

Stefania Tarantino

Una trasformazione della scena filosofica e dell'immaginario dell'arte. I graffi di Sarah Kofman

(doi: 10.14648/103921)

estetica. studi e ricerche (ISSN 2039-6635)

Fascicolo speciale, supplemento 2021

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it/>

Stefania Tarantino

Una trasformazione della scena filosofica e dell'immaginario dell'arte

I «graffi» di Sarah Kofman

A Transformation of the Philosophical Scene and the Imagination of Art. The «Scratches» of Sarah Kofman

Abstract: This paper highlights some characteristics of Sarah Kofman's thought. It focuses in particular on the method she applied for a real and adequate deconstruction of the metaphysical conception of the subject in order to proceed towards a modification of the philosophical scene. Using the analytical instruments of Freudian psychoanalysis, her theoretical works show the instinctual fundamentals of the major philosophical works and the *disruptive* abyssal depths that break through everywhere by questioning the supposed linearity of philosophical discourse. Her analysis intercepts not only the obvious intentions of the authors: it also reveals what is not explicitly said in their texts. Another important aspect of her work is the original way of thinking about the mechanisms of exclusion of women from the political and intellectual spheres. This is why Sarah Kofman's analysis of the history of philosophy makes it possible to create a real epistemological break with the underlying theological and metaphysical construction.

Keywords: Sarah Kofman, Sigmund Freud, Deconstruction, Philosophical Scene, Aporia.

Poco studiata e tradotta in Italia¹, allieva di Jean Hyppolite e Gilles Deleuze, Sarah Kofman (1934-1974) fu una delle più originali esponenti del pensiero fran-

¹ Per ciò che riguarda le traduzioni italiane della sua vasta opera segnalò: S. Kofman, *L'enigma donna. La sessualità femminile nei testi di Freud*, Feltrinelli, Milano 1982; Ead., *Parole soffocate*, Marietti, Genova-Milano 2010; Ead., *La malinconia dell'arte*, Il Club di Milano, Milano 2013; Ead., *Rue Ordener, rue Labat*, Sellerio, Palermo 2000. Tra gli studi italiani a lei dedicati si segnalano: A.M. Verna, *Sarah Kofman. Le seduzioni del doppio*, Il segnalibro, Torino 2003; D. Carpisassi, *Il (sor)riso delle donne: di un antico interdetto o del frutto proibito*, B@belonline/print, 9, 2011; P. Di Cori, *Sarah Kofman. Filosofa impertinente, scrittrice senza potere*, in «Lo Sguardo», 11, 2013, pp. 351-368; O. Ombrosi, *Graffio su graffio. Il gatto Murr (di Hoffmann) secondo Autobiogriffures di S. Kofman. Preliminare*, in *Animalità e letteratura*, Animot. *L'altra filosofia*, a cura di L. Caffo, Il, Graphè, Perugia 2015, pp. 54-59; Ead., *Sarah Kofman, una decostruzione «al femminile» dell'ebraismo*, in *Ebraismo al femminile. Percorsi diversi di intellettuali ebrei del Novecento*, a cura di O. Ombrosi, Giuntina, Firenze 2017, pp. 245-257; L. Accati, *Apologia del padre. Per una riabilitazione del personaggio reale*, Meltemi, Milano 2017; F. Negri, *L'arte dell'ascolto. Sarah Kofman e la filosofia*, Aracne, Roma 2018; G. Ponzio, *L'autobiografia e il racconto del trauma: a partire da Parole soffocate di S. Kofman*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», 2019, pp. 393-398; F. Duroux, *Coma fa filosofia una donna*, in Ead., *Il paradigma perturbante della differenza sessuale*, Mimesis, Milano 2021, pp. 99-120.

cese del secondo Novecento. Docente di filosofia presso l'Università di Parigi 1 Panthéon-Sorbonne, nonostante il suo intenso dialogo con alcuni dei maggiori pensatori d'oltralpe, dagli esponenti del post-strutturalismo a quelli della psicoanalisi, il suo lavoro teorico fu segnato da una profonda solitudine².

La sua vasta opera conta più di una ventina di monografie e molti saggi sparsi in riviste e volumi. Già dal suo primo libro, *L'enfance de l'art*, si coglie l'originale lettura che offre della dimensione del perturbante che pervade da ogni lato la presunta linearità del discorso filosofico. Ripensa da capo la storia della filosofia partendo dai buchi, dalle contraddizioni, dalle ambiguità e dalle rimozioni di un pensiero che pretende categorizzare la vita nella forma di una separazione tra la sfera teorica e la sfera soggettiva e biografica, e conseguentemente anche tra l'essere soggetto in relazione a ciò che è altro, in primis alla natura, resa oggetto conoscibile, manipolabile, *padroneggiabile*. Al centro delle sue originali analisi c'è l'indagine sul potenziale trasformatore dei testi e dei processi di soggettivazione. Non è possibile svincolare il pensiero dai movimenti emotivi e dalle pulsioni, la riflessività – come nutrimento – è sempre trasformatrice. Il ricorso a Freud forgia un metodo di lettura. Un'arte di leggere/pensare in un rapporto di immersione nel vivere umano che descrive la stoffa testuale primaria, libidinale, creativa.

È stata così una lettrice attenta e rigorosa dei filosofi che costellano la storia della filosofia, in particolare di Platone, Rousseau, Diderot, Kant, Hegel, Nietzsche, Comte, Heidegger. Con lo stesso rigore e la stessa passione, si è sporta anche nei meandri della letteratura e dell'arte occupandosi di autori quali de Nerval, Sofocle, Shakespeare, Dostoevskij, Blanchot, Zweig, Artaud, Antelme. Sapeva bene che il testo letterario è sempre più sapiente di ciò che apparentemente dice. Il suo metodo di studio, che possiamo definire indiziario, è quello della psicoanalisi freudiana e della decostruzione genealogica e tipologica nietzschiana. Gli indizi – che equivalgono a delle tracce da fiutare, a dettagli da decifrare – permettono di rendere esplicito ciò che è stato rimosso, consentono di costruire ciò che era stato dimenticato. Un'analisi speleologica e archeologica che tenta di riportare alla luce tutto ciò che si presenta inaccessibile e non si lascia afferrare dal linguaggio concettuale. Vale sicuramente anche per lei la preziosa indicazione di Carlo Ginzburg, quando scrive che «il paradigma indiziario indica un modo di conoscenza della realtà fondato su un metodo interpretativo

² È ciò che rileva Françoise Duroux nel suo saggio dedicato a Sarah Kofman a due anni dalla sua scomparsa. Qui Duroux cerca di fare i conti con il suo suicidio e mette in luce come la dimensione della «solitudine» ritorni insistentemente in molti suoi scritti. In più, per Duroux, il modo libero e irriverente in cui Kofman ha riletto la storia della filosofia, non è stato «considerato dalla maggioranza dei filosofi come completamente legittimo. Il suo modo di trattare i filosofi, i grandi, appariva incongruo ai loro occhi. Ad alcuni appariva addirittura insopportabile, sconveniente. Era fuori della comunità dunque, per scelta o di fatto». Cfr. F. Duroux, *Coma fa filosofia una donna*, cit., p. 103.

imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori. Considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, “bassi”, essi forniscono la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano»³.

Già lo stesso Freud collegava il metodo psicoanalitico all’inchiesta giudiziaria. Cosa che non sfugge a Sarah Kofman quando, nell’analisi del femminile in Freud, accosta l’enigma femminile a quello del grande criminale, non più a quello dell’isterica. Entrambe queste due figure, il grande criminale e l’isterica, devono scoprire un materiale nascosto, un «segreto», con la differenza che mentre il primo conosce perfettamente il suo «segreto», la seconda molto spesso ignora il segreto che in essa si cela⁴. Sarah Kofman attua una vera e propria decostruzione della concezione metafisica del soggetto e lavora con infaticabile precisione sui meccanismi che hanno sancito l’esclusione delle donne dalle sfere del pensiero e della politica. A questo proposito, mi sembra utile riprendere ciò che scrive Chiara Zamboni a proposito del modo in cui Françoise Durox ha percepito una profonda affinità con il metodo kofmaniano:

Inoltre quello che interessa Durox di Sarah Kofman è che lei, pur non dichiarandosi femminista, tuttavia ha introdotto il pensiero della differenza sessuale come chiave ermeneutica per far vedere il lato oscuro, delirante dei sistemi filosofici. Durox si riconosce nel metodo di Kofman, che porta a seguire la via psicoanalitica offerta da Freud per mostrare le pieghe del rimosso dei sistemi teorici, in particolare la libido sessuata che emerge proprio nel momento in cui viene negata dalla costruzione filosofica. Ecco che questi inciampi inconsci appaiono allora in una nota a piè di pagina oppure in un’osservazione secondaria di un testo, mostrando come il grande filosofo non abbia fatto altro che seguire le sue idiosincrasie fortemente segnate da un immaginario maschile⁵.

Questi «inciampi inconsci» rendono la lettura di Sarah Kofman inedita. Nel suo procedere attraverso la scrittura, cerca parole e modalità di relazione non separate dall’intensità, dal silenzio, dalla materia intesa anche come eccedenza

³ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, p. 164.

⁴ S. Kofman, *L’enigma donna*, cit., p. 59.

