

## DIO NEL TEATRO DI JEAN PAUL SARTRE

SUMMARIUM. - Ut de Dei quaestione apud philosophum qui eminentem locum in nostrae aetatis litteris tenet et notus est etiam praemii quod Nobel appellatur sibi adjudicati recusationis causa, disceptemus, theatrum consideramus in quo ipse principia sua philosophica transfert quibus hominem in absoluta libertate quae radicalem atheismum postulat, constituit.

Il tema di Dio nel teatro, come nella rimanente opera letteraria di Sartre<sup>1</sup>, si pone soprattutto come tema dell'Assenza.

Esamineremo alcuni drammi in cui tale tema si configura come sfondo, calato nella prospettiva di situazioni — così preferiamo chiamare i personaggi dei drammi sartriani, perché essi non sono persone, ma situazioni che acquistano individualità — e ci fermeremo, in ultimo su *Le mosche e il Diavolo e il Buon Dio*, in cui il tema dell'Assenza scaturisce dal tema della libertà, che vuol configurarsi come tema positivo di affermazione di quel *nulla* che è per Sartre la libertà, che, come scelta si identifica nell'unica possibilità di scegliere di *essere* la propria situazione. Così l'uomo trova, per Sartre, la sua fondazione esclusivamente in se stesso, nella situazione di libertà, che dovrebbe dare all'uomo il suo significato e che finisce, invece, per essere la sua radicale condanna perché la libertà diventa per lui il peso di un incondizionato che è radicalmente incapace di sostenere e che lo fa naufragare. Oreste e Goetz, i protagonisti de *Le mosche* e de *Il Diavolo e il Buon Dio* sono un probante esempio.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Tra i testi — opere di filosofia, romanzi, lavori teatrali — ai quali avremmo potuto fare riferimento per studiare il problema di Dio in questo Autore, abbiamo preferito i lavori teatrali perché il teatro rappresenta spesso la trascrizione in termini estetici di aspetti della problematica filosofica di un'epoca. Se ciò è vero sempre, tanto più lo è per Sartre scrittore che vuole, con la sua opera filosofica e letteraria, porsi come lettura dell'età contemporanea. Sappiamo che è solo una delle voci di questa età, voce però, che per l'imponenza con la quale si presenta — tanto più che ora a Sartre è stato attribuito il premio Nobel per la letteratura, anche se rifiutato, — val la pena discutere. Per quanto riguarda i *romanzi*, riteniamo che chi li ha letti possa condividere con noi il pensiero di una minor efficacia per quanto riguarda il nostro problema.

<sup>2</sup> Mentre scriviamo questa nota, abbiamo occasione di leggere i due fondamentali lavori: C. FABRO, *Introduzione all'ateismo moderno*, Roma 1964 e A. DEL NOCE, *Il problema dell'ateismo*, Bologna 1964. In essi si dimostra, pur nella diversità d'impostazione, come Sartre non possa non essere ateo, partendo dalla sua impostazione filosofica della libertà. Noi, qui, partiamo da considerazioni diverse e, cioè, come abbiamo detto nella nota precedente, dalla trascrizione in termini letterari della problematica filosofica del Nostro. Così che non ci fondiamo nelle posizioni sartriane nettamente teoretiche, per le quali possiamo rinviare ai volumi ora nominati e alla lettura stessa delle opere sartriane, ma nella situazione concreta dei suoi personaggi teatrali. Che le conclusioni alle quali arriviamo siano vicine a quelle degli Autori citati, ci pare confermi la nostra tesi: essere, cioè, il teatro per Sartre, esatta trascrizione letteraria del suo pensiero.

Dramma dell'Assenza — senza rinvii teoretici — è *Morti senza tomba* del 1946. Si tratta di un dramma ispirato alla resistenza francese: cinque condannati attendono in un solaio oscuro, che ha piuttosto l'aria di una oscura cantina, di essere torturati e interrogati. Tra essi c'è una donna ed un ragazzo. Il dramma di queste esistenze è soltanto in relazione agli ultimi momenti che hanno vissuto prima dell'arresto, dell'ultima situazione, per esprimerci in termini sartriani, il cui fondamento filosofico verremo cercando in questo lavoro. Vivono al limite tra questa situazione e la morte, orgogliosi di non parlare e nello stesso tempo incapaci di dare un senso compiuto alla loro resistenza alla tortura, perché non hanno niente da nascondere, perché in realtà nulla sanno, almeno fino alla comparsa di Jean. Discutono sul perché del loro atteggiamento, sulla loro famiglia, su coloro che vivono e che non hanno come loro la morte imminente, su che cosa è capitato a coloro che, nelle stesse condizioni, hanno parlato, per rendersi conto di quello che potrebbe essere di loro; si vorrebbero conoscere come finora non si sono conosciuti e si sentono colpevoli non sanno esattamente di che cosa, essi hanno obbedito al partito ed hanno fallito una missione impossibile: per bocca di Henri sostengono che è a loro soli che debbono rendere conto. Vogliono salvare la loro morte, dandole un senso, ma non lo trovano. E' Sorbier che lo rileva nei riguardi di Henri. Ma è il tema di tutti e la domanda di Canoris a Henri se voglia un confessore è soltanto una beffarda presa in giro, cui corrisponde del resto, la seccata risposta di Henri. Il personaggio di Canoris è soltanto meno complesso. Egli, dice, viveva per la causa e si era aspettato la morte alla quale va incontro; il personaggio di Henri è più complesso. Ma non si esce da questi temi. Ed anche quando, dopo la comparsa di Jean hanno qualcosa da nascondere, la loro reale situazione non cambia. Così nessun sentimento si evidenzia, che anzi perdono la loro luce anche quelli che i cinque avevano provato prima: come il sentimento d'amore tra Jean e Lucie: quando Lucie sarà riportata nel solaio dopo la tortura, il suo amore per Jean non ci sarà più perché egli le sarà estraneo, come estraneo è tutto ciò che è fuori della situazione in cui ella e i suoi compagni si trovano. E, del resto, Jean aveva sentito anche prima questa estraneità quando a François, che minacciava di denunciarlo, risponde: « Fallo, non puoi pensare come lo desidero ». <sup>3</sup> Questi due argomenti: dell'estraneità di Jean alla situazione e a Lucie, ribadiscono la chiusura della situazione senza possibilità di uscita. E, poiché si tratta della situazione estrema della vita, dovremmo essere in presenza dell'eternità. Ma l'eternità non è presente, né nei discorsi dei prigionieri, né nella conclusione della situazione, con la morte che coglie il piccolo François per opera dei suoi stessi compagni, Sorbier gettandosi dalla finestra, gli altri uccisi dopo una falsa confessione ai torturatori.

