by the memory and the idealisation of the old Revolution: «from 1848 to 1851 only the ghost of the old revolution walked about»⁹⁵. The tropes of 'ghosts' and 'spectres' play a relevant role in Marx's text. They serve to criticise the attempts of connecting the present revolution to the past, as made by utopian socialists⁹⁶, and support the claim that a revolution, to be truly revolutionary, must *break* with the past⁹⁷.

It emerges how 'ghost' is the label Marx uses to denote influences on the present that originate from past historical moments. Its meaning resembles that of 'illusion', but it does not entirely coincide with it: at the end of the Revolution in 1852, one 'ghost' becomes real, while all the other disappears:

The Constitution, the National Assembly, the dynastic parties, the blue and the red republicans, the heroes of Africa thunder from the platform, the sheet lightning of the daily press, the entire literature, the political names and the intellectual reputations, the civil law and the penal code, the *liberté, égalité, fraternité* and the second Sunday in May 1852 – all has vanished like a phantasmagoria before the spell of a man whom even his enemies do not make out to be a magician⁹⁸.

The man in question is, obviously, Louis Bonaparte, whose 'ghost' is that of his uncle living in the memory of the French people: «they have not only a caricature of the old Napoleon, they have the old Napoleon himself, caricatured as he must appear in the middle of the nineteenth century»⁹⁹.

⁹⁴ Ivi, p. 107.

⁹⁵ Ivi, p. 105.

⁹⁶ D. WEBB, *Here Content Transcends Phrase: The Eighteenth Brumaire as the Key to Understanding Marx's Critique of Utopian Socialism*, in M. COWLING, J. MARTIN (eds.), *Marx's Eighteenth Brumaire (Post)modern Interpretations*, Pluto Press, London 2002, pp. 243-257.

⁹⁷ MARX, *EB*, cit., p. 106.

⁹⁸ Ivi, pp. 107-108.

⁹⁹ Ivi, p. 105.

It is now clear why both Stalin and Louis Bonaparte cannot be considered merely reactionary leaders who perform their role transparently; rather, they emerge in a confused mixture of *revolutionary* tendencies and *regressive* stances. Stalin is squeezed between the weight of the past and the task of bringing the Soviet society to communism, his actions make 'socialism' a synonym of 'hell', characterised by a 'monstrous' ideology and a brutal rulership. Louis Bonaparte is haunted by the memory of his uncle and the desire to emulate him¹⁰⁰, although in a *parodical*, grotesque and comical way within a new age.

As noted in the previous paragraph, the appearance of authoritarian leaders cannot, in Marx's and Sartre's historical materialist perspectives, be explained linearly as a mere politically repressive measure against social classes in turmoil. It is precisely because they emerge as responses to radical social transformations that the moral and political regression entailed by authoritarianism is not measured against a fixed or achieved static level but arises from the contradictory deviations taken by a transformative process.

4. Conclusion

In my discussion, I began by revisiting the debate on the purity of Sartre's Marxism and argued that the claim that Sartre's post-war philosophy was genuinely committed to Marxism becomes more plausible if, rather than emphasising the 'Marxian flavour' of his work, one focuses on his methodological commitment to addressing problems akin to those examined by Marx.

Accordingly, I have justified the choice of Marx's *The Eighteenth Brumaire* as a reference point for comparing and examining Sartre's Marxism, given the methodological value accorded to it in *Search for a Method*. Drawing on Sartre's claim that Marxism remains the living philosophy of our time, insofar as the material conditions that produced it have not been overcome, I argued that Marx's 1852 text and Sartre's extended analysis of Stalin pursue a common objective and examine an analogous phenomenon. For this reason, they can be meaningfully compared. More

¹⁰⁰ MARX, *EB*, cit., p. 177: «The coup d'état was ever the fixed idea of Bonaparte. With this idea he had again set foot on French soil. He was so obsessed by it that he continually betrayed it and blurted it out. He was so weak that, just as continually, he gave it up again. The shadow of the coup d'état had become so familiar to the Parisians as a spectre that they were not willing to believe in it when it finally appeared in the flesh».

specifically, both works aim to grasp, through dialectical analysis, the formal structure underlying the rise of authoritarian leaders.

I then suggested that Marx and Sartre both conceived their enquiries as a theoretical response to the failure of revolutionary movements. In Marx's case, this refers to the French Revolution of 1848, and in Sartre's to the Soviet Revolution of 1917. By emphasising their politically motivated rejection of Hegel's theory of 'World-Historical Individuals', I argued that both thinkers regarded historical figures not as mere reflections of class interests but as *singular* agents. At the same time, this singularity must be understood in its proper context: its value lies in the fact that it emerges from and responds to specific historical conditions, which can be analysed and clarified through theory. On these grounds, I proposed to read the call for factoring singularity into historical analysis as aimed at grasping *dialectical singularity*.

Finally, I suggested that both Marx and Sartre understand the emergence of authoritarianism through a critical examination of the concept of progress. I have argued that authoritarianism involves a moral and political regression, which must be understood as the product of complex and internally contradictory temporal dynamics.

In conclusion, Marx's and Sartre's multifaceted dialectical analyses present authoritarianism – a complex and ongoing historical phenomenon¹⁰¹ – as sustained by broad social groups and characterised, on the synchronic level, by a form of personalism, while combining, on the diachronic level, elements of revolutionary inertia with regressive, dystopian tendencies.

¹⁰¹ It is not possible to explore further the topic in this context. The emergence of Donald Trump as a crucial political character over the last decade and his growing authoritarian attitude has been regarded as the aftermath of progressive neoliberalism: see N. FRASER, *The Old Is Dying and the New Cannot Be Born: From Progressive Neoliberalism to Trump and Beyond*, Verso Books, London 2019; W. BROWN, *In the Ruins of Neoliberalism. The Rise of Antidemocratic Politics in the West*, Columbia University Press, New York 2019; Id., *Neoliberalism's Frankenstein: Authoritarian Freedom in Twenty-First Century "Democracies"*, in «Critical times», vol. 1, n. 1, pp. 60-79. Such readings could be helped if Trump, whose personalisation of power and 'revolutionary' attitude is crystal clear, is framed as the consequence of the neoliberal revolution.

Francesco Caddeo

Sartre, una passione per il jazz

TITLE: *Sartre or a Real Passion for Jazz*

ABSTRACT: Thanks to his personal cultural, Jean-Paul Sartre's work includes a special relationship with jazz music. Unluckily, he did not elaborate a theory specifically dedicated about music as other philosophers, like Adorno, did. However, Sartre, contribution presents a stimulating character. Starting from some short youth writings, passing through some reportage just after Second World War, ending with some interviews managed by Michel Sicard, this paper aims to present some interesting considerations about jazz music experience, also in comparison with classical music. In other words, Sartre offers an attractive thought on jazz status and its freshness in arts.

KEYWORDS: Music; Reportage; Literature; Clubs; Improvisation

1. *Sartre, una passione per il jazz*

Se si pensa agli scrittori che hanno dedicato pagine al jazz, è facile pensare a una vasta letteratura nordamericana, comprendente autori come Francis Scott Fitzgerald. Tuttavia, anche se in maniera frammentaria ed episodica, Sartre si è espresso sulla novità artistica del jazz e ne ha tratto una grande fonte di ispirazione. Nella presentazione della raccolta degli scritti sartriani in precedenza dispersi nelle varie riviste, Michel Contat e Manuel Ribalka ricordano anche come Sartre sia stato uno dei pochi scrittori della sua generazione a esternare una vera predilezione per il jazz¹. È vero, inoltre, che il corpus musicologico ignora le riflessioni sartriane e che il filosofo francese risulta uno dei grandi assenti per quanto riguarda la teoria della musica. Se effettivamente Sartre non può essere eretto a livello di Jankélévitch o di Adorno, il suo contributo alla critica filosofico-musicale non è né inesistente né inconsistente.

* Université Lumière Lyon 2, caddeo@univ.lyon2.fr

¹ M. CONTAT, M. RIBALKA, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970, p. 166.

Ancora più importante, Sartre è una delle rare voci europee della cultura a riconoscere al jazz una dignità pari a quella delle altre manifestazioni musicali di rilievo. Il filosofo francese ritiene che il jazz soffra ancora dello snobismo da parte della musicologia ufficiale e che invece debba essere preso in considerazione come componente fondamentale della musica², allo stesso livello del gregoriano o della dodecafonia. Sartre evita dunque di cadere in una sorta di gerarchia metafisica o anche storicistica che renderebbe il jazz un'espressione inferiore, impura, rispetto alla tradizione accademica europea. Con una modestia che ha frequentemente manifestato, Sartre evita di presentarsi come un esperto³, preferendo avanzare dei suggerimenti puntuali e delle considerazioni ben focalizzate. Se il suo interesse per la musica è dettato da una passione personale, lontana da ogni ambizione professionale, rileggendo oggi i suoi scritti si può considerare il suo contributo, certo episodico e incompleto, come qualcosa di più di un semplice commento di un dilettante colto.