⁵ C. Zamboni, *Françoise Durox. Sentieri interrotti*, in F. Durox, *Il paradigma perturbante della differenza sessuale*, cit., p. 33. Cfr. anche, Ead., *Che cosa significa essere una donna e pensare? Riflessioni a partire dalla raccolta degli scritti di Françoise Durox*, in «Per amore del mondo», rivista online della comunità filosofica femminile Diotima, 16, 2019. A differenza della ricezione anglosassone che ha visto in Sarah Kofman una pensatrice che va in direzione del pensiero queer, Chiara Zamboni fa riferimento piuttosto alla sua vicinanza con il pensiero della differenza sessuale. Anche nel saggio di Federica Negri si fa riferimento alle affinità e discontinuità con il pensiero della differenza. Alla fine del saggio c’è una sua intervista a Jean-Luc Nancy, il quale, a proposito della sua rivendicazione della dicitura di «filosofo», pur non essendo un uomo, Kofman si poneva «al di là o al di qua della differenza sessuale, e, al tempo stesso, ha cercato qualcosa della donna e della femminilità nella filosofia». Cfr. F. Negri, *L’arte dell’ascolto*, cit., p. 12 e p. 87.

della natura, come qualcosa che ci supera e che difficilmente riusciamo a contenere con gli strumenti del pensiero, e riconduce il pensiero stesso a quella forma di esuberanza che è parte della stessa energia vitale che lo attraversa. Una delle maggiori studiose francesi della sua opera, Isabelle Ullern, scrive che «il gesto kofmaniano consiste nel leggere i capovolgimenti dei rapporti di potere ambivalenti, pericolosi, contraddittori che animano, allo stesso modo, l'opera d'arte in quanto tale e i sistemi di pensiero o dell'ideologia. Ma "il pensiero non si riduce al destino degli impulsi". Sarah Kofman si iscrive nel cerchio ristretto dei filosofi che innovano ricorrendo a Freud senza per questo voler essere alla moda, ma per accrescere la riflessione critica attraverso una articolazione inedita del "pulsionale". [...] La sfida è quella di affrontare l'insormontabile e gli stratagemmi che paralizzano il pensiero»⁶.

Anche Françoise Duroux sottolinea la profonda spinta innovativa del pensiero kofmaniano. Ha trasformato la filosofia e si è trasformata senza la presunzione di costruire un sistema o un antisistema. La sua «lettura» ha saputo andare dritta al cuore di ciò che è normalmente taciuto nella genesi stessa della produzione teorica, non separa l'uomo dal filosofo e, avvalendosi dell'insegnamento di Freud, mette in luce la stretta connessione tra il sistema filosofico e il sistema paranoico. Quella presunta «purezza» del discorso filosofico che farebbe dei filosofi dei puri spiriti è riletta criticamente alla luce di ciò che implicitamente si nasconde nell'immaginario fallico che soggiace al sistema, agli interessi della speculazione, alle motivazioni interne della storia oggettiva e soggettiva di ciascun autore⁷.

Di parole senza potere

Quello di Sarah Kofman è un pensiero che non esclude dalla dimensione teorica il sentire, il silenzio, l'angoscia, l'impensabile, l'indicibile suo essere una «intellettuale ebrea sopravvissuta all'olocausto»⁸. Due libri fondamentali la legano alla sua tragica storia, alla sua infanzia: *Parole Soffocate* pubblicato nel 1987 e *Rue Ordener, rue Labat* pubblicato nell'anno stesso della sua morte, il 1994, ne danno piena testimonianza. Nel primo porta a parola, scrivendone, la terribile morte del padre, rabbino, in un campo di concentramento, per essersi rifiutato di lavorare – per altro un lavoro usato solo come arma di tortura – nel giorno

⁶ I. Ullern, *Construction en philosophie? Autour d'une lettre d'André Green à Sarah Kofman*, in «Revue française de psychanalyse», 2015/3, vol. 79, p. 881.

⁷ F. Duroux, *Il paradigma perturbante della differenza sessuale*, cit., pp. 15 e ss.

⁸ S. Kofman, *Parole soffocate*, cit., p. 19.

dello Shabbat⁹. La morte del padre segna l'emersione di una parola senza potere, esperienza limite che non può essere trasmessa ed esperienza di una parola che si rapporta all'infinito. Una parola *giusta* che apre al rapporto senza rapporto in cui l'altro si rivela.

In quanto ebreo, mio padre è morto ad Auschwitz, come non dirlo? E come dirlo? Come parlare di ciò rispetto a cui cessa ogni possibilità di parlare? Come parlare di questo evento, il mio assoluto, che comunica con l'assoluto della storia – è interessante solo a questo titolo? Parlare – è necessario farlo – *senza potere*: senza che il linguaggio troppo potente, sovrano, giunga a dominare la situazione più aporetica, l'impotenza assoluta e la disperazione stessa, senza che il linguaggio arrivi a racchiuderla nella chiarezza e nella felicità del giorno?¹⁰

Sarah Kofman intreccia la vita del padre con le parole di Maurice Blanchot e di Robert Antelme. Al primo per i «frammenti su Auschwitz disseminati nei suoi testi, scrittura di cenere, scrittura del disastro che evita la trappola di una complicità con il sapere speculativo, con ciò che potrebbe ritornargli in termini di potere e dunque facendosi complice con i carnefici di Auschwitz»¹¹. Il sapere speculativo deriva da un processo di deificazione e sancisce, in maniera violenta, la superiorità «naturale» dell'uomo attraverso un linguaggio che fa delle parole strumenti di potere. Con parole decisive ma prive di potere, la scrittura di Sarah Kofman si fa corpo da cui sprigiona la voce di una vita ferocemente ammutolita nella sconfitta. Dice della voragine della propria infanzia. Un percorso aspro, traumatico, in cui si districa la matassa caotica di un tempo oscuro.

A Robert Antelme si rivolge per capire ciò che «ha imparato dai campi», «della sua esperienza di ciò che è possibile alla specie umana, di ciò che le è possibile al di là di ogni possibile»¹². Nell'erranza infinita della scrittura restituisce l'angoscia e il buio che la travolge. La scrittura, come segno visibile del trauma vissuto. Dalle ferite ancora aperte, apre un varco per dire l'indicibile, per costeggiare il dolore senza darne una soluzione. I due prefatori all'edizione italiana del libro scrivono che «*Parole soffocate* si muove così tra l'assolutamente personale

⁹ Premonitrici le parole di Maurice Blanchot quando, attraverso il personaggio di uno dei suoi racconti, Alexandre Akim, scrive: «Il lavoro consisteva nel trasportare con una carriola, in un'ampia fossa, le pietre che gli operai della città strappavano ogni giorno alla montagna. Era un compito massacrante sotto il sole, massacrante e inutile. Perché gettare in quella fossa le pietre che mezzi speciali avrebbero poi portato sulla strada? Perché non caricarle subito dopo l'estrazione, una volta ammucciate? Ma bisognava pur far lavorare i vagabondi, e un lavoro per vagabondi non poteva servire a granché». Cfr. M. Blanchot, *L'idillio*, in *L'eterna ripetizione*, Cronopio, Napoli 1996, p. 16.

¹⁰ S. Kofman, *Parole soffocate*, cit., pp. 21-22.

¹¹ *Ibidem*. Qui Kofman si riferisce in particolare ai due racconti di Maurice Blanchot scritti tra il 1935 e il 1936, *L'idillio* e *L'ultima parola*, e allo scritto di cinquant'anni dopo che ritorna su questi due testi, *Après coup*. Cfr. M. Blanchot, *L'eterna ripetizione*, cit.

¹² S. Kofman, *Parole soffocate*, cit., p. 69. Cfr. R. Antelme, *La specie umana*, Einaudi, Torino 1997.

e il riconoscimento di un assoluto che è la condizione umana dopo Auschwitz. Questo libro è senza dubbio una di quelle che Kofman definiva “vie traverse obbligatorie” con cui arrivare a interrogare la propria infanzia, stretta tra le insidie del Novecento»¹³. La scrittura percorre queste vie traverse, la sostiene per stare in prossimità alla «riduzione all’irriducibile», a fare i conti con l’orrore che *soffoca* qualsiasi possibilità di umanità, a liberare quella parola soffocata che altrimenti rischierebbe di sprofondare nel vuoto e perdersi nel mutismo dell’orrore vissuto.

Con le parole ci rivela quella parte di *realità intrattabile* che determina il sorgere di un’angoscia profonda e antica. Riappropriandosi della *sua* storia, riesce a dire le giuste parole sulla *nostra* storia. La storia del padre è dentro tale contesto che riguardava tutti gli ebrei e s’iscrive in quella di tutti noi. Una storia non è cronaca, non è racconto dei fatti nella loro semplice successione cronologica. La *sua* storia, il *suo* assoluto, dice di esperienze che non sono solo private, personali, hanno il valore politico della condizione tragica e universale in cui l’umanità è immersa.

Nel secondo, che è un libro che si pone in una continuità discontinua o in una vicinanza lontana rispetto a *Parole soffocate*, descrive la deportazione del padre, Bereck Kofman, avvenuta il 16 luglio 1942 e la separazione dalla madre che è costretta a nascondere presso l’abitazione di un’altra donna che man mano si sostituirà a lei. Il libro si apre con il racconto della penna lasciata dal padre – l’unica cosa che le resterà di lui – che la introduce al «travaglio» della scrittura e che, con la presenza muta di quella sua morte eloquente, sottratta a ogni riposo possibile, la costringerà a scrivere di quel qualcosa che non può essere oggetto di nessun racconto, di quel «ça» che rappresenta l’abisso di ogni scrittura e forse di ogni vita¹⁴. Le due strade, le due madri, si collocano sotto il segno di una dualità, di un «doppio» che ritorna ossessivamente nel pensare kofmaniano¹⁵. Il doppio, come un *topos* che richiama l’esperienza del pertur-

¹³ R. Panattoni e G. Solla, *Condividere l’assoluto*, in S. Kofman, *Parole soffocate*, cit. p. 8. Sarah Kofman parla «delle vie traverse obbligatorie per arrivare a raccontare “questo”», all’inizio del suo *Rue Ordener, rue Labat*, cit., p. 9.

¹⁴ S. Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, cit., p. 9.

¹⁵ La caratteristica peculiare del «doppio» in Kofman, è quella di disgregare tutte le categorie di opposizione, di far differire l’originale da sé. Cfr. S. Kofman, *La malinconia dell’arte*, cit. In questo libro, Sarah Kofman cita il capitolo che Jean-Pierre Vernant dedica alla figura della statuarica greca del *kolossos*. Più che per le dimensioni, la sua figura rimanda all’immobilità, all’ergersi di una forma piantata saldamente alla terra in contrasto alla sostanza volatile della *psyché*. Una categoria psicologica del «doppio» che «rappresenta» l’invisibile, la vita del morto nel mondo dell’al di là. Una forma di iscrizione nel mondo dei vivi della potenza della morte, di contatto e di comunicazione con ciò che di essa è inaccessibile. Forma di una realtà esterna al soggetto che presentifica l’assenza del morto, non per sostituirlo, ma per *evocarne*, attraverso la presenza, l’assenza. Cfr. J.-P. Vernant, *Figurazione dell’invisibile e categoria psicologica del «doppio»: il kolossos*, in *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino 2001, pp. 343-358.

bante (*Das Unheimliche*) e della morte è, per Freud come per Kofman, non una semplice duplicazione della presenza, ma un mezzo per vincere la morte e l'apparizione estranea in ciò che è familiare. Un'*intima estraneità* che produce un effetto inquietante dato dalla percezione di una divisione interna che fa parte dell'enigma della vita umana.