Né il mondo dei torturatori è diverso: sono consapevoli, essi, filotedeschi, di avere pochi mesi di vantaggio sulle loro vittime, poi ca-

---

<sup>3</sup> J. P. SARTRE, *Morti senza tomba* (trad. it. di G. Monicelli) in *Teatro*, Milano, 1964, p. 50. — Non avendo potuto consultare tutti i testi nella lingua originale si è preferito citare tutte le opere in traduzione italiana. Nell'analisi dei vari drammi non si seguirà l'ordine cronologico, bensì essi saranno presi in considerazione secondo la logica dell'argomento.

dranno sotto i colpi dell'offensiva alleata. Ma vivono la loro situazione che non ha sbocco.

Il nome di Dio, in tutto il dramma, è nominato forse tre volte a mo' di esclamazione,<sup>4</sup> senza alcun significato diverso da qualunque esclamazione.

Abbiamo detto all'inizio: il dramma dell'Assenza. E come tale l'abbiamo visto.

Ma i personaggi non lo sentono nemmeno come Assenza, come vuoto.<sup>5</sup> Nella vita di questi uomini, Dio non c'è stato mai. Qui Sartre rappresenta l'umanità senza Dio, l'umanità che, come dice Henri deve rendere conto solo a se stessa. Così negativamente, è fondato quell'umanesimo che, vedremo, Sartre si propone in altri drammi di fondare positivamente.

La conseguenza è una estrema solitudine di questi uomini, soli con se stessi anche se la situazione li lega insieme. E, d'altra parte, nelle situazioni estreme, ciascuno è solo con se stesso. Ma questa solitudine, qui, è negativa proprio perché manca la presenza di Dio a renderla positiva. Così l'umanità che si vuole fondare solo in se stessa rimane schiacciata sotto un peso di incondizionatezza, che non può, come cercheremo di dimostrare, sopportare.

Altro dramma dell'Assenza è *Porta chiusa* del 1945. Questo dramma ci porta addirittura in una situazione teologica: l'inferno. Ma questa situazione è finta ed adombra un tema fondamentale del pensiero sartriano: quello della *comunicazione* impossibile proprio perché l'uomo è chiuso in se stesso, in una situazione banale e dispersa. E l'inferno è proprio questa situazione, che qui appare anormale, e tale è nella realtà: ma non nel pensiero sartriano.<sup>6</sup>

Garcin, Ines e Estella vivono la loro avventura paradossale, volendo e non volendo allo stesso tempo vivere come in terra. Ma, in effetti, sono in terra: e dove altro mai potrebbero essere se per Sartre non c'è trascendenza? Però c'è un continuo confronto con la terra, che non è se non la fittizia possibilità di altri incontri, che poi non potrebbero essere che la ripetizione di questi. E nel loro colloquio costruiscono momento per momento l'impossibilità tra loro di una comunicazione, il loro *vero* inferno, che è poi lo stesso, per il Nostro, di tutti gli uomini sulla terra. La porta del salotto dove si trovano è chiusa: sempre chiusa, anche quando si apre. Infatti, quando alle grida di Garcin di accettare l'inferno « tradizionale » pur di uscire da quella situazione, la porta si apre violentemente, egli non riesce *interiormente* ad andarsene e nemmeno Estella riesce a *cacciar fuori* Ines. Infatti Garcin è rimasto non per Estella, come ella crede, ma per Ines, perché Ines sa che è un vile. E sarà Ines a ordinare a Garcin di chiudere la porta. Così ci rendiamo conto dell'impossibilità della separazione dei tre, alla quale impossibilità essi sono, del resto, già arrivati prima; quando alla ripetuta domanda di Estella, come mai siano stati messi insieme, Ines

<sup>4</sup> Lo stesso accade in tutto il teatro sartriano.

<sup>5</sup> Vedremo in *Le mosche* e *Il Diavolo e il Buon Dio*, come il tema dell'assenza si caratterizzi in Sartre come positivo.

<sup>6</sup> Sul problema dell'Altro cfr. le dense pagine dedicate da Sartre in *L'Essere e il Nulla* (trad. it. di G. Del Bo), Milano, 1965, soprattutto parte terza.

risponde: « Questi non lasciano niente al caso ». <sup>7</sup> E tale risposta Ines ribadisce a Estella, che riprende Garcin sulla casualità: « Dico che è tutta una regola. Regolata ogni cosa, nei più piccoli particolari, con amore. Questa stanza aspettava noi ». <sup>8</sup> « Con amore » il che significa essenzialmente che il tema di cui qui si tratta è puntuale e preciso: non ammette nessuna deviazione. Ed ha ragione Ines nella conclusione di Garcin, dopo che hanno messo a nudo la loro vera personalità e il loro rapporto attuale: « L'inferno sono gli altri ». <sup>9</sup> E questa conclusione rivela, come del resto abbiamo già osservato, come la situazione teologica sia soltanto un pretesto. Anche se c'è qualche battuta di Ines come: « Tre assassini. Siamo all'inferno, cara, e non ci sono sbagli e non si manda all'inferno la gente per niente », <sup>10</sup> vuol essere soltanto l'esasperazione della situazione di comunione-incomunicabilità. Infatti la particolare situazione di ognuno dei tre porta a rapporti anormali tra Ines, Estella e Garcin, che si tormentano l'un l'altro. E nel salotto in cui sono stati collocati si intrecciano rapporti che sembrano possibili e diventano subito impossibili. E il dramma non finisce con il calar della tela. L'ultima battuta è di Garcin: « E va bene. Continuiamo ». <sup>11</sup> Ricominciano nella stessa situazione precedente, senza sbocco, la situazione infernale, che è la stessa situazione umana, situazione contraddittoria e di incomunicabilità. Per cui anche lo stesso problema della libertà si configura qui risolto negativamente: dal momento che ciascuno degli interlocutori appare assolutamente e totalmente condizionato dagli altri. Abbiamo detto trattarsi soltanto in maniera fittizia di una situazione diversa da quella umana: per cui dobbiamo constatare che pur nell'assunzione della propria situazione ciascun uomo niente può fare per coordinarla con la situazione degli altri. Lasciamo il tema della libertà alla discussione dei drammi in cui Sartre la evidenzia. Ma osserviamo già fin d'ora che la libertà, che, come dirà Oreste ne *Le mosche* esplose in un uomo, lo porta fuori dell'esistenza consueta degli uomini, facendogli sempre raggiungere la incomunicabilità. Oreste e Goetz, liberi, non entrano certamente in comunicazione con i loro interlocutori più di Ines, Estella e Garcin, prigionieri della loro situazione. In questo dramma, infine, la situazione appare astratta, mentre nel dramma precedente era concreta. Ma, in realtà, la situazione è, qui, ancor più concreta perché è la situazione fondamentale umana della comunicazione. Anche qui la stessa solitudine, anche qui una situazione tutta umana. Anche qui, Dio non c'è affatto, è pura Assenza. Così Dio, per Sartre, non ha senso non solo nelle situazioni umane particolari, ma anche nella situazione fondamentale, che non è qui — Sartre la ignora — la situazione di partecipazione dell'essere da parte di Dio all'essere che è l'uomo, il che permette tra gli uomini una vera e autentica comunicazione, ma una situazione di rapporto con gli altri, che viene, proprio come rapporto, immediatamente negata. Per Sartre, infatti, l'uomo come persona, nel senso del pensiero cristiano non ha si-