L'autore del *Muro* fa parte di una seconda generazione parigina che ha accolto il jazz con curiosità e apertura. Tra le suggestioni che testimoniano una prossimità con il jazz, come non pensare, ad esempio, alla melodia di *Some of These Days*, equivalente sartriano della *Sonata a Vingteuil* della *Recherche* proustiana, vero e proprio *leitmotiv* che accompagna il romanzo. Sartre si distacca dal suo illustre predecessore scegliendo una vera canzone (e non una composizione inventata, come nel caso di Proust) e adottando un'aria presa dal repertorio jazz, sorta di omaggio ad un mondo extraeuropeo conforme alle atmosfere del romanzo.

Se si cercano altri nomi che abbiano dimostrato questa impostazione intellettuale si può ritracciare una prima generazione parigina che ha accolto le prime manifestazioni di jazz verso la fine della Seconda Guerra Mondiale. In questa prima generazione, figurano artisti diversi ma dalle traiettorie convergenti (e che hanno collaborato insieme su alcune opere) come Eric Satie, Jean Cocteau, Pablo Picasso. Sartre vive queste prime manifestazioni del jazz quando è uno studente di diciassette anni, ma approfitta del clima favorevole per il jazz, che produce già concerti nella capitale francese. La prima generazione ha quindi preparato il terreno all'accoglienza che la seconda generazione parigina (più tipicamente "esistenzialista" e comprendente lo stesso Sartre, Camus, De Beauvoir, Boris Vian) riserverà ai jazzisti venuti d'oltre-Oceano nelle famose "caves" di St. Germain des Prés. C'è

² J.-P. SARTRE, M. CONTAT, *Entretiens sur moi-même* [1975], in J.-P. SARTRE, *Situations X*, Gallimard, Paris 1976, p. 171.

³ Ivi, p. 170.

quindi un'affinità tra l'*intelligencija* parigina e i jazzisti afroamericani, che si rafforza nel corso del tempo e permette al jazz di trovare un ambiente favorevole. Quella parte di Parigi che è attenta al jazz è quindi una fortunata eccezione a livello europeo⁴. Focalizzandosi sugli anni Quaranta, Sartre e il successo dell'esistenzialismo hanno permesso di "aprire le porte" ad una serie di curiosità, contaminazioni e circolazioni culturali tra esperienze artistiche varie e internazionali⁵. Non bisogna altresì dimenticare il vero animatore della relazione tra jazz e gruppo "esistenzialista", cioè Boris Vian. Allo stesso tempo, trombettista, scrittore e *chansonnier*, Vian è il vero talento che fa da ponte tra queste esperienze culturali e le fa convivere nella sua stessa attività personale⁶.

Nell'analizzare il contributo di Sartre, ci si rende conto che questa esigua contribuzione si distribuisce nel tempo tra i concerti swing della Parigi degli anni Venti e le sue considerazioni negli ultimi anni di esistenza, passando attraverso le fruizioni dirette del *bop* degli anni dell'immediato secondo Dopoguerra. Come altri elementi biografici, è opportuno ricordare ciò che è raccontato nella sua *Autobiografia a settant'anni*⁷ e in alcuni scambi con Simone De Beauvoir, in cui viene sottolineato come il jazz abbia rivestito una grande importanza per Sartre⁸. Il filosofo francese espri-

⁴ È bene sottolineare come si tratti di una sezione ben limitata del mondo culturale della capitale transalpina e che occorre prestare molta attenzione alle generalizzazioni in questa contestualizzazione. In altre parole, quest'accoglienza deve essere esclusivamente situata nel solo ambiente parigino progressista, evitando di parlare di un presunto "spirito francese" nazionale o di un connubio tra Francia e jazz, che non corrisponderebbe alla realtà.

⁵ Per un riassunto esaustivo della critica francese al jazz rinviamo al libro dei due antropologi, J. JANIN, P. WILLIAMS, *Une anthropologie du jazz*, CNRS Éditions, Paris 2010. In particolare il testo si sofferma sulla polemica tra Hugues Panassié e Charles Delaunay attorno al *bebop* che divide l'Hot Club francese (associazione di appassionati, di critici e di musicisti, che a partire dal 1932 diffonde e sostiene il jazz in Francia) durante gli anni quaranta. Rispetto a questa polemica, le posizioni sartriane si rivelano simili a quelle, più tecniche, di Charles Delauney. Il nome di Sartre è presente tre volte nel testo (ivi, pp. 36, 93, 111), a ricordare l'impatto della sua opera, vettore di antichauvinismo e di anticonformismo. Ringrazio a questo proposito il sociologo Jean-Hugues Déchaux per i suoi straordinari consigli sia musicologici, sia bibliografici. La sua disponibilità e le sue indicazioni sono state fondamentali per reperire il materiale pertinente e focalizzare le questioni più rilevanti, sia per quanto riguarda il dibattito jazzistico francese, sia per quanto riguarda gli scritti di Miles Davis.

⁶ La sua importanza è ricordata anche da Michel Contat e Manuel Rybalka; cfr. CONTAT, RYBALKA, *Les Écrits de Sartre*, cit., p. 166.

⁷ J.-P. SARTRE, *Autoritratto a settant'anni* [1975], il Saggiatore, Milano 1976.

⁸ ID., S. DE BEAUVOIR, *Entretiens avec J.-P. Sartre*, in S. DE BEAUVOIR, *La cérémonie des adieux*, Gallimard, Paris 1981, p. 335.

me quindi una vivacità che merita attenzione, con osservazioni tutt'altro che banali o scontate; d'altra parte, però, il carattere episodico e qualche volta frammentario dei suoi interventi impedisce di potere parlare di una vera e propria "filosofia del jazz". In altre parole, la relazione con la musica (e con il jazz come esempio) fa parte del bagaglio culturale e biografico sartriano, ma questa formazione e sensibilità non sfociano in un pensiero musicologico proprio e definito. Rispetto a un filosofo come Theodor Wiesengrund Adorno, Sartre ha molto più difficoltà nell'essere classificato come "filosofo della musica" e la sua relazione con il jazz non fa eccezione su questo punto.

2. *Prime redazioni jazzistiche*

Le sue prime redazioni a proposito del jazz si situano nei primi anni Venti e mostrano naturalmente una certa immaturità intellettuale. Sartre ci offre una testimonianza della cultura di stampo "primitivista" che si avvicina al jazz in quegli anni, frutto del clima delle prime avanguardie, molto attive nel Parigi dei primi anni del Novecento. Secondo questa impostazione, l'universo culturale legato all'Africa ed espresso tramite le sue propaggini fornirebbe nel mondo contemporaneo una connessione con il mondo primitivo. È in questo contesto che il jazz può effettuare il primo passo nella capitale francese e trovare ascoltatori curiosi e sale disponibili ad accogliere concerti⁹. Nella Parigi del surrealismo, della ricerca artistica orientata verso le arti extra-europee, intese come arti incontaminate e preservata dal mondo moderno europeo, il jazz emerge nelle prime considerazioni come una musica "altra" ed esotica.

Per quanto riguarda le prime impressioni sartriane sul jazz, abbiamo a disposizione due brevi testi, redatti probabilmente tra il 1922 e il 1923, ma pubblicati solamente nel 1990 e intitolati correttamente "frammenti per il jazz"¹⁰. In questi due passaggi lasciati incompiuti, il giovane Sartre si presenta come un intellettuale che assiste ad un concerto (sottolineando come il luogo sia diviso tra palco e platea danzante) estirpandosi dalla folla

⁹ Il jazz fa irruzione a Parigi nel 1918, portato anche dalla presenza di soldati americani sul suolo francese alla conclusione della Prima Guerra mondiale. Un'orchestra di musicisti afroamericani si esibiva regolarmente al Casino della capitale francese. Occorre anche segnalare locali notturni come il Bar Gaya e il Beouf-sur-Toit (cfr. R. SHATTUCK, *Les Primitifs de l'Avant-garde* [1958], tr. fr. di Jean Borzic, Flammarion, Paris 1974, p. 173).

¹⁰ J.-P. SARTRE, *Fragments sur le jazz*, in Id., *Écrits de Jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, pp. 357-361.

festiva e riflettendo sulle qualità del jazz. Quest'ultimo merita a suo avviso un grande rispetto e può essere eretto a grande manifestazione musicale del Novecento al pari della dodecaфонia teorizzata da Schönberg. Benché ancora "adolescente", come diremmo oggi, Sartre intuisce la necessità di evitare le classificazioni rigide tra musica "colta" e musica "popolare", riconoscendo al contrario pregi e difetti di ogni manifestazione culturale¹¹. La musica accademica, per esempio, soffre anche lei delle proprie insufficienze: formalismo, tecnicismo, codificazione rigida. Non bisogna in aggiunta dimenticare che essa non dispone dell'esclusività del valore artistico della musica: la musica di origine popolare (etichettata spesso in inglese come *folk music* o anche *world music*) può disporre di un elevato valore poetico e trasmettere un patrimonio valido. Inoltre, Sartre intuisce che il jazz offre all'ascoltatore un'altra maniera di vivere la musica, completamente differente dai protocolli stereotipati e cerimoniali della musica classica. In queste pagine giovanili, Sartre presenta uno spunto di riflessione che può rivelarsi utile per comprendere lo statuto del jazz: si tratta, infatti, di una musica multiforme, mobile ma allo stesso tempo restia a diventare un repertorio facilmente malleabile da parte di altri stili musicali. In effetti, i compositori più curiosi ispirati dal jazz, pensiamo ad Edgar Varèse o Igor Stravinskij, non citano dei temi e non riprendono le "scimmiettature del jazz" fornite dalle orchestre dei *dancing hall* nei propri lavori; al contrario, questi compositori scavano all'interno delle strutture, delle ritmiche, dei timbri, consapevoli che ispirarsi al jazz non significa offrire un'impressione fugace, ma effettuare una ricerca di elementi tecnici. Di conseguenza, Sartre mette in guardia il lettore francese: è necessario separare il jazz come patrimonio di origine afroamericana, con le sue strutture, le sue armonie e le sue prerogative, dalle imitazioni, spesso approssimative, che ne riprendono qualche atmosfera evocativa, per poi scadere nei valzer più banali e nelle musiche delle fanfare e nei confronti delle quali i grandi compositori appena citati sono estranei.