Rue Ordener è la strada della sua infanzia, delle sue origini, rue Labat, invece, è la strada della donna che la salverà dalla deportazione ma che la separerà dalla madre, dalle sue radici ebraiche e dalla lingua materna. Alla fine della guerra le due madri entreranno in conflitto per l'affidamento della piccola Sarah fino ad arrivare a contendersela davanti a un Tribunale. Il racconto descrive la storia di questo passaggio, di questo strappo che però non darà luogo a una conversione. Il passare da una strada all'altra è il suo restare in quel «tra», in quel passaggio ad altro, all'altro e all'altra che le consentirà di salvaguardare questa dualità in sé stessa senza cadere nell'assimilazione a una delle due. Anche in questo libro la scrittura si impone e la interroga. Esigenza che nasce per vederci più chiaro, per dire di quell'inquietudine che la sovrasta e che ha bisogno di trovare una sua via di espressione.

Sarah Kofman scrive senza mirare a dare spiegazioni, senza volersi appropriare di un senso, di dare una ragione a ciò che è accaduto. La dicibilità dell'inaudito è il filo conduttore che l'autrice segue riattraversando la sua infanzia senza nessun desiderio di padronanza sulla sua vita. Il vincolo tra scrittura e vita apre a un confronto serrato con il negativo. A un ascolto ricettivo all'elaborazione del dolore nella sperimentazione della perdita, nel vivere sulla propria pelle il piano di occultamento e di cancellazione di tutte quelle vite considerate come rifiuti da spazzare via. Riportare alla luce le trame intricate di quel suo vissuto, le consente di dare forma al disordine interiore, cosa che non la metterà al riparo da quell'abisso che la spingerà, qualche mese dopo, al suicidio.

Un breve capitolo del libro è dedicato alle «due madri» di Leonardo da Vinci, in riferimento a un disegno in cui appaiono la Vergine e sant'Anna che «abbracciate strette, si chinano con un "sorriso beato" sul Bambino Gesù che gioca con san Giovanni Battista»¹⁶. Qui Sarah Kofman introduce una lunga citazione di alcuni passi in cui Freud mostra come Leonardo da Vinci in realtà, dietro quel sorriso beato abbia «celato e smentito il dolore e l'invidia che la poverina provò quando dovette cedere alla più nobile rivale, prima l'uomo e poi anche il figlio»¹⁷. Significativamente, sulla copertina del suo primo libro, *L'enfance de l'art*, fece mettere un dettaglio proprio di questo disegno. Questi due libri non

¹⁶ S. Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, cit., p. 59. Il disegno di Leonardo da Vinci è il *Cartone di sant'Anna* databile intorno al 1501-1505 e conservato nella National Gallery di Londra.

¹⁷ Ivi, p. 60. Cfr. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Leonardo e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1996, p. 126.

sono slegati da quelli più teorici. Se la dimensione della teoria consente una messa a distanza, un tirarsi fuori dal reale nella verità oggettiva e dissimulare il proprio coinvolgimento nell'argomento di cui si sta trattando, il legame tra teoria e biografia fa sì che la verità soggettiva, che comporta sempre il «fare» filosofia, significa poter sentire con maggiore attenzione il proprio coinvolgimento nelle cose.

Quando ormai adulta ricorderà del rastrellamento che le portò definitivamente via il padre, della sensazione di angoscia e di spaesamento nel trovarsi abbandonata con i suoi fratelli e le sue sorelle in mezzo alla strada tra singhiozzi e urla, ritornò con la mente a quel lamento della tragedia greca «ahinoi, ahinoi, ahinoi» che esprime il punto culminante del supplizio, il compimento della disgrazia in cui si ha piena coscienza dell'irreparabile. La pura voce qui non può essere che lamento, suono balbettante privo di significato dal punto di vista del linguaggio ma non di quello del sentire. È voce densa di emozioni che vibrano sulla corda di una dismisura di senso che, attraverso le sfumature tonali e le vocalizzazioni, rientra nella sfera comunicativa di un sentire universale che fa parte del vivente. Il gemito del corpo che si scioglie in pianto. Una voce che esprime – strappando letteralmente la parola/suono dalla gola – del destino drammatico e angosciato che da sempre rappresenta l'aporia originaria dell'umanità¹⁸. È da questa voce «istintiva», da questo corpo che «parla» che Sarah Kofman pensa e scrive. La filosofia è stata per lei un *poros* salvatore. Le ha consentito di sopravvivere alla sua infanzia aporetica, per lo meno fino a un certo punto.

La disconnessione metafisica

Va anche considerato che il pensiero teorico deriva prima di tutto dalla sua *disconnessione*, che il pensiero e il sistema sono lisci, puri, esenti da ogni contingenza, insomma che il concetto si pone in modo trasparente, al di fuori delle realtà volgari.

Françoise Duroux

Il pensiero di Sarah Kofman è difficilmente classificabile all'interno del panorama classico della storia della filosofia, per quanto il suo stile sia molto rigoroso, didattico, concettuale e dimostrativo. Il suo procedere argomentativo non esclude la letteratura dalla filosofia. La letteratura porta alla filosofia un'intensa gioia delle parole e introduce elementi demistificanti e dissacranti grazie a una «distanziamento» ironica da sé stessa, dagli altri, dai concetti altisonanti. La

¹⁸ Sull'importanza della voce che emana dalla corporeità del testimone, rimando a G. Ponzio, *L'autobiografia e il racconto del trauma*, cit.

sua è una filosofia nuova, che si iscrive nella traiettoria genealogica post-nietzscheana¹⁹. Un pensiero svincolato dalle opposizioni metafisiche e dalla ricerca sistematica della verità. Attraverso il suo particolare modo di *lettura*, assume una posizione inconsueta e originale. Tutti i suoi libri teorici mostrano le basi pulsionali dei grandi testi filosofici, sempre considerati in relazione alla vita e alla storia dei suoi autori. Ciò non significa cadere in una sorta di psicologismo in cui lo studio della biografia avrebbe il compito di spiegare l'opera, ma al contrario è comprendere attraverso la biografia, come l'opera abbia permesso all'autore di diventare ciò che è, assicurandogli la sopravvivenza²⁰. Riportando il processo della concettualizzazione a una misura profondamente umana, impura, inscindibilmente legato al soggetto che la produce e ai contesti in cui si sviluppa, Sarah Kofman riesce così a mostrare il fondo «delirante» dei sistemi filosofici. Immergersi nella vita privata dei filosofi per coglierli nella loro esistenza terrena significa ripercorrere la genesi della loro produzione teorica. Ma c'è di più. Il *modus operandi* di Kofman riesce a smascherare *ironicamente* anche tutti quei tentativi di «digestione» che i filosofi di volta in volta hanno messo in campo per ridimensionare la questione irrisolta e sempre ritornante della differenza sessuale. Ecco perché l'analisi che Sarah Kofman fa della storia della filosofia offre la possibilità di operare una vera e propria rottura epistemologica dell'impianto teologico e ideologico a essa soggiacente.

Lo spazio classico del pensiero si muove tra un «al di qua» e un «al di là» che cancella le tracce di tutto ciò che teneva in stretta connessione questi due ambiti e che si muoveva a partire da un'altra logica. Il processo di separazione attivato dalla metafisica è sostenuto da un criterio logico che fa della coerenza e del trionfo sulla morte l'impalcatura su cui si regge la speculazione filosofica e in cui conoscere equivale a un gesto di padronanza sulla vita attraverso il conseguimento dell'immortalità. La metafisica dell'Essere istituisce un criterio, un discrimine tra ciò che è fondato, cioè eterno, e ciò che non lo è, il divenire. Ma c'è di più. La storia della filosofia è segnata da un pensiero del medesimo in cui essere e pensare sono una cosa sola, in cui l'essere è conforme all'idea in una dissimulata neutralità dei corpi sessuati. Tutto ciò che non risponde a tale conformità è escluso, considerato minore e divergente. Da qui la «presa» su quegli oggetti eterni del pensiero che sono le idee. Ma ciò che la filosofia pensa sia «eternamente fondato», in realtà, è un gesto di appropriazione sorretto da violenza. Il presupposto di ciò che è uno ed eterno – che si pone come a garanzia del pensiero – e che fa della trascendenza il principio ordinatore di tutta quanta

¹⁹ È così che si definisce in una trasmissione radiofonica francese «Du jour au lendemain» in cui parla del suo libro *Séductions, de Sartre à Héraclite*, trasmessa il 15 febbraio 1990. Disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=BWS7-B2VAJI>.

²⁰ S. Kofman, *Explosion II. Les enfants de Nietzsche*, Galilée, Paris 1993, p. 14.

la realtà, è arbitrario. Nulla è immutabile e la vita è sempre una mescolanza di più elementi sottoposta al caso e alla necessità. In un paragrafo del libro che indaga l'interpretazione freudiana dell'enigma femminile, dal titolo *Dare il cambio alle madri*, Sarah Kofman mostra come sia da sempre spettato alle Madri questo insegnamento di vita. Il paragrafo si apre con una famosa citazione di Kant tratta da *Il conflitto delle facoltà* in cui il filosofo di Königsberg, riprendendo un'antica formula biblica, afferma che il giudizio più umiliante per un uomo dotato di ragione è proprio quello in cui gli si ricorda che è polvere e che alla polvere ritornerà²¹. Come dire che l'accettazione della necessità, del destino, della morte provoca nell'uomo una irrimediabile ferita narcisistica. Nel mito, invece, l'accettazione dei limiti della vita umana, la capacità di elaborazione della perdita e della morte, era intesa come una sapienza massima.