<sup>7</sup> J. P. SARTRE, *Porta chiusa* (trad. it. di M. Bontempelli), Milano, 1960, p. 177.

<sup>8</sup> id., p. 178.

<sup>9</sup> id., p. 238.

<sup>10</sup> id., p. 183.

<sup>11</sup> id., p. 239.

gnificato. Non ha senso l'uomo nel suo rapporto con Dio. Eppure proprio nel rapporto con Dio l'uomo è formato, nel rapporto di partecipazione, che è rapporto teologico perché proprio creandola, cioè partecipandole l'essere, Dio fa essere la persona. Ogni *persona* è costituita in questo rapporto e, quindi, il suo essere partecipato, la sua struttura spirituale è la stessa in ogni persona, senza che ci sia bisogno di porre tra le persone un *ponte* attraverso il quale comunicare. Lo stesso linguaggio, con il quale la persona comunica — e qui per linguaggio vogliamo significare non solo ciò che comunemente si dice parola, ma ogni espressione della persona — è radicalmente sociale. Anche nel personalizzarsi della persona nei confronti della società, la persona ha bisogno necessariamente di un linguaggio sociale. Ciò avviene anche quando la persona chiarifica sé a se stessa. Il chiarificarsi della persona a se stessa non può avvenire che su un piano sociale e i fenomeni di antisocialità, come quelli di asocialità, sono sempre fenomeni sociali.

In questo senso nella persona e nella socialità della persona, fondata nel rapporto di partecipazione, l'uomo è radicato nella sua posizione verticale, che è la sua posizione di dignità e di autenticità; il distacco da Dio, con l'assunzione di una incondizionatezza che all'uomo non compete, appiattisce l'uomo e non gli permette il dialogo non solo con Dio, ma nemmeno con gli altri uomini. Così quest'uomo, la cui fondazione è in se stesso, è costretto alla incomunicabilità e alla esistenza banale e dispersa, o, come vedremo, all'assoluta libertà: il che non conclude a niente di diverso.

Del resto se *Porta chiusa* è l'unico dramma ambientato all'inferno, ossia in una situazione apparentemente extraumana — e, alla fine, senza ambiente — non è, però, l'unica volta che lo scrittore affronta questa situazione: essa si ritrova in un'opera assimilabile al teatro e scritta come trama di un film: *Il giuoco è fatto*. Qui due persone: Eve e Pierre, poiché è risultato non essersi per caso incontrati nella vita, pur essendo fatte l'una per l'altra, dall'inferno sono rinviate nel mondo: qui i loro interessi divergono e devono tornare indietro: eppure erano fatte l'una per l'altra, quindi proprio per la comunicazione. E devono, invece tornare proprio per la negazione della comunicazione. Notevole, poi, il fatto che le situazioni che si frappongono tra loro sono false per il linguaggio diverso di Eve e Pierre, che conoscono, per averla vista all'inferno, la situazione dei loro interlocutori. Anche qui il tema della comunicazione è solamente e del tutto umano; il divino non ha senso: si vede soltanto il cambiamento di situazione, che, passando dall'inferno alla terra, vorrebbe essere radicale, ma che è pur sempre di radicale incomunicabilità. Così questo testo si risolve in quello precedente. Anche qui i personaggi, che sono, però, più di tre, mettono a nudo se stessi: non però, qui, nel ricordo, ma nell'azione. Sono, quindi, personaggi veri e reali: tentano sempre di comunicare tra loro, ma personaggi e temi diversi si frappongono sempre fra loro. Così ogni discorso è sempre impossibile.

In *La squaldrina timorata*, Sartre affronta ancora una volta un tema concreto: quello del razzismo e dei negri d'America. Qui il tema di Dio avrebbe potuto facilmente imporsi dal momento che la discriminazione razziale potrebbe essere superata nella fratellanza umana, che è figliolanza divina, partecipazione, come abbiamo visto dell'essere all'uomo da parte di Dio. Invece, anche gli uomini sono soli, assolu-

tamente soli. E Dio è completamente assente dal mondo umano e gli uomini vivono in un ateismo, che non è mai stato un antiteismo nel senso che non si è mai posto, teoreticamente, in chiave polemica. E', come abbiamo detto sopra, un mondo senza Dio perché gli uomini sono fondati solo in sé, sono soltanto individui naturali umani. E si occupano di cose contingenti come fossero definitive. Così in questo dramma la dignità umana, e naturalmente solo quella dei bianchi — « un negro fa sempre qualcosa di male »<sup>12</sup> — è l'unico centro vitale del dramma. Anche se qui questo modo di vedere le cose può essere giustificato dalla prospettiva dalla quale l'Autore si pone e che è la prospettiva della lotta razziale americana, che egli condanna.

C'è una persona nel dramma, che crede in Dio: il negro che rischia di essere linciato. E per Sartre, questo negro è un ingenuo e la sua fede in Dio è momento della sua ingenuità. Le stesse battute del dramma in cui egli parla di Dio lo pongono in una luce di primitiva ingenuità. E' citata anche la Bibbia: « Parli come la Bibbia »<sup>13</sup> dice Lizzie a Fred che ha parlato di peccato. Ma anche qui non c'è alcun senso teologico o religioso: non certo nella donna, nella situazione spirituale in cui si trova, ma nemmeno in Fred. Così quando Fred dice a Lizzie: « tu sei il Diavolo »<sup>14</sup> le sue preoccupazioni sono tutte umane. E quando Lizzie chiede a Fred il nome di battesimo, vuol significare soltanto il nome proprio. L'unico momento, che potrebbe essere moralmente drammatico, della scelta di Lizzie tra la denuncia di un negro, che non ha fatto niente e di un bianco colpevole, viene svuotato completamente in una radicale ingenuità: Lizzie, bianca, ma ragazza non seria, ha la stessa ingenuità del negro. E a lei si può dire che la madre di Thomas — il colpevole —, mentre il padre era andato a supplicarla, si era messa « nelle mani di Dio ».