In queste poche pagine, inoltre, Sartre si concentra su un tema che svilupperà più tardi, quello dell'espressione corporea. In effetti, il jazz, più di altri stili sicuramente più "composti" nella postura e nell'atteggiamento del musicista, mette in evidenza una corporeità agente, una relazione di continuità con il proprio strumento: in altre parole, lo strumento è protesi del corpo del musicista. Il musicista jazz manifesta delle posture particolarmente dinamiche e utilizza la voce in modo molto più libero del cantante lirico. Tutta una tradizione folklorica, come quella del blues afroamerica-

¹¹ Ivi, p. 360.

no, viene dunque presentata all'ascoltatore nella sua teatralità vivente, nel suo manifestarsi come vibrazione del corpo in azione. Per citare un musicologo statunitense, il jazz fa parte del «primitivismo dell'avanguardia»¹², in altre parole di quell'avanguardia che rigetta il formalismo e la ricerca esasperata di un linguaggio complicato e autoreferenziale per orientarsi al contrario verso delle espressioni volontariamente grezze, a tratti brutali, marcate piuttosto dall'energia e dalla trasgressione formale che per l'edificazione di un nuovo sistema di regole.

3. *Il jazz attraverso l'esperienza newyorkese e il bebop*

Il testo che marca una nuova tappa nella relazione tra Sartre e il jazz è una sorta di racconto-*reportage*¹³, nato sia della frequentazione dei musicisti *bebop* che avevano cominciato ad esibirsi a Parigi, sia, soprattutto, dal suo viaggio negli Stati Uniti del 1945. Tale esperienza, incoraggiata dalle autorità dei due Paesi, vuole far conoscere la realtà americana attraverso le testimonianze di giornalisti e scrittori invitati oltreoceano e quindi avendo la possibilità di descrivere il mondo statunitense per i lettori francesi. In quel momento, l'America gode dell'aura di fresca potenza vincitrice del conflitto mondiale, della fama di nazione della prosperità e della potenza capitalistica al servizio della libertà individuale. Da questo viaggio nasce una serie di articoli in cui Sartre cerca di captare la vita americana e la sua mentalità quotidiana attraverso l'analisi della vita pubblica, delle abitudini quotidiane e dell'organizzazione del territorio¹⁴.

Poco più tardi, nel 1947, Sartre contribuisce alla rivista *Amérique*¹⁵ concentrandosi sull'esperienza da lui vissuta in un bar newyorkese, per assistere in mezzo alla folla a un concerto jazz. È importante per lui fornire una

¹² Cfr. SHATTUCK, *Les Primitifs de l'Avant-garde*, cit.

¹³ J.-P. SARTRE, *Nick's Bar, New York City* [1947], in CONTAT, RYBALKA, *Les écrits de Sartre*, cit., pp. 680-682.

¹⁴ J.-P. SARTRE, *Individualisme et conformisme aux États-Unis* [1945], *Villes d'Amérique* [1945], *New York Ville coloniale* [1946], in Id., *Situations III*, Gallimard, Paris 1949, pp. 75-124. In tali articoli Sartre cerca di fornire al lettore francese una chiave di lettura dell'urbanismo statunitense, dell'idea di cittadinanza e di gestione dello spazio pubblico nella cultura americana. Mescolando letteratura, osservazioni sociologiche, descrizioni di architettura urbana, lo scrittore francese fornisce chiavi di lettura delle forze attive in Americhe che il mondo transalpino non si immagina.

¹⁵ La rivista nasce con l'ambizione trancontinentale di costruire ponti tra gli ambienti culturali francesi (si segnala la partecipazione di intellettuali del calibro di Fernand Leger e di Jean Cocteau) e americani (sia nordamericani che latinoamericani).

chiave di lettura che permetta al jazz di respingere le critiche rapide e snobistiche: Sartre vuole dunque conferire al jazz lo statuto che merita e, con questa finalità, descrive la *performance* come emergere fenomenico della musica vivente. L'esperienza del concerto è totalmente altra rispetto alla tradizione della musica detta "classica". In quest'ultima, il concerto si iscrive in un'atmosfera sacrale, in cui l'ascoltatore deve occultarsi per non "disturbare" l'esecuzione, come avviene durante un rituale religioso. Al contrario, nel concerto jazz lo spettatore partecipa, incoraggia, si inserisce nell'esecuzione contribuendo alla costruzione di un'atmosfera contingente, lontana da ogni idea di "purezza" dell'esecuzione. Il jazz si iscrive dunque in un'esperienza estetica immersiva, in cui la frontiera tra scena e pubblico è molto più labile: gli applausi, i fischi e le grida fanno parte a pieno titolo del concerto, il jazzista può uscire e entrare sulla scena (a volte sedendosi tra il pubblico) come una figura mobile e libera nei movimenti. Su questo punto si può intuire una possibile ragione del fascino sartriano per il jazz: la musica jazzistica non dispone e non afferma una dimensione *a priori*, ma è una manifestazione della contingenza dell'esecuzione. Per dirla in termini più musicali, il jazz è composizione *in fieri* che non considera il repertorio passato come un dogma, bensì come un punto di partenza verso altri effetti musicali.

Nell'articolo, Sartre immerge il lettore nell'atmosfera di un bar mal-famato durante la notte newyorkese. Le orchestre *swing* e *valsemusette* dei ristoranti francesi e dei cabaret sono ben lontane da questo mondo. Per Sartre è necessario sgombrare il campo da ogni equivoco: per prima cosa, il jazz non è una musica da fanfare e da banda di paese; in secondo luogo, non è una musica ballabile¹⁶. Il lettore europeo deve quindi liberarsi dei suoi stereotipi e considerare il jazz nel suo giusto valore: il jazz non è musica di intrattenimento e non è musica per un accompagnamento, ma una vera espressione artistica, finalizzata alla ricerca e all'ascolto selettivo. Per quanto concerne la contestualizzazione, un elemento che Sartre non coglie è la novità del fenomeno "newyorkese" del *bop*. In altri termini, il concerto a cui ha la fortuna di assistere non rappresenta il jazz suonato in quel momento negli Stati Uniti, ma la sua punta di diamante. Il *Bebop* è uno stile emerso in modo singolare nella Harlem a New York sotto la guida di Charlie Parker e di Dizzie Gillespie, ma è stato accettato con molto più tempo e fatica nelle altre metropoli americane. Di fronte a quest'esperienza, Sartre preferisce constatare il ritardo del jazz francese¹⁷. Ma durante gli

¹⁶ SARTRE, *Nick's Bar, New York City*, cit., p. 680.

¹⁷ *Ibidem*. Se Sartre ama ascoltare il jazz a Parigi è infatti grazie al passaggio di jazzisti americani (Davis e Parker conosciuti personalmente, Chet Baker e Duke Ellington visti

anni Quaranta, il jazz suonato nel Mid-West e nell'Ovest americano¹⁸ (in città come Kansas city, Chigago e Los Angeles) era ancora molto più tradizionale di quello che Sartre immagina.

La descrizione sartriana accompagna l'evocazione della musica con quella della realtà sociale di un luogo popolato dai corpi del "popolo della notte": non si tratta di un accompagnamento sonoro ad una serata borghese, ma il ritrovo in un bar sinistro in cui i jazzisti si offrono senza mezze misure tra le 22h e le 3h. Il jazz mostra il rifiuto del formalismo e la produzione di un'avanguardia viva, fatta di sudore, di interazione con i musicisti sulla scena, di decisioni dell'ultimo minuto, di ispirazioni che nascono sul momento. Si tratta di una descrizione in anticipo rispetto a quelli che la letteratura nordamericana conoscerà solo qualche anno più tardi grazie alla *beat generation* di Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Soprattutto, Sartre cambia passo rispetto ai suoi frammenti giovanili: il jazz non è più l'evocazione primitivista di una realtà lontana dell'Europa: è piuttosto il ritmo frenetico di una metropoli che ribolle, che pulsa, che vive in maniera frenetica¹⁹.

