

Dario De Maggio

*Sartre biografo di Tintoretto. Lo studio dell'esistenza del pittore
attraverso l'interpretazione della sua arte*

TITLE: *Sartre biographer of Tintoretto. The study of the existence of the painter through the interpretation of his art*

ABSTRACT: With this contribution we want to carefully analyze some of the texts that Jean-Paul Sartre has dedicated to the Venetian painter Tintoretto, among them in particular the less known and studied, in order to highlight its content and originality, thus drawing them out of the undeserved oblivion they have been the object of to this day. The texts analyzed will be the following: *Saint Marc et son double* and *Saint Georges et le dragon*. In these essays Sartre analyzes the personality of Tintoretto from the works of the latter. For the French philosopher, in fact, it is possible to find in them the very individuality of the painter. We will carefully follow the sartrian interpretation of Tintoretto's works, showing how through his studies Sartre tries to capture in the painter's paintings the obsessions and the inner dramas of the latter, to find the man behind the canvas. In the final analysis, this contribution will highlight the importance of the texts analysed, which give us the skillful interpretation of what was probably the most talented and at the same time dark soul that Venice was born.

KEYWORDS: Sartre; Tintoretto; Contemporary French Philosophy; French Literature; Existentialism

1. *Introduzione*

Se da un lato è ben noto come Jean-Paul Sartre abbia dedicato grande parte della propria esperienza filosofica alla scrittura di genere biografico, meno noti sono i testi che quest'ultimo ha dedicato al Tintoretto. Lo scopo di questo contributo sarà dunque quello di indagare alcuni di questi testi e in particolare i meno conosciuti e dibattuti tra di essi, con il preciso obiettivo di riaccendere la discussione su questi e approfondirne lo studio. Per precisa scelta dell'autore si tralascerà di studiare nello specifico *Le Séquestré de Venise*, il primo dei saggi che Sartre ha dedicato al pittore veneziano e tra

di essi certamente il più conosciuto, per dare più ampio spazio e osservare da vicino come si sia mossa ed evoluta la riflessione sartriana negli scritti successivi a quest'ultimo, meno conosciuti ma non per questo meno interessanti. I testi presi in esame saranno i seguenti: *Saint Marc et son double* e *Saint Georges et le dragon*. Si proverà a mettere in risalto come in questi saggi Sartre analizzi la figura del Tintoretto a partire dalle sue opere, considerate dei veri e propri scrigni dove vi è custodita l'anima del pittore, con le sue ossessioni e turbamenti. Per Sartre dunque Tintoretto vive ancora nei suoi quadri, i quali, se interrogati nel modo giusto, ci racconteranno di lui.

2. *La scoperta del Tintoretto: primi accostamenti*

Sartre si imbatte nelle opere di Tintoretto per la prima volta nel 1933 nel corso di un viaggio a Venezia, restandone profondamente affascinato. Oltre l'artista, a catturare l'attenzione di Sartre sarà la stessa città lagunare, nella quale il filosofo francese tornerà spesso e che segnerà profondamente l'immaginario sartriano. Il primo testo di Sartre interamente dedicato a Tintoretto è *Le Séquestré de Venise*, il quale appare per la prima volta sulla rivista *Les Temps Modernes* nel settembre 1957.

Andando però a guardare le opere del filosofo francese, si nota un primo interesse nei confronti del Tintoretto quando il filosofo nel saggio *Qu'est-ce que la littérature?* fa una lunga citazione dell'opera del pittore a proposito di una riflessione sulla materia-segno. L'intento è quello di dimostrare che gli artisti non creano segni ma cose che poi vengono caricate in maniera poetica dai sentimenti dell'artista stesso.

Lo squarcio giallo del cielo al di sopra del Golgota, il Tintoretto non lo ha scelto per significare l'angoscia, né tanto meno per provocarla; è angoscia e, insieme, cielo giallo. Non cielo d'angoscia, né cielo angosciato; è un'angoscia fatta cosa trasformata in squarcio giallo del cielo e che, di colpo, viene sommersa, impastata dalle qualità proprie delle cose, dalla loro impermeabilità, estensione, permanenza cieca, esteriorità, e da quella infinità di rapporti che queste hanno con le altre cose; vale a dire che non è assolutamente più leggibile, è come uno sforzo immenso e vano, sempre bloccato a mezza strada tra il cielo e la terra, per esprimere ciò che la natura vieta loro di esprimere¹.

¹ J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard 1948, coll. Idée, p. 14 (tr. it *Che cos'è la letteratura?* Milano, il Saggiatore 1966, p. 119). La citazione è tratta dall'edizione italiana del 1966 di Luisa Arano-Cogliati.

Sappiamo che nel 1951 Sartre, terminata l'opera su Jean Genet², alla fine dell'estate fa un viaggio in Italia, dal quale resterà profondamente affascinato. Durante questo viaggio annota le sue impressioni in un diario il quale è pieno di riferimenti al Tintoretto e che inoltre rappresenta il primo abbozzo del libro *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, una sorta di itinerario delle città che Sartre visita in Italia.

La regina Albemarle rappresenta l'immaginaria patrona interiore che guida la riflessione sul tempo e sulla contingenza facendo proprie immagini e atmosfere che vengono così raccontate da Sartre attraverso uno stile frammentario volto a evidenziare il fascino segreto di un'Italia misteriosa. Il filosofo visita dapprima Napoli da cui resta colpito per i fatiscanti edifici scarnificati, il popolo e la miseria; successivamente Capri col suo paesaggio aspro e il suo carattere greco-romano; poi Roma dove visita il Colosseo e passeggia tra le rovine del mondo antico. A Roma Sartre si interessa anche al clima politico e culturale italiano, intrattenendo interessanti conversazioni con protagonisti della letteratura italiana come Carlo Levi³. Infine l'ultima città che il filosofo visita è Venezia. La città lagunare colpisce profondamente Sartre che rileva come le sue architetture plasmate e irretiscano il turista; in particolare resta impressionato dagli affreschi del Tintoretto. Ciò che attira Sartre dei quadri del pittore veneziano è la tensione al loro interno tra l'uomo e il mondo. Il filosofo individua nelle opere di Tintoretto il problema da parte del pittore di mettere tutto l'uomo in un quadro; il pittore, infatti, adopera nei suoi quadri una particolare costruzione plastica per la quale rappresenta il tema a cui vuol dare risalto nella tela come se fosse visto dal di fuori da uno spettatore.

Se le dimensioni non sono più assolute, diventano relative alla loro posizione rispetto a un testimone che sono io. Tintoretto ha inventato lo spettatore del quadro. Perciò è moderno, ma non più di tanto [...]: è una rivoluzione rispetto alla pittura precedente, e annuncia l'impressionismo ma non il cubismo, e i suoi successori, che vogliono reintrodurre l'assoluto nel quadro, quindi fare dello spazio una qualità dell'oggetto. Si dice sia pittura soggettiva. Ma non penso che scopo del Tintoretto fosse ritrovare il soggettivismo del pittore o dello spettatore. Voleva ritrovare lo spazio così come è vissuto da noi, con le sue distanze insuperabili, i pericoli, le fatiche; perciò ha trovato suo

² ID., *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard 1952.

³ Si veda in proposito *Sartre e l'Italia*, convegno diretto da Ornella Pompeo Faracovi e Sandra Teroni (Belforte Editore, Livorno 1987), in particolare gli articoli di Sandra Teroni: *Il viaggio in Italia: Roma, Napoli, Venezia* (pp. 23-46) e quello di Howard Davies: *L'immagine dell'Italia in "Les Temps modernes"* (pp. 111-132).

malgrado la soggettività. A partire da questi elementi se ne preoccupa profondamente. È sempre rispetto a noi che costruisce i suoi quadri⁴.

Le analisi dei quadri del Tintoretto contenute in *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, sono l'inizio di una questione ontologico-esistenziale in cui si avvia un movimento di cosificazione molto simile a quello che poi si ritroverà nelle analisi del Flaubert dell'*Idiot de la famille*⁵. Vi è l'idea di una presenza esteriore quasi metafisica che assiste, mentre l'evento all'interno del quadro diventa qualcosa con un proprio tempo e spazio. L'uomo nel quadro non sarà più come nei ritratti del Quattrocento, ovvero un soggetto che nello stesso tempo in cui è guardato restituisce lo sguardo allo spettatore osservandolo a sua volta; sarà invece un soggetto che viene visto ma che non vede, lo spettatore sarà così relegato a una distanza assoluta dai personaggi del dipinto.

I turbamenti all'interno dell'opera non coinvolgono più lo spettatore ma diventano passioni che si possono così osservare da una posizione estranea. Queste passioni che Tintoretto rappresenta nei suoi quadri diventano slegate, pure, evidenti.

