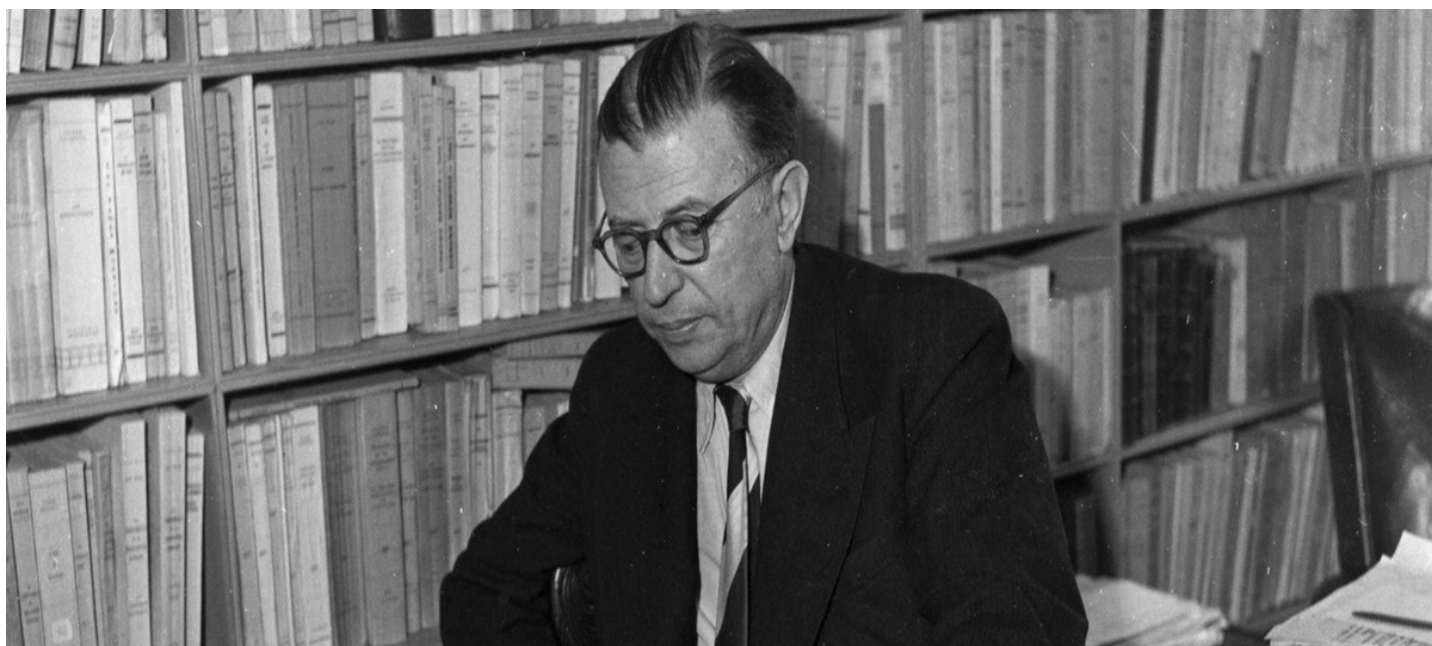


# Tutto è nuovo qui, tutto è da cominciare

*Paradosso della libertà. Il teatro politico di Sartre* di Barbara Chitussi.

di [Arturo Mazzeola](#) – 3 Maggio 2026



Strano davvero, oltre che imprevedibile, il destino incrociato da Sartre. Impostasi nell'immediato dopoguerra come indiscusso modello intellettuale in tutta Europa, a partire dalla fine degli anni Sessanta la sua figura va incontro a un accantonamento – spesso polemico, se non astioso – secondo una curva progressiva, fin quasi alla liquidazione sancita nel corso del decennio successivo. A mano a mano vengono deposti, in un passato giunto al tramonto, non solo il primato attribuito alla prassi dall'urgenza dell'*engagement*, ma anche l'intera matassa di nodi problematici da lui affrontati nei primi – e per molti versi ancora decisivi – scritti che vanno dalla *Trascendenza dell'ego*, apparso nel 1936, all'*Essere e il nulla*, pubblicato nel 1943. Sia «l'ontologia fenomenologica» (sottotitolo dell'*Essere e il nulla*) che il successivo neo-umanesimo esistenziale, infatti, non riescono a reggere l'urto del sapere genealogico rivendicato da Foucault nel 1966 con *Le parole e le cose*, né a contrastare la decostruzione fenomenologica – e poi linguistica – avviata da Derrida; ugualmente, data la frastagliata scena intellettuale francese di quegli anni, devono arretrare di fronte alla potenza dei simulacri avanzata, nel 1968, da Deleuze in *Differenza e ripetizione*, come

anche rispetto alla “mancanza” incolmabile di cui si alimenta il soggetto nel pensiero proposto da Lacan.