L'azione del jazzista, la sua corporeità vivente che permette di produrre musica sul momento è il punto di incontro tra il manifestarsi della soggettività individuale vivente qui ed ora e la storia del suo gruppo di appartenenza a cui fa eco. In altre parole, la storia della minoranza afroamericana, il suo repertorio, l'orizzonte di riferimento incarnato dal jazz nel suo insieme si manifestano singolarmente nell'assolo jazz, momento unico e irripetibile, perché improvvisato sul momento. Tale musica rappresenta dunque un rifiuto dell'autorità declinata nelle sue varie forme (passato dell'arte, spartito come testo scritto inviolabile, soggettività assoluta del compositore-creatore): il pezzo jazz non dispone di un'essenza propria, ma si costruisce come oggetto mobile mai definitivamente circoscrivibile. È, infatti, impossibile da predeterminare, perché la sua realizzazione farà emergere molti elementi non preparati e assolutamente provvisori. Su que-

in concerto), ma che sono un'avanguardia anche negli Stati Uniti, un gruppo ristretto che segna il passo e si distacca dalla musica convenzionale. Il loro aspetto rappresentativo del jazz "americano" è quindi limitato. Per quanto riguarda la Francia, è effettivamente vero che fino alla metà degli anni Cinquanta il jazz francese è ancora legata al mondo della fanfara, della *bigband* e del valzer popolare. Tutti questi stili suonano come stantii e ammuffiti di fronte alla potenza espressiva e solistica del *bebop* newyorkese.

¹⁸ Nello swing tipico degli anni Trenta, il jazz resta una musica suonata da una grande orchestra, con una forte componente di arrangiamento e di limitazione dei momenti di improvvisazione, con la scelta di temi orecchiabili. La sua carica sperimentale è dunque relativa e concentrata attorno a pochi nomi.

¹⁹ Ivi, p. 681.

sto punto, la tradizione non è dunque accettata o rifiutata, ma piuttosto costantemente messa in discussione: si tratta di aprirsi verso dei possibili che solo l'esecuzione rivelerà nella sua contingenza. Nel jazz, lo stesso compositore vede il proprio ruolo limitato a quello di redattore di canovacci vaghi (temi di 16 o 32 misure, con una griglia di accordi), lasciando ampio spazio all'esecutore, che diventa inoltre il vero costruttore del pezzo durante la *performance*. Inoltre, una vera e propria struttura mobile intersoggettiva prende piede durante il concerto. Molto più accentuata rispetto ad un quartetto della musica barocca o classica, i musicisti "tessono insieme sul momento" la loro trama comune. Si tratta di una "corporeità d'insieme *in fieri*": la soggettività corporea del musicista presente nell'istante della produzione musicale non è dunque sola, ma in relazione con le altre corporeità presenti. Tale interazione va oltre la produzione di un suono organizzato collettivamente con delle regole: essa comprende, infatti, una gestualità, un gioco di sguardi, la ripresa delle frasi già espresse dagli altri. Il jazz si presenta dunque come una manifestazione corporea intersoggettiva, in cui la singolarità soggettiva dell'autore si concretizza in una situazione dialogica. In altre parole, la singolarità del musicista, nel momento in cui produce una materia musicale, entra in dialogo con gli altri musicisti e con il pubblico: a differenza della musica classica, il contesto è mobile e in buona parte costruito sul momento²⁰. Il jazz non vuole offrire un'esemplificazione di un'idea già compiuta, come è il caso nel concerto classico, ma costruire in un istante irripetibile una *performance* a partire da una traccia scritta scarna e appena abbozzata. Il jazz fonda la sua musicalità sull'improvvisazione come elemento centrale: con ciò, tale manifestazione si apre quindi alla contingenza, ad una produzione legata ad un momento unico e irripetibile. È dunque un'arte che rifiuta la logica della copia, dato che non si può riprodurre due volte la stessa *performance*. Sfuggendo "all'autoritarismo" della partitura imposta da una certa tradizione della musica classica, il jazz mostra una esistenza estetica non predeterminata, antiessenzialista, metalinguistica: l'esecuzione di un pezzo jazz mostra e mette in evidenza la sua costruzione nell'atto stesso del costruirsi. Si tratta di una composizione mobile, in cui si assiste ad uno svolgimento in diretta che corrisponde alla sua composizione stessa. Nella musica classica, al contrario, la composizione precede lo svolgimento esecutivo e lo guida.

²⁰ Gli elementi stereotipati di queste rappresentazioni sono comunque numerosi e il jazz è divenuto in buona parte una musica con i suoi lati scolastici e manieristi, ma la parte lasciata dell'improvvisazione resta comunque ampia.

Sartre vive un'altra inattesa occasione per riflettere sul jazz. La relazione con il jazz viene, infatti, evocata anche durante uno dei suoi numerosi viaggi in Italia, in cui nel 1951, Sartre resta sorpreso dal buon livello jazzistico di alcuni musicisti italiani²¹. Il pregiudizio sartriano è nutrito da una sua deduzione a proposito della storia recente italiana: in un Paese soffocato per vent'anni dalla dittatura nazionalista e italo-centrica del fascismo, Sartre pensa che le esperienze internazionali siano presenti in maniera estremamente lacunosa. Il filosofo francese non ha torto se si pensa alla politica di italianizzazione forzata a livello linguistico, alla traduzione obbligatoria di tutti i testi stranieri diffusi sul territorio italiano, alla chiusura autarchica propugnata a tutti i livelli della società durante gli anni Trenta, alla censura, alla difficoltà di diffusione di dischi stranieri, al ritardo della musica popolare italiana in materia di tecniche vocali, di armonie e soprattutto di ritmiche²². In materia strettamente musicale, il giudizio di Sartre è meno apprezzabile: il filosofo cede allo stereotipo che associa l'Italia al "bel canto" e al predominio della melodia sugli altri aspetti musicali e quindi si stupisce, perché considera il jazz incompatibile con la tradizione musicale italiana. Secondo Sartre, quest'ultima si fonda su una costruzione attraverso dei passaggi gradualisti, adatti ad aumentare la tensione fino ad un'idea di risoluzione conclusiva. Al contrario, il pezzo jazz è circolare e resta fluido e imprevedibile: la sua conclusione non è dettata dalla costruzione del pezzo stesso, ma della necessità contingente di non poter fare durare il pezzo all'infinito. L'episodio è quindi l'occasione per riprendere le sue considerazioni sul jazz²³. Nel jazz esiste una sorta di "movimento circolare aperto" in cui gli elementi grezzi scritti (generalmente una griglia di accordi che si riduce ad un foglio singolo, presentata attraverso una melodia che dura tra i venticinque e cinquanta secondi), vengono ripresi con l'idea di modificarli, cioè rielaborati per arrivare ad un risultato differente rispetto al punto di partenza. Questa circolarità non si presenta come crescendo di tensione verso una conclusione attesa, ma come una ripresa aperta, lasciando sempre la possibilità di una continuazione eventuale.

²¹ J.-P. SARTRE, *La reine Albemarle ou le dernier touriste* [1951], Gallimard, Paris 1991, p. 82, corsivo nel testo.

²² Si tratta di una musica popolare e di un tipo di canzone ancora legata al modello degli stornellatori dell'Ottocento o di una tecnica vocale mutuata da un uso commerciale del canto lirico e estranea alla canzone a testo della tradizione parigina, per esempio. La canzone italiana è dunque inferiore e datata rispetto alla parallela tradizione della musica colta italiana, che, sia a livello sinfonico sia a livello melodrammatico, presenta negli stessi anni compositori e opere di rilievo internazionale.

²³ SARTRE, *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, cit., p. 82.

Nel jazz, almeno quando è suonato con freschezza e senza artifici scolastici, non vi è una gerarchia a priori tra gli elementi a disposizione. La loro esposizione sul momento determina anche provvisoriamente la loro posizione nell'esecuzione. Non si tratta quindi di una struttura assimilabile a quella del tema con variazione, tipica della musica settecentesca (detta appunto "classica"), in quanto quest'ultima gerarchizza gli elementi che si susseguono secondo una successione prestabilita dal genere della composizione e dal compositore stesso. La circolarità del jazz non è predeterminata. A differenza della musica classica tonale, la successione delle forme è stabilita dal momento stesso e dal dialogo tra i musicisti e non è imposta dallo stile²⁴.

In questo passaggio sul jazz e l'Italia, non può sfuggire il nome di Miles Davis, eretto ad emblema del jazzista che suona seguendo la sua autentica ispirazione²⁵, che in quegli anni faceva parte delle sue frequentazioni a Parigi, durante le tournée del musicista afroamericano. Lo stesso Davis cita tre volte Sartre nella sua autobiografia²⁶. Sfortunatamente, non ci offre delle piste di riflessione artistica o estetica sul pensiero di Sartre, in quanto il trombettista si limita ad evocare aneddoti biografici senza

²⁴ Nella musica classica l'ordine dei movimenti all'interno della composizione è codificato in modo rigido. Per esempio, non si conclude mai con un adagio o uno scherzo. Anche la fuga, che a prima vista potrebbe avere un sistema di ripetizione variata più accostabile al jazz, presenta una successione predefinita nella sua composizione.