I personaggi dei quadri del pittore veneziano sono schiavi delle passioni, le quali avviluppano e trasportano interamente i personaggi facendone elementi di energia e movimento.

In *La reine Albemarle ou le dernier touriste* si possono trovare le tracce di alcuni temi esistenziali che caratterizzeranno gli altri testi sul Tintoretto. Vi è il tema di chiara derivazione marxista del pittore che si identifica con la città, ampliato e ben rappresentato da alcune forti espressioni di Sartre come quella del "sequestrato", di cui il filosofo farà grande uso. Tintoretto viene identificato con Venezia, le sue tele diventano come profetiche facendo dell'artista un "maledetto", tema questo tipico del postromanticismo.

Sartre scopre Tintoretto anche per mezzo di Giacometti, il quale amava enormemente il pittore veneziano. Della passione di Giacometti per il pittore rimangono a testimonianza molte pagine dei suoi *Écrits*⁶, dove si racconta dell'incontro da parte dell'artista svizzero con i quadri del Tintoretto. Quello che più colpisce Giacometti del pittore sono le passioni violente che attraversano i suoi quadri e il suo rapporto con lo spazio che

⁴ J.-P. SARTRE, *La Reine Albermarle ou le dernier touriste*, Gallimard, Paris 1991, p. 171 (tr. it *La regina Albemarle o l'ultimo turista*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 12).

⁵ ID., *L'Idiot de la famille*, Gallimard, Paris 1971.

⁶ A. GIACOMETTI, *Écrits*, Hermann, Paris 2007.

sembra riferito più alla scultura che non alla pittura. Giacometti è citato da Sartre in *Saint Marc et son double* come colui che gli fece intravedere per la prima volta il particolare uso dello spazio da parte del Tintoretto.

Altro elemento interessante da menzionare prima di immergersi nelle pagine dei testi, è la pubblicazione nel 1954 sulla rivista *Les Temps modernes* dell'articolo di Jules Vuillemin dal titolo *La personnalité esthétique du Tintoret*.⁷ Questi analizzava il pittore veneziano in maniera profonda e originale dando origine ad alcuni temi a cui Sartre si rifarà e che svilupperà nel corso dei suoi testi sull'artista. Temi affini saranno quello dell'artista maledetto, che sarà ampiamente presente nelle pagine de *Le Séquestré de Venise*, e il tema del pittore veneziano come punto di incrocio tra due diverse concezioni dell'arte, ovvero temi completamente originali di Sartre saranno sia quello del pittore e della città legati da un rapporto indissolubile sia quello di un'opera "maestra" che cambierà da quel momento in poi il modo in cui l'artista si esprimerà attraverso la sua creazione, come per Flaubert fu *Madame Bovary*. Di Vuillemin, Sartre non conserverà molto del suo modo di sistemare i dati storico-artistici e neanche delle sue due grandi ripartizioni dell'opera del Tintoretto in periodo mitologico e periodo religioso.

La prima opera di Sartre interamente dedicata al Tintoretto è, come detto precedentemente, *Le Séquestré de Venise*, che pubblicata dapprima sulla rivista *Les Temps modernes* nel 1957, verrà successivamente ripubblicata nel 1964 in *Situations IV*. Sartre fa un lungo soggiorno in Italia nel 1956 e successivamente torna a Venezia nel 1957, lavorando durante l'estate al suo saggio. Il testo viene scritto da Sartre quindi nel momento in cui i suoi legami con l'Italia si fanno più intensi, tornando il filosofo nella penisola ogni anno e alcune volte per più di un mese.

Simone de Beauvoir racconta la genesi del testo su Tintoretto in *La Force des choses*:

Un editore gli chiese, per una collana d'arte, un testo su un pittore: a Sartre era sempre piaciuto Tintoretto; già prima della guerra, e soprattutto nel '46, era stato colpito dal modo in cui questo pittore concepiva lo spazio e il tempo. Decise di dedicargli un saggio⁸.

⁷ J. VUILLEMIN, «*La personnalité esthétique du Tintoret*», in «*Les Temps modernes*», n. 102, 1954.

⁸ S. DE BEAUVOIR, *La Force des choses*, Gallimard, Paris 1963 (tr. it. *La Forza delle cose*, in J.-P. SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 9).

Sartre al momento di redigere il testo su Tintoretto è nel suo periodo marxista e il saggio evidentemente ne risente. Nello stesso anno Sartre ha anche terminato la prima versione dell'*Idiot de la famille*, che allo stesso modo di Tintoretto mette Flaubert in relazione al suo contesto familiare e di classe. L'approccio di Sartre ne *Le Séquestré de Venise* è quindi di tipo sociologico. Il filosofo francese definisce Tintoretto prima di tutto un lavoratore manuale, quindi lo distanzia immediatamente dai pittori cortigiani e lo situa tra gli artisti che lavorano per mercanti e funzionari di parrocchia. Tutto il saggio mirerà a dare l'immagine del Tintoretto come di un uomo essenzialmente sedentario che cerca attraverso la propria opera di guadagnarsi la libertà. Il tema esistenzialista della reclusione è il sottofondo di tutto il testo.

La storia di Tintoretto, ritratto dell'artista vivente dipinto dalla sua città natale, lascia trasparire un'animosità che non viene mai meno. La Città dei Dogi ci fa sapere che ha preso in antipatia il più celebre dei suoi figli. Nulla è detto: si sorvola, si allude, si passa oltre. Quest'odio inflessibile ha l'inconsistenza della sabbia; più che un'avversione dichiarata, è una freddezza, un'ostinazione, l'insidiosa dispersione di un rifiuto. Non chiediamo di più: Jacopo conduce una lotta incerta con il suo multiforme avversario, si sfianca, muore vinto; per l'essenziale, questa è la sua vita. La vedremo intera, nella sua cupa nudità, se scostiamo un istante la sterpaglia di dicerie che ne ingombra l'entrata⁹.

Le Séquestré de Venise è interamente costruito sullo scenario di una Venezia drammatica che tra i suoi ponti e canali fa da sfondo ad una società altamente competitiva, matrice del capitalismo mercantile. La città lagunare conquisterà a tal punto Sartre, che il filosofo scriverà nel 1953 un testo completamente dedicato alle atmosfere della città intitolato *Venise de ma fenêtre*, pubblicato in *Verve* volume VII e poi ripreso in *Situations IV*. Al centro de *Le Séquestré de Venise* è la passione dell'uomo e il suo rapporto con la propria città alla quale l'artista chiede di essere giudicato. Come detto in precedenza, si eviterà di approfondire nello specifico questo testo, il quale tra quelli dedicati da Sartre al Tintoretto è certamente il più noto, per dedicare più ampio spazio ai testi meno consociuti e studiati che il filosofo francese ha dedicato al pittore veneziano, ovvero *Saint Marc et son double* e *Saint Georges et le dragon*. Questi ultimi saranno i soggetti dei prossimi due paragrafi.

⁹ J.-P. SARTRE, *Le Séquestré de Venise*, in «Les Temps Modernes», n. 141, 1957 (tr. it. *Il sequestrato di Venezia*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 47).

3. *Saint Marc et son double: l'interpretazione della materia*

Nel 1981 sulla rivista *Obliques* viene pubblicato postumo il saggio *Saint Marc et son double*. Si tratta di un nuovo studio di Sartre sul Tintoretto, caratterizzato questa volta, rispetto a *Le Séquestré de Venise*, da un'attenzione decisamente maggiore per l'analisi minuziosa delle opere del pittore veneziano. Possiamo ritrovare le basi di questa nuova versione in un viaggio che Sartre intraprese nel 1961 alla volta dell'Italia. Dopo aver analizzato la personalità del Tintoretto, il filosofo si cimenta più distesamente nell'analisi dell'opera del pittore, facendo così di questa seconda versione il diretto proseguimento e completamento de *Le Séquestré de Venise*.

Lo stile di scrittura di Sartre in *Saint Marc et son double* è molto particolare. Si entra nel vivo dei quadri tramite una scrittura molto elaborata e anche letteraria, infatti siamo a conoscenza di un grande uso di correzioni sul testo. Il saggio è pieno di metafore e ossimori e lo stile di Sartre diventa anche un metodo per analizzare e scoprire i più reconditi segreti dei quadri. Spesso la descrizione di una sola opera occupa molte pagine, si risale alle opere giovanili del Tintoretto per trovarvi significati non ancora scoperti. Possiamo dunque notare come lo stile di scrittura in questo saggio sia anche un mezzo per restituire all'opera la sua forza di movimento e la sua attrazione esplosiva. L'opera d'arte diviene dunque un centro di energia rinnovato, continuazione di quel "centro permanente di irrealizzazione" descritto da Sartre ne *L'Imaginaire*¹⁰.