Situazione drammatica e concreta è quella di *Mani sporche*. E' questo il dramma dell'intellettuale marxista, il quale non può assumere nessuna iniziativa, ma deve obbedire al partito e sarà eliminato quando sarà irricuperabile all'idea comunista perché avrà scoperta, non diciamo la sua personalità, ma almeno la sua individualità. E l'individualità, specialmente quando riesce a personalizzarsi e arrivare, quindi, all'autentica libertà è la prima nemica di una società collettivizzata.

Qui c'è il tema della fedeltà, ma di una fedeltà tutta umana. E' Olga che rappresenta la fedeltà al partito, fedeltà che deve essere assoluta, ma ad una idea tutta e soltanto umana. Naturalmente il tema di Dio qui non è trattato e siamo qui in una situazione radicalmente atea, e in maniera ancor più evidente che in *Morti senza tomba*. Se prendiamo il protagonista — Hugo — ci accorgiamo che tutto il dramma nei suoi confronti consiste nello svuotamento della personalità. Egli è entrato nel partito per un'idea, per la Verità, a differenza, per esempio, di Slick e di Georges, le guardie del corpo di Hoederer, che ci sono entrati per motivi decisamente contingenti. E credeva di poter trovare nel partito la sua persona. Man mano che il dramma procede,

<sup>12</sup> J. P. SARTRE, *La squaldrina timorata* (trad. it. di G. Monicelli) in *Teatro*, cit. p. 91.

<sup>13</sup> id., p. 80.

<sup>14</sup> id., p. 83.

egli stesso ridimensiona la sua figura offrendosi per una vera e completa obbedienza al partito. Ma quando, pur per motivi diversi da quelli per i quali era stato comandato, esegue l'ordine, si sente dire che il partito ha deciso di seguire la linea politica di Hoederer, che egli ha ucciso e che deve dimenticare, cancellare dalla mente la missione compiuta. Allora si ribella e dichiara di non sapersi adeguare ai nuovi ordini del partito: non perché si sia chiarito in lui il senso della persona, ma perché ha scoperto la menzogna, dove credeva essere l'autentica Verità. Dopo aver rimproverato Hoederer per la sua menzogna, ritrova menzogna anche in Olga, che rappresenta, per lui, la situazione principe nel partito. Ed è egli stesso che si dichiara « non recuperabile » alla fine del dramma perché la morte per lui è la fine di una situazione falsa, anche se al di là di essa non c'è una situazione vera. Per lui è distrutto l'ideale di verità. D'altra parte non è possibile una autentica verità dove la situazione è chiusa in limiti umani. Perché se la Verità libera, questa è l'autentica libertà, quella di cui S. Giovanni nel Vangelo ci dice « Veritas vos liberabit ». Hugo non arriva ad una autentica verità perché in lui non c'è apertura al Trascendente.

*Nekrassov* è un dramma grottesco. E non ci interessa se non per una pagina<sup>15</sup> in cui il falso Nekrassov dimostra di essere il vero Nekrassov per il bisogno che gli altri hanno che lo sia. E lo fa, dice, ad analogia del catechismo cristiano, che, secondo lui, dimostra Dio come soddisfazione del bisogno metafisico dell'uomo, Dio che rimane così su un piano irreal e comunque di cui l'esistenza non è dimostrata anche perché il piano sul quale si pone il falso Nekrassov è certamente più feuerbachiano che non cristiano. E qui Sartre non prende certamente in esame il tema teologico autentico per cui Dio come Essere necessario esiste come fondamento dell'essere contingente.

Prendiamo in esame, da ultimo, tra i drammi dell'Assenza come ateismo radicale, *I sequestrati di Altona*: il dramma della Germania sconfitta. Anche qui si potrebbe studiare il tema della comunicazione, ma non è questo, ora, il nostro tema. Qui possiamo vedere il tema della religione in maniera convenzionale. La Bibbia è sul tavolo, sebbene la famiglia Gerlach non creda, come Johanna dice di Leni « né a Dio, né al Diavolo ».<sup>16</sup> La risposta è: « E' vero, ma andiamo in Chiesa e giuriamo sulla Bibbia. Te l'ho detto: questa famiglia ha perduto i suoi motivi di vivere, ma ha conservato le sue abitudini ». Si tratta, come si vede di pure convenzioni: Dio e la religione sono soltanto tradizioni. Così, quando Leni, non sa trattenere il sorriso mentre giura sulla Bibbia, il padre le dice: « Ridi, ridi, bambina mia, io ti chiedo *soltanto* di giurare ».<sup>17</sup> Se Werner non ride quando giura — e nessuno ride e Johanna lo rileva — è solo perché egli prende tutto sul serio. Ma il prendere tutto sul serio è sempre e solo in relazione alla famiglia e non a Dio.

Così anche in questo dramma, Dio, invocato addirittura come testimonia in solenni giuramenti, è assente. E' l'Assenza. Anche questo dramma è dramma di assenza: totale e radicale Assenza.

<sup>15</sup> J. P. SARTRE, *Nekrassov* (trad. it. di R. Cantini) in *Teatro*, cit. p. 598.

<sup>16</sup> J. P. SARTRE, *I Sequestrati di Altona* (trad. it. di G. Monicelli) in *Teatro*, cit. p. 706.

<sup>17</sup> id., p. 711. La sottolineatura è nostra.

E il tema della religiosità convenzionale si accompagna a tutta una serie di convenzionalità che caratterizzano non solo la famiglia Gerlach, ma, nell'intenzione di Sartre, un popolo e un'epoca.

E il suicidio finale del padre, che, ammalato di cancro alla gola, non vuol attendere l'opera della natura e di Franz, il figlio simile al padre, che si è volontariamente *sequestrato* per tanto tempo, per non sentir parlare della nuova Germania, non solo è pienamente giustificato, ma è la conclusione necessaria del dramma.

