



Citation: G. Crivella (2019)
Partout l'œil explose. Sartre e
i saggi sulle arti figurative. *Lea*
8: pp. 373-388. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10993>.

Copyright: © 2019 G. Crivella.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed
under the terms of the Crea-
tive Commons Attribution – Non
Commercial – No derivatives 4.0
International License, which per-
mits use, distribution and repro-
duction in any medium, provid-
ed the original work is properly
cited as specified by the author
or licensor, that is not used for
commercial purposes and no
modifications or adaptations are
made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Partout l'œil explose. Sartre e i saggi sulle arti figurative

Giuseppe Crivella
Université Paris-X Nanterre (<p.crivella@libero.it>)

Abstract

This text focuses on the essays that Sartre wrote in the late 40s and early 70s on a series of artists including Giacometti, Calder, Tintoretto, Wols, Rebeyrolles etc. Our analysis aims to demonstrate how the phenomenological language and approach remain present and operative in Sartre's writing even at a very advanced stage of its production. In particular we will examine two essays on the sculptures of Giacometti and Calder and then examine the writings that Sartre devoted to Tintoretto. In this way, we will be able to see phenomenology is still a conceptual tool that allows Sartre to elaborate a type of relationship with images that seems to anticipate the theses of Lyotard and, later, Didi-Huberman and many others.

Keywords: Calder, Giacometti, Jean-Paul Sartre, phenomenology, Tintoretto

1. Introduzione

Recentemente a tentare di ridefinire e riposizionare con maggior pertinenza esplicativa al centro della riflessione sartriana una serie di questioni immediatamente afferenti al tema dell'immagine è stata senza dubbio Sophie Astier-Vezon con un corposo saggio dal titolo alquanto diretto ed eloquente: *Sartre et la peinture. Pour une redéfinition de l'analogon pictural* (2013). In questo scritto l'autrice opera un'apprezzabile e convincente ricollocazione tematica dei saggi sulla pittura nell'economia del pensiero sartriano, proponendo un capillare tentativo di ribilanciamento critico degli scritti sull'arte in relazione a quelli dedicati alla letteratura, così da mostrare come le due linee di riflessione in effetti abbiano, almeno nel contesto dei dieci volumi di *Situations*, più o meno la stessa rilevanza.

Le tesi di Astier-Vezon ai nostri occhi risultano decisamente condivisibili e buona parte del lavoro che l'autrice conduce in tal senso ci pare non solo pregevole sotto un punto di vista di stretta ricostruzione storico-critica, ma anche pienamente apprezzabile sotto il profilo speculativo. Va detto però che molte delle sue

posizioni a volte non riescono, a nostro giudizio, a focalizzare in pieno la radice profonda da cui deriverebbe l'interesse di Sartre per determinati nomi della storia della pittura occidentale. Differentemente da Malraux o da Claudel, l'autore de *La Nausée* (1938) infatti non tenta mai di proporre una sistematizzazione più o meno organica degli autori che suscitano la sua penetrante curiosità. Come per gli scrittori che egli legge e analizza tra la fine degli anni quaranta e gli anni sessanta, Sartre nei suoi saggi sulla pittura ci offre sempre una serie di affondi analitici di rara forza critica e di stupefacente pregnanza teoretica, lavorando però su una batteria di nomi sempre piuttosto ristretta, ad alcuni dei quali inoltre, come per esempio Calder, egli era legato da una lunga amicizia.

Ma, entrando da subito nel vivo della questione, qual è il polo teoretico che Sartre mette in campo in questi scritti? Qual è la vasta artiglieria strettamente speculativa a cui il filosofo de *L'être et le néant* (1943) attinge ripetutamente per decenni, a volte arrivando ad innovare radicalmente il complesso di concetti originari a cui sente la necessità di richiamarsi per penetrare nelle opere? È proprio nella formulazione di questi interrogativi di natura metodologica che ci pare di non poter affidarci completamente alla ricostruzione di Astier-Vezon (2013, 19-39). Certo, lo scrupolo analitico che l'autrice mette in opera è senza dubbio centrato e pertinente: la scelta di far ruotare la sua riflessione intorno all'asse portante dell'*analogon* come terminale esplicativo non solo le permette di risolvere una serie di questioni critiche che da tempo aspettavano un giusto inquadramento (ivi, 61-71), ma trova negli stessi scritti filosofici sartriani un punto di appoggio che non ammette alcun tipo di contestazione frontale.

Basti dire in merito a ciò che è Sartre stesso a parlare *expressis verbis* di *analogon* in uno dei passaggi più densi de *L'imaginaire* (1940, 115-184) ed è quindi lui ad orientare la sua attenzione su tutti i problemi che una considerazione di matrice fenomenologica di questo aspetto non poteva non generare. Astier-Vezon è una lettrice acuta di Sartre e sa benissimo che optare per questo tipo di interpretazione le consente sia di proseguire e di approfondire alcuni tratti della riflessione sartriana forse rimasti per troppo tempo in ombra, sia di rimanere in un ambito di discorso tutto interno alle questioni specifiche che l'autore de *La Nausée* di volta in volta poneva e si poneva, dandole così la possibilità di percorrere tutta la produzione del filosofo francese da una prospettiva che dunque per tutto lo sviluppo del testo non cessa di conferire grande rigore e profonda coerenza al suo ragionamento.

Naturalmente non potendo sviluppare una disamina troppo dettagliata delle tesi di Astier-Vezon, ci limiteremo qui a spiegare perché nel corso del presente studio, pur riconoscendo la grande utilità del volume in questione, crediamo sia giusto smarcarci in parte dalle posizioni espresse dall'autrice per riprendere la lettura dei saggi sartriani sull'arte da un'angolatura lievemente diversa da quella scelta da Astier-Vezon.

Nostro intento è infatti quello di tentare di vedere fino a che punto i testi sulla pittura (e la scultura) raccolti in tre volumi di *Situations* possano in una certa misura mostrare il difficile – e forse impossibile – congedo di Sartre non tanto dalla fenomenologia, quanto da un certo modo schiettamente fenomenologico di guardare determinati fatti artistici, ricondotti cioè attraverso la messa in opera di una precisa strumentazione concettuale alla dimensione pura dell'*aisthesis*, ad una sorta di falda percettiva che potremmo definire ante-predicativa (Crivella 2018, 276-292) o, per usare le parole dello stesso Sartre, afferente alla "préhistoire du visible" (1964, 417).

È proprio per questo motivo che non possiamo qui seguire e recepire in toto le conclusioni di Astier-Vezon, ma piuttosto sentiamo la necessità di distanziarci dalle sue tesi per evocare, seppur in maniera alquanto rapida, le riflessioni di un altro studioso di Sartre, ovvero di Pierre Cabestan. Quest'ultimo infatti in un articolatissimo scritto del 2007 dedicato al problema dell'immagine nell'ambito della fenomenologia post-husserliana (Cabestan 2019, III) prende

in esame proprio l'autore de *La Nausée* andando a leggere in maniera estremamente capillare il saggio che a nostro giudizio regge, motiva e scandisce molte delle particolarissime analisi che Sartre dedica al fenomeno propriamente artistico, ovvero *L'imaginaire*, uscito nel 1940 (362-373).

Nel prosieguo di questo nostro studio ci proponiamo quindi di mettere in relazione alcune tesi esposte da Sartre nel saggio del 1940 con alcune letture che egli, a partire dalla metà degli anni Quaranta, mette in campo. In tal modo cercheremo da un lato di mostrare quanto le sue descrizioni di fatto siano ancora profondamente immerse in una sorta di invisibile ma pervasiva *Stimmung* schiettamente fenomenologica (de Coorebyter 2000, 188-204), mentre dall'altro tenteremo di mettere in risalto come l'addio a tale *Stimmung* di fatto non si realizzi mai, dal momento che anche nei saggi più tardi – quelli dedicati per esempio alla Venezia del Tintoretto o alle opere di Lapoujade – lo sguardo che Sartre lascia scivolare sulla superficie delle immagini non sembra aver dimenticato la lezione di una eredità husserliana, senza dubbio controversa (Janicaud 1990, 75-89; Garelli 2000, 87-159).