Il saggio si apre con il racconto dello scandalo provocato dal *Miracolo di San Marco* (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Quello che immediatamente colpisce lo spettatore del quadro è l'apparente similitudine con lo stile del Tiziano, infatti tutto nel dipinto è unificato, si evince una perfetta immagine dell'ordine teocratico, la gerarchia sembra essere stata rispettata

¹⁰ Nonostante, come più volte è stato detto, in Sartre manchi un insieme teorico ben definito che tratti la questione della filosofia dell'arte, a ben guardare già negli scritti degli anni Trenta del filosofo ed in particolare ne *L'Imaginaire*, vi sono analisi molto interessanti e approfondite sul problema del visivo. Sono pagine appassionanti di chiara derivazione fenomenologica dove l'immagine è rappresentata come un luogo in cui i segni diventano catalizzatori di attenzione di un processo immaginativo della coscienza che li unisce in una figura dandole così vita. Il punto centrale de *L'Imaginaire* è la teoria dell'incarnazione, dove in un atto quasi magico-animista, l'immagine prende vita attraverso un'identità che discende in essa e ricrea una presenza umana partendo da elementi figurati. Questa teoria diventa interessante nel suo porre in un unico insieme la parte oggettivo-strumentale del segno scatenante e lo spettatore, che nell'atto di confrontarsi con l'opera d'arte, rende vivo, anima l'oggetto veduto. Tale teoria si ritroverà come sottofondo di molti dei saggi del filosofo francese dedicati all'arte.

in maniera scrupolosa. Segue una minuziosa descrizione del quadro: San Marco è posizionato al centro della tela, sotto di lui si trova il rappresentante del potere secolare seduto sul suo trono, poi la folla e infine disteso a terra lo schiavo che sta per subire il martirio. Tintoretto rispetta quella che era stata l'ordinazione del dipinto e ha cura di rappresentare la concordia più esplicita tra i personaggi. Il pittore fa tutto il possibile per collocare questo tranquillo tumulto su di un palco monumentale di ispirazione classica, ogni movimento è compensato da un altro, spinge così la propria tela al più solido conformismo. Nonostante ciò il *Miracolo di San Marco* scandalizza il pubblico veneziano e continua a scandalizzare ancora oggi chi lo osservi.

A detta di Sartre il primo commento che si potrebbe fare al quadro è che esso non sia bello, ma il filosofo seppur lo riconosca, ritiene che questo non possa bastare. Per Sartre all'assenza di bellezza ci si può anche abituare, quello a cui non ci si può abituare invece è la presenza della bruttezza, la quale per il filosofo non è la semplice apparenza di un disordine all'interno della tela ma di un ordine apparente sgretolato da un disordine sottostante.

Ecco cos'è il "Miracolo di San Marco": lo sguardo coglie sulla tela un'organizzazione di superficie imposta dai costumi, dagli obblighi, dall'educazione e dalla prudenza, nel momento preciso in cui essa scompare sotto la spinta di un ordine più profondo. Il Tintoretto acceca con una composizione alla Tiziano ed approfitta del nostro abbaglio per farci incassare la sua intuizione personale. Ne era cosciente? Non lo so: l'unica cosa certa è che non c'è riuscito. I contemporanei non si sono lasciati ingannare: a partire dal 1548 lo si accusa di dipingere come uno scultore¹¹.

Per Sartre il problema però non è l'incompatibilità tra pittura e scultura, infatti è facile immaginare che Michelangelo quando dipinga abbia ben presente la scultura, ci si può chiedere però da dove Tintoretto attinga le basi per fondere le due arti. Prima di tutto l'artista veneziano è pittore. La scultura però affascina l'artista, che talvolta utilizza nel suo *atelier* delle piccole sculture di cera come modello per i personaggi dei suoi quadri. Segue una descrizione di come secondo Sartre Tintoretto abbia proceduto alla composizione del *Miracolo di San Marco*. Dapprima il pittore stende i suoi disegni su un cartone e poi su una tela senza fare uso delle statuette di cera cui si accennava poco sopra. Il dipinto in questa fase iniziale è costi-

¹¹ J.-P. SARTRE, *Saint Marc et son double*, in *Obliques, Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981 (tr. it. *San Marco e il suo doppio*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 121).

tuito unicamente da una sola azione comune costituita dalle spinte solitarie dei personaggi che si addizionano, ma senza comporsi. Queste forze solitarie restano unite solo nel loro effetto d'insieme. Terminato l'abbozzo, il pittore si serve delle statuette di cera e le sottopone all'ordine della tela, dilatando così la superficie piana lungo le tre dimensioni. Ogni personaggio del quadro esiste in doppio, il risultato è che questi due modi d'essere entrano in contraddizione. Le figure di cera per Tintoretto sono dei fini assoluti necessari per portare la materia sulla tela. Ci si può chiedere perché Tintoretto non si serva di modelli in carne e ossa piuttosto che rimodellare la natura. Sembra che il pittore non cerchi il "modellato" ma la modellatura, ovvero: Tintoretto prima di dedicarsi alla prospettiva ama creare egli stesso le figure umane cui ispirarsi, dà priorità prima al tatto e all'atto che alla vista e alla contemplazione.

L'autore del "Miracolo" scandalizza proponendo alla sua arte un unico oggetto: l'assoluto. [...] Arrivista rispettoso, Jacopo non metterà mai in dubbio i principi: il cubo dell'Alberti, la prospettiva monoculare non si toccano; sono il buon senso stesso e la verità. Ma questo folle artigiano prende il suo mestiere sul tragico: la pittura non vale nulla a meno che non renda tutto; un quadro si rivolge a tutto l'uomo e non solo alla sua retina. [...] Per il Tintoretto la sostanza è tangibile. E non gli si dica che le percezioni tattili sono anch'esse relative: non lo vuole sapere. Lui stesso si sente, nel più profondo della sua carne abbandonata, una vestigia dell'Atto creatore¹².

Nell'analisi di Sartre, Tintoretto ammette un solo assoluto, la materia. Il pittore non dipinge nulla che prima non abbia toccato, e qualunque figura inventata dipinga, in realtà è il suo stesso corpo che porta sulla tela. Quella di Tintoretto secondo Sartre, è una riflessione sulla materialità delle cose, il suo è quasi un approccio ontologico. Nelle opere del Tintoretto, a differenza di quelle del Tiziano, tutto pesa, cade e suggerisce un disordine sottostante interno all'opera. La pesantezza si pone quasi come un antagonista della volontà dell'uomo che vorrebbe slanciarsi in aria per mezzo del pensiero, è un'accettazione di quello che nel concreto sono i corpi umani e delle leggi fisiche cui devono sottostare. I corpi legati alla loro pesantezza appaiono nel loro essere soggetti ai limiti della materia. Sartre in queste pagine mostrerà come Tintoretto converta la sua ossessione per la materia e la pesantezza in un vero e proprio sistema estetico. Michel Sicard, probabilmente il maggiore studioso e interprete dell'estetica sartriana, ha

¹² Ivi, p. 127.

ben sottolineato come una delle grandi novità nell'approccio filosofico di Sartre all'arte sia la sua estrema attenzione ai materiali, senza però mai cadere nel materialismo. Si tratta di studiare l'arte nella sua coseità, fare arte è sempre un partire da, un partire dal materiale stesso. Sicard fa inoltre notare come Sartre, evidenziando l'aspetto materiale dell'opera d'arte, nei testi dedicati al Tintoretto abbia tratto da tale aspetto materiale una filosofia dell'arte, una filosofia concreta che risultava mancante nel suo stesso pensiero filosofico. In Sartre il materiale origina il dipinto, nel senso in cui Heidegger parla di "origine dell'opera d'arte", rappresenta dunque il suo ancoraggio alla terra. Tali materiali non sono inerti, non sono rinchiusi nelle tassonomie, ma al contrario sono dei vettori di movimento e intenzionalità che si incarnano in queste sostanze emblematiche differenziate, segni di un non tutto¹³.

Tintoretto porta fino in fondo il suo radicalismo e presenta ai committenti la schiavitù della materia. Il pubblico veneziano si inquieta, non gradisce quei corpi in tutta la loro solidità che si avvicinano nel quadro. Quelle figure si urtano ma non si mescolano, una folla composta da solitari personaggi infastidisce il pubblico. I committenti pretendono massimamente la forma e quindi una bellezza indivisibile. *Il Miracolo di San Marco* è un insieme di individui. Quello che immediatamente salta agli occhi avvicinandosi al quadro, è l'unione di tante figure in uno spazio in cui le forze si equivalgono e compensano, ma nel loro viaggio solitario.