Ci rimangono, ora, da esaminare *Le mosche* e *Il Diavolo e il buon Dio*, dove il tema di Dio come tema dell'Assenza e correlativo al tema della libertà è esplicitamente trattato. Ne *Le mosche*, che è il primo dramma di Sartre (1943), Giove appare fin dall'inizio e parla uno strano linguaggio che sa di superstizione. Oreste rileva che l'assassino — Egisto — regna ed è felice e avanza dubbi sulla giustizia degli Dei e Giove obietta che non sempre gli Dei debbono punire: « Non era meglio volgere questo tumulto a profitto dell'ordine morale? »<sup>18</sup> Il tono dimesso con cui Giove parla del volgere in bene il male — e il seguito lo dimostra — è una presa in giro della divinità. Per volgere a profitto dell'ordine morale il delitto di Egisto, gli Dei hanno mandato le mosche: il grottesco delle mosche voluto da Giove e dagli Dei, esprime la negazione della vera religiosità, anzi la riduzione della religione a superstizione: *questo* Giove è l'unica divinità che possa concepire Sartre, perché — come vedremo — permette l'ateismo dell'uomo colto. Anche il pentimento dei cittadini di Argo è assurdo e grottesco. E Giove esige il terrore come fondamento della pietà, atto di una religiosità falsa e come vedremo priva di amore. Frutto di questo pentimento saranno le cerimonie, inventate da Egisto che, come re, è simile a Giove, le quali alla fine sortiranno soprattutto l'effetto di rendere più evidente l'ateismo di Elettra e quasi di fargli da sfondo.

Giove tenta di dissuadere Oreste dalla sua impresa, che dovrebbe alla fine concludersi nella rivelazione agli abitanti di Argo della loro libertà. Ma ciò toglierebbe loro la protezione divina e Giove lo rileva.

L'ideale sartriano sembra essere espresso dal pedagogo, che si vanta di aver liberato Oreste da ogni superstizione, ma al tempo stesso egli rappresenta una razionalità troppo decisa e fredda, e Oreste non può più seguire appieno, una volta giunto in Argo, per le circostanze, l'insegnamento del suo precettore; il che provoca un netto contrasto interiore nel nostro eroe tra la libertà, come « superba assenza » e il suo tentativo di assumere su di sé la situazione di Argo. Asserisce Oreste: « Ma io, io, sono libero, grazie a Dio. Ah! come sono libero. E che superba assenza è la mia anima ». <sup>19</sup> La libertà è, dunque, assenza, assenza, di Dio — nessun significato ha l'incidentale « grazie a Dio » —. E l'assenza di Dio vuol dire fondazione radicale dell'uomo in se stesso: totale e radicale *umanismo*. Così l'assenza di Dio, che abbiamo rilevato nei drammi precedenti non è dramma di uomini accidentalmente atei, ma dell'uomo così come veramente lo vede Sartre, e che è *l'uomo ateo*, il che significa per Sartre *l'uomo autentico*. L'anima di Oreste è « superba assenza » perché, non condizionata dall'Assoluto, è disponibile alla libertà.

<sup>18</sup> J. P. SARTRE, *Le mosche* (trad. it. di G. Lanza), Milano, 1960, p. 14.

<sup>19</sup> *Le mosche*, cit. p. 26.



Ma nello stesso tempo, vedremo, la superba assenza rivela un vuoto radicale.

La libertà è pesante da portare. E Oreste lo sente per tutto il dramma, soprattutto quando decide e più ancora quando attua il delitto. Vuole rimanere interamente e autenticamente libero, distaccato da tutto, ma nello stesso tempo vorrebbe assumere su di sé la situazione di Argo. Questo era il timore del pedagogo, del quale abbiamo visto l'insegnamento non lo soccorre più del tutto.

Ed anche Oreste sa che « un re deve avere gli stessi ricordi dei sudditi ». <sup>20</sup> Ma è impossibile una comunicazione tra Oreste e gli abitanti di Argo. Egli è libero ed essi no, o per lo meno egli solo sa di essere libero, il segreto degli Dei: che gli uomini siano liberi e gli Dei non possano niente sull'uomo libero. Ma la libertà che distacca da Dio cela il vuoto, anche se ha l'apparenza, come abbiamo visto di una « superba assenza » e anche se, come spesso sostiene Sartre, il distacco da Dio fa sì che l'uomo ritrovi veramente se stesso. Ma nello stesso tempo che si sente libero Oreste sospira: « Ah! Se ci fosse un atto, vedi un atto, che mi desse diritto di cittadinanza tra loro, se io potessi impadronirmi, fosse pure con un delitto, dei loro ricordi, del loro terrore e delle loro speranze *per colmare il vuoto* del mio cuore dovessi pure uccidere mia madre... ». <sup>21</sup> C'è veramente contrasto tra la « superba assenza » e il « vuoto del cuore » e rivela il contrasto interiore in Oreste tra l'ordine — Giove — e la libertà — se stesso — e non ci pare si debba vedere Oreste diviso tra due possibilità: rimanere se stesso fuori di Argo o essere totalmente argivo. Ma piuttosto diviso interiormente sul tema della libertà. Non è qui Oreste il terribile vendicatore della tragedia greca anche se compirà gli stessi atti; la sua tragedia sarà quella di non riuscire a rendere consapevoli gli abitanti di Argo che gli uomini sono liberi: non lo potrà perché nonostante la sua sicurezza sarà combattuto in se stesso, perché, come abbiamo già osservato, la sua incondizionata libertà lo porta fuori dalla comunicazione con gli uomini. Se vuole entrarvi lo deve fare — e anche così sarà illusione — attraverso Giove, l'ordine. Questo significa il suo dissidio con Giove. E Oreste non riesce nemmeno con Elettra. Elettra è atea, anche se meno scientificamente di Oreste, il suo disprezzo per Giove è sommo e blasfemo. Ella è creatura veramente sartriana e tra l'altro una delle meglio riuscite poeticamente, soprattutto nella scena in cui si presenta con l'abito bianco alle luttuose cerimonie per il giorno dei morti e delle confessioni pubbliche. Ma è meno decisa e più contrastata di Oreste, ella che pure ha sognato il fratello vendicatore.

E i segni che Elettra e Oreste hanno dalla divinità rappresentano soltanto momenti di smarrimento in loro. Tanto che Oreste rifiuta il prodigio: « Non è per me quella luce, e nessuno può darmi un ordine, ora ». <sup>22</sup> Perché Oreste è libero di quella libertà « che è il segreto degli Dei e dei re ». <sup>23</sup> « Quando una volta la libertà è esplosa in un'anima d'uomo gli Dei non possono più nulla contro quell'uomo », <sup>24</sup> così si

<sup>20</sup> id., p. 22.