A tal proposito possiamo quindi dire che non sbaglia Hélène Védrine allorché nel suo noto scritto dedicato alle grandi concezioni dell'immaginario proprie della tradizione occidentale, avverte il bisogno di rileggere le prime opere di Sartre attraverso il reagente di un autore come Gaston Bachelard (1990, 113-130), il quale con la fenomenologia ha sempre intrattenuto un rapporto di controversa attrazione e malcelato rigetto (Rodrigo 2006, 55-58). La lettura incrociata che Védrine propone serve quindi a far vedere come la *koinè* fenomenologica in Francia a partire dalla metà degli anni Quaranta continui ad essere centrale e determinante per la formazione di numerosi autori, sebbene la sua ricezione di fatto non sia mai scevra da contaminazioni che sembrano snaturarla sempre di più.

Sartre a tal proposito diventa allora emblematico per un doppio ordine di motivi: da un lato egli ci permette di esaminare come il controverso lascito husserliano venga sovente piegato – e a volte dichiaratamente distorto – per dei motivi teoretici profondamente difformi e remoti da quelli che avevano scandito le indagini del pensatore moravo (Flajoliet 2008, 453-457; Crivella 2018, 9-15); mentre dall'altro Sartre ci darà l'occasione di cogliere sul nascere una certa matrice di scrittura ibrida o trasversale, che cioè non smette di agitarsi lungo versanti stilistici e formali che oscillano tra la prosa schiettamente narrativa – impregnata anche di una vibrante visionarietà come, ad esempio, quella de *La Nausée* (Bachelard 1948, 169) – e la cosiddetta prosa d'arte, filone piuttosto fortunato in Francia già prima di Sartre¹, che nel Novecento avrà una certa fortuna e una notevole fioritura anche e forse soprattutto presso autori che provenivano da latitudini di scrittura prossime alla poesia, come Mallarmé e Claudel, o alla narrativa come Butor e Pleyner.

2. Tra Giacometti e Calder. Una *phénoménologie éclatée*?

I primi saggi che Sartre scrive sull'arte sono dedicati a due scultori e si situano intorno alla seconda metà degli anni Quaranta. Si tratta di due nomi senza dubbio centrali del Novecento, di due autori che il filosofo francese conosceva di persona da tempo, due artisti che però si collocano lungo versanti di ricerca tra di loro diametralmente opposti.

Nel primo intervento che prenderemo in considerazione l'autore de *La Nausée* si trova davanti gli scheletrici profili delle statue giacomettiane, creature ormai solo remotamente umane giunte fino a lui da una sorta di cadaverica eternità. Sartre le descrive osservandole

¹ Ci limiteremo ad evocare qui solo qualche nome celebre in relazione a ciò: Diderot, Fromentin e Baudelaire e, nel primissimo Novecento, Péladan, Apollinaire e Paulhan.

direttamente nell'atelier dello scultore svizzero, colte quindi in una sorta di lentissima gestazione di forme sorprese e come interrotte sul nascere, intercettate nel momento in cui ancora non sono state condotte nella loro fase terminale, ma piuttosto sembrano essersi calcificate in una condizione larvale *sine die* che esclude ogni possibilità di contatto o avvicinamento da parte dell'osservatore.

Sartre le scruta come fossero incomprensibili corpi estranei lievitati nell'inerte materia del reale da un altrove inaccessibile e felpato. Dinanzi ad essi lo sguardo vaga come un relitto abbandonato, senza appigli e senza orientamento; l'occhio segue i profili taglienti e irregolari di figure che affiorano da strati genetici in cui l'umanità sembra essere stata corrotta *in utero* da qualcosa di voracemente mortuario ed informe. Sono fossili atemporalmente di un'evoluzione negativa capace di fondere nelle configurazioni finali l'epidermide umana con tessuti vegetali, su cui si innestano in ultimo formazioni caratterizzate da una forte vibratilità ed assimilabili a qualcosa che sembra ricordare delle delicatissime, seppur sovradimensionate, ali di libellule cresciute su quegli organismi senza uno scopo o una funzione precisi.

Giacometti evoca nelle proprie opere la dimensione umana unicamente per cariarla dall'interno, per svuotarla rendendola una carcassa cava che egli non smette di riempire ricorrendo ad una serie di soluzioni formali in cui lo sguardo dell'osservatore finisce per essere assorbito come all'interno di un vasto delirio metamorfico. La scrittura si scontra quindi con un fascio di rimandi ed evocazioni che non possono in alcun modo far riferimento alle nozioni ormai stabilizzate – e forse anche usurate – della tradizione filosofica occidentale. Dinanzi a Giacometti Sartre sa quindi che l'atteggiamento giusto da tenere non può non rimandare ad un'attitudine specifica che Husserl aveva delineato in maniera capillare in numerosi testi scritti a partire dalla seconda metà della prima decade del '900.

Affioranti da una sorta di sconosciuta crepa cronologica in cui ogni nozione di durata e di divenire è ormai priva di senso, lasciando dietro di sé una bianca catatonia di tempi estinti, queste figure si stagliano dinanzi al pensatore francese secernendo un proprio spazio di manifestazione, un palpebrante spazio-zero depolarizzato che le rende nello stesso tempo totalmente presenti nella loro ingiustificabile e perentoria spettralità e assolutamente inavvicinabili, simili agli estremi bagliori di una stella ormai esplosa, i quali arrivano a lambire – e quasi a ferire – lo spettatore unicamente per informarlo della loro interminabile scomparsa.

Sartre osserva queste forme sempre prossime al tracollo sapendo che esse sono refrattarie ad ogni tentativo di comprensione. Devono essere quindi colte a partire dalla loro convulsa genesi – trattenendole in quel tempo accartocciato sulla propria immobilità, in cui fluttuano nel loro corrosivo ma vitale amnio – in una sospensione che egli non esita ad accostare in apertura del saggio all'husserliana *epochè* (Sartre 1949, 289)². Ma sentiamo in che modo Sartre ne scrive:

Il faut comprendre que ces personnages qui sont tout entiers et d'un coup ce qu'ils sont ne se laissent ni apprendre, ni observer. Dès que je les vois, je les sais, ils jaillissent dans mon champ visuel comme une idée dans mon esprit, l'idée seule possède cette immédiate translucidité, l'idée seule est d'un coup tout ce qu'elle est [...]. Telle est, je crois, l'espèce de révolution copernicienne que Giacometti a tenté d'introduire dans la sculpture. Avant lui on croyait sculpter de l'*être* et cet absolu s'effondrait en une infinité d'apparences. Il a choisi de sculpter l'apparence située et il s'est révélée que par elle on atteignait à l'absolu. Il nous livre des hommes et des femmes *déjà vus*. Mais non pas déjà vus par lui seul. Ces figures sont déjà vues comme la langue étrangère que nous tentons d'apprendre est déjà parlée. (Ivi, 301-302)

² Su questo ha scritto delle brillanti analisi Cabestan, il quale però si concentra soprattutto su *L'être et le néant* (Cabestan 2003, 193-226).

“Un univers flottant” (ivi, 291) – i cui segni non smettono di rapprendersi in qualcosa che non si lascia individuare chiaramente, simile ad “un roc en train de rêver l’humain” (ivi, 290) – si agita dinanzi agli occhi di Sartre tracciando nel vuoto di uno spazio attentamente depressurizzato e quindi irrespirabile il profilo di presenze che al tempo stesso richiamano l’uomo e lo respingono indietro, recalcitranti ad ogni assimilazione mimetica, echi esangui di una genia di esseri appartenuti ad un passato anteriore ad ogni tempo umano.