Questa solitudine in comune corrode la tela e la impregna di quella materialità che mette davanti all'essere umano la propria realtà concreta. La luce diventa soltanto un espediente di mediazione tra i personaggi. La profonda materialità della tela porterà al suo più immediato rifiuto da parte dello spettatore. All'inizio del XVI secolo, nei quadri tutti i personaggi è

¹³ A proposito dell'estetica sartriana, non si può non rinviare ai numerosi e illuminanti studi di Michel Sicard. La tesi che possiamo trarre dagli studi di Sicard è che, pur non essendoci una vera e propria "estetica sartriana" intesa come teoria unitaria dell'opera d'arte, sia possibile riscontrare lateralmente al Sartre esistenzialista e al Sartre marxista un altro Sartre, che "a partire dall'arte" lavora alla risoluzione delle problematiche incontrate dai primi due. Non sembra infatti essere una coincidenza che la teoria sartriana della libertà, asse centrale del suo pensiero filosofico, venga approfondita e sviluppata proprio in testi erroneamente ritenuti "minori", dove il confronto con la "materialità" della materia trasformata e lavorata aggiunge alla prassi umana una dimensione che *L'Être et le Néant* sembrava avere tralasciato. Nei testi sartriani sull'arte, si evince come l'immaginario dell'artista divenga il nodo di passaggio della dinamica "esplosiva" della coscienza, ciò che dà la possibilità a "in sé" e "per sé" di ritrovarsi riunificati in una nuova totalità significativa. L'opera d'arte accoglie e intreccia in sé l'artista e la sua epoca, presentandosi come un dialogo tra le loro reciproche contraddizioni e i loro superamenti.

come se lievitaltero. Angeli e Santi percorrono le loro traiettorie nel cielo e se pregati di intervenire in qualche faccenda umana mandano sulla Terra una visione, un impalpabile simulacro. Allo stesso modo gli uomini vengono innalzati al Cielo dall'amore di Dio. Con la composizione del *Miracolo di San Marco* per la prima volta un santo non lievita ma al contrario è completamente sottomesso alle leggi della fisica. San Marco non manda il suo simulacro ma viene direttamente di persona e cosa ancora più grave, per salvare un semplice schiavo. La folla non si accorge dell'arrivo del Santo, ma lo spettatore del quadro lo può vedere chiaramente. San Marco scende in caduta libera con la testa all'ingiù e i piedi all'insù. Tintoretto segue scrupolosamente i precetti del Tiziano per le figure religiose, ma lo fa al contrario. Il Santo del Tintoretto è trascinato dal suo tuffo e non riesce più a controllare la propria energia, inoltre appare come una massa di tenebra in quanto denso e pesante.

Il Tintoretto ha fatto l'esatto contrario: ha capovolto il suo Santo mettendolo a gambe all'aria. In alto, in piena luce, le dita dei piedi graffiano la tela con le unghie; lontano, il più basso possibile, la faccia, immersa nell'ombra e capovolta. [...] Il Santo ci appare come una massa di tenebre perché è denso e pesante ed i raggi solari non lo attraversano. [...] La caduta e l'ombra: due mezzi per ricreare la pesantezza in tutta la sua passività¹⁴.

Con molta probabilità l'impresa del Tintoretto sarà parsa sovversiva. Per quanto non fosse assolutamente intenzione del pittore essere sacrilego, il quadro secondo Sartre, a causa della sua forte carica materialista è a tratti umoristico. Tintoretto per la prima volta tenta di mostrare i rapporti tra gli esseri umani e le cose tramite le leggi della fisica. Gli si chiede di dipingere un miracolo e il pittore decide di mettere sotto gli occhi del pubblico la concatenazione delle cause e il determinismo universale. I committenti si indignano perché ne colgono le intenzioni, reputano non sia corretto, in un quadro avente per tema la storia sacra, la presenza così pressante della materia. La collera del pubblico deriva anche dalle domande che suscita l'opera sulla presenza di Dio nel mondo e sulla consistenza e realtà del concetto di miracolo. Il miracolo interessa Sartre perché stravolge l'ordine del mondo, è un fenomeno esistenziale. Il testo del filosofo francese cercherà

¹⁴ J.-P. SARTRE, *Saint Marc et son double*, in *Obliques, Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981 (tr. it. *San Marco e il suo doppio*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 137).

di mettere in evidenza come il miracolo sia rappresentato da un rovesciamento dei valori correnti. In una Venezia dove tutto galleggia e santi e uomini lievitano nei quadri del Tiziano, San Marco precipita al suolo. Non si tratta di un attacco al cristianesimo ma di un riconoscimento del modo in cui si presentano i corpi nel loro aspetto concreto. Sartre è convinto della piena devozione del Tintoretto nei confronti della propria fede, ma ci parla di una fede materialista che abita i sentimenti del pittore. I corpi, nella loro concretezza di materia e pesantezza, perdono la loro grazia e ci appaiono con tutti i loro limiti. Sartre prosegue l'analisi dell'opera del Tintoretto, definendo la presenza della pesantezza nei quadri del pittore un partito preso o una ossessione. Per il filosofo sarà un partito preso quando la pesantezza combinandosi con altri elementi restituisce allo spettatore la terza dimensione, una ossessione quando la sua presenza nei quadri non avrà altra ragione se non quella di compiacere il pittore¹⁵.

Abbandonata l'analisi del *Miracolo di San Marco*, Sartre si cimenta in una rassegna dettagliata di molte altre opere del Tintoretto al fine di dimostrare come dall'adolescenza alla vecchiaia il pittore abbia sempre avuto la necessità di portare sulla tela la pesantezza. È particolarmente interessante l'analisi di un quadro dell'artista intitolato la *Visitazione* (Venezia, Scuola Grande di San Rocco). Michel Sicard fa notare come, nonostante la datazione del quadro sia incerta, Sartre faccia risalire la datazione del quadro tra il 1540 e il 1545. In effetti Sartre sceglie di adottare il parere di A. Venturini (1929) che lo considera uno dei primissimi lavori del pittore, oltre al Pittalunga, Bercken e Tietze, che in ogni caso datano il quadro a prima del 1548. Per Colletti e Palucchini l'opera risalirebbe invece al 1550. La questione della datazione diventa importante in quanto Sartre cercherà di mostrare nella sua analisi una presenza temporalmente progressiva delle "ossessioni" del Tintoretto nelle sue opere¹⁶.

¹⁵ Si può notare come Sartre sia fortemente interessato al rapporto del soggetto con l'arte. L'opera per il filosofo è il risultato dell'intrecciarsi di un'azione, il gesto dell'artista e la realtà verso cui si rimanda: le esposizioni del filosofo francese saranno descrizioni di opere in perpetuo movimento. Sartre ama analizzare approfonditamente le opere prime in cui secondo il suo giudizio l'artista ha messo tutto se stesso, ovvero opere che da quel momento in cui sono apparse hanno cambiato e messo completamente a nudo un nuovo e più sincero modo di esprimersi dell'artista attraverso i suoi artefatti. Una su tutte, *Il miracolo di San Marco* del Tintoretto, che funge da principio di un nuovo modo di dipingere del pittore italiano volto alla descrizione della pesantezza, del disordine e del disequilibrio.

¹⁶ Si rimanda al testo di Michel Sicard *Approches du Tintoret*, pubblicato in italiano con il titolo *Accostamenti al Tintoretto* e che costituisce la prefazione al testo *Tintoretto o il sequestrato di Venezia* (Christian Marinotti, Milano 2005). Sicard nel saggio ripercorre con grande attenzione la genesi delle opere del filosofo francese sul Tintoretto, appro-

Osservando il dipinto si ha subito l'impressione che le preoccupazioni a proposito della materia e della pesantezza siano sorte nell'animo del pittore fin dall'infanzia. Il quadro rappresenta Sant'Anna, che abita in cima a una collina, e la Vergine che risale il pendio scosceso per raggiungerla. Senza fiato e spossata, la Vergine si posa una mano sul cuore, ha la testa inclinata, la sensazione è che si stia inchinando o stia per svenire. Sant'Anna, anche lei pronta a inchinarsi, sembra che stia per perdere l'equilibrio. Lo schema plastico di questo dipinto diverrà presto un modello per gli altri del pittore. Tintoretto prende due personaggi e li piega alle leggi della fisica inclinandoli sino a privarli del loro equilibrio. La pesantezza diventa un segno delle debolezze umane. La Vergine ci apparirà così una giovane donna accaldata che per aver intrapreso troppo in fretta la salita della collina stia per svenire. È semplice rendersi conto di come l'immagine della Vergine che cade al suolo sulla cima di una collina, sia di per sé un'immagine sacrilega e per niente gradita al popolo dei fedeli. Tintoretto dipinge delle doppie cadute e dà l'impressione che esse si compensino, lo spettatore diviene improvvisamente complice del pittore nell'assecondare la direzione di quei movimenti indicati.