Tuttavia, al di là di un rigetto comprensibilmente indotto dalla posta in gioco – non è certo poco – di una vera e propria rifondazione del sapere umanistico, la linea di demarcazione tra la parabola che porta Sartre all’*Essere e il nulla* e il nuovo fronte filosofico non era talmente marcata come appariva. Tanto è vero che Deleuze, nel 1977, non può fare a meno di notare che «per fortuna c’era Sartre. Sartre è stato il nostro Fuori [...]. È sempre stato così, non un modello, un metodo o un esempio, ma un po’ d’aria pura, una corrente d’aria anche quando arrivava dal Café Flore, un intellettuale che mutava singolarmente la situazione dell’intellettuale. È stupido chiedersi se Sartre segna l’inizio o la fine di qualcosa. Come tutte le cose e le persone creative, si trova nel mezzo, preme attraverso il mezzo» (Deleuze 1998, p. 18).

Deleuze, all’epoca, è su posizioni molto lontane, ma, tornando agli anni della sua formazione, ammette con imparzialità il ruolo decisivo svolto da Sartre nel rinnovamento degli stili e dei contenuti della riflessione filosofica francese tra la metà degli anni Trenta e il dopoguerra, in grado di lasciare un’eredità che vivrà ben oltre l’arco cronologico di questa prima, incandescente, stagione del suo pensiero. Deleuze ha pienamente ragione. **Sartre, infatti, è stato il primo ad aprire in forma esplicita, sul piano propriamente teoretico, una crepa irreversibile nell’ipotetica unità del soggetto, riconducendolo entro quella scissione interna alla coscienza che già la psicologia sperimentale, tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento, definiva «depersonalizzazione» o «sentimento del vuoto», e che aveva trovato in Pierre Janet – ben presente all’attenzione di Sartre – il suo esponente più agguerrito e più noto.**

Da tale sfondo prende le mosse Barbara Chitussi nel *Paradosso della libertà. Il teatro politico di Sartre* (2026), un’accurata, e soprattutto originale, lettura della prima stagione dell’opera di Sartre, [pubblicata](#) da Cronopio. Non è un caso che, con una coraggiosa inversione di rotta, Chitussi individui nei primi esperimenti teatrali di Sartre, associati da lui stesso a puntuali e dettagliate premesse teoriche, una sorta di laboratorio che contribuirà in modo determinante all’elaborazione sistematica dei problemi affrontati nell’*Essere e il nulla*. Una volta esclusa, dopo un serrato corpo a corpo, l’irrelata struttura egologica propria della fenomenologia di Husserl, Sartre scorge nel teatro (la cui derivazione etimologica da *theōreîn* ricongiunge l’atto del vedere con il sapere) l’espressione più pregnante di quella paradossale «libertà» – sottoposta a una tirannia che deriva dal suo carattere incondizionato, dal suo scivolamento nella vertigine di un perenne divenire – intorno alla quale ruota interamente *L’essere e il nulla*.

«La libertà non ha essenza. Essa non è sottomessa ad alcuna necessità logica [...] Si fa atto e noi la raggiungiamo di abitudine attraverso l'atto che essa organizza con i motivi, i moventi e i fini che implica [...]. Come si può dunque descrivere un'esistenza che si fa perpetuamente e che si rifiuta di essere costretta da una definizione? La denominazione stessa di "libertà" è pericolosa se si deve sottintendere che la parola rinvia ad un concetto, come fanno in genere le parole. Indefinibile e innominabile, la libertà non sarebbe indescrivibile?» (Sartre 1997, p. 493). **Sono sufficienti queste parole per sottrarre alla libertà sartriana ogni slancio vitalistico, intrappolandola in un groviglio di aporie che cominciano a delinarsi con un nitido profilo nelle sue prime prove drammaturgiche. E non potrebbe essere altrimenti, dato il valore accordato all'«azione», imprescindibile presupposto della libertà.**

La scena teatrale non si configura, forse, fin dalle sue origini, come lo spazio privilegiato dell'azione, attiva anche attraverso il rovescio speculare della stasi teorizzata dall'anti-teatro novecentesco? Sartre ne è convinto, sollecitato per di più, nel corso dei vari allestimenti, dal coinvolgimento con registi e attori, quali Charles Dullin e Jean-Louis Barrault, preso in esame da Chitussi tramite preziosi documenti inediti. Altrettanto convinta che «il richiamo all'azione [...] attraversa il piano sfuggente e instabile delle "creazioni" della coscienza, la quale si determina *ex-nihilo* in ogni istante di esistenza. E il teatro, con la sua finzione smascherata, ci mostra un agire libero dai gravami dell'identità, dall'egoismo, dai precetti morali e dalla paura della libertà» (Chitussi 2026, p. 23).

Ed eccoci, con questa «finzione smascherata», nel cuore della paradossale libertà prospettata sistematicamente dall'*Essere e il nulla*, che acquista, servendosi del medium teatrale, una plasticità, una immediata consistenza fisica estranea - come sottolinea Chitussi - al discorso filosofico, sul quale può solo innestarsi in un secondo tempo. Tra l'immedesimazione cara a Stanislavskij e lo «straniamento» teorizzato da Brecht, oltre all'ambivalenza prefigurata da Diderot, l'alternativa scelta da Sartre, anziché fondarsi su una soluzione univoca, predilige consapevolmente un'antinomia, ancora una volta, paradossale.