Le statue di Giacometti sono lacerti, residui, sopravvivenze inquiete di un assoluto ormai trapassato, irrecuperabile e ineducibile, di fronte al quale Sartre può però mettere a punto – sospendendo previamente ogni atto di giudizio compromesso con le sclerotiche categorie della tradizione – una scrittura in grado di penetrare nell’attonito sguardo di gesso di queste creature antidiluviane (ivi, 289). Ecco allora che si viene a creare uno strano e fecondo corto-circuito fenomenologico: Sartre deve descrivere il movimento incerto e esitante della propria percezione, come se questa però improvvisamente appartenesse agli esseri sconosciuti con cui si trova in dialogo muto.

Murati in uno scabro silenzio siderale, tali esseri tramutano l’esprimibile nel passaggio al limite dell’esperibile stesso: simili a relitti umanoidi, le figure di Giacometti oscillano tra l’essere e il nulla (ivi, 293), come uscite dall’astratta nebulosa di una perpetua metamorfosi (ivi, 294); effimere ed intemporalmente, sempre prossime a sfarinarsi in una “poussière d’espaces” (ivi, 295), esse tracciano il perimetro instabile di una distanza assoluta (ivi, 299) in cui l’uomo può penetrare solo riducendosi progressivamente al puro atto di visione³. Refrattarie ad ogni forma di concettualizzazione definitoria, queste parvenze diventano esplicabili solo in virtù di una postura speculativa che smarrisca dichiaratamente ogni tipo di coordinata temporale o spaziale (Sartre 1940, 253-255), che si sforzi di vedere le cose, come dirà Sartre stesso più tardi, “avec des yeux inhumains” (Sartre 1964, 426).

La scrittura sartriana non spiega e non definisce nulla, percorre incerta i margini di un territorio sconosciuto in cui l’uomo è una risonanza lontana, quasi un fenomeno di aberrazione ottica in un crittogramma di forme che appaiono nell’istante estremo del loro definitivo collasso. Simulacri di un’eternità da cui sia stato evacuato ogni senso predeterminato, essi si trovano così proiettati sulla scena obliqua di un onirismo proliferante e corrosivo che s’insinua nello spazio della realtà fagocitandola in maniera inavvertibile e inarrestabile.

Le creature di Giacometti appaiono allora nella lancinante traslucidità di un’idea visceralmente ancorata alla nostra immediata relazione col mondo, ove l’umanità appare come l’impuro precipitato di una transustanziazione tutta terrena in cui ad essere celebrata è la dimensione densamente carnale a cui queste statue rimandano attraverso una sorta di tentacolare rassomiglianza deviata (Noudelmann 1996, 201-203). Sartre porta in emersione l’essenza fragile e informe dell’umano proprio in ciò che sembra negarlo e contestarlo, scoprendola quindi nella sua indecifrabile autenticità al termine di questo perverso *détour* fenomenologico arenatosi nelle impervie plaghe di un antropomorfismo rovesciato, dal quale cioè il volto dell’Altro affiora come un enigma impenetrabile, come un geroglifico tracciato sulla superficie di un pianeta ignoto.

Affini ad alcuni personaggi di Kafka – esplicitamente citato da Sartre nelle righe finali del saggio (Sartre 1964, 305) – le creature di Giacometti ci espongono all’esperienza diretta di ciò che è umano come se questo fosse soltanto una lieve fosforescenza senza nome e senza forma, appena affiorante dalla nuda ottusità della materia inorganica, come se esso non fosse stato ancora mai neppure intuito o intravisto, simile ad un fioco balbettamento minerale sepolto da sempre “dans le silence obstiné des choses” (ivi, 290).

³ Il verbo *voir* solo a pagina 299 torna percussivamente per ben quattro volte sotto la penna di Sartre.

Ma l'artista svizzero non era l'unico scultore a cui Sartre ogni tanto faceva visita; ce n'era almeno un altro, americano, di indole molto diversa da quella di Giacometti. Ecco come il filosofo francese presenta questo grande protagonista della scultura novecentesca:

S'il est vrai que la sculpture doit graver le mouvement dans l'immobile, ce serait une erreur d'apparenter l'art de Calder à celui du sculpteur. Il ne suggère pas le mouvement, il le capte; il ne songe pas à l'ensevelir toujours dans le bronze ou dans l'or, ces matériaux glorieux et stupides, voués par nature à l'immobilité. Avec des matières inconsistantes et viles, avec des petits os ou du fer-blanc ou du zinc, il monte d'étranges agencements de tiges et de palmes, de palets, de plumes, de pétales. Ce sont des résonateurs, des pièges, ils pendent au bout d'une ficelle comme une araignée au bout de son fil ou bien ils se tassent sur un socle, ternes, rebattus sur eux-mêmes, faussement endormis: passe un frisson errant, il s'y empêtre, les anime, ils le canalisent et lui donnent une forme fugitive: un *Mobile* est né. (Ivi, 307)

Come visto, ciò che Sartre sottolinea sovente delle sculture giacomettiane è l'ossificata fissità in cui esse non smettono mai di ritrarsi appena le si guarda. Nella loro geroglifica staticità l'autore de *La Nausée* riconosce la presenza di anchilosate divinità ormai immemori di se stesse, prive di vita e destinate ad un oblio da cui forse non emergeranno mai più. Al contrario Calder alle sue creazioni riesce sempre ad insufflare un nervoso e pervasivo fantasma di movimento.

Se le statue di Giacometti ci parlavano di un altrove pre-umano, i *Mobiles* attraversano lo spazio dell'atelier con le oscillazioni avvolgenti di un'animalità che può essere avvertita, quasi appena presentita, solo nelle sue movenze furtive e fugaci. Tali creature delineano il loro campo d'azione sagomandosi su ciò che, grazie alle analisi di Jean-Clet Martin, possiamo denominare *espace-mouvement* (Martin 1995, 207-211). Tali movenze nascono nell'intersezione – apparentemente casuale, ma in realtà attentamente preordinata da Calder – di labilissimi spostamenti d'aria che lambiscono le architetture sospese delle sculture ogni volta che un soggetto si muove o semplicemente respira nell'atelier dell'artista americano.

Le figure di Giacometti erano divinità dormienti intrappolate nella pietrificata grazia della loro irraggiungibilità. I *Mobiles* sono invece creature altamente reattive e ricettive, penetrate da parte a parte da un latente ma esplosivo dinamismo che si sveglia non appena qualcosa le sfiora. Esse ne intrappolano il movimento al fine di incamerarne le energie, incanalandole lungo i tortuosi e reticolari diagrammi di forze che l'artista allestisce quali scene effimere di un teatro fatto solo di piccoli drammi immateriali.

Se le statue di Giacometti secernevano intorno ad esse una sorta di inviolabile spazio sacro al centro del quale esse apparivano avvolte della loro dolorante intangibilità, ombre portate di una cinerea luce metafisica, le creature di Calder si comportano in maniera esattamente opposta: silenziose, invisibili, beffardamente mimetizzate con l'ambiente ove sono state poste – quasi come bizzarri e trascurabili soprammobili – esse d'improvviso sono percorse da un irresistibile fremito che le fa scivolare nello spazio fisico dell'osservatore, facendole erompere delicatamente in esso, assorbendone ed amplificandone ogni moto, trasfigurando ogni movimento in una complessa e ramificata coreografia di tremori che alterano profondamente lo spazio in cui si propagano, onde policentriche di una contrattilità istantanea e aliena, esaurita rapidamente in un turbinio lieve e segreto, fitto e incessante.