Per la prima volta nella Storia, tra il 1540 e il 1545, in un momento che sfortunatamente non è possibile precisare, un quadro cessa di essere una superficie piatta, abitata da uno spazio immaginario, e diventa un circuito installato dal pittore, che si richiude sull'amabile clientela e la obbliga a integrare gli oggetti nella realtà senza alterarne la natura. Non si serve più il committente: si lascia che egli si serva da solo. Come vedremo, questo è un aspetto di ciò che viene chiamato, poco felicemente, il "soggettivismo del Tintoretto". Ma il termine importa poco; cercavamo un partito preso, e lo abbiamo trovato sin dalle prime tele¹⁷.

Sartre è fortemente interessato a questa fuoriuscita dello spazio immaginario verso lo spazio del mondo e in *San Marco e il suo doppio* compie, come si diceva, un'attenta analisi di molti dei quadri del Tintoretto al fine di evidenziarne il tema della pesantezza e materia nel suo sviluppo. Vi è ad esempio l'analisi di *Ester e Assuero* (New York, Metropolitan Museum of

fondendo la questione estetica in Sartre e mettendo in dialogo questi scritti con l'intero pensiero sartriano, mostrandone l'interesse e l'originalità.

¹⁷ J.-P. SARTRE, *Saint Marc et son double*, in *Obliques, Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981 (tr. it. *San Marco e il suo doppio*, in *Id.*, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, pp. 154-155).

Art), dove il filosofo mette in evidenza come il tema della caduta qui sia ancora più esplicito che nella *Visitazione*. Ester non è una santa, sviene e perde il controllo del proprio peso, Assuero si alza di scatto e sembra perda l'equilibrio e stia per precipitare. I personaggi del quadro, ad eccezione di Ester, sono dei pagani e di conseguenza il pittore non si fa nessuno scrupolo a rappresentarli incatenati alla loro materialità. È interessante anche l'analisi della *Presentazione al tempio* (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Una donna con un bambino in braccio si accinge a scendere degli scalini, allo stesso tempo alza il piede sinistro tenendo l'altro saldamente a terra e ruotando il busto. È immediatamente evidente una complicazione dei movimenti. Tintoretto dipinge le emozioni passive che si esprimono attraverso mimiche che forzano i meccanismi dell'equilibrio. Il pittore rappresenta la discesa di una scala come fosse una prodezza alpinistica; infatti se camminare fosse un'attività così complicata sarebbe necessaria un'estrema concentrazione che non permetterebbe alcuna distrazione nel compierla. In *La Presentazione di Maria al tempio*, (Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto) il pittore vuole rappresentare una scalinata e per mostrarci esplicitamente le difficoltà della salita ne rappresenta una decisamente scoscesa. Nel 1547 Tintoretto dipinge un'*Ultima cena*, e stranamente per accedere al cenacolo interpone tra lo spettatore e i personaggi del quadro uno scalino. Nel 1576 dipinge un'altra *Ultima cena* e mette due scalini, nel 1580 lo stesso soggetto presenterà tre scalini. A partire dal 1552 non si possono più studiare nelle tele del Tintoretto delle singole raffigurazioni della pesantezza poiché ve ne sono in grande quantità in ogni composizione. Nell'analisi di Sartre, Tintoretto è l'uomo che verso la metà del XVI secolo fa esplodere le contraddizioni della pittura attraverso le sue opere. Il pittore veneziano considera i maestri fiorentini come degli intellettuali che hanno creduto che un quadro allo stesso modo di un'idea potesse essere oggetto di contemplazione. All'epoca del Tintoretto, il pittore è un vero e proprio imprenditore circondato da operai, il suo lavoro è fisicamente stancante e prosciuga una grande quantità di energie. L'artista si piega su una gamba, rischia continuamente di ferirsi, si stira un muscolo. Tintoretto è un lavoratore manuale, vuole presentare nelle proprie opere il suo rapporto quotidiano con lo spazio, la contrapposizione tra una forza selvaggia e qualsiasi impresa umana. Il pittore veneziano dà un sistema di immagini che invita lo spettatore a percorrere in senso inverso i percorsi della terza dimensione. I quadri del Tintoretto ci daranno la profondità ascendente di una liberazione nel senso fisico, ovvero allo stesso modo in cui ci si eleva il peso determinato dalla propria materialità diminuisce. La terza dimensione diventa una salita. Il pittore veneziano si spingerà sem-

pre più lontano nel portare sulla tela i temi che gli sono cari. Per quanto riguarda la bellezza, scrive Sartre, non proibisce né autorizza nulla. Spesso nei musei i giovani andando alla ricerca di un pittore che è stato loro fortemente consigliato, restano invece attratti da uno in cui si imbattono per caso. Secondo Sartre, i pittori reietti e dimenticati hanno inseguito il loro partito preso non tenendo conto di una bellezza ideale e stereotipata.¹⁸ Dal 1552 alla morte ritroveremo ovunque nei quadri del pittore veneziano le complicate tecniche della terza dimensione. Il Tintoretto si adopererà in ogni modo per bilanciare le forze nel quadro, ma lasciando sempre uno squilibrio segreto bastante a distruggere l'equilibrio apparente.

Il Tintoretto non sa che cosa fa. O, piuttosto, non lo sa del tutto. C'è il realismo, c'è il dogma; e poi, in contraddizione con tutto quello, c'è l'inqualificabile condotta della terza dimensione. [...] Ma questo pittore è ben più grande di quanto pensi o dica: assomiglia a tutti gli altri quando vuole conquistare alla percezione terre nuove; è del tutto solo quando manipola la nostra immaginazione e ci costringe ad immaginare l'immaginario¹⁹.

Dopo aver analizzato quello che Sartre definisce un partito preso del Tintoretto, il filosofo studia l'ossessione del pittore nel trasferire pesantezza e materia nei suoi quadri per nessun'altra ragione che il proprio compiacimento. Sartre fa un'interessante analisi dell'*Ascensione* della Scuola di San Rocco. Il quadro rappresenta l'ascensione di Cristo in Cielo. A giudicare da come il Tintoretto rappresenta l'ascensione, sembra che la volontà infinita di Cristo non basti a trasportarlo immediatamente dalla Terra al Cielo. Avvicinandosi al quadro si ha la netta sensazione della difficoltà del trasportare il figlio di Dio. Se il partito preso dà certe misure da seguire, nel quadro è tutto troppo esagerato, come ad esempio l'estremo sforzo dell'angelo nel sostenere il peso di Cristo. Si intuisce che questo eccesso è fine a se stesso.

¹⁸ Michel Sicard ha ben mostrato in *Refonder l'esthétique plasticienne selon Sartre. Post-surréalisme, expressionnisme, déconstruction* («Studi Sartriani», 2021) come per Sartre il Bello è ciò che sfugge al sapere, per entrare nella sfera del sensibile. Vista, tatto, udito portano un'altra problematica alla percezione e alle diverse ragioni. Sartre non cerca un giudizio di valori, né di confrontarsi nell'arte con i valori che lo circondano, ecco perché la sua teoria del Bello è temperata dal suo opposto, il Brutto, come se volesse rendere illeggibili i sensi che lo legano alla storia. Sartre si distacca da ogni assiologia, l'arte è dunque una sospensione del giudizio davanti ad altre evidenze.

¹⁹ J.-P. SARTRE, *Saint Marc et son double*, in *Obliques, Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981 (Tr. It. *San Marco e il suo doppio*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, pp. 241-243).

Tintoretto è talmente affascinato dalla pesantezza da risultare a tratti eretico. Sartre ritrova la stessa situazione nella *Strage degli innocenti* (Venezia, Scuola Grande di San Rocco), in cui il tema tratto dalla Storia Sacra dell'uccisione dei bambini su comando di Erode, nella tela del pittore veneziano diventa un continuo tuffarsi di giovani donne, cadute e sbilanciamenti. Sartre fa un'analisi anche del *Giudizio Universale* (Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto) del Tintoretto. A detta del filosofo, il pittore dipinge la tela senza gusto né disgusto. L'inferno sembra non si lasci rappresentare, si ha sotto gli occhi soltanto una moltitudine inespressiva di nudità. I dannati cadono da soli senza che Dio faccia nulla. La creatura abbandonata rimane intrappolata dal proprio peso, gli eletti ascendono al Cielo ma lo fanno tramite una forza che sostiene la loro pesantezza.