<sup>21</sup> id., p. 28. La sottolineatura è nostra.

<sup>22</sup> id., p. 80.

<sup>23</sup> id., p. 100.

<sup>24</sup> id., p. 103.

esprime sempre Giove. E nemmeno l'uomo può nulla nei confronti della sua libertà dal momento che «l'uomo è condannato ad essere libero». <sup>25</sup>

Gli Dei non vogliono la libertà, ma l'ordine, un ordine soffocante. Di qui discende un diverso concetto di giustizia, quello degli Dei e quello degli uomini. Oreste sente l'autentica libertà sartriana, che di là delle affermazioni che fa di essere libero, si rivela quando dice: «Io ho compiuto il mio atto». <sup>26</sup> Proprio qui, nel compimento di un atto che è il *mio atto* è la libertà sartriana che costruisce l'uomo. E la lotta di Oreste con Giove è perché non gli sfugga il suo atto e, quindi, la fondazione atea di se stesso, che egli afferma esclamando: «Io sono la mia libertà». <sup>27</sup> Sentiamo affermare Giove che la libertà di Oreste è un esilio. Ma è Oreste che la sente come tale. Ed abbiamo già visto che Oreste, libero — come lo sarà poi Goetz — non è meno chiuso in se stesso dei personaggi immersi nelle situazioni più chiuse dei drammi che abbiamo precedentemente esaminato. Egli si è autocondannato. Abbiamo citato *L'Essere e il Nulla* intorno alla condanna alla libertà. Ma anche Oreste usa la stessa espressione: «Io sono condannato a non avere altra legge che la mia». <sup>28</sup> Ed è significativo che mentre Oreste sente la condanna alla libertà, Giove senta la sua sconfitta: «Un uomo doveva venire ad annunciare il mio crepuscolo». <sup>29</sup> Non è più la divinità che fonda l'uomo, ma il suo atto, la sua libertà. Ma abbiamo già visto che è una libertà che soffoca, che schiaccia l'uomo e lo condanna sotto il suo peso: l'Assoluto è di Dio, non dell'uomo. E quando l'uomo lo vuole assumere su di sé, assume la sua condanna.

Ci siamo fermati sulla libertà e, conseguentemente, sulla fondazione dell'uomo. Non c'è in Sartre un tentativo di dimostrazione razionale della non esistenza di Dio. Ma questa fondazione dell'uomo come libertà incondizionata è la più chiara dimostrazione di ateismo che egli potesse dare. Insieme alla negazione dell'amore degli uomini per la divinità e della divinità per gli uomini, affermata decisamente da Giove: una religione che si fonda sul terrore e neghi l'amore è decisamente atea.

*Il Diavolo e il Buon Dio* del 1951, è l'altro dramma in cui il tema viene decisamente affrontato. Anche qui l'ambiente è decisamente squalido e la irreligiosità totale e radicale, nonostante si parli molto di Dio e più di un personaggio affermi di interpretare la Sua volontà. Siamo all'assedio di Worms e Goetz ha deciso di distruggere la città.

Le discussioni sulla Chiesa e sulla politica dell'Arcivescovo, le figure di sedicenti profeti, Heinrich, il prete dei poveri, che in cuore odia, dichiarato traditore da una parte e dall'altra, e il predicatore di indulgenze, si possono riportare all'ambiente. Così come l'ordine, che si risolve in una beffa, di Goetz a Heinrich di confessare Nasty o la disperata ricerca di un confessore da parte di Caterina morente, che, pur nella sua depravazione morale, ricorda l'ingenuità di Lizzie.

Ma certe discussioni, come quella all'inizio tra Heinrich e la donna che ha perduto il figlio, devono essere viste come discussioni dello Scrit-

<sup>25</sup> *L'essere e il Nulla*, cit. p. 534.

<sup>26</sup> *Le mosche*, cit. p. 109.

<sup>27</sup> *id.*, p. 133.

<sup>28</sup> *id.*, p. 137.

<sup>29</sup> *id.*, p. 137.

tore su temi fondamentali, che egli risolve non teologicamente secondo l'impostazione di Heinrich, ma con amarezza e da un punto di vista radicalmente umano, come quello di Nasty: « Quando i ricchi si fanno guerra tra loro, sono i poveri a morire », <sup>30</sup>

E sulla questione dei poveri, impostata soprattutto politicamente, il discorso potrebbe essere lungo, soprattutto quando Goetz, per scommessa, smette di fare il male e fa il bene e dona le terre ai contadini, i quali, alla fine, per questo, saranno massacrati.

Tutti i personaggi sono ben delineati — e Sartre è veramente ottimo scrittore e pittore di situazioni — e qui, più ancora che altrove, delineare i personaggi è delineare l'ambiente. Ma il grande protagonista è Goetz. Sarebbe interessante seguire l'evoluzione di questo personaggio, evoluzione, per altro, che si presenta negli atteggiamenti soltanto, perché il personaggio come tale rimane sempre identico, sia quando odia, sia quando si impone di amare perché « il Bene è amore ». Ed egli vuol fare il bene perché gli hanno detto che è impossibile su questa terra. E lo fa assolutamente ed insolentemente. Essenziale è per lui essere la continua sfida a Dio, nel quale, in realtà non crede. Così la sfida a Dio diviene soltanto esaltazione dell'uomo.

Non ci fermiamo sulle discussioni sul Bene e sul Male di Goetz soprattutto con Nasty. Che Goetz sia lo stesso personaggio nel Bene e nel Male lo vediamo anche dal fatto che egli si sente solo nel Bene come nel Male. E non sa da che cosa potrà riconoscere « la solitudine del Bene da quella del Male ». <sup>31</sup> E' la solitudine dell'uomo senza Dio, solitudine che è vuoto interiore, nientificazione della persona. Goetz, che vuol essere *Tutto* è il puro *Nulla*.

Sarebbe lungo esaminare la storia di Goetz. Essa, del resto, si riassume nelle conclusioni: « Mi chiedevo ad ogni momento che cosa potessi essere agli occhi di Dio. Ed ora conosco la risposta: nulla. Dio non mi vede, Dio non mi sente. Vedi questo vuoto che sta al di sopra delle nostre teste? E' Dio. Vedi quella fessura in quella porta? E' Dio. Vedi questo buco per terra? E' ancora Dio. Dio è il Silenzio, Dio è l'Assenza, Dio è la solitudine degli uomini. Non c'ero che io, ho deciso da solo il Male, da solo ho inventato il Bene. Sono io che ho barato, io che, da solo, ho fatto i miei miracoli, sono io che oggi mi accuso ed io solo che posso assolvermi, io, l'uomo. Se Dio esiste, l'uomo è nulla, se l'uomo esiste... ». <sup>32</sup>

Siamo qui nella situazione complementare a quella de *Le mosche*. Là la libertà radicale, che è fondamento dell'uomo conclude in un radicale ateismo, qui il radicale ateismo, raggiunto attraverso l'indifferenza del Bene e del Male fonda l'uomo in una prospettiva di libertà: « ho deciso da solo il Male, da solo ho inventato il Bene ».