Le opere di Giacometti ostentavano qualcosa di profondamente ctonio: legate alla materia da cui sembravano estroflattersi, ad essa anelavano a tornare come colte da una furiosa nostalgia per ciò che non ha forma. I *Mobiles* rimandano a qualcosa di felicemente aereo, di sospeso: pervasi da una centrifuga vibratilità apparentemente senza causa e senza origine riconoscibile,

queste architetture pensili (ivi, 310) esibiscono le forme disincarnate di un movimento puro, assoluto, capillarmente drenato e distillato dai corpi che d'abitudine ne sono il sostrato e il vettore necessario.

Le statue giacomettiane affioravano da uno spazio-tempo irraggiungibile; i *Mobiles* sbocciano come fiori nell'atmosfera, schiudono senza preavviso il loro terso ricamo di vibrazioni libere, tramando nello spazio fisico dell'atelier una sorta di meta-spazialità trascendentale, in cui essi prendono forma solo per dissolversi in uno scomposto ragnarsi di tracciati dinamici che esistono, o meglio si *fenomenizzano*, solo quando qualcosa li mette in moto, li anima lasciando che dalla loro concertata agitazione si generi una complessa e discontinua tabulazione di rarefatte geometrie congetturali.

Le statue di Giacometti abitavano una dimensione collocabile tra l'essere e il nulla. I *Mobiles* oscillano senza tregua tra la materia e la vita (ivi, 310-311). Ancora non hanno deciso se ricadere per l'ennesima volta nel dominio dell'inorganico o entrare definitivamente nei processi di sviluppo e consunzione di ciò che appartiene alla sfera biologica. Esseri ibridi sorti da un denso pulviscolo di segni indisciplinati (Sartre 1940, 166) le statue di Calder non smettono di spostarsi da un polo all'altro; esse volteggiano dando luogo ad elitre, epiteli, esoscheletri volatili tramati nel minuto e insonne tremito di volute sparpagliate là dove lo spazio si raccoglie in frastagli, spoglie e soglie concentriche tra l'inerte e il vivente (Sartre 1949, 308-309).

E proprio per descrivere questo difficile stato di cose sfumato e cangiante, Sartre anche in questo caso ricorre ad un marcato metaforismo: nella battute finali del saggio i *Mobiles* vengono presentati nella loro mosca natura infra-morfica (Simondon 1995, 66-70), accostati ora alle molli ondulazioni delle piante acquatiche trascinate e sollecitate dalla corsa dei fiumi, ora invece ai petali della mimosa che si serrano in abbracci di affilati filamenti appena un oggetto le tocca; ma Sartre nei *Mobiles* vede anche analogie con le zampe mostruosamente traballanti delle rane galvanizzate oppure, in uno squarcio lirico di indescrivibile bellezza, con le splendide *filandreuses* delle autunnali campagne provenzali nervosamente attraversate da flussi di correnti ascensionali (ivi, 311).

Contratte in una posa senza domani che solo la distruzione potrà un giorno interrompere, le sculture di Giacometti strangolavano il movimento. I *Mobiles* generano movimento, germignano dal movimento e nel movimento. In esso prendono corpo diventandone catalizzatori fluidi e non smettono di proiettarlo intorno ad essi. Anche qui Sartre opta per qualcosa che ricorda un'*epochè*. Ma in questo caso il filosofo spinge la sua riflessione molto più a fondo: il movimento – assente presso Giacometti – è qui fenomenologicamente intercettato nel suo noema puro, ora visto sotto le sembianze di una vasta flocculazione dispersiva dove arcipelaghi di spostamenti sussultori sembrano svincolarsi dal supporto concreto dissipandosi in una vertigine infranta di fluttuazioni sempre più inafferrabili, ora invece colto come un progressivo coagularsi di spinte e contospinte intorno a puntiformi matrici motorie le quali finiscono però con l'essere sempre scomposte nella multidirezionalità delle varie sollecitazioni sottilmente vibratorie. Ecco quindi il movimento ridotto ad un paradossale *eidòs* senza concetto: "Calder [n'a] rien voulu imiter, parce qu'il n'a rien voulu, sinon créer des gammes et des accords de mouvements inconnus" (ivi, 311).

Se Giacometti ci mostrava ciò che di inconoscibile – di irricoscibile – ancora alberga nell'umano, Calder ci rivela le energie celate di una Natura che non può però essere imitata nelle sue configurazioni di superficie, nelle logore stabilizzazioni delle sue forme, ma solo avvertita nella sua viscerale dinamica endogena, auscultata e ritrascritta a partire dalle sue movenze più riposte e irriflesse.

3. *Delirate materie, delicate macerie: Sartre a Venezia*

Se si considerano nel loro sfaccettato complesso i saggi sartriani sull'arte, ciò che sorprende è innanzitutto una strana sproporzione: di dieci articoli, ben otto sono dedicati ad autori del Novecento e solo due ad un artista del tardo Cinquecento. Eppure è proprio uno di questi due ad occupare senza dubbio un posto centrale nel *corpus* che stiamo esaminando, dal momento che è lo scritto più esteso di tutti. Stiamo parlando de *Le séquestré de Venise* (1964), interamente consacrato alla vita e all'opera di Jacopo Robusti, che Sartre redige intorno alla metà degli anni Cinquanta e a cui farà seguire un secondo intervento, più tardo, intitolato *Saint Georges et le Dragon*.

Si tratta quindi di un dittico che il pensatore francese progettava come pubblicazione a sé: una specie di vasta monografia sulla figura del Tintoretto. Il volume, di cui i due saggi raccolti poi in *Situations IV e IX* sono dei nuclei germinali, doveva essere molto simile a quello che Sartre progettava dalla fine degli anni Cinquanta su Mallarmé e i cui materiali superstiti vedranno la luce solo postumi nel 1986.

Le analogie tra i due scritti sono numerose e piuttosto evidenti, dal momento che entrambi alternano le analisi specifiche dell'opera dei due autori con rilievi concernenti lo spaccato storico-sociale in cui questi vivono, si formano e lavorano. Ma come non ultimerà mai lo scritto sul poeta del *Coup de dés*, così Sartre non porterà mai a termine lo studio sul grande veneto. I due scritti a lui dedicati però sono illuminanti per una serie di motivi che qui ci interessano direttamente. Tralasciando in questa sede una lettura approfondita dell'articolo più lungo, *Le séquestré de Venise*, che richiederebbe un approccio profondamente diverso da quello che stiamo conducendo qui, in questa sezione ci occuperemo unicamente del secondo scritto, datato 1966.

Tale restrizione di campo non è casuale: in questo intervento piuttosto lungo Sartre si sofferma su di una sola opera, ovvero *Saint Georges et le Dragon*, conservata alla National Gallery. Tale testo è assolutamente centrale ai fini del nostro discorso perché ci permette di vedere il modo in cui il filosofo francese ha affinato la sua tecnica di lettura delle opere d'arte ampliando il campo dei suoi interessi anche verso autori che apparentemente sembrano estranei alla sua dimensione di pensiero.