L'ultimo dei quadri analizzati in *Saint Marc et son double* è *Caterina sulla ruota* (Venezia, Palazzo Patriarcale). Per Sartre si tratta della più bella rappresentazione di un miracolo apparsa su una tela. Santa Caterina, al centro della scena, viene liberata dal supplizio della ruota che sta per subire. Sullo sfondo si intravede qualcuno che fugge a cavallo, Tintoretto non ci fa vedere il volto quasi a significare che quella rappresentata sia la fuga in se stessa. Si intravedono anche due uomini di spalle che fuggono presi dal panico. La sensazione che si ha di fronte questa tela è che il miracolo spaventi più dello stesso supplizio. La Santa voleva subire il martirio per convincere della sua fede gli uomini a lei ostili e dare così prova del suo credo e del suo coraggio, ma la Grazia interviene e la sottrae alla specie umana circondandola di una inquietante solitudine. Caterina congiunge le mani e prega spaventata, ma ci si potrebbe chiedere se cerchi protezione contro i nemici in fuga o contro la volontà misteriosa e ineffabile di Dio. La ruota sfasciata dà la chiara sensazione che l'ordine di questa terra sia stato capovolto. Investita dalla luce Santa Caterina cade su un fianco e attende il suo destino.

Due raggi perentori cui solo l'impotenza dei corpi inanimati e la volontà di Dio impediscono, all'ultimo momento, di trasformarsi in tentacoli. A destra, la ruota verticale sembra meno danneggiata: forse gira ancora; degli uomini l'hanno costruita affinché schiacciasse o squartasse i poveri cristiani. Guardatela: non ha l'aria buona; tuttavia si preferirà questo prodotto della malvagità umana alla minaccia sorda di una materia senza leggi²⁰.

Al termine di questa attenta analisi del testo, contestualizzando e rapportando brevemente il saggio con le altre psicobiografie sartriane,

²⁰ Ivi, pp. 283-284.

è possibile cogliere alcune caratteristiche in comune con queste ultime. In effetti, come ha ben sottolineato Alessandro Piperno a proposito del suo studio sul *Flaubert*²¹, caratteristica del Sartre biografo è la necessità di quest'ultimo di sapere cosa si nasconde dietro a qualsiasi creazione artistica, di ricercare dunque prima di tutto l'artista dietro l'opera. Guardando alle biografie sartriane si ha in effetti la netta sensazione che le poesie di Mallarmé o le opere narrative di Genet, le pale del Tintoretto come le sculture di Giacometti, siano solo sintomi di una singolarità individuale con cui Sartre vuole confrontarsi, e se necessario scontrarsi. Jean-François Louette²² ha mostrato come un altro asse fondamentale delle biografie sartriane riguardi la possibilità d'investigare le scelte esistenziali di scrittori, ossia di individui che «si volgono all'immaginario» per superare la propria condizione di alienazione originale in seno alla famiglia. Josette Pacaly²³ d'altro canto ha sottolineato come spesso nelle sue opere biografiche Sartre si sia perduto nel proprio immaginario, al punto di arrivare, dice, al limite della psicosi. Guardando al testo appena analizzato su Tintoretto possiamo evidentemente rintracciare la presenza degli stessi metodi d'indagine e scelte narrative presenti nelle altre psicobiografie ed evidenziate dagli studiosi sartriani sopracitati, come ad esempio la ricerca quasi ossessiva della ricostruzione della personalità dell'autore a partire dall'opera e l'individuazione di "un'opera maestra" che segni un cambiamento profondo dal momento della sua comparsa nella produzione dell'autore. D'altro canto *Saint Marc et son double* rivela un carattere del tutto originale nell'estrema attenzione data da Sartre all'analisi meticolosa delle opere dell'autore.

4. Saint Georges et le dragon: *il segreto di un quadro*

Nel nostro percorso di analisi dei saggi meno noti di Sartre dedicati al Tintoretto, non resta che inoltrarci tra le pagine dell'ultimo dei testi del filosofo dedicati al pittore veneziano, ovvero *Saint Georges et le dragon*. Il saggio viene pubblicato nel 1976 in *Situations XI* e rappresenta lo svolgimento e l'approfondimento di alcune tematiche centrali degli studi di

²¹ A. PIPERNO, *L'ossessione di Sartre per il borghese Flaubert*, «Corriere della Sera», Aprile 2019.

²² J.F. LOUETTE, *Introduction*, in J.-P. SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Gallimard, Paris 2010.

²³ J. PACALY, *Sartre au miroir: une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques*, Klincksieck, Paris 1980.

Sartre sul Tintoretto. *Saint Georges et le dragon* si presenta sotto forma di una lunga e originale analisi dell'omonimo quadro dell'artista e si inserisce in un piano di lavoro che Sartre aveva già delineato nell'accostarsi al pittore veneziano. Siamo infatti a conoscenza di un *Piano*²⁴, conservato presso la Bibliothèque nationale de France, in cui sono delineate chiaramente le linee guida del progetto di analisi del filosofo francese sul Tintoretto. Tale progetto ci permette di analizzare più chiaramente i saggi di Sartre sul pittore veneziano pubblicati successivamente a *Le Séquestré de Venise*, rintracciando con maggiore precisione nei testi quelli che erano i propositi del filosofo. Secondo quanto riportato nel *Piano* presso la Bibliothèque nationale de France, Sartre intendeva portare in luce nei quadri del Tintoretto dapprima la questione del Miracolo, successivamente della pesantezza e dell'atto con il gesto, poi della pesantezza e del tempo, a seguire l'analisi del tempo e dell'atto ed infine dello spazio. La questione del Miracolo, come abbiamo già visto, è ben presente nelle pagine di *Saint Marc et son double*, la parte sul tempo invece sarà, come vedremo, presente nelle pagine del *Saint Georges et le dragon*. L'analisi dello spazio, stando ai propositi di Sartre, sarebbe venuta immediatamente dopo. Il saggio del filosofo si apre con un confronto tra la raffigurazione della leggenda di San Giorgio che uccide il drago da parte del Tintoretto e quella precedente del Carpaccio. La prima evidente differenza tra i due quadri è la collocazione del santo all'interno della tela. Carpaccio sa bene che San Giorgio a Venezia, per quanto suscitò una sincera devozione da parte del popolo, non gode della stessa venerazione di San Marco, di conseguenza sceglie di porre il suo santo al centro della scena e in primo piano. Tintoretto invece decide di collocare San Giorgio sullo sfondo, spingendo così lo spettatore a cercare il protagonista della vicenda all'interno della tela. Secondo Sartre, la scelta

²⁴ Michel Sicard nel 2005 dona alla Bibliothèque nationale de France un piano di lavoro di Sartre affinché sia pubblicato nel *Catalogo Sartre* dell'esposizione. Tale *Piano* è estremamente interessante per studiare la genesi dei lavori sul Tintoretto. In esso Sartre delinea nettamente i punti chiave su cui si concentreranno le sue riflessioni nei testi sul pittore veneziano. Questo piano ci permette di situare precisamente la seconda versione dei testi su Tintoretto e in particolare i diversi pezzi che la compongono: l'analisi del Miracolo, poi della gravità e dell'atto con il gesto, infine della gravità e del tempo, poi l'analisi del tempo e dell'atto, prima di venire allo spazio. La parte sul «Miracolo» comprende il testo del *Saint Marc et son double*, così come il breve passaggio riguardante Santa Caterina alla ruota, la parte sul Tempo coincide con l'analisi del *Saint Georges et le dragon* e deve quindi essere successiva. L'analisi dello «Spazio» nei propositi di Sartre sarebbe venuta in seguito. Per chi fosse interessato all'approfondimento del tema, riporto qui di seguito i riferimenti bibliografici relativi al *Piano* conservato presso la Bibliothèque Nationale de France: Mauricette Berne et Michel Sicard, *Sartre*, BnF/Gallimard, Paris 2005, pp. 192-193.

del Tintoretto deriva da una certa avversione da parte del pittore nei confronti del santo in quanto rappresentato generalmente in tutti i drammi come personaggio agente per eccellenza. San Giorgio distrugge la dimensione del pathos attraverso quel disordine che è l'atto. Tintoretto mette in evidenza la più cieca passione e la paura. Una fanciulla, posta in primo piano nel quadro, fugge terrorizzata. La donna nella sua folle corsa sembra quasi uscire dalla tela e sul punto di raggiungere lo stesso spettatore. Guardando il dipinto del Tintoretto è impossibile non posare lo sguardo su questa protagonista femminile che incarna in sé la paura, la perdita della ragione e allo stesso tempo alcuni dei temi più cari al Tintoretto e di cui già abbiamo parlato a proposito di molte altre sue opere, ovvero quelli della pesantezza e della materia. La giovane corre ma la materia le resiste, le gambe cedono e sembra stia quasi per cadere. Alla corsa della donna seguono i movimenti del suo mantello, che rappresentano l'unico elemento di vivo colore in questo quadro dai tratti decisamente cupi. Sorpassando con lo sguardo la giovane e osservando lo sfondo, ci si mostra la figura del drago, le cui malvagie intenzioni sono rivelate dalla stessa fuga della giovane. Nell'analisi di Sartre, se lo spettatore non posasse il suo sguardo sulla bestia, rimarrebbe assorto unicamente nell'osservare la fuga della donna. L'attenzione del pubblico della tela è rivolta in un primo momento unicamente alla folle corsa della giovane, nel tentativo di capire se questa sarà interrotta da una brusca caduta e la donna precipiterà al suolo sopraffatta dalla materia. Un solo colpo d'occhio però fa tramontare l'illusione e ci si ritrova di fronte a un momento fatto per scomparire.