²⁵ Cfr. l'edizione italiana: J.-P. SARTRE, *L'Ultima turista*, tr. it. De S. Atzeni, il Saggiatore, Milano 1993, pp. 77-78.

²⁶ M. DAVIS, Q. TROUPE, *Miles. L'autobiographie*, Éditions de La Table Ronde, Paris 2017 [éd. originale 1989], p. 184, p. 186, p. 306. Nel primo episodio Davis racconta la sua partecipazione al festival jazz di Parigi del 1949 e il suo incontro con Sartre, Picasso e Juliette Gréco. La sua relazione con quest'ultima comincia. Il secondo passaggio evoca lo stesso periodo, in una sorta di frequentazione a tre (Sartre, Davis, Gréco) dei club parigini e dei caffè. Sartre avrebbe in questa occasione incoraggiato i due amanti a sposarsi. L'episodio risulta dubbio in quanto colui che è contrario al matrimonio e alla famiglia tradizionale (facendone una bandiera antimoralista e antiborghese) si farebbe alfiere di una scelta conformista, ma è stato confermato anche da Juliette Gréco. La frase sarebbe quindi più una *boutade* per disorientare i suoi interlocutori o interrogarli sulle loro intenzioni future. Il terzo episodio evoca un ulteriore passaggio a Parigi di Miles Davis che riprende contatto con i suoi amici. Il trombettista ricorda delle magnifiche conversazioni al caffè e delle lunghe serate insieme. In generale, i racconti *a posteriori* di Miles Davis devono essere accolti con molta cautela. Il grande musicista non è estraneo alle fanfaronate, soprattutto quando vuole darsi un'importanza o riscrivere la propria storia personale. Nei suoi aneddoti, Sartre sembra interpretare il ruolo più di un padre putativo di Juliette Gréco, preoccupato del suo avvenire. Ricordiamo inoltre che Davis non ha mai parlato francese e che quindi la sua capacità di conversazione con Sartre doveva essere limitata da questa barriera.

menzionare specifiche questioni intellettuali. Ciononostante, tali passaggi sono comunque testimonianza di una frequentazione prossima: anche se Davis non sarà mai considerato “esistenzialista”, o Sartre “esteta del jazz”, questi due giganti della cultura novecentesca hanno avuto l’occasione di condividere più di un momento in cui apprezzare il valore reciproco. Su un’altra questione, il trombettista nota anche nel suo diario l’assenza di pregiudizi razziali nella Francia contemporanea. Vi è senza alcun dubbio un po’ di ingenuità in un’osservazione di questo genere, ma è comunque un elemento non trascurabile sulla differenza di trattamento percepibile tra degli Stati Uniti, che hanno fondato la loro repubblica sulla divisione delle razze, e la Francia parigina, che cerca di occultare gli elementi razziali, relegandoli alle periferie e ai contesti coloniali.

Per ritornare alle questioni musicali, il passaggio di Sartre della *Reine Albermarle* cerca in maniera un po’ goffa di fare emergere la novità del jazz rispetto alla tradizione classica e melodrammatica. Questo punto ritorna ad essere discusso in un’intervista realizzata da Michel Sicard negli ultimi anni di vita di Sartre. L’intervista si presenta come ampia e articolata, trattando le idee di Sartre a proposito di vari compositori (Schönberg, Xenakis, Stockhausen, Nono). Sartre inserisce Duke Ellington e Charlie Parker all’interno di questo insieme di grandi compositori del Novecento e che rivestono per la sua formazione un’importanza particolare. Come abbiamo visto, Sartre non ha mai confuso le prerogative e gli aspetti salienti della musica classica e del jazz e non ha mai cercato una conciliazione “ecumenica” che annullasse le differenze. È vero quindi che Sartre non desidera escludere una forma musicale, o utilizzarla “contro” un’altra. Nella sua collezione di dischi, Schubert, Monk, Parker, Debussy, Schönberg, se ritrovano uno a fianco dell’altro. Per contestualizzare questi interventi, bisogna considerare la situazione avanguardistica musicale tra la Seconda Guerra Mondiale e gli anni Settanta. La musica europea colta è divisa tra dodecafonia (in cui bisogna anche inserire l’evoluzione del serialismo integrale della scuola di Darmstadt degli anni Cinquanta) e neoclassicismo. Il jazz offre un’alternativa fresca e vivace, soprattutto se consideriamo lo stile *bop*, piuttosto che lo *swing* precedente. A differenza della *Filosofia della musica* di Adorno, Sartre non polarizza la ricerca musicale tra una via “autentica” e una via “degenerata”²⁷. Le interviste che ha concesso a Michel Sicard negli

²⁷ Il saggio di Adorno che riassume la sua visione del jazz è disponibile in TH.W. ADORNO, *Moda senza tempo. Sul jazz* [1953], in ID., *Prismi*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1972, pp. 115-129. Per la sua visione più generale della musica contemporanea, in particolar modo sulla contrapposizione tra dodecafonia e neoclassicismo, cfr. ID., *Filosofia*

ultimi anni ci consegnano un ascoltatore attento e competente, capace di differenziare i compositori più elitisti individuandone specificità e tecnicismi. Su questo punto, Sartre è più di un amatore o di un consumatore dilettante di musica, perché possiede nell'analisi musicale delle conoscenze effettive.

Nel dettaglio, Sartre desidera precisare la differenza tra una composizione detta "classica" e una detta "jazz". In quest'ultima il musicista non offre la sua versione di un pezzo già esistente, ma prolunga una traccia appena abbozzata. La sua esecuzione resta irripetibile: la differenza rispetto ad un'altra esecuzione non è dovuta ad una nuova interpretazione. Più precisamente, essendo basato sull'improvvisazione, il pezzo jazz è ogni volta nuovo. La soggettività dell'autore è messa in gioco in quest'azione, si manifesta attraverso il pezzo, perché ogni esecuzione è anche creatrice; secondo Sartre, il jazzista si immerge con la propria soggettività nel pezzo, portando le proprie prerogative e le proprie capacità all'interno della creazione del pezzo musicale stesso. Dal punto di vista filosofico, il jazz fa uno scarto rispetto alla metafisica tradizionale, in quanto non si tratta più di fornire un esempio di un'idea già elaborata. In altre parole, la musica "classica" funziona riproducendo il dualismo modello-copia: ogni esecuzione è la manifestazione contingente di un'idea permanente e duratura rappresentata dalla partitura. In questo caso, nella musica classica si considera l'idea come un modello di perfezione formale verso cui ogni esecuzione deve cercare di tendere, senza mai raggiungerla completamente. Al contrario, nel jazz questo modello precedente non è dato e non si presenta come tale. Ogni esecuzione costruisce l'idea del pezzo nella sua manifestazione concreta e il pezzo non esiste al di fuori delle singole esecuzioni (improvvisate) che di volta in volta vengono prodotte e che non sono mai simili, o comunque dispongono di similitudini limitate. Il jazzista esce dunque dal ruolo di "interprete", a cui sarebbe condannato nel caso di una composizione completamente scritta, al fine di diventare costruttore della musica stessa nell'atto stesso dell'esecuzione. Il piano fenomenico dell'esecuzione è quindi coincidente con l'edificazione del pezzo stesso, e la seconda non procede mai la prima, se si eccette il corto canovaccio scritto.

della musica moderna, Einaudi, Torino 1975, ma cfr. anche ID., *Dissonanze* [1957], tr. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974. Cfr. anche ID., *Impromptus, Saggi Musicali 1922-1968* [1968], tr. it. di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano 1973.

4. Conclusioni

Sartre si connota come filosofo che ha considerato le potenzialità espressive del jazz e ne ha valorizzato gli aspetti creativi. Come abbiamo potuto già notare, il suo contributo si presenta come dissonante rispetto a quello di Theodor Wiesengrund Adorno. Il jazz diventa per Sartre un vettore di uscita, o anche più semplicemente *una boccata d'aria fresca*, rispetto alla musica tradizionale e accademica, marcata da un formalismo sempre più spinto, dagli ordini codificati degli sviluppi e delle modulazioni, da una risoluzione che ricapitola i movimenti precedenti. Il jazz fa parte delle manifestazioni culturali antiretoriche, cioè che si oppongono ai discorsi pomposi e alla cultura accademica, tradizionale ed elitista. Benché oggi sia considerato una musica dalla forte caratterizzazione elitaria, il jazz si dimostra meno separato dal grande pubblico che la musica colta contemporanea accademica.

Nel jazz Sartre ha trovato una sensibilità prossima alla sue esigenze: un'espressione allo stesso tempo intellettuale e comunicativa, una forza culturale necessitante una grande preparazione ma che evita di rinchiudersi in "torri d'avorio" autoreferenziali, codificata ma che non sacrifica la creatività alla fedeltà alle regole, testimonianza di una storia di un popolo oppresso e malmenato dalla Storia. Al contrario, per Adorno il jazz consiste in una falsa avanguardia, assimilabile in realtà ad una musica di intrattenimento²⁸. A differenza della posizione sartriana, quindi, la non-conoscenza del jazz da parte di Adorno porta quest'ultimo ad una condanna senza appello²⁹. L'elemento ancora più inspiegabile è la mancanza di considerazione per la questione afro-americana da parte di un autore che ha una forte formazione sociologica: il jazz non è infatti considerato da Adorno come la musica di una minoranza oppressa, ma rifiutata come una derivazione commerciale della società capitalistica americana nel suo complesso. I boicottaggi delle radio, il razzismo di cui i jazzisti afroamericani sono stati vittime, la separazione tra cultura "bianca" e "nera" negli Stati Uniti, tutti questi fenomeni sono completamente minimizzati (se non qualche volta condivisi) da Adorno.