Fin dalle prime battute l'intento di Sartre è più che esplicito: egli non vuole in alcun modo "mostrarci" o descrivere il quadro. Il suo scopo è farcelo percepire attraverso una sorta di mobilissimo esplosivo in cui l'insieme non è quasi più percepibile, capillarmente smontato in una vorticoso galassia di parti in costante tensione reciproca e lasciate ad orbitare intorno a dei nuclei di gravitazione interscambiabili, che Sartre di volta in volta distanzia o fa collidere tracciando un preciso itinerario di lettura. E proprio il termine *itinéraire* in questo saggio gioca un ruolo a tal punto determinante che sotto la penna dell'autore ritorna per ben cinque volte. *Saint Georges et le Dragon* diventa allora il campo di applicazione per una serie di raffinatissime letture di netta matrice fenomenologica. Anche in questo caso la lezione husserliana, seppur non esplicitamente citata, sembra essere attiva dietro la scrittura sartriana: l'opera d'arte diventa il luogo elettivo ove svelare un nuovo volto della realtà, tramite cui scandagliare il tempo da una prospettiva inedita, come rallentato e sezionato sotto la lente di un microscopio che lo trasforma nelle astratte schiume di durate incapsulate le une dentro le altre, oppure grazie alla quale sondare la materia propriamente luminosa come se questa prendesse corpo sotto sembianti completamente difformi da quelli che di solito la rendono percepibile.

Se con Giacometti e Calder Sartre sembrava aver operato una sorta di diffusa *epochè*, ora in questo saggio Sartre ripiomba nuovamente nella realtà, ce la mostra nella sua concretezza e vividezza, ogni volta scomposta e ricomposta secondo delle linee di disarticolazione che finiscono col rendercela improvvisamente enigmatica. Passeremo qui in rassegna alcuni passaggi emblematici della riflessione sartriana, suddividendola in tre momenti distinti seppur strettamente connessi l'uno all'altro:

- La donna che fugge. Leggiamo questo estratto desunto dalle battute iniziali del saggio:

à droite, en pleine clarté, une femme s'écrase contre la vitre-frontière. Une contre-plongée nous l'impose. C'est le commencement de la toile: impossible de l'ignorer, de passer outre. Nous contemplons d'abord cet éventail de toutes les qualités visibles – lumière et forme, couleurs, modelé – nous imaginerons dans l'objet même la densité, le poids de cette belle chaire blonde. Et puis nous traverserons l'être raréfié, le désert, en diagonale, pour rejoindre le lieu du combat singulier. (Sartre 1972, 203)

La rappresentazione nasce da un impulso orientato. Sartre individua un elemento centrale che attira la nostra attenzione e, legato ad esso, un vettore (ivi, 210) che dirige il nostro sguardo secondo una traiettoria di sviluppo ben precisa e logicamente scandita da una serie di determinazioni interne alla raffigurazione che egli non smette di sottolineare e di focalizzare nelle loro funzioni portanti. Da destra a sinistra l'opera dispiega la ricca panoplia di movimenti, slittamenti, trazioni e scosse che si sviluppano dai gesti e dalle posture dei vari personaggi, tutti legati da un circuito di rimandi interni grazie ai quali la scena, apparentemente immobilizzata in una sorta di durata-zero, in un tempo congelato attorno alla propria improvvisa obliterazione, si carica di un dinamismo profondo e trascinate. È per questo motivo che, partendo da destra, Sartre si concentra subito sulla donna – ancora non identificata con il personaggio della leggenda – e sul suo movimento al tempo stesso rapinoso e bloccato, ove essa appare come una massa in cui si addensano e si incrociano numerose qualità sensibili, come portatrice di un *eidōs* sensoriale carnalmente ricco a cui si oppone la rarefazione del deserto.

- La creatura. Procedendo oltre Sartre si sofferma su altre due figure-chiave del racconto:

voici justement que la toile s'ouvre, il est temps pour nous d'y entrer. Au bord d'une lagune pourrie, sur la gauche nous découvrons une considérable chenille aux ailes ligneuses et déchiquetées. Entre cette vermine et la fugitive, le regard établit un lien ; il suffit d'une reptation, d'un envol ou d'un saut et c'est fini: la Bête croquera la Belle. (Ivi, 204)

La corsa della principessa genera un contraccolpo. Lo sguardo deve tornare indietro e finalmente addentrarsi nel doppio livello dello spazio della tela. Da destra a sinistra la scena si mostra per quella che è: la narrazione di un pericolo di morte ove il motore (immobile) di tutto è costituito dalla presenza di una creatura incomprensibile. Se la donna appariva nello splendore della sua pienezza carnale, ora ad occupare il campo è qualcosa di orribile e brutale, perfettamente integrato nel deserto riarso evocato poco sopra e soprattutto come partorito per sporulazione da qualche sconosciuto organismo che infesta le acque della laguna putrida che ci immette in un paesaggio da cui ogni presenza umana è del tutto espunta e come inammissibile, ove quindi il corpo della donna sembra già sbilanciarsi verso un evento in cui essa è destinata ad essere null'altro che cadavere.

- La carogna. Se il drago occupa il proscenio, qualcosa direttamente afferente ad esso appare anche in secondo piano e Sartre non manca di evidenziarlo:

au second plan, sur la gauche, un cadavre prophétise: les jeux sont faits; si l'index de Dieu n'écrase pas la chenille, la pucelle mourra, elle est *déjà morte*: la violence instantanée de sa course et l'éternel repos du mort s'équivalent. Ce n'est pas sans motif que le Tintoret met cette charogne sur notre passage, entre la fugitive et l'animal: ses toiles sont couvertes de signes qui se chargent d'annoncer l'avenir du principal personnage, d'en figurer l'imminence [...]. Il en profite pour insinuer que la fugacité de l'instant est identique à l'éternel repos. (Ivi, 205)

Sartre smonta la scena pezzo per pezzo, isolando in un primo momento i nuclei di azione che vengono esaminati e descritti in forza delle loro potenzialità di interconnessione con altre componenti della raffigurazione. Lo spazio di quest'ultima è sezionato in tre parti messe in continua relazione reciproca, come a voler svelare fasci di equivalenze riposte ma tenaci che il pittore ha disseminato all'interno dell'opera. Ecco nascere allora una triangolazione serrata di gesti e atti tra la donna che scappa e il mostro, come saldati dalla presenza del cadavere che rappresenta il punto di orribile saldatura tra i due, l'avvenire ineludibile dell'incontro tra la principessa e il drago, il contatto fatale tra la distruttività della bestia e la fragilità senza riparo del corpo della fuggitiva.

Tintoretto in una sola scena in divenire ci mostra un complesso annodarsi di tempi incongrui. È ciò che Sartre poco oltre denomina *tempo barocco* (*temps baroque*) (ivi, 220-221), intendendo con esso un'idea di sviluppo cronologico ramificato in una molteplicità aperta di linee equivalenti e interferenti, nel cui convulso annodarsi l'evento non smette di arenarsi e di trasformarsi. Si tratta di un tempo altamente controverso, quindi, tempo labirintico e proteiforme, dove il presente è puntualmente schivato a favore di un avvenire che sembra essersi già realizzato da sempre, rappresentato attraverso i cascami sparsi di un trapassato che continua a proiettarsi sull'orizzonte di qualcosa che sta perpetuamente per accadere.

È questa la ragione per la quale Sartre parla de "la durée vide des lieux" in cui l'istante e l'eterno finiscono col coincidere in una fredda e ferma paralisi di tempi ossessivamente circolari in cui l'evento raccontata funziona come una sorta di *piège à temps* (ivi, 207), infestato da un fantasma di successioni (*ibidem*) in relazione al quale il presente è come soggetto a costante falsificazione (*ibidem*), ridotto a uno "hiatus continuel entre la préparation de l'action et l'action elle-même" (Sartre 1940, 282).

Il tempo barocco che Tintoretto ritrae in quest'opera agli occhi di Sartre non conosce alcun tipo di evoluzione. Chiuso sulla propria maniacale ripetitività, esso non fa altro che imitare la durata, allestendo una sorta di goffa e scomposta parodia di ogni possibilità di sviluppo lineare. Si tratta quindi di un tempo ottusamente curvo e pesante (Sartre 1972, 220) a cui corrisponde una precisa configurazione spaziale che investe e compenetra tutta la rappresentazione, la quale non cessa di avvitarsi su se stessa secondo una netta matrice di distribuzione e di organizzazione degli elementi grafico-plastici strettamente sinistrogira (ivi, 210), come se essa si svolgesse a partire da un cilindro ruotante che gira su se stesso, mostrando però sempre la stessa scena che si ripete infinitamente senza mai pervenire ad un esito effettivo.