Affermare la priorità del mito e della sua verità equivale a riconoscere tutto ciò che lo speculativo, la teoria razionale, maschile, quella della psicoanalisi, deve alla *dimostrazione speculare (ad oculus)* fatta da una donna, la madre; riconoscere che quel famoso «progresso della civiltà» non si sarebbe potuto realizzare senza la mediazione sensibile della madre. L'ordine pedagogico è rigoroso quanto quello naturale, comanda il passaggio necessario attraverso i sensi e il mito, mediante l'educazione materna: questa anticipa la scienza avvenire, semplice traduzione in formule operata dagli uomini di ciò che le donne da sempre hanno già saputo anche se non hanno potuto dirlo ma solo mostrarlo, ridotte come sono state a stare mute, a occupare nella cultura il posto del morto²².

Capovolgimento del dato di realtà, liberazione fittizia dalla necessità. Sancire la superiorità dell'anima sul corpo, accordare valore alla sola fecondità spirituale rispetto a quella fisico-biologica, significa operare un vero e proprio disconoscimento di questo *lavoro pedagogico* delle madri. La strategia messa in campo dalla metafisica ha depotenziato fino a cancellarla l'autorità delle Madri, accrescendo la centralità della figura paterna fino a farne il simbolo stesso del logos. Nonostante tale cancellazione, è indubitabile che la sua «ombra» sia sempre presente a livello fantasmatico²³. Avere potere di vita e di morte, insegnare a «rassegnarsi all'inevitabile, all'inaccettabile e alla morte», dire che si è fatti

²¹ Così il passo di Kant: «L'uomo che è vissuto così a lungo, che ha saputo per così tanto tempo evitare la mortalità – la sentenza più umiliante che può essere pronunciata su un essere ragionevole (“Tu sei polvere e polvere ritornerai”) –, che è stato insomma capace di conquistare quasi l'immortalità [...]». Cfr. I. Kant, *Il conflitto delle facoltà*, Morcelliana, Brescia 1994, pp. 184-185. Le formula latina «quia pulvis es et in pulverem reverteris» compare in *Genesis* 3, 19.

²² S. Kofman, *L'enigma donna*, cit., p. 68.

²³ Cfr. Diotima, *L'ombra della madre*, Liguori, Napoli 2007. In particolare segnalo i saggi di C. Faccincani Gorreri, *Paradossi del materno*, ivi, pp. 5-16; C. Zamboni Robotti, *Né una né due: l'enigma di un eccesso nello spazio pubblico*, ivi, pp. 17-32; I. Dominijanni Giglio, *L'impronta indecidibile*, ivi, pp. 177-196.

di terra e che si ritorna alla terra, sapere che ogni dono va restituito, significa fare affidamento su un sapere intuitivo, «istintivo» che nasce dalla percezione e dall'esperienza. Ecco perché la nascita «ufficiale» della filosofia coincide con lo stabilire l'incompiutezza della sessualità femminile, l'estromissione delle donne dal sapere e la loro castrazione. Come la natura, la Madre, è duplice. È vista come qualcosa di inaccessibile e onnipotente che offre la protezione rassicurante e benevola della madre buona e accogliente, ma è anche vista come la madre cattiva che si riprende la vita dispensando morte. L'attenzione che Sarah Kofman pone sul nesso fecondità e immortalità, cui ritornerò nel prossimo paragrafo, è molto indicativo al riguardo. La svalutazione del legame *naturale* tra il femminile e la procreazione a favore del legame *sociale* posto dalla paternità, rientra in una strategia contenitiva di questa onnipotenza che portava verso l'amore di tutto ciò che è passeggero, cangiante, in continuo divenire e passibile di continue rinascite. La filosofia, con un gesto violento, taglia il cordone ombelicale con il mito, la poesia, e copre la radice di quelle conoscenze più antiche da cui scaturiva tutto un altro modo di relazionarsi alla verità e all'eternità.

Nel mettere in discussione la strutturazione monosessuata e monocentrica, nel puntare il dito sui punti critici che emergono dalla questione della sessualizzazione, pensa ciò che è rimasto impensato nel logos, ciò che il logos ha oscurato, condannato e sommerso e fa i conti con questo suo «resto» irriducibile. Si avventura in un pensiero che libera la filosofia dal vincolo della fondazione sull'Essere. Tra le filosofe italiane, Adriana Cavarero ha parlato della sottile operazione di inversione del senso di realtà e del fatto che il mondo della vita diventa la crosta fenomenica di una verità desensibilizzata e accessibile al solo pensiero²⁴. E, sempre a proposito della derealizzazione del mondo della vita, in un altro testo scrive:

La metafisica nella sua figura più importante, quella della sua massima assolutizzazione, che è quella di Parmenide e che verrà poi corretta da altri filosofi, è un rimedio a «*ta fysikà*», la natura, intesa come ciò che è dominato dalla morte, come angoscia dello sparire. Allora per evitare questo, il pensiero metafisico si occuperà di altre cose: dell'essere che sempre è, dell'universale, di ciò che non muta, e se si occupa di ciò che muta (i «fenomeni» secondo Platone) troverà qualcosa di immutabile a fondamento di ciò che muta. In Platone sono le idee che costituiscono la ragion d'essere e la spiegazione delle cose che invece mutano. La struttura della metafisica ha questo inizio, una sorta di astrazione da *ta fysikà*, che sono le cose come stanno in natura, e quindi anche l'uomo²⁵.

²⁴ A. Cavarero, *Nonostante Platone*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 37.

²⁵ Ead., *Il femminile negato. La radice greca della violenza occidentale*, Pazzini, Verucchio 2007, pp. 10-11.

Un'astrazione che comporterà una gerarchia, una subordinazione tra essere e non essere e, conseguentemente, tra profondità e superficie, tra dentro e fuori, tra forma e contenuto, tra puro e impuro, tra natura e cultura, tra intellegibile e sensibile, tra apparenza e realtà, tra maschile e femminile. Il pensiero metafisico si regge su una catena di categorie di opposizione e sulla dissimulazione della violenza di questa gerarchia e dei rapporti di forza che lo costituiscono. Comporta il sacrificio di una parte di realtà nello stabilire il valore eterno e imm modificabile dell'essere in sé, l'imposizione di un'unica prospettiva nella sottomissione della realtà al mero principio razionale. Il «proprio» dell'uomo è la ragione (fallica) come unico e indiscusso centro di potere, in cui ne va non solo di una gerarchia nell'ambito della realtà fenomenica, ma anche di una gerarchia interna alle varie parti dell'anima. Chi detiene la conoscenza è padrone di sé e di tutto ciò che è nell'esercizio della sua egemonia e nell'affermazione del suo privilegio. Da qui l'esclusione di tutto ciò che non deriva dall'attività cosciente della ragione. L'attenta ma anche irriverente lettura, che Sarah Kofman offre, decostruisce così «il discorso pacato e rassicurante dei grandi numi tutelari della filosofia e della cultura occidentale per rivelarne la solida misoginia» e svelare «pienamente il loro fondo oscuro»²⁶.

A questo bisogna aggiungere che, per quanto Sarah Kofman abbia assunto una posizione non immediatamente ascrivibile al femminismo, il suo modo di leggere i «classici» della filosofia ha offerto e offre tuttora uno specifico contributo agli studi femministi attuali. L'uso del metodo psicoanalitico, non estraneo a una certa corrente del femminismo che ha saputo appropriarsene criticamente²⁷, le offre gli strumenti per individuare i meccanismi di potere interiorizzati, le identificazioni con i modelli dominanti e metterli radicalmente in questione, pur avendo piena consapevolezza che potrebbe essere un'arma a *doppio taglio* per le donne²⁸. In ogni caso, la resistenza alla psicoanalisi è dovuta soprattutto al fatto che «ha inflitto all'uomo l'una delle sue tre grandi ferite narcisistiche decostruendo l'idea di un soggetto libero, padrone di sé, autosufficiente, creatore di sé stesso»²⁹. La pratica psicoanalitica è rivoluzionaria nella misura in cui è un sapere pratico che si rivolge al corpo e alla sessualità, che opera uno scavo profondo all'interno della soggettività umana fino ad arrivare nella sede stessa delle rimozioni, nel luogo dei desideri repressi e socialmente respinti.

La questione che riguarda l'esclusione del femminile dalla speculazione filosofica e dalla partecipazione politica non è indagata da Kofman come qual-

²⁶ F. Negri, *L'arte dell'ascolto*, cit., p. 12.

²⁷ Cfr. *La carta coperta. L'inconscio nelle pratiche femministe*, a cura di C. Zamboni, Moretti & Vitali, Bergamo 2019.

²⁸ S. Kofman, *L'enigma donna*, cit., p. 12.

²⁹ Ead., *L'enfance de l'art*, cit., p. 35.

cosa di solo «femminile», ma riguarda uomini e donne, giacché la «differenza» ci attraversa e non è mai qualcosa di rigidamente classificabile. Le possibilità creative delle singolarità non sono mai radicate in ruoli già codificati. Lontana da ogni essenzialismo, il suo pensiero è strettamente correlato alla molteplicità prospettica di una corporeità che in sé sperimenta la varietà e l'esuberanza del maschile e del femminile. Con il pensiero filosofico questa unità molteplice originaria si perde. Il concetto rappresenta l'architrave di una binarietà, di un dualismo nato da un processo di astrazione mentale che fraziona, separa ciò che nella sua origine era indiviso. Nella riconquista del significato più ampio e profondo di questa unità molteplice che sorregge l'impalcatura della dimensione corporea e psichica di ciascun essere umano, è possibile fuoriuscire dalle gabbie che negano la libera espressione del sé per sporgersi sull'inesauribilità della realtà contro l'illusoria onnipotenza del possesso di sé e dell'altro. La determinazione ontologica dell'essenza del mondo, l'individuazione della natura ultima e assoluta della realtà, ha comportato la pietrificazione, l'oggettivazione di un sistema rigido e fisso di pensiero che ha chiuso ogni porta a ciò che è intuitivo, istintivo, proteiforme, femminile. Ha assicurato stabilità attraverso la valorizzazione della sola attività cosciente in cui la ragione, garanzia all'ideale ascetico, ha acquistato un'illusoria, ma non meno pericolosa, onnipotenza e autosufficienza. Dopo aver ricordato come, in realtà, le basi della conoscenza umana siano totalmente arbitrarie e che dunque la stabilità di questo edificio è assolutamente mistificatorio, la strategia kofmaniana va in difesa di quel resto insostituibile e intollerabile che appare come un fantasma perturbante e che, nel corso della storia, è riuscito ogni tanto a far vacillare le fondamenta dell'architettura della ragione. Ricerca così un altro equilibrio oltre le divisioni fittizie e le scissioni e pensa a partire dall'eterogeneità, dall'intreccio e dal divenire vitale e creativo di tutte le cose.