²⁸ Per un confronto diretto tra Sartre e Adorno sulle questioni musicologiche, rinviamo a E. MATASSI, *Sartre e la musica*, in «Micromega», n. 6, 2005, pp. 45-54.

²⁹ Il musicologo Luca Cerchiari sottolinea con lucidità come l'acuto critico della società di massa cada in giudizi regressivi e confusi, vittima del proprio idealismo preconconcetto volendo associare il jazz alla musica leggera. Cfr. L. CERCHIARI, *Il jazz*, Bompiani, Milano 2001, p. 16.

Se si cerca un possibile punto di contatto tra la posizione di Sartre e quella di Adorno, la si può intravedere nella comune paura di una sotto-missione silenziosa ma effettiva del jazz all'industria discografica e alle sue regole commerciali. Sartre evoca questo rischio nel suo articolo-reportage su New York redatto durante il suo primo viaggio negli Stati Uniti: qui Sartre esprime il suo timore che il jazz abbia già perso la sua carica innovativa, soprattutto a causa del suo inserimento nei cataloghi di vendita discografica³⁰. Il jazz ha dato torto al filosofo francese su questo punto. D'altronde il jazz nei venti anni successivi e soprattutto nella Costa est degli Stati Uniti, che Sartre stava visitando a quel periodo, vivrà un periodo di sperimentazione e di innovazione veramente raro, passando dal *bebop* al *cool*, fino alle frontiere del free jazz, senza dimenticare lo stile hard hop. Ma anche su questo punto comune, le tesi adorniane e sartriane non possono essere confuse: se il filosofo francese teme la commercializzazione musicale pur riconoscendo una novità estetica non trascurabile fin dalla genesi del jazz, Adorno condanna in blocco il jazz come musica di massa. Nel pensiero del filosofo tedesco, il jazz è fin dalle origini un simulacro di avanguardia, una musica destinata al divertimento più banale e ricreativo. Da questo punto di vista, la commercializzazione discografica non farebbe altro che rendere esplicito un elemento costitutivo già presente in questo genere musicale. È anche vero che gli stessi compositori prendono posizioni rispetto al jazz e alla sua relazione con la musica colta occidentale³¹. Secondo Sartre, la massificazione della società americana è un pericolo per la musica, che rischia di derivare, più che una realtà che mina alla base il valore. Il jazz resta un prodotto della cultura della minoranza afro-americana e, di conseguenza, l'intervento dell'industria discografica rischia di annullare le specificità del jazz e di banalizzarlo a mera manifestazione "americana".

Per concludere, Sartre ha offerto un'interpretazione interessante del fenomeno del jazz e ha saputo confrontarlo con altre esperienze significative della musica del Novecento. Come per quanto riguarda il cinema, manca nel corpus sartriano, notoriamente vasto, una chiara estetica della musica e un testo di riferimento che possa in maniera più sistematica affrontare direttamente la posizione sartriana sul jazz, e sulla musica in generale. Ciononostante, Sartre offre al lettore spunti interessanti, testi-

³⁰ SARTRE, *New York ville coloniale*, cit., pp. 122-123.

³¹ È vero anche che nell'universo della musica contemporanea, si assiste ad una spontanea scissione tra compositori favorevoli al jazz e compositori ostili. Tra i primi, sulla scia di Stravinski e Ravel, troviamo Berio o Markus Stockhausen; tra i secondi, oltre a dodecafonici, notiamo la presenza di Pierre Boulez.

monianze vive, suggerimenti tutt'altro che banali e che completano la sua opera, mostrando anche su questi temi l'ampiezza della sua riflessione. I suoi dubbi, le sue posizioni, le sue osservazioni attraversano anche i grandi nomi della musica contemporanea e fanno dell'apporto un esempio degno di nota di un dibattito più largo a proposito dello statuto del jazz.

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 "demonizza", 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 sartriano? 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 sartriana, 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 husserliana, 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 lancia 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 husserliana, 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 husserliani 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 husserliana per svuotare la coscienza di ogni contenuto preesistente: la coscienza non è deposito di immagini nè sede di rappresentazioni, ma un «esplodere-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 e 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 husserliana, «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 irreali. 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 irreali. 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 irreali, 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 Barbaras 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 irreal 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 offro nulla al desiderio: anzi, è il desiderio che in massima parte costituisce l'oggetto. Via via che proietta l'oggetto irreal 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'amorfo. 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 accentuare 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 irreal, 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 significhi 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 irreali. 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., *Œuvres 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., *Écrit 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 chiusa*) 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 Sartre 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 *Œuvres 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, ritornano 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 cerimoniale 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 rifletta 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 Saggiatore, 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: lì 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 represses, 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 coscienza

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 prigionia 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.

RECENSIONI

Ciro Adinolfi

Chiara Collamati,
Dall'apocalisse all'istituzione.
Sartre filosofo politico

Il saggio di Chiara Collamati ci consente di sfatare tre miti che hanno caratterizzato per lungo tempo gli studi sartriani dedicati agli aspetti politici del suo pensiero. Il primo è il pregiudizio secondo il quale Sartre non abbia mai avuto uno sguardo lucido e profondo sulla natura del legame tra l'individuo e il potere dell'istituzione. Il secondo riguarda la presunta impossibilità di attualizzare la riflessione dialettica sartriana, adattandola alle esigenze del nostro secolo. Il terzo, e forse il più importante, tende a vedere in Sartre un pensatore della libertà assoluta, scevra da ogni reciprocità, da ogni appartenenza. Grazie al suo chiaro e ben provato lavoro esegetico (il confronto col testo sartriano è costante, mai banale e sempre agile), Collamati restituisce una domanda, oltre che una serie di (possibili) risposte, capace di rilanciare l'interesse verso ciò che legittimamente chiama "Sartre filosofo politico": a quali condizioni possiamo pensare un avvenire che sia figlio del nostro passato, senza esserne la ripetizione?

Tale questione supera il ristretto ambito degli études sartriennes e rivolge lo sguardo verso l'attualità, la nostra condizione contemporanea, le sue speranze.

Malgrado ciò, questo volume non è per nulla intriso di moralismo o di retorica politica, tutt'altro. Il lavoro di Collamati, nella sua estrema serietà filosofica, ci consente di rileggere con (sorprendente) facilità, anche per il lettore non avvezzo al lessico e alle riflessioni di Sartre, la trama della *Critica della ragione dialettica*, permettendoci di andare oltre gli esiti del pensiero sartriano. Il punto focale della proposta interpretativa del saggio risiede nel problema dell'istituzione, o meglio, nella volontà di dimostrare «lo statuto *dialettico* che Sartre conferisce al concetto di istituzione» (p. 17). Tale presupposto autorizza a interrogare, in maniera diversa rispetto alla letteratura critica sull'argomento, «la *forma del legame* che unisce i membri di un gruppo» (p. 35). Difatti, rigettando l'ipotesi secondo la quale l'istituzione, in Sartre, non sia altro che l'esito, raffreddato e temibile, dell'atto apocalittico proprio dell'evento rivoluzionario, Collamati ne evidenzia il carattere attivo, vivo, fungente. Se l'Apocalisse, nella sua dimensione traumatica, «riveste il ruolo di un'*origine*» (p. 44) tale per cui il passato è vissuto come coazione a ripetere, allora siamo davanti a una concezione

dell'istituzione in quanto *retroattiva*, passiva, annichilente. In altre parole, pensare l'istituzione post-rivoluzionaria come l'esito dell'arresto del tempo proprio dell'ordine costituito, della sua cancellazione, per sempre fissata nell'antitesi che lo rovescia, significa pensare al futuro in quanto «*futuro anteriore*» (p. 48), ossia in quanto assenza di libertà nell'avvenire. Al contrario, ripensare l'istituzione come "forma del legame" del gruppo costituito, istituito, permette di riattivare, *dialetticamente*, il dispositivo che ha dato vita all'atto rivoluzionario, senza concepirlo come l'innescò di un meccanismo di dissoluzione totale, capace unicamente di produrre una *tabula rasa* dalla quale nulla può davvero sorgere.