Le figure di Giacometti, come visto sopra, erano estromesse da ogni riferimento di natura cronologica, come precipitate fuori da ogni sfera spazio-temporale. Quelle di Calder ne creavano una propria: generatori momentanei di ritmi sincopati o continui, ritagliavano una propria zona di durate momentanee soggette a leggi diverse da quelle che presiedono il divenire umano. La tela *Saint Georges et le Dragon* abita invece il tempo come un'escrescenza ingiustificabile cresciuta in esso, zavorrandolo in un divenire perversamente sigillato sul proprio girare a vuoto, quasi in attesa di un evento esterno che ne spezzi l'agghiacciante sortilegio (Sartre 1964, 331-332).

Ancora una volta siamo piombati in un invivibile universo kafkiano (Sartre 1972, 211). Su questo raggelato delirio di spasmodica immobilità troneggia qualcosa che agli occhi di Sartre è al tempo stesso una definitiva conferma e l'intestina confutazione di quanto esaminato finora: Venezia⁴. Il filosofo francese scompagina pezzo per pezzo la composizione per mettere in risalto la città, creatura sottilmente anfibia, dove il cielo ha la pervasiva e soffocante liquidità della

⁴È chiaro che Sartre qui forza un po' l'interpretazione dal momento che la leggenda originaria di San Giorgio, nota a Tintoretto tramite qualche fonte in volgare, ha come teatro una città sita sulle coste del Mar Nero, essendo la vicenda di derivazione anatolica.

laguna, mentre l'acqua è sospesa al di sopra delle case, edificate quindi a partire dai tetti radicati nell'inarginabile piena di riflessi senza origine che a Venezia sopraffà da ogni lato lo spettatore.

Inavvertitamente la città si presenta a Sartre sotto le sembianze di una massa liquida che sta per invadere ogni recesso dello spazio figurativo. Il dramma sacro si consuma senza fine all'ombra di questo imprevedibile sversamento di Venezia che a poco a poco si scopre essere la vera protagonista della tela, dove il cielo è dipinto ad altezza d'uomo pur risplendendo al di là della stratosfera, in una distesa di seta grigia ove la luce stilla da un sole che erode pian piano gli oggetti, i profili, le figure:

Jacopo ramasse et dilue sa ville dans un cône d'ombre de translucidité: il conserve dans la transparence l'impénétrabilité bigarrée de palais. Sous l'aspect d'un éblouissement qui crève les yeux. C'est encore Venise qu'il a figurée sur cette toile [...]. À Robusti, l'haltérophile halluciné, on donne le mandat de montrer plastiquement la décompression de la matière en luminosité. (Ivi, 213-214)

Espulsa dal cielo nella sua cangiante natura equorea, la città deflagra lentissimamente al di sopra dei personaggi del quadro. Prossima rovesciarsi su di essi in uno scroscio violento e incontrollabile, essa si espande in un livido deserto aereo simmetrico e inverso rispetto a quello ove San Giorgio affronta il drago, simile ad un disordinato schiumare di vuoto che risucchia nel suo impalpabile brancolamento di volumi invertebrati tutto ciò che dava alla città una fisionomia definita e chiara.

Nel descrivere la Venezia dipinta da Tintoretto, Sartre pare inoltre rievocare le pagine che circa una dozzina di anni prima egli aveva consacrato alla città lagunare, scritte dopo il viaggio in Italia fatto nel settembre del 1951. I due saggi si richiamano a distanza, al punto che il primo sembra essere lo studio preparatorio per il secondo. Nello scritto del 1953, intitolato *Venise de ma fenêtre*, l'acqua della laguna da subito s'imbeve di una "très légère couleur de cauchemar" (Sartre, 1964, 452), come affiorante da una staticità disordinata o, meglio, da ciò che Sartre chiama "une vaine agitation interstellaire" infinitamente circondata dalle solitudini di un astro spento (ivi, 453-454; Jenny 2005, 18-19). A tal proposito Sartre scrive:

les palais, en train d'être oubliés, sont hors de mon attente, non plus de l'autre côté de l'eau, mais dans un passé tout proche [...]; ils s'éloignent sans bouger, déjà ils ont perdu cette brutalité naïve de la présence, cette sorte de péremptoire suffisance de la chose qui est là et qu'on ne *peut pas nier* [...]. Tout est resserré, raturé par cette lumière superficielle et pressée, il n'y a plus d'espace entre eux, mais quelque étendue sans parties, ce sont des savoirs, la matière est usée jusqu'à la transparence et la grossièreté joyeuse des l'être s'atténue jusqu'à l'absence. (1964, 456)

Avviata verso questo sonnolento naufragio nell'immateriale, Venezia è una nuda falda di luci erranti, incastonata nell'insituabile lacuna di un cielo contratto fino a diventare un ciclopico occhio puntato sulla scena finora descritta, dal momento che, come Sartre afferma sempre in questo scritto, "à Venise il suffit d'un rien pour que la lumière devienne regard" (ivi, 455). L'autore del saggio mescola sempre di più le carte. La tela di Tintoretto diventa il racconto di un cataclisma metafisico che si carica di una temporalità propria, quasi cinematografica (Sartre 1972, 215)⁵, puntualmente messa in stallo per studiarne meglio le caratteristiche tecniche, il *procédé* (ivi, 202, 216), come lo chiama per ben due volte il filosofo francese.

⁵ Fin dalla giovanissima età Sartre fu un osservatore attentissimo del fenomeno cinematografico (Rodrigo 2017, 64-65). Vi fa riferimento anche in un altro saggio dedicato a Venezia (Sartre 1964, 451).

Venezia implode in una dispersione felice di cromie che si condensano in forme ove riconoscere a fatica palazzi e canali, inghiottiti tutti dal riverbero vorace della laguna da cui affiora un sole freddo e cavernoso, simile ad una sorta di incomprendibile minerale celeste sulle cui sfaccettature l'immagine infranta della città non smette di scivolare, disgregandosi e ricompattandosi come in un mosaico che d'improvviso non riesce più a tenere insieme le tessere di cui si compone. Eccola quindi ormai percepita come "un fracas de forces inhumaines" (ivi, 223), che apre e chiude alternativamente un ventaglio apollineo di fantasmi ove l'orrore stesso ha qualcosa di solare (ivi, 217 e 221), mentre le strade, i ponti, le piazze, le chiese e le facciate delle abitazioni si trasformano in teneri zampilli di vetrose incandescenze (Jenny 2005, 10-13).

Sorta dall'inquieto ribollire di un etereo brodo primordiale, Venezia diventa una vischiosa macchia di Rorschach (Sartre 1972, 223), nel seno della quale la percezione rimane avvolta tra le ansimanti spire di masse inanimate (ivi, 222) in cui tutto ciò che possiede una delineazione morfologica si eclissa, forse per sempre, in uno sciabordio indistinto di frammenti di forme ormai riportate al loro grado zero.