Dal «ciò che si dice» al «ciò che si fa»: una breve nota su Freud e il femminile

Pare che al pensiero si assegni il compito di prevenire qualche pericolo.

Sarah Kofman

Lo ripete spesso Sarah Kofman: una cosa sono le intenzioni esplicite, dichiarate degli autori, un'altra ciò che i testi fanno a prescindere da ciò che dicono. Ciò che le interessa è mostrare le contraddizioni, le ambivalenze e le strategie messe in campo di volta in volta dagli autori per difendersi dall'onnipotenza fantasma-

tica della Madre e della morte. Così tutta la sua analisi è proiettata a distinguere bene ciò che, ad esempio, autori come Freud, Platone, Comte, Kant e tanti altri dicono, rispetto a ciò che poi fanno concretamente nei loro testi. Il metodo della doppia lettura le serve per mettere a fuoco le dissimulazioni di *idee fisse* che, seppur apparentemente rigettate, non fanno altro che confermare la profonda inquietudine di fronte all'enigma della sessualità femminile. Secondo Kofman, Freud stesso, nonostante la denegazione della propria femminilità³⁰, nella Lezione su *La femminilità* e con *L'introduzione al narcisismo* ha aperto possibilità trascurate e ha dato prova di vedute più avanzate riconoscendo l'autosufficienza delle donne e disidentificando il femminile con la passività e il maschile con l'attività. Invita a familiarizzare con l'idea che «la proporzione in cui il maschile e il femminile s'intrecciano nell'individuo è soggetta a oscillazioni rilevanti»³¹.

A differenza di altri scritti in cui prevale *solo* la visione falloocratica dove Edipo è la legge generale, «il telos di tutta l'evoluzione», metro di misura su cui si basa l'interpretazione del femminile, in questi due scritti Freud riflette sul femminile *anche* in maniera inedita e «sottolinea l'importanza tutta nuova del rapporto preedipico della bambina con la madre mettendo in dubbio il privilegio dell'Edipo [...]»³². È come se intravedesse una strada diversa ma talmente sconcertante da battere subito in ritirata, confermando così di scegliere la «strada più rassicurante per il narcisismo maschile»³³. Tra l'orrore provocato dal sesso femminile e la percezione inconscia della potenza fantasmatica della madre arcaica, il riconoscimento della specificità irriducibile della sessualità femminile è rifiutata e temuta. Ciò che fa paura è l'indifferenza della donna al desiderio dell'uomo, la sua autosufficienza³⁴. Ecco perché, nonostante Freud colga le potenzialità iscritte nell'epoca preedipica in cui scopre l'alterità radicale della donna, corre subito ai ripari separando, come qualcosa di *totalmente* altro, quest'e-

³⁰ S. Kofman, *L'enigma donna*, cit., p. 14.

³¹ S. Freud, *La femminilità*, in *Introduzione alla psicoanalisi*, Boringhieri, Torino 1992, p. 515.

³² S. Kofman, *L'enigma donna*, p. 18. Importante segnalare che in apertura di questo saggio, Kofman si richiama, criticandola, all'interpretazione «denigratoria» e «forzata» di Luce Irigaray nel suo libro, *Speculum* e, lamentandosi delle cattive traduzioni francesi di Freud scrive: «Non ci sembra in effetti innocente il fatto che la maggioranza delle critiche mosse a Freud siano basate su questa "traduzione" francese. Luce Irigaray sostiene che neanche la più accurata delle traduzioni avrebbe mutato gran che il significato di questo discorso sulla "femminilità". La cosa è per lo meno dubbia e ci si può chiedere come mai, stando così le cose, Luce Irigaray continui a usare quasi sempre una traduzione che pure lei sa essere scadente, a meno che non sia per favorire "la causa". Quella della Femminilità? Facendo riferimento al testo tedesco non si tratta di tentare il "salvataggio" di Freud (noi non lo "salveremo" più di lei) ma soltanto di dar prova di quella minima onestà scientifica che consiste nel criticare un autore in funzione di quello che ha detto e non di quello che ci si sforza di fargli dire: la critica ne risulta tanto più valida», ivi, p. 13. Cfr. L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano 1989.

³³ S. Kofman, *L'enigma donna*, cit., p. 59.

³⁴ Ivi, p. 55.

poca precedente dalla civiltà greca³⁵. Per quanto gli storici, con la scoperta della scrittura lineare B, abbiano insistito più sulla continuità che sulla rottura tra i due periodi storici, Freud, a differenza di Melanie Klein³⁶, insiste sulla rottura radicale tra le due epoche e dunque subordina lo stadio preedipico all'edipico³⁷.

In *Introduzione al narcisismo* – e qui Kofman pensa che tale apertura sia stata dovuta al fascino che esercitava in quegli anni su di lui Lou von Salomé, Freud analizza le differenze fondamentali tra uomini e donne per quel che riguarda il tipo di scelta oggettuale. Nota che mentre nell'uomo agisce un amore oggettuale in cui si produce uno svuotamento e un impoverimento del proprio narcisismo in favore di una traslazione e di una sopravvalutazione dell'oggetto sessuale, la donna, al contrario, non va alla ricerca di un amore oggettuale, ama sé stessa e, più che amare, vuole essere amata. Così non si svuota del suo narcisismo che resta essenzialmente integro³⁸. Freud scorge, in questo tipo di donna, che considera il più puro e autentico, qualcosa di *inaddomesticato* che la lega al bambino, ai grandi animali da preda, ai gatti, agli umoristi e ai grandi criminali «che sembrano non occuparsi di noi»³⁹. Il punto è che se una donna vuole diventare pienamente tale, deve rinunciare al suo narcisismo, al suo «egoismo» e attivare quel processo di traslazione in cui farà proprio il narcisismo maschile indirizzato al mero amore oggettuale⁴⁰. Così, l'unica strada da percorrere, l'unica che possa offrirle una via di salvezza, di accettazione e di sicurezza è quella della gravidanza in cui il figlio, l'oggetto d'amore, diventa come una parte del suo io che le offre una maggiore e piena completezza. Ora, la domanda di Sarah Kofman è la seguente: perché Freud ha pensato solo eccezionalmente la donna come autosufficiente? E perché prosegue sulla strada dell'isteria femminile invece di approfondire quell'intuizione che associava la donna al grande criminale o ai grandi animali da preda?

Non senza una certa dose di umorismo, Sarah Kofman dice che in realtà Freud sa bene che la donna è una grande criminale ma si sforza in ogni modo di farla passare per un'isterica. Ciò perché l'isterica è complice dello psicanalista, cui si affida per guarire dalla sua «mancanza» strutturale, mentre la donna affermativa si rifiuta di essere sua complice, *sa* che non manca di nulla e non accetta la parola di verità della psicoanalisi. Da qui la sua insolenza da condannare moralmente e che la rende responsabile, colpevole di ogni suo male. È chiaro che fare riferimento all'isteria femminile è sempre molto più rassicurante ma,

³⁵ Ivi, p. 30.

³⁶ Ivi, p. 31.

³⁷ Ivi, p. 30.

³⁸ S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, Boringhieri, Torino 2012, pp. 39-41.

³⁹ Ivi, p. 41.

⁴⁰ S. Kofman, *L'enigma donna*, cit., p. 51. Cfr. S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, cit., p. 43.

soprattutto, osservabile come un dato di fatto incontrovertibile nella misura in cui «nel corso della storia la maggioranza delle donne sono state effettivamente complici degli uomini: la maggioranza delle madri non cercano prima di tutto di fare del figlio un eroe, un grande uomo, rendendosi complici dei suoi crimini, fino a rischiare la morte?»⁴¹.

Come abbiamo visto, nel lavoro sulla sessualità femminilità e sui suoi enigmi ciò che era stato intravisto è completamente ribaltato da Freud. Dopo aver mostrato come tutto ciò che diamo per scontato riguardo al maschile e al femminile è sbagliato e che neanche l'anatomia può cogliere pienamente ciò che caratterizza la loro specificità – dal momento che c'è un'enorme distanza tra ciò che è psichico e ciò che è anatomico –, Freud insinua la possibilità di un ribaltamento di molti luoghi comuni. Tale insinuazione, però, non lo esime dal compiere quel gesto di controllo che gli consente di richiamarsi al solo modello edipico in cui il femminile, trovandosi sprovvisto di ciò che davvero conta nella vita sessuale, vive un profondo complesso di castrazione associato all'invidia del pene al punto che «si perde la specificità, la radicale estraneità del totalmente altro, si controlla la “sorpresa” suscitata dalla scoperta della sessualità femminile»⁴². È la scoperta della donna affermativa che non nega né trattiene la sua sessualità, il cui prototipo mitico riposa nella dea egizia Mut, a essere schivato per la sua temibile potenza. Madre del mondo attraverso una partenogenesi nelle antiche acque primordiali, Mut incarna l'espressione più alta della maternità virile. Raffigurata come un avvoltoio, «il suo corpo, contraddistinto da mammelle, presentava inoltre un membro maschile in stato di erezione»⁴³.

In una lettera che Lou von Salomé scrive a Freud, è messo in luce come i tabù rappresentino sostanzialmente misure precauzionali prese dall'uomo volte a depotenziare l'autorità somma delle donne poiché non erano *al servizio personale* degli uomini e perciò erano temute e viste come demoniache⁴⁴. Kofman le riconosce di averci visto giusto: ciò che agli occhi degli uomini le rende intollerata-

⁴¹ S. Kofman, *L'enigma donna*, cit., p. 60. Sulla maternità come chiave di accesso per l'inclusione sociale nell'antica Grecia, come funzione sociale da cui derivano una serie di benefici ma anche di malefici, cfr. N. Loraux, *Le madri in lutto*, Laterza, Bari 1991.