Quel che accade nell'atto costitutivo dell'istituzione non può essere soltanto considerato come un raffreddamento di una situazione che si vuole e si deve esercitare come violenta, ma dev'essere soprattutto riconosciuto come la messa in forma, tramite la pratica di un *giuramento*, del legame sussistente tra i suoi membri. Il giuramento, spiega Collamati, dev'essere concepito come una dinamica che riguarda «le strategie di auto-afezione adottate da una libertà collettiva per garantire la propria durata» (p. 55). Non possiamo pensarlo alla stregua di un contratto sociale, poiché quest'ultimo impone all'individuo di ceder-si, per ritrovarsi in una collettività

che gli è estranea, al solo fine di vedersi garantita la propria libertà formale. Al contrario, il giuramento evita «la separazione dei membri del gruppo», implementa «un legame di solidarietà», permette la «reciprocità» (p. 59). Detto altrimenti, ripensare l'atto istitutivo come un giuramento significa rilevarne l'aspetto affettivo, umano, altro dal mero carattere merceologico riservato alla volontà e alla libertà che è proprio di ogni concezione dell'istituzione fondata sul contrattualismo. Quando Sartre sostiene che giurare significhi «dare *quello che non si ha*» (p. 59), sottintende l'impossibilità di pensare il gruppo, oramai giurato, come luogo dell'economico, del ritorno dell'investimento. Al contrario, aver giurato, aver istituito, significa aver riconosciuto la relazione di reciprocità tra sé e gli altri, tale per cui non posso pensarmi *se non* nella condizione istituita dal giuramento stesso. In altre parole, tale lettura dell'istituzione, sostiene Collamati, testimonia del fatto che, nel pensiero sartreano, «l'appartenenza al gruppo si dà concretamente *nello stesso tempo* che l'esistenza pratica individuale» (p. 64). In questo modo, il legame istituito dal giuramento non è l'irrigidimento del legame sociale, ma ne diventa il luogo di manifestazione. Manifestazione e non realizzazione, poiché non si tratta di istituire per contrarre la libertà collettiva nella sua disposizione temporale (non si

tratta di un futuro anteriore), ma di fondare le condizioni di possibilità del mantenimento del libero legame collettivo che ha permesso agli individui di ritrovarsi fuori di sé, nell'azione comune. Non si tratta cioè di indagare «[i]l fondamento dell'obbligazione politica», bensì di comprendere che l'istituzione rappresenta il luogo in cui il legame sociale «agisce continuamente nella quotidianità dei rapporti tra i membri del gruppo» (p. 69). Comprendiamo così che per Sartre l'individuo e l'istituzione, tanto quanto gli individui grazie e attraverso l'istituzione, si trovano in un rapporto di reciprocità che li lega nell'interiorità della loro libertà e nell'esteriorità della loro prassi. L'istituzione appartiene al singolo nella stessa misura in cui il singolo appartiene all'istituzione: essi si costituiscono e si esperiscono nella reciprocità costituente le possibilità dell'uno e dell'altro. Giurare significa quindi mantenere il legame di «reciprocità mediata» (p. 73) tra gli individui e l'istituzione, tra gli individui grazie all'istituzione, all'interno dell'istituzione stessa.

A questo punto è possibile comprendere che il problema dell'istituzione travalica il solo ambito politico, per arrivare a delle considerazioni dal carattere antropologico. Se attraverso il giuramento e nell'istituzione l'individuo ritrova la propria libertà, mediata dalla presenza e dalla prassi di tutte le altre, allora

questo significa riconoscere che «è proprio perché l'uomo è costitutivamente incapace di auto-nomia, che qualcosa come la politica gli è vitalmente necessario» (p. 83). Collamati, qui, non vuole fare una teoria politica (p. 84), ma individuare la ragione del legame politico: la necessità, per l'individuo, di «passare attraverso gli altri per poter disporre di sé» (p. 83). Incapaci di dotarci della nostra propria legge, della norma in grado di determinarci e auto-determinare il nostro presente e il nostro avvenire, siamo da sempre esseri sociali, esseri che agiscono, come ricorda Sartre, in un orizzonte di *scarsità*. Quest'ultima, sottolinea giustamente Collamati, richiama il problema della violenza, della possibilità della violenza a qualsiasi livello: pratico, economico, etico. La sua intelligibilità politica (p. 87), cioè la sua comprensione in quanto elemento fondativo del dispositivo sociale, consente di inquadrarla come un elemento la cui determinazione permette di ricalibrare la concezione che abbiamo dell'evento storico, certo, ma soprattutto del suo significato, e del suo utilizzo, politico. La violenza non è scardinata dall'ordine costituito che reprime l'atto rivoluzionario. La violenza è affermata dal primo, esattamente come viene rivendicata nella sua necessità dal secondo, in quanto elemento che consente, una volta che esso sia stato decostruito, di ripensare l'or-

dine stesso. In altre parole, comprendere le manifestazioni violente permette di comprendere i legami sociali che l'istituzione mantiene in quanto reciproca determinazione delle libertà individuali.

Ecco, dunque, che approfondire la questione dell'istituzione nel pensiero sartriano consente di analizzare, con uno strumento antropologicamente concreto, il senso del sorgere e dello svilupparsi della violenza, il suo divenire storico, il suo istituzionalizzarsi in pratiche di regolamentazione dei bisogni sociali emersi dal gruppo che ha compiuto il giuramento. Questa possibilità significa, in fondo, poter «comprendere in che modo e per quali ragioni essa strutturi concretamente le relazioni sociali» (p. 91). L'istituzione diventa così la possibilità di cogliere, tramite la sua decostruzione concettuale e la sua comprensione in termini dialettici, la «dimensione istituyente» (p. 93) di ogni giuramento e, con essa, la natura intimamente produttiva e attiva dell'istituzione. Quest'ultima non è dunque l'irrigidimento del passato, ma la sua istituzione a *medium* grazie al quale, e a partire dal quale, il gruppo si dota della capacità di protrarsi nel tempo, di riprodursi, di inventarsi rispondendo ai bisogni che la contingenza e la violenza, di volta in volta, apporteranno nel mondo. Soprattutto, in questo modo il gruppo si dona la *chance* di riattualizzarsi diversamente,

nell'orizzonte di un giuramento che non è quello di un'alienazione, bensì quello di un'apertura a sé grazie all'altro tramite l'istituzione stessa che ne è la testimonianza. Ecco perché, come afferma Collamati, l'istituzione in Sartre non è un pratico-inerte, ma un *outil forgé* (pp. 98-99), ossia esattamente ciò attraverso cui gli individui possono accedere a se stesso attraverso la prassi, sempre in atto, del lavoro comune all'interno dell'istituzione. Lavoro che si dimostra interminabile, poiché la violenza, dettata dalla scarsità, ritornerà sempre, ma non sempre uguale a se stessa. Allora, affinché il gruppo possa continuare a esistere, deve tentare costantemente di rinnovarsi «per istituire *ciò che ritorna senza ritornare identico*» (p. 101), ossia il proprio legame d'interiorità, la propria ragion d'essere, la propria memoria, il proprio senso d'appartenenza, che è anche e soprattutto «un rapporto in cui la ripetizione non restituisce il passato, ma lo istituisce come avvenire comune» (p. 113).

Collamati, Chiara, *Dall'apocalisse all'istituzione. Sartre filosofo politico*, Mimesis, Milano 2024, 118 pp.

Francesco Marchi

J.-P. Sartre,

*Il colonialismo è un sistema.
Colonialismo, neocolonialismo
e post-colonialismo*

(Introduzione e cura di Miguel Mellino, traduzione di Andrea Caroselli)

Lo scorso anno alla collana “Sartriana” diretta da Gabriella Farina si è aggiunto un nuovo volume che raccoglie una serie di riflessioni sulla questione coloniale e il razzismo licenziate dal filosofo francese tra gli anni Cinquanta e i primi Settanta del Novecento. *Il colonialismo è un sistema. Colonialismo, neocolonialismo e post-colonialismo* è il titolo della raccolta, curata da Miguel Mellino, figura di riferimento nel panorama italiano per quanto riguarda lo studio di razza e razzismo in una prospettiva postcoloniale, che in un’esaustiva e densa introduzione propone un inquadramento critico della biografia, intellettuale e politica, del filosofo francese e della sua eredità teorica rispetto il pensiero antirazzista. Complessivamente, si tratta di nove testi che spaziano da considerazioni più prettamente politiche e militanti, ricordandoci l’impegno in prima

persona di Sartre rispetto le lotte anticoloniali e antirazziste che, in seguito alla Seconda guerra mondiale e per i decenni a venire, emersero nella loro virulenta potenza e *globalità* anche nelle (ex) metropoli coloniali, a frammenti di stampo teorico ricavati dalle opere “maggiori”, in particolare da *Critica della ragione dialettica*.

Quali ragioni nel pubblicare una serie di testi così “datati”, alcuni dei quali già disponibili, seppur sparpagliati, ai lettori italiani? Quale il *senso* di questa raccolta? Al di là di una giustificazione formale, ma non marginale, di dotare queste riflessioni di una traduzione aggiornata e consapevole delle ambiguità e ambivalenze di lavorare su, e con, un lessico razziale (si veda la nota in appendice del traduttore Andrea Caroselli), il motivo sostanziale di questa operazione viene esplicitato nell’introduzione dello stesso Mellino. A partire dagli anni Novanta del secolo scorso, infatti, grazie agli studi postcoloniali e a una serie di saperi affini come gli studi decoloniali e i black studies, l’opera del filosofo francese ha iniziato a essere valorizzata, nonché sottoposta a critica, in modi del tutto inediti e sino ad allora impensabili.