Tintoretto fa del visibile una membrana lacera al di sotto della quale tentare di scorgere ciò che non può essere strappato al dominio dell'amorfo, ovvero tutto ciò che elude ed esclude ogni configurazione definitivamente chiusa su sé stessa. La sensibilità è come accecata da un eccesso di proiezioni immaginarie che assediano e ostruiscono l'occhio ormai esposto ad una scena prosciugata di ogni significato nitidamente afferrabile nelle sue dimensioni grafico-plastiche prestabilite. È per questo motivo che, in chiusura di saggio Sartre può osservare quanto segue:

laisser, au sein de l'enchaînement le plus rigoureux, une indétermination calculée, *ne pas peindre* le fait d'armes, figurer une éclipse d'action en l'occultant par les corps mêmes qui sont censés les produire, faire de l'acte un secret. *Le secret* de la toile. Exiler cette absence au plus loin, du côté de tous les autres exils, des remparts pâissants, du ciel en fuite ne rien décider: laisser au client le soin d'assigner un nom, une essence à l'invisible événement: ensorcellement d'une masse par un vide, *clinamen* accordé par Dieu à Son soldat, ou drame, conflit né de l'homme et l'engendrant. (Ivi, 225)

Sartre ritorna così alla vicenda iniziale. Lo smontaggio puntuale dell'opera ci fa accedere ad una dimensione sbilanciata verso un contenuto prossimo a qualcosa di mistico. Il tempo bloccato in una circolarità senza termine, i luoghi trasformati in una topologia incongrua di spazi reciprocamente conflittuali, le figure respinte in una sorta di denso limbo metamorfico, i gesti deviati verso uno scopo svanito nell'oblio, i nomi delle cose semi-cancellati e mutati in una congerie di segni ormai rescissi da ogni referente, tutto per Sartre concorre a fare della tela un enigma in cui l'uomo rischia sempre di scomparire senza resto, aspirato in questa molle geometria di rovine intermittenti ove la materia della città non smette di evaporare torpidamente in un ottenebrante sfarfallio di visioni (Sartre 1964, 319).

4. Conclusioni

Abbiamo tentato di rileggere alcuni scritti sartriani sull'arte cercando di focalizzare la nostra attenzione su dei macroscopici nuclei concettuali afferenti in maniera piuttosto diretta a quell'*imprinting* fenomenologico che senza dubbio continua ad essere operante presso l'autore de *La Nausée* anche dopo le poderose opere degli anni Quaranta (Cabestan 2019, II). Certo, la lezione prettamente husserliana diventa sempre più sfocata. Sartre continua ad arricchirla e a riplasmarla con suggestioni derivanti da orizzonti di ricerca alquanto lontani ed estranei al contesto di ricerche del pensatore moravo.

Tuttavia il legame con la fenomenologia di fatto non si rompe mai, permanendo come uno sfondo teorico di riferimento a cui il pensatore francese ritorna di continuo anche in

maniera esplicita, come ad esempio in uno scritto dedicato alle pitture di Giacometti, ove l'autore ripropone la medesima esperienza dell'indecisione percettiva (Sartre 1964, 362) che Husserl aveva descritto in un celebre passaggio della *V Ricerca Logica* (Husserl 2008, 229-230; Cabestan 2019, II).

Sartre però vede nell'immagine dell'arte qualcosa che lo porta decisamente oltre la fenomenologia husserliana, verso una sorta di ontologia brutta, molto prossimo quindi ad intercettare ciò che intorno alla metà degli anni Cinquanta Merleau-Ponty chiamava, con formula felicissima, “*un perçu pré-humain*” (Merleau-Ponty 2013, 220). È chiaro, i due pensatori francesi qui chiamati in causa elaborano negli stessi anni due teorie dell'immaginario e dell'immagine profondamente difformi l'una dall'altra, come hanno ben mostrato sia de Saint Aubert (de Saint Aubert 2004, 61-104) che Annabelle Dufourcq (Dufourcq 2012, 151-207).

Tuttavia qualche elemento di convergenza sussiste, dal momento che entrambi i filosofi sentono il bisogno di rileggere a fondo Husserl al fine di estrapolarne degli aspetti da cui tentare di mettere a punto una trasversale filosofia delle immagini ove però ad essere centrale è il rapporto che questa intrattiene con una determinata lingua incaricata di veicolare il portato *imaginale* (Wunenburger 2017, 148, 175-178) chiamato in causa (Depraz 1997, 43-45, 50-51).

È noto che per Merleau-Ponty questa linea di indagine prende corpo in maniera embrionale ne *Le prose du monde* e culmina negli appunti consacrati alla narrativa di Claude Simon che egli aveva sottomano proprio nel momento in cui sopraggiunse la morte (Neefs 1997, 117-133). In Sartre questa riflessione, come abbiamo cercato di mostrare qui, arriva fino ai primi Settanta (Sartre, 1972, 316-325) e prende un orientamento sempre più preciso, diretto cioè verso quella *désintégration du figuratif* (Sartre 1964, 370) che egli vede perfettamente realizzata presso autori come Lapoujade, Masson, Wols e Rebeyrolles.

Se Merleau-Ponty nel suo scritto del 1961 *L'œil et l'esprit* cercava di portare alla luce “*la texture imaginaire du réel*” (Dufourcq 2012, 209-224), Sartre sembra più interessato a vedere come si forma, da dove nasce e come prende corpo ciò che potremmo definire *la texture imaginaire de la conscience*. L'autore de *La Nausée* palesa *expressis verbis* questa linea di ricerca soprattutto nei saggi che redige nel corso degli anni Sessanta. In essi egli sviluppa una sorta di dettagliatissimo corollario da apporre in appendice al suo studio del 1940. E, proprio in merito a ciò, in un articolo del 1961 dedicato alla serie *Foules* di Lapoujade Sartre può allora affermare

la figure s'écarte davantage devant l'objet figuré. Plus grande est la distance qui les sépare, plus forte est la tension interne de l'œuvre. Quand on en vient à jeter la ressemblance par-dessus bord, à prévenir que toute similitude entre l'image et la réalité ne peut être que fortuite, le sens, libéré par l'effondrement de la *représentation*, se manifeste par son aspect négatif [...]. Invisible, il aveugle parce qu'il dissout les figures dans sa présence non-figurable. (Sartre 1964, 375)

Seguendo l'evoluzione delle sue riflessioni possiamo vedere immediatamente come di fatto risulti ormai impraticabile qualsiasi teoria dell'*analogon* pittorico (Flajoliet 2002, 130-136). L'abbiamo visto con Giacometti alla fine degli anni Quaranta, ove ciò che avrebbe dovuto veicolare un contenuto riferibile a ciò che è più strettamente legato all'uomo corrodeva dall'interno le fattezze di ciò che pochi anni prima ne *L'être et le Néant* veniva chiamato *Autrui*. L'Altro è ora innanzitutto un segno cieco pervenuto a noi da un altrove senza luogo, espressione di “un vide à perte de vue” (ivi, 350) ove volti arti corpi gesti sono sottoposti ad una capillare *dématérialisation* (ivi, 355) grazie alla quale però esperire quel reale puro (ivi, 356) in cui “le non-figuratif offre ses splendeurs visibles à l'incarnation du non figurable” (ivi, 384).

Per Sartre le opere di Giacometti, Calder, Tittoretto, Wols funzionano come infallibili congegni para-fenomenologici (Flajoliet 2002, 119-126). Grazie ad esse egli arriva a mettere in

scena le potenzialità di quell'*empirismo eretico* in seno al quale ciò che Husserl aveva chiamato manifestazione ortoestetica della percezione (Husserl 2008, 500-502) viene immediatamente messo in scacco, bloccato sul nascere e sviato verso le forme di una sensibilità aberrante e deragliata. Quest'ultima si trova così a brancolare in quell'"univers arachnéen" (Sartre 1964, 415) ove Sartre non smette di tessere fittissime "lignes d'images évolutives" (Ricardou 1967, 58) vaneggianti negli spostamenti, negli slittamenti, negli smottamenti di quella *dissemblance* interminabile, incontornabile, ingovernabile dischiusasi tra oggetto e immagine.