L'uomo si colloca, dunque, nella prospettiva assoluta, incondizionata, di libertà. E così Goetz è proprio come Oreste. E come Oreste è solo.

Ma Goetz è ancora più esplicito di Oreste: « Heinrich, ti svelerò uno scherzo, veramente grande, Dio non esiste. Non esiste. Gioisci!

<sup>30</sup> J. P. SARTRE, *Il Diavolo e il Buon Dio* (trad. it. di F. Dessi) in *Teatro*, cit. p. 370.

<sup>31</sup> id., p. 487.

<sup>32</sup> id., p. 487.

Piangi di gioia! Alleluia, pazzo! Non picchiarmi: io sto liberando tutti e due. Non c'è più il Cielo, non c'è più l'inferno: solo la terra». <sup>33</sup> E, parlando con Hilda, esclama: « Dio è morto ». <sup>34</sup>

Così la libertà e quindi la fondazione dell'uomo dovrebbe essere piena e completa. L'alienazione in Dio è finita: non ci sono più sovrastrutture. E' il momento della verità. Nei confronti de *Le mosche*, questo dramma è in ogni senso più esplicito e la libertà come condanna viene più ampiamente sottolineata: Dio si frapponeva tra uomo e uomo e condannava ogni uomo alla solitudine. Ora l'uomo è veramente se stesso, Dio è l'Assenza, il Vuoto. Ma Goetz è costretto ad esclamare: « Ho ucciso Dio perché mi separava dagli uomini ed ecco che ora la sua morte mi isola ancor di più ». <sup>35</sup> E a chiedersi: « Se Dio non esiste, perché mai sono solo, io che vorrei vivere insieme a tutti? » <sup>36</sup>.

E così il dramma dell'uomo, che nell'ateismo doveva concludersi, dall'ateismo rinasce più terribile e cocente: l'uomo, che il Nulla della libertà dovrebbe rendere Tutto, non è altro che la propria disperazione, anche se per Sartre « la vita umana incomincia dopo la disperazione » <sup>37</sup>. La fondazione dell'uomo in *suo* atto, radicalmente libero, niente altro è che il *suo* naufragio.

Da quanto siamo venuti dicendo, e soprattutto dagli stretti legami che abbiamo asserito esservi in Sartre tra il tema del teatro e quello della filosofia, crediamo si possano scorgere da queste nostre pagine le prospettive teoretiche sartriane, che sono fondamento della sua letteratura. Ma è necessario, concludendo, fermarci su qualche breve considerazione.

Si è accennato all'*Essere e il Nulla* e alla condanna alla libertà, che, a nostro avviso, rimane per l'uomo, anche dopo e correlativamente alla necessità di cui il Nostro tratta nella *Critica della ragione dialettica* <sup>38</sup> e di cui N. Abbagnano fa una bella analisi concludendo che « Se [Sartre] prima poteva dire che l'uomo è 'condannato alla libertà', ora dovrebbe dire che è condannato alla necessità della storia ». <sup>39</sup> Comunque il teatro rimane sempre espressione del momento della condanna alla libertà che, come abbiamo detto, non viene sostituito dal momento della necessità, essendo ad esso, anzi correlativo. <sup>40</sup>

<sup>33</sup> id., p. 487.

<sup>34</sup> id., p. 506.

<sup>35</sup> id., p. 511.

<sup>36</sup> id., p. 511.

<sup>37</sup> *Le mosche* cit. p. 137.

<sup>38</sup> ed. it. Milano 1963.

<sup>39</sup> N. ABBAGNANO, *La storia e la libertà nel pensiero di Sartre*, in *La Stampa*, 26 aprile 1964. p. 3.

<sup>40</sup> Abbagnano scrive (art. cit.): « Dal primo punto di vista, non esisteva, propriamente parlando, una storia, ma esistevano soltanto i drammi o le vicende individuali nel loro disordinato intrecciarsi e nei loro urti inconcludenti, che Sartre ha così efficacemente rappresentati nei suoi romanzi e nei suoi drammi. Dal punto di vista in cui ora si mette, esiste una storia unica e totale il cui significato è la dialettica come realizzazione progressiva, mediata da lotte e contrasti, dell'unità finale del mondo umano ». E proseguendo afferma che « nella prima fase del suo pensiero la coscienza dell'individuo era l'unico campo di indagine ». Ora a noi pare che il secondo momento non elimini il primo, ma a questo si coordini. Così che il primo momento di Sartre, che abbiamo analizzato, ci sembra mantenere *tutta* la sua validità e non essere per nulla negato dal Nostro.

Sartre, nel suo teatro, è coerente con la sua filosofia fino in fondo. E la trattazione del tema della libertà ne è la più autentica prova: che la sua libertà altro non sia che necessità è già in *L'Essere e il Nulla*, quando scrive: « Ciò vorrebbe significare che non si troverebbero alla mia libertà altri confini all'infuori di se stessa o se lo si preferisce, significherebbe che noi non siamo liberi di essere liberi ». <sup>41</sup>

*L'Esistenzialismo è un umanismo* poi, sebbene opera meno profondamente filosofica di *L'Essere e il Nulla*, ci sembra più immediatamente chiarificante per il nostro assunto: in essa Sartre, dopo aver parlato dell'uomo come libertà, tratta della negazione dei valori: « se d'altro canto Dio non esiste non troviamo davanti a noi dei valori o degli ordini che siano il segno della legittimità della nostra condotta. Così non abbiamo davanti a noi, né dietro di noi, nel luminoso regno dei valori, giustificazioni o scuse ». <sup>42</sup>

Ci siamo ripromessi di sottintendere alla nostra trattazione *L'Essere e il Nulla*, ma è necessaria ancora questa citazione per confermare quella che abbiamo appena fatta. « La conseguenza essenziale delle nostre precedenti affermazioni è che l'uomo, essendo condannato ad essere libero, porta il peso del mondo intero sulle sue spalle: egli è responsabile del mondo e di se stesso in quanto modo d'essere ». <sup>43</sup> E' evidente che espressioni come queste — e non sono poche in quest'opera e più ancora in *L'Esistenzialismo è un umanismo* — non sono lontane dalle espressioni di Goetz: Goetz non ha scuse o giustificazioni, è, come abbiamo detto, se stesso, sempre e solo se stesso. E, alla fine, il puro *nulla*.