⁴² S. Kofman, *L'enigma donna*, cit., p. 31.

⁴³ Ivi, p. 64. Qui introduce una lunga citazione di Freud: «All'ordinamento sociale del matriarcato subentrò quello del patriarcato, al che naturalmente andò congiunto il sovvertimento dei precedenti rapporti giuridici. A quanto si crede, l'eco di questa rivoluzione si avverte ancora nell'*Orestea* di Eschilo. Ma questo volgersi dalla madre al padre segna oltre a ciò una vittoria dello spirito sulla sensibilità, cioè un progresso di civiltà, giacché la maternità è provata dall'attestazione dei sensi, mentre la paternità è ipotetica, costruita su una deduzione e una premessa. Schierarsi dalla parte del processo di pensiero piuttosto che della percezione sensoriale, si dimostra un passo gravido di conseguenze». Cfr. S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. XI, Boringhieri, Torino 1979, p. 432.

⁴⁴ M. Klein, Lettera a Freud del 30 gennaio 1919.

bili è questa «condizione di beatitudine psichica, un assetto libidico inattingibile al quale noi abbiamo rinunciato da tempo»⁴⁵. Freud, di fronte a questo scenario che gli si apre di fronte, retrocede immediatamente e fa di questo elemento inaddomesticato qualcosa da condannare moralmente e da «normalizzare».

Tale inversione di accento fa risaltare la proiezione che Freud stesso opera sulla donna dell'impotenza maschile. Così, sebbene il mito abbia sempre grande spazio nelle analisi di Freud, il sapere che la donna veicola è sempre acerbo, infantile, balbettante ed è solo attraverso il sapere analitico che potrà essere dispiegato in tutta la sua chiarezza. La potenza del teorico sovrasta il mito e controlla l'onnipotenza della madre e della morte⁴⁶. Nella sua lezione Freud si sofferma su un altro punto importante che colpisce particolarmente Sarah Kofman: la tesi della bisessualità originaria che è vista inizialmente come avente uguale valore nei due sessi ma che successivamente è attribuita in particolare alle donne, al punto da diventare l'enigma stesso della femminilità. Se da una parte, infatti, la tesi della bisessualità comporta uno sconvolgimento perché «smuove le categorie metafisiche problematiche affermando il carattere puramente speculativo dell'opposizione maschile femminile», dall'altra «permette a Freud di ripetere il discorso falloocratico più tenace e metafisico». Infatti, pensare la clitoride come l'equivalente inferiore del pene, significa stabilire una gerarchia a partire dalla grandezza ma, come afferma bene Sarah Kofman, in realtà, malgrado le differenze qualitative, la qualità è la stessa, entrambe hanno lo stesso valore.

Ciò che viene estromesso dal discorso è la possibilità di non rinunciare al doppio godimento femminile, di non subordinare il piacere femminile alla sessualità vaginale, «erede del ventre materno», per una femminilità che gli uomini considerano «normale», cioè fatta a loro misura. È chiaro che nel processo di «normalizzazione» della donna delineato da Freud, il cambiamento della zona direttiva erogena comporta anche uno spostamento dell'oggetto d'amore: dal potente attaccamento preedipico alla madre, si passa a quello edipico nei confronti del padre e all'odio verso la madre. Ecco in che senso il primato del fallo, il riconoscere solo la libido maschile, sopprime quel «carattere sorprendente della sessualità femminile», e diventa l'esagerazione di Freud. Si tratta al contrario di ristabilire il potere di godere in maniera duplice, oltre le limitazioni fissate dalla morale sociale. Per quanto Freud cerchi in vari modi di liberarsi dell'impronta teologico metafisica, resta vittima del suo monismo e avanza false soluzioni. La

⁴⁵ S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, cit., p. 42. È nel saggio su Leonardo da Vinci che Freud si sofferma sulla dea egizia Mut evidenziando l'unità delle sue caratteristiche materne e virili. L'androginia della dea rappresenta la forza creativa primigenia della natura come unione del maschile e del femminile. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, cit., p. 105.

⁴⁶ S. Kofman, *L'enigma donna*, cit., p. 71.

dissimulazione di una speculazione delirante che, ancora una volta e sotto una veste scientifica, proclama una vera e propria sentenza di morte della donna⁴⁷.

L'astuzia della filosofia: condannare per incorporare

In un importante saggio del 1983 dal titolo *Comment s'en sortir?*, Sarah Kofman, appoggiandosi a un lavoro di Marcel Detienne e di Jean-Pierre Vernant⁴⁸, approfondisce l'occultamento messo in atto da Platone, in nome della Verità, dell'intelligenza astuta e perspicace di Mêtis, dei «suoi modi di comprendere e delle sue modalità pratiche»⁴⁹. Ne contesta l'obliquità per andare a favore della verticalità posta dalla contemplazione noetica, l'unica scienza in grado di offrire qualcosa di esatto e rigoroso⁵⁰. La condanna di tutto ciò che è contingente è una delle strategie adottate per porre la filosofia al di sopra di tutte le conoscenze, costruzione piramidale che, a partire dall'altezza da cui sorge la contemplazione, segna il confine tra vero e non vero, tra la conoscenza vera e la conoscenza incerta e approssimativa. Una divisione che si rivela decisiva. Il gesto sovrano della filosofia è un gesto di tradimento in cui si decide per un senso che gerarchizza e che assume un carattere violento ed egemonico. Oggettività unilaterale che giudica, definisce, determina, fissa i parametri di ciò che è puro e di ciò che non lo è, di ciò che ha valore solo in una comparazione con l'essere. Ma Platone, attraverso il suo discorso – come mostra in questo libro Sarah Kofman –, condanna il sapere tecnico e astuto di Mêtis per incorporarlo. Si appropria di ciò che dice di respingere.

Parte dal *Simposio*, un testo che aveva iniziato a leggere da adolescente, quando frequentava il liceo e studiava greco. Platone è il suo primo amore intellettuale, il filosofo che più di ogni altro la accompagnerà per tutta la vita e che avrà sempre un grande spazio nel suo insegnamento. Nietzsche e Freud arriveranno dopo. Era convinta che non si può godere del suo pensiero se non lo si legge in greco e lamentava frequentemente le cattive traduzioni che hanno dato luogo a sviamenti e interpretazioni errate. Nei testi che gli dedica, fa un'opera di smontaggio dell'immagine abituale che abbiamo di Platone e, in particolare, di ciò che resta del suo discorso nell'immaginario che ruota intorno all'amore. Del *Simposio* è infatti rimasta l'opposizione tra l'amore platonico e l'amore ter-

⁴⁷ Ivi, p. 153.

⁴⁸ M. Detienne, J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1999.

⁴⁹ S. Kofman, *Comment s'en sortir?*, Galilée, Paris 1983, pp. 13-14.

⁵⁰ A proposito della postura verticale del filosofo, Adriana Cavarero scrive: «L'autentica filosofia, la *theoria*, nella dottrina platonica della verità, prende la forma di una verticalizzazione immobile ed estatica». Cfr. A. Cavarero, *Inclinazioni*, Cortina, Milano 2013, p. 77.

restre, ma Sarah Kofman ci mostra che non è questa l'ultima parola di Platone sull'amore. E così ci racconta il dialogo in tutt'altro modo.

Innanzitutto, non va dimenticato che la nascita e il destino di Eros rappresenta la nascita stessa della filosofia. Il primo punto su cui Sarah Kofman si sofferma, è strettamente collegato alla *natura* dei genitori di Eros, alla loro dissimmetria genealogica, in quanto Poros (espediente) ha una madre, Mêtis, mentre Penìa (povertà) appare nel dialogo orfana di madre. Tale dissimmetria non le sembra trascurabile dal momento che «evidenzia il legame di parentela tra l'Amore, Poros e Mêtis, e dichiara che l'intelligenza astuta, piena di risorse, all'origine di ogni *techné* è anche l'antenata della filosofia, dell'amore della *sophia*»⁵¹. La loro natura oppositiva, genealogica e sessuale, si riversa totalmente su Eros e ne delinea il suo particolare carattere duplice e intermedio che oscilla tra sapere e non sapere. La sua discendenza da Mêtis è particolarmente significativa per la filosofia, dal momento che significa «dare alla filosofia la stessa finalità soteriologica della *techné*: quella di inventare dei *poroi* per far uscire gli uomini dalle aporie, da ogni tipo di situazione difficile, senza uscita»⁵². Dai vari studi di Detienne e Vernant emerge come sia caratteristica di Mêtis un certo tipo di intelligenza, prevalentemente pratica e intuitiva, ma anche plastica, che permette, attraverso stratagemmi e astuzie, di tirarsi fuori da tutte quelle situazioni in cui ci si trova in difficoltà, in passaggi impraticabili⁵³. È una figura legata al divenire, alla capacità di riuscire a dominare situazioni improvvisamente mutevoli e impari. Un tipo d'intelligenza che ribalta i rapporti di forza e riesce ad avere la meglio nonostante, dal punto di vista fisico, sia più debole del suo avversario. È anche associata alla capacità di prevedere l'imprevedibile e a camuffare la sua presenza, come fanno alcuni animali selvatici per difendersi dai predatori. La sua capacità è di usare delle tecniche attraverso cui riesce a trovare delle risorse per aprire nuove strade che consentono il passaggio per fuoriuscire dalla situazione aporetica. Prima moglie di Zeus, come racconta Esiodo, Mêtis fa riferimento a un principio femminile ancorato pienamente all'universo cosmogonico della Grande Madre, ha una natura proteiforme e polivalente, fluida e acquatica. Il principio opposto della creazione è rappresentato da Zeus, la divinità patriarcale che ingoierà e incorporerà Mêtis per paura di essere detronizzato⁵⁴.

⁵¹ S. Kofman, *Comment s'en sortir?*, cit., p. 15.