Se l'attore tenta di identificarsi con il personaggio, assorbendone i tratti che vengono restituiti al pubblico, tuttavia distingue senza remore la natura fittizia di tale partecipazione. Puramente strumentale, dal momento che essa gli consente di sperimentare una nuova identità, libera dagli automatismi e dai condizionamenti entro i quali era finora rinchiuso il suo io. **La scena teatrale si trasforma, così, in *theatrum* della conoscenza, nel flusso metamorfico di una libertà che può affermarsi, e continuamente rinnovarsi, grazie alla propria infondatezza, alla propria «irrealtà»,**

esplicitamente richiamata da Sartre nelle pagine conclusive dell'*Immaginario* (un'opera del 1940 ben presente a Chitussi, che, invece di lasciarsi catturare negli opposti piani semantici praticati da un'ipotesi del genere, riesce a districarne abilmente le singole oscillazioni).

L'interprete sa di non essere Amleto, nonostante «"si mobiliti" completamente per produrlo. Adopera tutti i suoi sentimenti, tutte le sue forze, tutti i suoi gesti come *analoghi* dei sentimenti e dei comportamenti di Amleto. Ma per questa stessa ragione li irrealizza. Egli *vive interamente in un mondo irreal*» (Sartre 2007, p. 286). Si tratta di una "irrealizzazione" destinata a circoscrivere, comunque, una diversa realtà, che, non poggiando su alcun fondamento, sfuggendo a norme e principi già dati, può aderire a una libertà sconosciuta. «Sperimentando su sé stesso l'irrealizzazione, non potendo destituire il legame tra reale e irreal, tra persona e ruolo, l'attore appare – ben più di un pittore, di un tecnico o di un pedagogo – la più pura manifestazione della coscienza libera» (Chitussi 2026, p. 61).

Per questo motivo Sartre «concepisce il teatro non come un'alternativa o una preparazione alla vita, bensì come il suo paradigma», sia che, nelle *Mosche* (1943), rivisiti le *Coefore* di Eschilo, sia che, in *Porta chiusa* (1944), rievochi l'inferno della «malafede» corrente. Attenzione, però: né Oreste né i personaggi di *Porta chiusa* rivestono, per Sartre, un valore esemplare. Più che persone sono maschere, affidate alla contingenza di un'azione fine a se stessa, partecipi di una «irrealità» che non può avere alcuno scopo effettivo.

**Maschera e persona tornano, dunque, a convergere in una relazione inscindibile, dove un termine non è il risvolto negativo dell'altro ma un suo potenziale prolungamento, ripristinando in tal modo l'antica coincidenza che connotava nel lessico latino la «persona».** Sartre riprende questa singolare anfibologia, radicalizzandola (come aveva già rilevato la stessa Chitussi in un precedente saggio compreso nel volume miscelaneo *Noi maschere*, da lei curato insieme a Giorgio Zanetti sempre per Cronopio), tanto da sottrarre l'lo alla morsa asfissiante di una presunta autenticità, accantonata a favore di una sequenza illimitata di finzioni che, nel loro susseguirsi, si inarcano verso una indefinita libertà a cui può aspirare – avrebbe detto Musil – esclusivamente un «uomo senza qualità», anzi, alla lettera, senza «proprietà» (*Eigenschaften*). Ma non c'è pericolo. Una simile «impersonalità» è al riparo dai rischi di ogni tentazione solipsistica. Priva di proprietà, essa può diventare immediatamente patrimonio comune, appannaggio di una collettività, o meglio di un pubblico – per rimanere nell'ambito del perimetro teatrale, decisivo per la riflessione successiva di Sartre – che, nella molteplicità delle sue condivisioni individuali, ravvisi nell'azione dell'attore il

corrispettivo del proprio libero agire. Siamo di fronte al «senso dell'agire politico come tecnica eminentemente teatrale», osserva Chitussi (*ivi*, p. 94).

**Anche la libertà sarà, allora, l'effetto di una tecnica teatrale: della recitazione, tecnica teatrale per eccellenza. Tuttavia, solo continuando a recitare, riconoscendone apertamente il carattere di pura finzione, è possibile smascherare, intanto, la malafede della «persona» avvinta agli idoli della propria granitica identità.** Non si diventerà liberi, ma almeno si imboccherà l'interminabile itinerario che conduce alla libertà. Un percorso nel quale è già racchiusa la meta stessa, indicata da Oreste ne *Le mosche* con queste parole: «Tutto è nuovo qui, tutto è da cominciare» (Sartre 2013, p. 303).

### Riferimenti bibliografici

B. Chitussi, G. Zanetti, a cura di, *Noi maschere. Storie e paradigmi della personalità*, Cronopio, Napoli 2021.

G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni, ombre corte*, Verona 1998.

J.P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007.

Id., *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 1997.

Id., *Le mosche - Porta chiusa*, Bompiani, Milano 2013.

Barbara Chitussi, *Paradosso della libertà. Il teatro politico di Sartre*, Cronopio, Napoli 2026.