Nello spazio di questo sfaldamento si situa la plasticità delle deambulazioni descrittive sartriane originanti molteplici concatenazioni aperte e ramificate di quei "*microcosmes scripturaux*" (ivi, 75) che verso la fine degli anni Sessanta Ricardou individuava quali elementi portanti del *Nouveau Roman*⁶. Nei saggi qui passati in rassegna vediamo quindi Sartre intento ad elaborare un linguaggio capace di esprimere la lenticolare polifonia percettologica in relazione alla quale il mondo finisce col rivelarsi un intreccio fluido di superfici disorientate, arrivando così, in ultimo, a "dépayser le monde à sa surface" (Barthes 2005, 301).

Esattamente dieci anni prima che Lyotard mettesse a punto la sua raffinatissima pragmatica del figurale (Crivella 2017, 55-68), Sartre fa implodere ogni nozione acquisita di figuratività, elaborando una sorta di magmatica fenomenologia negativa – si potrebbe addirittura parlare di una *fenomenologia apofatica* – orientata verso quelle manifestazioni di fenomenalità disgregate colte nel loro aurorale e notturno sorgere materico e mantenute in una pausa epigenetica in modo da poterle osservare prima che queste assumano una fisionomia definita e definitiva.

Si tratta allora di una fenomenologia negativa perché retta e scandita da ciò che Sartre stesso chiama *princípio di non-identità* (Sartre 1964, 422), in relazione al quale quindi le cose⁷ a cui egli presta attenzione non si sono ancora delineate come oggetti, grazie al quale le immagini di queste cose sono state attratte là dove assistere all'"évanouissement de tout repère dans l'espace de la ressemblance" (Lannoy 2008, 208).

La percezione si carica così di un possente onirismo endogeno (Noudelmann 1996, 255-259) il quale finisce col rendere il mondo un palpitante ectoplasma (Sartre 1964, 431), in cui anche ciò che appartenerebbe alla sfera del vivente si trova respinto senza sosta verso uno stadio pre-biologico (ivi, 428), verso quell'immobile vacillamento della materia (*ibidem*) dinanzi al quale a Sartre non resta che tentare di captare le tracce di un *sens inarticulable* (ivi, 433). Quest'ultimo lascia così le cose celate nell'innominabile, intangibili rispetto ad ogni competenza linguistica (*ibidem*) affioranti appena dall'alogico schiumare di un essere a cui la parola si accosta non per definirlo o denominarlo, ma quasi sull'impulso di un viscerale *cupio dissolvi* che Sartre, infallibilmente e sapientemente, ha saputo tradurre in quella dimensione verticale e solitaria del pensiero che chiamiamo stile.

⁶ Ci preme sottolineare qui che due grandi teorici del *Nouveau Roman* – Robbe-Grillet e Ricardou – nei loro scritti programmatici si scagliano proprio contro la narrativa sartriana, prendendo come obiettivo polemico *La Nausée* o *Qu'est-ce que la littérature?* (Robbe-Grillet 1963, 58-62; Ricardou 1967, 16-20). Tuttavia nei saggi sulle arti qui esaminati Sartre sembra essere molto più vicino ai moduli del *Nouveau Roman* che alle forme di scrittura criticate dai due romanzieri.

⁷ È Sartre ad usare ripetutamente il termine ipergenerico /cosa/, soprattutto nel saggio su Wols (Sartre 1964, 431-434).

Riferimenti bibliografici

- Astier-Vezon Sophie (2013), *Sartre et la peinture. Pour une redéfinition de l'analogon pictural*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- Bachelard Gaston (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairies José Corti.
- Barthes Roland (2002), *Oeuvres complètes*, tome II, *Livres, Textes, Entretiens, 1962-1967*, Paris, Éditions du Seuil.
- Cabestan Philippe (2003), "Réflexion pure et ontophénoménologie. La critique sartrienne de la réduction phénoménologique", *Alter. Revue de phénoménologie, La réduction* 11, 193-228.
- (1996), "Les images sont-elles toutes de la même famille? De l'unité de l'imagination", *Alter. Revue de phénoménologie*, 4, 69-122.
- de Coorebyter Vincent (2000), *Sartre face à la phénoménologie*, Paris, Vrin.
- Crivella Giuseppe (2015), "Alle origini dell'ontologia fenomenologica sartriana: una lettura de *L'imagination*", *Dialegesthai*, <<https://mondodamani.org/dialegesthai/gcr03.htm>> (11/2019).
- (2017), "Carl Einstein, Georges Bataille et Aby Warburg : pour une archéologie du figural", in Laura Marin, Anca Diaconu (sous la dir. de), *Usages de la figure, régimes de figuration*, Bucarest, Editura Universitatii, 55-68.
- (2018), *Verso le matrici antepredicative della fenomenologia trascendentale. Dalle Logische Untersuchungen ad Ideen II*, Milano, Mimesis.
- Depraz Natalie, (1997), "Selon quels critères peut-on définir une écriture phénoménologique?", in Anne Simon, Nicolas Castin (sous la dir. de), *Merleau-Ponty et le littéraire*, Paris, Presses de l'ENS, 39-52.
- Dufourcq Annabelle (2012), *Merleau-Ponty. Une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht, Springer.
- Flajoliet Alain (2002), "Deux descriptions phénoménologiques de l'imagination", *Alter. Revue de phénoménologie, Sartre phénoménologue* 10, 119-156.
- (2008), *La première philosophie de Sartre*, Paris, Honoré Champion.
- Garelli Jacques (2000), *Introduction au logos du monde esthétique. De la chôra platonicienne au schématisme transcendantal et à l'expérience phénoménologique de l'être-au-monde*, Paris, Éditions Beauchesne.
- Husserl Edmund (1913), *Logische Untersuchungen*, Bd. II, Halle a.d. S., M. Niemeyer. Trad. it. di Giovanni Piana (2001), *Ricerche logiche*, Milano, NET.
- (1913), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Buch I, *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle a.d. S., M. Niemeyer. Trad. it. di Vincenzo Costa (2008), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica I-III*, Milano, Mondadori.
- Janicaud Dominique (1990), *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Paris, L'éclat.
- Jenny Laurent (2005), "Nausée de Venise", *Littérature*, 139, 3-23.
- Lannoy Jean-Luc (2008), *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
- Martin Jean-Christophe (1995), *Ossuaires. Anatomie du Moyen Âge roman*, Paris, Payot.
- Merleau-Ponty Maurice (2013), *L'institution, la passivité. notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin.
- Neefs Jacques (1997), " 'Le style est vision': Merleau-Ponty et Claude Simon", in Anne Simon, Nicolas Castin (dir.), *Merleau-Ponty et le littéraire*, Paris, Presses de l'ENS, 117-133.
- Noudelmann François (1996), *Sartre, L'incarnation imaginaire*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- Ricardou Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- Robbe-Grillet Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit.
- Rodrigo Pierre (2006), "Sartre et Bachelard: variations autour de l'imagination matérielle", *Cahiers Gaston Bachelard, Bachelard et la phénoménologie* 8, 45-55.
- (2017), *Les montages du sens. Philosophie, cinéma et arts plastiques*, Paris, Circé.
- de Saint Aubert Emmanuel (2004), *Du lien des êtres aux éléments de l'être: Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin.
- Sartre Jean-Paul (1940), *L'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- (1949), *Situations III. Lendemain de la guerre*, Paris, Gallimard.

— (1964), *Situations IV. Portraits*, Paris, Gallimard.

— (1972), *Situations IX. Mélanges*, Paris, Gallimard.

Simondon Gilbert (1995), *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.

Védrine Hélène (1990), *Les grandes conceptions de l'imaginaire. De Platon à Sartre et Lacan*, Paris, LGF.

Wunenburger Jean-Jacques (2016), *Esthétique de la transfiguration. De l'icône à l'image virtuelle*, Paris, Cerf.