Al di là delle notevoli differenze, nonché divergenze, sia disciplinari che di posizionamento teorico, uno dei meriti di quello che potremmo definire lo “sguardo postcoloniale”

riguarda l'assunzione della razza, matrice materiale e simbolica della differenza coloniale, come *condizione di possibilità* dell'emersione delle democrazie liberali Europee, dell'affermazione dell'universalismo umanista, tanto quanto del capitalismo come sistema globale di sfruttamento, estrazione e organizzazione sociale. In questa prospettiva, il colonialismo (e il razzismo che lo rende operativo) non rappresenta un momento, tra i tanti, nella storia dell'umanità e, in particolare, della modernità, ma ne è fondamento imprescindibile, processo inesauribile che si riarticola incessantemente nel presente postcoloniale. Dove "post" non sta a indicare un esaurimento della logica razziale alla base del colonialismo, ma una sua peculiare riproposizione, adattiva e sincretica, anche all'interno di spazi politici democratici e nominalmente "post-razziali" (sul punto si veda D.T. Goldberg, *Are we all post-racial yet?*, Polity Press, Cambridge 2015). È dunque grazie anche a questo nuovo sguardo, analitico ed epistemico, che l'opera di Jean-Paul Sartre ha goduto di un rinnovato interesse critico. Le sue riflessioni, tanto militanti quanto più prettamente teoriche, sulla questione coloniale, il razzismo e la questione ebraica, sono state passate al setaccio da questi saperi, che ne hanno saputo cogliere nuove e inedite potenzialità, mostrandone al contempo limiti e contraddizioni profonde.

In questa prospettiva, l'attualità di Sartre per lo studio di razza e razzismo non è dovuta a una semplice riproposizione e riscoperta della sua opera in quanto tale e, in particolare, di quelli che Mellino definisce dei suoi "testi minori". Piuttosto, potremmo dire che la sua opera è divenuta attuale grazie all'emersione di nuove lenti epistemiche che hanno saputo valorizzarne a pieno la portata concettuale, dunque politica, quanto trascenderne la sua originaria «filiazione con il sistema filosofico occidentale» (pp. 9-10), per suggerire linee di ricerca *con, contro e oltre* Sartre stesso.

A questo proposito, su tutti, si consideri quell'importante filone di studi chiamato *Black existentialism* che ha avuto nel dialogo, critico e aperto, con l'opera sartriana un riferimento imprescindibile (si veda, tra gli altri, L. Gordon, *Black Existentialism and Decolonizing Knowledge*, Bloomsbury, Londra 2023). Un merito della raccolta è, dunque, sicuramente quello di offrire al pubblico italiano una mappatura, critica ed esaustiva, sulle reciproche influenze – come il postcoloniale ha riarticolato l'opera di Sartre e come Sartre ha influito sul postcoloniale – che hanno dato vita a un florido dibattito alle nostre latitudini ancora poco conosciuto e sviluppato, anche nell'ambiente accademico (parzialmente differente, invece, lo stato del dibattito sulla questione ebraica: sul tema si veda

il numero dello scorso anno, 2024, della presente rivista).

Ma che cosa ha reso, e rende, così attrattiva e stimolante l'opera di Sartre per lo studio della questione coloniale, e del razzismo che ne sta alla base, secondo questa costellazione di saperi? Inoltre, di cosa sono sintomatiche le aporie interne alle sue riflessioni su razza e colonialismo, in particolar modo se viste dall'Italia e, dunque, dall'Occidente al tempo della sua, problematica, provincializzazione dopo cinque secoli di egemonia coloniale europea e statunitense?

L'*attualità postcoloniale* di Sartre, per così dire, può essere racchiusa, guardando a un testo del 1956, confluito poi nella raccolta *Colonialisme et néo-colonialisme (Situations V)* del 1964, che apre e dà il titolo al presente volume: *Il colonialismo è un sistema*. In questo "testo militante" sulla questione algerina, scritto in aperta polemica contro quella che Sartre chiamava la "mistificazione neo-colonialista", ovvero quell'ideologia, diffusa spesso anche in ambienti di sinistra, per la quale ci sarebbero "buoni" e "cattivi" coloni, egli mostra, anche con il supporto di una serie di dati politico-economici e demografici, in che modo il colonialismo sia emerso come uno specifico principio di organizzazione sociale che, legando indissolubilmente i territori metropolitani e quelli d'oltremare, tende a naturalizzare una serie

di rapporti costitutivamente basati su processi di dominazione, sfruttamento e violenza, spesso brutale (si veda il testo n. 4, *Una vittoria*), di stampo razziale.

Come recita un passaggio assai emblematico del testo: «la colonizzazione infatti non è né un insieme di coincidenze, né il risultato statistico di migliaia di azioni individuali. È un sistema che fu istituito intorno alla metà del XIX secolo [...] non è vero che ci sono dei bravi e degli altri che sarebbero dei cattivi coloni. Ci sono dei coloni, tutto qui» (pp. 62-63). Pensare il colonialismo in termini di sistema significa insistere sulla sua capacità di plasmare, in maniera totalizzante, i rapporti sociali. Per usare un termine socio-antropologico assai affine al ragionamento del filosofo francese, è ciò che si potrebbe definire un "fatto sociale totale". Un fenomeno e un *processo* (per riprende il titolo di un altro testo presente nel volume) che può essere euristicamente reso intelligibile se ne vengono isolati dei singoli aspetti, ma che nella realtà permea *qualsiasi* aspetto (economico, politico, psichico, simbolico, ecc.) della vita sociale. Riproducendo, dunque, specifiche soggettività – coloni e colonizzati – e determinando concrete condizioni materiali che richiedono l'incessante riproposizione, e affermazione, di questo stesso ordine – sociale e soggettivo. Anche se non viene esplicitato apertamente da Sartre, è interes-

sante notare come lo stesso Marx, nel capitolo 24 del *Capitale* dedicato al rapporto tra colonialismo e sviluppo capitalista, usi la stessa espressione (*il sistema coloniale*) che verrà ripresa circa un secolo dopo dal pensatore esistenzialista. L'attenzione al nesso stringente tra colonialismo e capitalismo è d'altronde centrale in molti passaggi che compongono il volume, che mostrano in che modo l'avvicinamento a un approccio più materialista, dovuto anche ai viaggi dello stesso Sartre negli Stati Uniti e in molti contesi coloniali, sia corrisposto a un ripensamento, parziale ma non per questo irrilevante, rispetto una sorta di astrazione universalista e disincarnata della filosofia esistenzialista del "primo Sartre". Qualsiasi riflessione metafisica e trascendentale sull'essere, in altri termini, non può che prescindere da una ricognizione profonda sulle concrete condizioni materiali entro le quali il soggetto si trova a pensare, e pensarsi. Questi tentativi parziali di aggiustamento interno al pensiero sartriano, evidenziati a pieno nell'introduzione, rimandano implicitamente anche alle riflessioni di alcuni studiosi decoloniali sulla "geopolitica della conoscenza", che hanno contribuito a minare nel profondo la presunta neutralità e universalità del canone filosofico occidentale. Sulla scia di questa sensibilità materialista, *Il Terzo Mondo inizia nella*

Banlieue, scritto nel 1970 e pubblicato nel 1972, risulta particolarmente interessante e anticipatore di buona parte delle riflessioni postcoloniali sul cosiddetto "capitalismo razziale". Anche se forse eccessivamente di stampo economicista, in queste pagine Sartre mette in luce in che modo l'assoluta dipendenza del capitalismo da manodopera a basso-costò, coatta e negativamente razzializzata abbia contribuito a riarticolare il rapporto coloniale all'interno degli stessi spazi metropolitani. Se, come ricordava Fanon, la città coloniale è una città a scomparti, scissa in due, Sartre mostra in maniera del tutto illuminante come questa dialettica, spaziale e politica, rimanga operativa nelle metropoli Europee anche al termine del rapporto coloniale formalmente inteso. Se complessivamente i testi della raccolta, letti in aperto dialogo con l'introduzione, ci restituiscono una riflessione articolata sulla (persistenza della) questione coloniale, il razzismo e in parte sull'antisemitismo, è di cruciale importanza richiamare, come notato sia da Mellino che da Caroselli, la profonda ambiguità, sfociata poi in posizione assai problematiche, di Sartre rispetto la questione palestinese; che rimane, ciò che sta accadendo in questo periodo storico ne è l'ennesima, atroce, dimostrazione, il vero "banco di prova" per il pensiero antirazzista occidentale e per la decolonizzazione (impossibile?)

dell'umanesimo Europeo. Questa incapacità di Sartre, filosofo militante che si è speso in prima persona per la causa anticoloniale in diversi contesti, è forse il sintomo di un limite, soggettivo, soprattutto psichico e politico-cognitivo, interno all'Occidente, di fare *definitivamente* i conti con i propri fantasmi coloniali.

Sartre, Jean-Paul, *Il colonialismo è un sistema. Colonialismo, neocolonialismo e post-colonialismo* (Introduzione e cura di Miguel Mellino, traduzione Andrea Caroselli), Marinotti, Milano 2024, 248 pp.



Roma TrE-Press
2025