Ma la conclusione definitiva del fondamento filosofico del teatro sartriano è in *L'Essere e il Nulla*, appena prima della *conclusione*: « Così la passione dell'uomo è l'inverso di quella di Cristo, perché l'uomo si perde in quanto uomo perché Dio nasca. Ma l'idea di Dio è contraddittoria e ci perdiamo inutilmente; l'uomo è una passione inutile ». <sup>44</sup> E per Goetz, che è per Sartre la perfezione di Oreste, Giove, ancor più che per Oreste, avrebbe dovuto dire « Un uomo doveva venire ad annunciare il mio crepuscolo ». L'uomo che si fonda autenticamente in se stesso è *esattamente* una passione inutile.

Così l'uomo che dovrebbe essere il *nulla* della sua libertà è, in sostanza, la negatività pura.

<sup>41</sup> J. P. SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, cit. p. 534.

<sup>42</sup> J. P. SARTRE, *L'Esistenzialismo è un umanismo* (trad. it. di P. Caruso), Milano, 1963, p. 47.

<sup>43</sup> J. P. SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, cit. p. 534. Troviamo in C. BO, *Il romanziere e il mondo vischioso* in *Aut-Aut*, 1959, p. 178 analoghe espressioni riferite ai romanzi: « ...ora su questa infinita nullificazione degli atti dello spirito umano, il romanzo non può essere altro che registrazione, una serie di azioni concluse sul momento ma al di fuori di ogni accezione di eternità ». Lo stesso argomento sviluppa G. MORPURGO TAGLIABUE, *Estetica ed etica in J. P. Sartre in Aut-Aut* 1959, p. 195: « Allorché un suo personaggio (Pablo Mathieu o Goetz) riconosce di agire 'pour rien' non significa senza motivo, ma senza quel motivo assoluto, senza quell'ultimo criterio assiologico a cui teoricamente vorremmo ricondurre tutte le nostre azioni ». Ci pare che queste considerazioni possano essere avvicinate alle nostre con la differenza che noi ci proponiamo di dimostrare che « senza quel motivo assoluto... » significa proprio *senza motivo alcuno*. Tanto che non è possibile trovare un motivo pur umano dell'agire se non ci si riferisce al Valore eterno. E quanto abbiamo cercato di dimostrare trattando della libertà assoluta che *schiaccia* l'uomo.

<sup>44</sup> J. P. SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, cit. p. 738.

Si potrebbe pensare che gli altri personaggi dei drammi sartriani non siano o siano meno passioni inutili. Ma allora non si riflette che l'*engagement* sartriano è impegno per l'impegno, non ha nessun fine e non ha senso per la formazione della persona umana. E quindi è un *engagement* inutile, dal quale non si può uscire e che appare come un tentativo di salvare l'uomo sapendo di non poterlo salvare.<sup>45</sup>

Abbiamo visto che nei drammi, per Sartre, i personaggi vogliono compiere il loro atto, ma proprio qui si perdono e il loro atto è l'*engagement* che domina il pensiero, la formazione letteraria ed anche umana di Sartre.

Se i personaggi di *Morti senza tomba* o degli altri drammi, anche senza parlare di *Le Mosche* o de *Il Diavolo e il Buon Dio* si vedono così — e non ci sembra esserci altro punto di vista da cui vederli *realmente* — il loro *engagement*, che vuole essere assoluto per avere un senso, diventa passione inutile e priva di senso. E le conclusioni di Sartre coincidono in definitiva con le nostre: « L'esistenzialismo non è ateismo nel senso che si esaurisca nel dimostrare che Dio non esiste; ma preferisce affermare: anche se Dio esistesse, nulla cambierebbe: ecco il nostro pensiero. Non che noi pensiamo che Dio esista, ma noi pensiamo che il problema non sia quello della sua esistenza; bisogna che l'uomo ritrovi se stesso e si persuada che niente può salvarlo da se stesso, fosse pure una prova valida dell'esistenza di Dio. In questo senso l'esistenzialismo è un ottimismo, una dottrina d'azione e solo per malafede — confondendo la loro disperazione con la nostra — i cristiani possono chiamarci disperati ». <sup>46</sup>

Così Sartre vede come ottimismo una dottrina che nella sfrenatezza della libertà annienta l'uomo e come disperazione la consapevolezza della dipendenza dell'uomo da Dio, che fonda l'uomo nella sua autentica struttura.

Ben a ragione lo Sciacca scrive: « Ora Sartre ha il merito di essere scrittore e filosofo 'spudorato', cioè di avere il coraggio di andare fino in fondo, senza false prudenze e studiati controlli ». <sup>47</sup>

Proprio questa « spudoratezza » ci consente di essere sicuri delle nostre conclusioni.

Prof. BRUNO SALMONA

<sup>45</sup> A. PELLEGRINI scrive in *Il Ponte*, 1959 p. 478 (*Sartre oggi*): « Possiamo riassumere le sue definizioni circa l'umanesimo esistenzialista: l'uomo è per Sartre ciò che egli stesso fa di sé, secondo una libera scelta, ch'egli attua e alla quale dà il nome di destino. La scelta implica una responsabilità totale e una definizione di valori, che si testimonia nella concreta attività umana, e stranamente ad ogni fideismo. Nell'abisso fra l'essere e il nulla, ove nessun Dio esiste, l'uomo è impegnato, con la sua attività, ad affermare l'esistenza quale unico valore, in un mondo ordinato dalla sua volontà responsabile ». Anche qui rileviamo che si tratta di esposizione — senza critica — dei temi sartriani. Citiamo per far notare come si voglia dimostrare che l'uomo d'oggi cerca e può trovare la sua fondazione in sé, quasi a considerare la fondazione sartriana dell'uomo una vera fondazione, mentre non lo è affatto. D'altro canto è per noi interessante notare come pure nella difficoltà dell'espressione di Sartre non esistano vere e proprie *differenti letture*. La differenza — a volte massima — sta nelle *interpretazioni*.

<sup>46</sup> J. P. SARTRE, *L'Esistenzialismo è un umanismo*, cit. p. 93.

<sup>47</sup> M. F. SCIACCA, *La filosofia oggi*. Milano, 1963. p. 373.