⁵² Ivi, p. 16.

⁵³ M. Detienne e J.-P. Vernant, *La métis du renard et du poulpe*, in «Revue des études grecques», vol. 82, nn. 391/393, 1961, pp. 291-317.

⁵⁴ Eva Cantarella si è soffermata su questo aspetto e scrive: «[...] avendo mangiato la moglie, Zeus accanto alla forma di intelligenza che gli uomini possedevano, vale a dire il *logos*, egli possedeva anche quella della moglie: un'intelligenza diversa, che anche le donne potevano avere. A differenza del *logos*, ragione alta e astratta, la *metis* era un'intelligenza "bassa", rivolta al caso singolo, specifico: non

L'analisi di Sarah Kofman procede evidenziando la difficoltà di traduzione, se non proprio l'intraducibilità, dei termini di *poros* e di *aporia*. *Poros*, infatti, non è paragonabile a una strada qualsiasi. È un termine che fa riferimento alle acque primordiali, alla ricerca di una rotta da seguire durante le navigazioni, dunque alla possibilità di orientarsi e di *inventarsi* una strada laddove non è possibile farlo: il mare. Nella confusione caotica e straniante del mare, nello spazio aporetico per eccellenza, la rotta, seppur cancellata dal movimento delle onde, è lo stratagemma che consente di ritornare sani e salvi in porto e di ritrovare la stabilità della terraferma. Nonostante ciò, il sapere di Mètis è precario, effimero, proprio perché riguarda situazioni legate a una linea di intervento precisa e non può essere fissato e dato come qualcosa di acquisito. Ciascuno dovrà affidarsi ai propri *espedienti*, rifare da sé il cammino, trovare la propria rotta, il suo *poros*. Al pari dell'arte sofistica, tale abilità tecnica fa parte per Platone di un universo che non può appartenere a pieno titolo alla dimensione della vera *episteme*. Essa fa riferimento piuttosto all'ambito della *doxa*, dell'opinione in cui tutto è ambiguo e mobile. In nome della Verità immutabile e certa, Platone condanna i sofisti, poiché sa bene che «i discorsi sono delle forze non meno inquietanti e pericolose del mare e dei suoi abissi, e affrontarli significa affrontare delle potenze temibili e infernali»⁵⁵.

La potenza ambigua del linguaggio richiama la potenza impetuosa del mare. A questo punto, per Platone è necessario salvare la filosofia dall'oceano del discorso, «nuotare» per sopravvivere alle pericolose trappole tese dai discorsi dei sofisti che, non avendo né capo né coda, non fanno altro che aumentare la confusione e assumere posizioni contrastanti, moltiplicare le aporie. E qui Kofman cita un passo tratto dalla *Repubblica* di Platone: «Che uno cada in una piccola vasca o in mezzo al più vasto dei mari, in ogni caso è costretto a nuotare. Questo è certo. Dunque anche noi dobbiamo nuotare e provare a salvarci da questo discorso, se non speriamo che un qualche delfino ci sostenga o se non riponiamo la nostra speranza in qualche altra impraticabile salvezza»⁵⁶.

Solo il discorso filosofico può avventurarsi su queste vie marine e trovare la rotta giusta ma, vista la sua inquietante somiglianza con il discorso sofistico, sarà necessario distinguerlo accuratamente da quest'ultimo. Tutte le caratteristiche di Mètis che appartengono ai sofisti sono condannate da Platone «a causa della

classificava, non costruiva categorie. Era il frutto dell'esperienza e della riflessione, volta a perseguire obiettivi concreti, raggiunti spesso per vie indirette e tortuose. Fondamentalmente, infatti, consisteva nella capacità di usare trucchi e stratagemmi, di inventare astuzie e insidie. Per questo, a volte, consentiva di vincere chi era in situazione di vantaggio». Cfr. Eva Cantarella, «*Sopporta, cuore...*». *La scelta di Ulisse*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 20.

⁵⁵ S. Kofman, *Comment s'ensortir?*, cit., p. 24.

⁵⁶ Platone, *Repubblica*, 453 d.

loro parentela con il sensibile» e, allo stesso tempo, incorporate⁵⁷. La filosofia compie lo stesso gesto di Zeus per non perdere la sua sovranità. Nell'esposizione che ne offre Sarah Kofman, la divisione salvatrice introdotta da Platone «tra una buona e una cattiva *mimesis*, tra un nobile e un vile sofista, tra cane e lupo, tenta di decidere tra aporia filosofica e aporia sofistica che si assomigliano come due fratelli nemici»⁵⁸. Nel modo di usare l'aporia, infatti, Socrate non si distingue dal sofista. Come quest'ultimo, con il suo interrogare incalzante mette tutto in discussione, non dà nulla per scontato, lascia i suoi interlocutori nella totale incertezza, paralizza come una torpedine e insieme punge come un tafano per spingere a ulteriori ricerche coloro che credevano sapere ciò di cui stavano parlando. A differenza dei sofisti però, per Socrate, farli cadere nell'aporia non equivale a immobilizzarli ma a «risvegliarli» dal sonno in cui sono immersi, a rendere problematico ciò che sembrava loro familiare, a rivolgerli verso la luce della verità e liberarli dalle ombre ingannatrici riflesse nella caverna. La capacità di farli uscire dalla situazione aporetica richiede l'uso di qualche *téchnai*, l'invenzione di un *poros*. Ora, l'introduzione di questa divisione salvatrice che separa la buona aporia di Socrate dalla cattiva aporia dei sofisti, va di pari passo «con tutte quelle gerarchie platoniche che valorizzano l'intelligibile a scapito del sensibile, l'alto a spese del basso; fanno dominare la luce sulle tenebre, il maschile sul femminile»⁵⁹.

E qui si apre un altro scenario che procede seguendo la stessa astuzia messa in campo per l'incorporamento di ciò che si vuole occultare. La tecnica socratica dell'arte maieutica si basa su un processo di appropriazione di ciò che fanno le levatrici quando aiutano le donne ad alleviare i dolori del parto. Socrate opera una vera e propria espropriazione di questo «potere» delle donne, e aggiunge anche che le doglie di chi filosofa sono ben più dolorose e inquietanti di quelle delle donne!⁶⁰ Potere, non un vero e proprio sapere, come giustamente sottolinea Kofman, qualcosa che si attiva in un momento di crisi, di blocco, e che dà luogo a un passaggio di stato. Potere di azione di un'intelligenza pratica che serve in tutti quei momenti decisivi, come il travaglio, in cui si è costretti ad agire, a intervenire prontamente facendo affidamento sulla propria abilità, sulla capacità intuitiva di indovinare la cosa giusta da fare in un determinato momento⁶¹.

⁵⁷ S. Kofman, *Comment s'ensortir?*, cit., p. 36.

⁵⁸ Ivi, p. 39.

⁵⁹ Ivi, p. 51.

⁶⁰ Così Socrate dice a Teeteto: «Ora, quelli che si congiungono meco, anche in questo patiscono le stesse pene delle donne partorienti: ché hanno le doglie, e giorno e notte sono pieni di inquietudine assai più delle donne. E la mia arte ha il potere appunto di suscitare e al tempo stesso di calmare i loro dolori». Cfr. Platone, *Teeteto*, 151a.

⁶¹ Marcel Detienne segnala che l'ambito temporale di questo tempo opportuno, decisivo, strettamente legato all'arte sofistica e alla politica, è quello del *kairos*. Cfr. M. Detienne, *Maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 90.

Come loro, Socrate apre il passaggio, spiana la strada per far fuoriuscire, con un giusto colpo d'occhio, ciò di cui l'anima è gravida: il concetto, luogo della *vera* filosofia.

Nel fare ritorno al *Simposio* di Platone, Kofman si sofferma sul fatto che «la situazione di coloro che sono in travaglio ripete sempre quella di Penìa», la madre orfana di Eros⁶². Trovandosi in piena situazione aporetica, non essendo stata invitata al banchetto degli dei immortali, si intrufola come una mendicante e approfitta astutamente del sonno ebbro di Poros per generare Eros. Qui Kofman introduce un particolare molto significativo: Penìa è l'ombra, il fantasma, il doppio dell'anima umana in stato di abbandono. La parola *skia*, che in greco significa ombra, traccia, e altresì «un invitato non invitato» di cui nemmeno ci si accorge, rimanda non solo alla caverna platonica in cui essa rappresenta un tipo di conoscenza inferiore⁶³, ma a un *topos* che ritroviamo lungo tutto il corso della civilizzazione⁶⁴. Penìa, attraverso la nascita di Eros, recupera indirettamente l'immortalità attraverso l'astuzia, la tecnica⁶⁵. È l'amore che provoca questa possibilità di partecipazione all'immortalità che sarà la principale caratteristica di Eros. L'amore è un dio imperfetto, propriamente un demone, un intermediario (*metaxu*) tra l'umanità e la divinità, né mortale né immortale, che desidera ciò di cui sente la mancanza.

Dopo aver passato in rassegna tutti i differenti elogi dell'amore fatti dai vari protagonisti del *Simposio*, arriva Diotima interpellata da Socrate e presentata come colei che *possiede* la verità sull'amore. Se negli altri discorsi si capisce bene che la posizione non è quella di Platone, l'entrata in scena di Diotima propone invece la posizione in cui Platone si riconosce. Con Diotima sono reintrodotti tutti quegli argomenti che mancavano negli altri discorsi. Prima di tutto, mette subito in discussione il fatto che Eros sia un dio e che ami necessariamente le cose belle. Egli non è né bello né buono, né sapiente né ignorante. È qualcosa che sta *tra* due dimensioni opposte, tra due estremi. Adoperando lo stesso metodo di Socrate, Diotima gli domanda: «non t'accorgi che c'è qualcosa di mezzo

⁶² S. Kofman, *Comment s'ensortir?*, cit., p. 59.

⁶³ R. Casati, *La scoperta dell'ombra*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 67.

⁶⁴ In un'intervista radiofonica, Sarah Kofman si riferisce ad esempio al racconto di Dostoevskij, *Il sosia*, in cui il personaggio principale Jakov Petrovič Goljadkin *non è stato invitato* a una festa.