In realtà, non appena si scopre il drago, l'istante trionfa. Non perché la caduta diventi evidente: Jacopo è troppo furbo. Semplicemente, egli mette tra parentesi l'impresa: la Bella non sfuggirà alla Bestia senza un provvidenziale soccorso. A questo punto che essa finisca di cadere o recuperi il suo equilibrio non ci importa. Ci viene mostrato l'abbandono passivo di un corpo ai disordini della paura; quanto al destino della giovane, esso si decide cento metri più in là. L'istante conserva la sua equilibrata delicatezza, ma la durata scompare. [...] Era necessario che Robusti ci dipingesse l'inevitabile trapasso della giovane. Inevitabile nella Natura e senza l'intervento del Sovrannaturale. Ma ne approfitta per suggerire che la fugacità dell'istante è identica all'eterno riposo²⁵.

²⁵ J.-P. SARTRE, *Saint Georges et le dragon*, in ID., *Situations IX*, Gallimard, Paris 1976 (tr. it. *San Giorgio e il drago*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, pp. 289- 290).

Osservando la donna in fuga, ci si rende conto di come la sua sia una corsa vana e quasi dettata dall'inerzia dei movimenti. La donna corre a causa di un pericolo la cui scomparsa è lo stesso soggetto del dipinto, di conseguenza la corsa si prolunga e sopravvive all'effettivo pericolo come se non riuscisse in alcun modo a fermarsi. Tintoretto dipinge tutta una serie di presenze che si indicano a vicenda e allo stesso modo si screditano. Secondo Sartre, Tintoretto vuole dipingere nel suo quadro la simultaneità racchiudendo tutto nell'unità di uno stesso istante. Il percorso tracciato dal pittore a questo punto obbliga lo spettatore a puntare il proprio sguardo sul santo che scaglia la lancia, del quale è legittimo domandarsi se compia un atto o sia solo un veicolo passivo di un avvenimento. In un recente studio, Giuseppe Crivella ci fornisce un'interessante analisi del testo. Secondo Crivella il *Saint Georges et le Dragon* diventa per Sartre il campo di applicazione per una serie di raffinatissime letture di netta matrice fenomenologica. Per Crivella infatti, 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, oppure grazie alla quale sondare la materia. Il tempo abita la tela 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 sortilegio²⁶.

Sartre nella sua analisi riprende il confronto con il San Giorgio del Carpaccio, notando come in quest'ultimo il drago rappresentasse un prodigio del diavolo. Nel quadro del Carpaccio andavano a sfidarsi due elementi entrambi sovranaturali, ovvero la bestia infernale e la Provvidenza divina. Carpaccio così facendo asseconda e mette in evidenza il fine della leggenda, ovvero la conversione dell'intera città alla religione cristiana una volta sconfitto il drago. Nell'analisi di Sartre, Tintoretto crede a Dio e al peccato originale ma non crede fino in fondo all'esistenza del diavolo. Il risultato è che il pittore veneziano dipinge la sua bestia come un prodotto della natura, e inoltre pone il dubbio nello spettatore se sia San Giorgio a sferrare il colpo mortale o piuttosto il suo cavallo. Il protagonista del dipinto, a dispetto della grande impresa a cui è chiamato, sembra non debba far altro che stringere le cosce e allungarsi sulla sua cavalcatura. Tintoretto rappresenta il suo santo come un operaio al servizio dell'Onnipotente. Il San Giorgio del Tintoretto sembra colto nel vivo di un'azione che gli richiede molta energia, e nell'osservarlo si ha quasi la sensazione che stia sudando

²⁶ G. CRIVELLA, *Partout l'œil explose. Sartre e i saggi sulle arti figurative*, LEA, Firenze 2019.

a causa dell'enorme sforzo. Il drago dal canto suo non oppone alcuna resistenza se non lo spessore della propria pelle. Per Sartre, il San Giorgio del Tintoretto è come un lavoratore che pianta un chiodo. Sullo sfondo del dipinto compare, in modo austero e a tratti sinistro, una città circondata dalle sue alte mura. Le fortificazioni della città sembrano celare la vita e la paura che si agitano al loro interno. Le alte mura della città nel quadro del Tintoretto rappresentano la codardia dei cittadini al loro interno e l'abbandono della donna al suo triste destino. Sartre, a proposito della descrizione della città fortificata della leggenda, fa un interessante riferimento a Kafka ed in particolare al suo romanzo incompiuto *Il Castello*, nel quale un agrimensore, K., scopre sulla cima di una collina un castello dalle mura sfuggenti rappresentate come nel quadro del Tintoretto. La città con le sue alte mura sembra tratta in un'atmosfera rarefatta. Quello che si coglie imbattendosi in questo dipinto è una rarefazione dell'essere. L'acqua morta e le sue nuvole si perdono una sull'altra. Secondo Sartre, Tintoretto rimane inconsciamente legato alle atmosfere veneziane. Nella laguna infatti, a causa della particolarità del paesaggio, un crepuscolo coi suoi riflessi sembra disintegrare un intero quartiere o nascondere alla vista un'isola. Tutto si perde nei riflessi, in un gioco di luci e ombre.

Il Tintoretto non ama altro: lo dimostra tutta la sua opera. Le lagune dell'aria sopra la sua laguna natale, quei precipitati di azzurro morto che cadono in acqua attraverso il puro spazio, le ama talmente che vuole dipingerle ovunque. Quell'artista non dice una parola sulla sua città, si lamentano i brontoloni. Non una parola? Ma se parla solo di essa! Certo, non delle gondole: non ne troverete nei suoi quadri. Nemmeno il vecchio ponte in legno di Rialto. Ma in qualunque modo la si affronti, Venezia deve darsi tutt'intera o niente affatto. È fatta così, a differenza di Roma o Palermo. Jacopo raccoglie e diluisce la sua città in un cono di traslucidità: egli conserva nella trasparenza l'impenetrabilità variegata dei palazzi²⁷.

Secondo Sartre, la luce veneziana è presente in tutti i dipinti del Tintoretto, persino quando il soggetto della tela richiede un'ambientazione interna. Tintoretto ama Venezia, detesta viaggiare e desidera terminare la propria vita lì dove ha sempre vissuto, probabilmente immagina il paradiso come una Venezia traslata con tutte le sue gerarchie. Per Sartre, è

²⁷ J.-P. SARTRE, *Saint Georges et le dragon*, in ID., *Situations IX*, Gallimard, Paris 1976 (tr. it. *San Giorgio e il drago*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 298).

proprio il risentimento verso una città che ha così tanto amato e presso cui ha avuto così pochi riconoscimenti a portare il pittore a raffigurare il cielo e l'orizzonte di questa Venezia traslata come il luogo a cui più di ogni altro ambire ma attraverso un sentiero pieno di ostacoli. Il percorso verso l'orizzonte, allo stesso modo del turbolento rapporto del pittore con la sua città, è infatti carico di profonde asperità. Tintoretto nel *San Giorgio e il Drago* rappresenta attraverso delle linee rette un orizzonte lontano e impossibile, mentre all'interno della scena tutto si accascia in uno spazio che cede circolarmente su se stesso. La linea curva diventa l'unico modo per andare da un punto a un qualsiasi altro punto della scena, dilatando così inevitabilmente l'istante stesso. Se in Carpaccio lo sguardo verte sulla rigidità della lancia, nella tela del Tintoretto al contrario si perde e ruota attraverso rigonfiamenti e rotondità. Il risultato è un generale prolungamento della durata, in quanto la velocità rappresentata sulla tela è decisamente superiore a quella del tempo dello spettatore.

Nasce qui il tempo barocco, quel tempo pesante che il secolo successivo vorrà ancora rallentare, finendo per morire. In una parola, Robusti dipinge l'istante, ma un'istantanea curva che per noi equivale ad una durata. [...] Agisce forse quel militare? Uccide, lo riconosco. Ma anche un detrito può uccidere: questione di fortuna. Che cosa fa San Giorgio? Che cosa può fare in quel mondo semisferico al quale è stato assegnato? Pesa. Ma, se sopprimiamo l'asse pratico, la lancia, lo si riduce a pesare più sul cavallo che sul mostro. È solo un'apparenza, senza dubbio; ma essa è ben leggibile, e niente sembra più difficile per un artista che ripulire l'illusorio dalle false illusioni²⁸.

Sophie Astier-Vezon, in un suo importante studio dedicato a Sartre e le arti, fa un'interessante analisi sulla rappresentazione del tempo in *Saint Georges et le dragon*. Secondo Astier-Vezon, Tintoretto tenta nella tela di risolvere la contraddizione tra la successione degli eventi e la simultaneità degli oggetti nello spazio, provocando una compressione temporale. Costringe così lo spettatore a decifrare le tele come spartiti musicali, a ricostruire con i propri mezzi la cronologia degli eventi grazie agli indizi che il Tintoretto ha seminato sulla tela, aggiungendo la propria temporalità per interpretarli. Ecco perché la contemplazione di un dipinto è infinita: il Tintoretto introduce effetti speciali che provocano a turno sotto i nostri occhi accelerazioni, frenate o soste frequenti. È con queste «trappole a tempo» che il Tintoretto suggerisce il movimento, proprio

²⁸ Ivi, pp. 305-306.

come farebbe un regista. Se la bellezza risiede nell'essere stesso della materia, allora si tratta di una bellezza esplosiva che esula dal quadro, come attesta la mano quasi amputata della giovane donna che fugge. Per Astier-Vezon in Sartre la bellezza consiste in un'opera di unificazione del multiplo, totalizzazione virtuale, i cui occhi sono il movimento costitutivo²⁹. Tintoretto nonostante riduca San Giorgio al suo peso, non gli preclude la possibilità di essere comunque il protagonista della storia narrata. Il pittore, incaricato da una committenza devota di dipingere un'azione, sceglie di non rappresentarla sulla tela, con la sicurezza che quel pio pubblico la vedrà dove effettivamente non è presente. Nell'analisi di Sartre, Tintoretto è un uomo astuto che vuole evitare ad ogni modo un qualsiasi scandalo ma allo stesso tempo non può andare contro i propri principi. Il pittore accetta la commissione e porta sulla tela la leggenda di San Giorgio, ma omette di dipingere l'atto. L'azione non viene rappresentata e di conseguenza l'essere umano mantiene la sua impotenza. Tintoretto per fugare ogni dubbio sulla propria tela, dichiara di ispirarsi al San Giorgio del Carpaccio. Osservando il quadro effettivamente è chiaro che il pittore prenda ispirazione dal predecessore, ma le linee guida del Carpaccio sono portate fino ai loro limiti estremi venendo così del tutto capovolte. Nell'analisi di Sartre, la tela del *San Giorgio e il drago* nasconde un segreto, ovvero proprio questa eclissi dell'azione.

Il soggetto plastico è l'atto. Tutto si organizza attorno ad esso. Che differenza, a seconda che noi vi vediamo una valanga che schiaccia un drago oppure la mossa esperta di un braccio armato! [...] Improvvisamente l'istantanea si schiude e fa intravedere la posa che occultava: c'è un prima e un dopo: disordine, atto e ritorno all'ordine, l'intera successione è data. Sfortunatamente si tratta solo di un suggerimento, più instabile del nostro umore³⁰.

Sartre scrive di come osservando il *San Giorgio e il drago* del Tintoretto, si ha la sensazione che l'unità della tela lasci il posto a singole masse che vanno ognuna per la loro strada. Sembra quasi che il pittore voglia scatenare nelle sue tele come dei vortici, ma gli elementi del quadro non saranno solo masse fin quando Tintoretto concederà loro un certo antropomorfi-

²⁹ S. ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture: Sartre préférerait-il les mots aux images?*, Sens public, Montréal 2009.

³⁰ J.-P. SARTRE, *Saint Georges et le dragon*, in ID., *Situations IX*, Gallimard, Paris 1976 (tr. it. *San Giorgio e il drago*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 315).

smo. A guardare bene il personaggio di San Giorgio, si ha la netta sensazione che schiacciandosi sulla propria cavalcatura, il santo sia quasi soggetto a quella potenza non riuscendo più a controllarla. I contorni del fiume e le piante amplificano la corsa. Nell'analisi di Sartre, gli uomini in Tintoretto sono solo delle marionette proiettate in diverse situazioni ma comunque soggette alle leggi della fisica, a causa delle quali si schiantano, si ribaltano, perdono la vita per poi ascendere al cielo. Dello scontro tra San Giorgio e il drago, ci viene illustrata la collisione tra i due come se entrambi fossero soggetti a delle correnti che gli imprimevano un certo tempo di movimento. Il santo non agisce perché non sceglie nulla, ma come una nave legata al capriccio delle correnti, allo stesso modo egli si ritrova in quella posizione. La decisione di San Giorgio è stata semmai quella di intervenire, ma questa è anteriore alla scena che ci viene mostrata. San Giorgio è un uomo virtuoso quando sceglie di imbarcarsi nell'impresa di sconfiggere il drago, ma nel momento stesso in cui si lancia in tale avventura non importa più che lui sia un uomo o piuttosto un macigno caduto dall'alto. Gli unici soggetti della storia sono quindi Dio o il caso. Sartre, a conclusione della sua analisi, dichiara che il suo intento è stato quello di mostrare come l'intero quadro di *San Giorgio e il drago* sia in realtà un "imbroglio premeditato". Tintoretto viene incaricato di dipingere un atto, non volendolo dipingere e allo stesso tempo dovendo accontentare i committenti, finge di cedere del tutto alle pressioni del pubblico ma cela un segreto all'interno della tela. Il segreto, come abbiamo visto, è che il pittore veneziano tiene fede a se stesso fingendo di rappresentare un atto ma in realtà non rappresentandolo. Tintoretto volta le spalle a Carpaccio e all'aristocrazia rimanendo nel profondo un uomo del popolo e sprofondando così nel materialismo più assoluto. Nelle mani del pittore l'essere umano diventa un pezzetto di limo modellato dalla forza di Dio.

Per Robusti, all'inizio è la massa. Ma dobbiamo spingerci più lontano, conoscere la pesantezza attraverso le sue cause: essa ha per prima messo in questione l'atto e noi abbiamo trovato, dietro ad essa, le linee del tempo oggettivo: studiamole a loro volta, ci faranno scoprire l'unità vertiginosa di questa violenza: lo spazio. Forse, allora, potremo rifare il percorso in senso inverso, vedere l'artista che stropiccia il limo e vedere l'uomo Robusti nascere dalle increspature dell'argilla. Ma non dovremo saltare nessuna tappa, altrimenti rischieremo di non comprendere l'umanesimo e la Fede materialisti del Tintoretto³¹.

³¹ Ivi, p. 322.

5. Conclusioni

Con il *Saint Georges et le dragon*, hanno fine gli studi di Sartre sul Tintoretto. In effetti, come si accennava, il testo è l'ultimo tra quelli che Sartre dedica al pittore veneziano, anche se siamo a conoscenza che i propositi del filosofo erano quelli di completare tali studi con un ultimo testo che sarebbe stato dedicato al tema dello spazio. A confermare tali propositi è proprio lo stesso Sartre in un'intervista rilasciata a Michel Sicard nel 1978, in seguito pubblicata sotto il titolo di *Penser l'art*³². Attraverso le analisi sin qui condotte si è voluto evidenziare l'importanza di questi testi dedicati all'arte e al visivo. Analizzando attentamente i saggi sartriani sul Tintoretto, e tra di essi i meno conosciuti, si è cercato di mettere in evidenza come questi ultimi siano a torto ritenuti minori. Si è infatti mostrato come siano scritti ricchi di riflessioni originali ed estremamente importanti per la ricostruzione e lo studio di quella che possiamo definire un'estetica sartriana. Per una comprensione più vasta del complesso rapporto di Sartre con il mondo dell'arte e per una conoscenza più profonda dell'intero pensiero sartriano, tornare ai testi che Sartre ha dedicato al pittore veneziano diventa dunque di estremo interesse.

³² M. SICARD, *Penser l'art*, in «Obliques», *Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981.