⁶⁵ Da notare l'assenza di qualsiasi riferimento che potrebbe associare Penìa alla violenza, allo stupro nei confronti di Poros. Mi sembra utile rilevarlo, in quanto di solito l'aggressione sessuale maschile è sempre all'insegna della violenza, dello stupro, a maggior ragione quando a esercitarla è Zeus. Anche quest'ultimo, però, una volta che ha ingurgitato Mêtis, si affiderà all'astuzia e al camuffamento per ottenere ciò che vuole. Una recente scoperta nel sito archeologico di Pompei ha portato alla luce un affresco raffigurante Leda e Zeus. Quest'ultimo compare nelle sembianze di un cigno per raggiungere i suoi fini senza usare la forza. Ricordo anche che la storia di *Leda e il Cigno* è narrata nel libro VI delle *Metamorfosi* di Ovidio e fa parte delle leggende mitologiche greche. La raffigurazione di Leda è molto ricorrente nella pittura greca e romana che si diffuse in modo particolare durante l'ellenismo.

fra sapienza e ignoranza? [...] [Amore] è giudicare con giustizia senza essere in grado di darne ragione»⁶⁶. Poi, si sofferma sulla natura demoniaca di Amore che ha il compito di mediare tra gli uomini e gli dei rendendo possibile un contatto tra loro. Fa una rassegna dei caratteri divergenti che ha ereditato dal padre e dalla madre. Tutti i caratteri positivi, come la sapienza e l'ingegnosità, derivano dal padre, quelli negativi, come l'ignoranza e l'essere sprovveduta, derivano dalla madre. Dall'intreccio di curiosità e povertà Eros è filosofo, poiché «chi non è né nobile né saggio crede d'aver tutto a sufficienza; e naturalmente chi non avverte d'esser in difetto non aspira a ciò di cui non crede d'aver bisogno»⁶⁷. È su questo passaggio nevralgico del dialogo che Sarah Kofman si sofferma con particolare acume. La natura *atopica* dell'anima umana fa sì che essa sia trascinata dal desiderio di possedere ciò che ancora non ha. Il solo *poros* che le si offre è l'amore. E l'amore è relazione, incontro tra due opposti attraverso cui è possibile l'atto di creazione «con cui una cosa passa dal non essere all'essere»⁶⁸. Ora, nel discorso di Diotima è precisato che solo tre cose sono veramente creatrici: la musica, la grammatica e l'amore. E aggiunge che solo queste arti consentono di possedere il bene *per sempre*. Solo nella fecondità fisica e spirituale è possibile partecipare dell'immortalità. L'azione che presiede alla sua concretizzazione è la procreazione. Questo è il fatto divino, prosegue Diotima, che porta l'immortalità agli uomini. Ma l'anima e il corpo non stanno sullo stesso piano. Il passaggio successivo mostra come la procreazione dell'anima abbia un valore maggiore rispetto a quella del corpo, che rimane segnato irrimediabilmente dalla mortalità. Solo la fecondità filosofica assicura la nascita della parte divina dell'anima: il pensiero e ogni altra virtù.

La divisione filosofica che decide della superiorità della fecondità filosofica su tutte le altre, può essere letta come un gesto di rottura con tutto ciò che rischierebbe di contaminare la sua purezza: questa volontà di rottura dissimula la stretta continuità della finalità filosofica con quella di ogni *techné*, di ogni inventività: trovare degli espedienti, dei *poroi*, per far uscire l'uomo dall'aporia più temibile, la morte. Camuffa il carattere prometeico dell'impresa filosofica⁶⁹.

L'astuzia di Platone è quella di oscurare questo carattere pro-meteico della filosofia. Dietro Prometeo, infatti, c'è l'ombra di Metis. E dietro Socrate c'è l'ombra di Prometeo e delle levatrici. È l'amore per i mortali a spingere Prometeo a infrangere i divieti di Zeus. È l'amore per il sapere a spingere Socrate a salvare gli esseri umani dalle aporie inestricabili attraverso l'arte della divisione

⁶⁶ Platone, *Simposio*, 202 a.

⁶⁷ Ivi, 203 a.

⁶⁸ Ivi, 205 c.

⁶⁹ S. Kofman, *Comment s'en sortir?*, cit., p. 73.

numerata e la scienza degli intermediari. Due *techné*, scrive Kofman, che sono capaci in un'unità di analizzare, di numerare e di specificare la diversità. Di arrivare all'identità dei contrari attraverso molteplici combinazioni⁷⁰. Ma la logica dell'intermediario è rapidamente sostituita dalla logica dell'identità. Platone abbandona così la dialettica intesa come arte della divisione numerata che dava luogo a un'altra concezione dell'Essere, e vira in direzione della dialettica come scienza dell'Essere, della realtà del Medesimo, eternamente immobile e identico a sé stesso in cui la gerarchizzazione serve ad esercitare il dominio su tutto ciò che gli si oppone. Come scrive Dodds, «Eros ha speciale importanza nel pensiero di Platone, perché è l'unico momento in cui si uniscono le due nature dell'uomo: l'io divino e la bestia incatenata. [...] Abbraccia così l'intera cerchia della personalità umana, rappresenta l'unico ponte empirico fra l'uomo qual è e l'uomo quale potrebbe essere. Anzi Platone qui si avvicina molto al concetto freudiano di libido e sublimazione. Ma mi sembra che non abbia mai armonizzato questo filone del suo pensiero con le altre parti della sua filosofia. Se l'avesse fatto poteva essere messo in pericolo la concezione dell'intelletto come entità autonoma, indipendente dal corpo, e Platone non voleva correre questo rischio»⁷¹.

Il carattere «impuro», «inclinato» della filosofia è spazzato via. Così come sono spazzate via le donne con la loro fecondità di rango inferiore. La superiorità della ragione comporta la totale denegazione del femminile e il presupposto che la *seduzione* è diversa se a esercitarla è il filosofo, una donna o un sofista. Non stupisce che Platone fa di Poros l'essere attivo per eccellenza quando tutto invece ci dice che, ubriaco di nettare, dorme beato nelle maglie del sogno. In realtà, è Penia a essere più che sveglia e attenta, a fare tutto, a escogitare lo stratagemma che porterà alla nascita di Eros. Condannare per incorporare, fare «proprio» ciò che si dice di disprezzare, di temere. Proiezione di un'invidia ancestrale con cui ancora facciamo i conti. In questo senso, l'orizzonte metodologico kofmaniano si muove nella «convinzione che l'inconscio possa esercitare un grosso peso nelle vicende umane, nei fenomeni storici e culturali»⁷². E, in effetti, il rimosso che sempre ritorna non solo conferma l'intuizione freudiana di una continuità tra conscio e inconscio, ma ci fa capire anche che è dall'incorporamento violento della *techné* della madre, dall'oscuramento della matrice, che il principio del padre diventerà il fondamento, l'eroe, il modello di una soggettività padrona di sé e autosufficiente. L'astuzia di Platone è segnata da questa *inversione* che attraverserà la storia della filosofia.

⁷⁰ Ivi, pp. 84-85.

⁷¹ E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Rizzoli, Milano 2020, p. 271.

⁷² M. Bettini, *I Greci, divini o selvaggi?*, in E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, cit., p. VI.

Conclusioni: l'artista al servizio di Eros

Bisogna rinunciare all'intenzione primitiva di accogliere solo le scienze pure. La via più bella è una via mista che non deve essere confusa con una «accozzaglia» destinata alla corruzione. Il miscuglio, per essere buono, implica misura e proporzione (*metron e summetron*), che detronizzano entrambi il piacere, mettendo fine alla sua pretesa di occupare il primo posto tra i valori.

Sarah Kofman

Nelle riflessioni di Freud, come il femminile, anche l'arte è enigmatica. Pubblicato nel 1970, il primo libro di Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, ebbe grande successo. Un lavoro originale e di scavo sull'interpretazione dell'estetica freudiana. In apertura, si sofferma sulla resistenza alla psicoanalisi e sulla necessità, da parte di Freud, di spiegare con cura il compito della psicoanalisi nell'ambito dell'arte. Si sofferma anche sul modo in cui procederà nella lettura dei suoi testi: innanzitutto, andrà a «distinguere le opere in cui espone i rapporti della psicoanalisi e dell'arte, dalle opere in cui si dedica a una "applicazione" [...], a una lettura sintomatica dell'arte»⁷³. Nell'analizzare due suoi saggi separati da una decina d'anni⁷⁴, nota delle importanti sfumature nel modo in cui Freud presenta l'interesse della psicoanalisi all'arte. Nel primo, è messo in evidenza come il suo contributo può portare solo a delle «chiarificazioni» che, per quanto soddisfacenti, non riescono a cogliere pienamente tutti gli aspetti dell'arte. Nel secondo, invece, Freud afferma che la psicoanalisi ha gettato un «fascio di luce nell'ambito della mitologia, della scienza della letteratura e della psicologia degli artisti. [...] Che ha chiarificato la sua parentela interiore con la nevrosi e con il sogno. [...] Che la psicoanalisi è nella posizione di poter dire la parola decisiva per ogni questione che riguarda la vita immaginaria degli uomini»⁷⁵. Sarah Kofman vede qui all'opera una specifica strategia, ma anche un compromesso in atto da Freud tra il senso letterale e il senso latente, nel segnalare la parentela tra la produzione culturale e la dimensione psichica. Ciò significa ristabilire un contatto tra quelle sfere che la metafisica aveva separato, significa rendere comprensibile la linea di continuità, seppur segnata dalle differenze, tra l'arte e la nevrosi, tra l'arte e il sogno. La sua presa di distanza dalla ricerca estetica «pura», di stampo

⁷³ S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., p. 8. E più avanti scrive: «l'applicazione del metodo psicoanalitico non è il alcun modo limitato al campo delle malattie psichiche, ma si estende anche alla soluzione dei problemi dell'arte, della filosofia e della religione», ivi, p. 16.

⁷⁴ I testi di Freud cui fa qui riferimento Sarah Kofman sono: *L'interesse per la psicoanalisi* del 1913 (in *Opere*, vol. VI (1912-1914), Boringhieri, Torino 2013) e *Breve compendio di psicoanalisi* del 1923 (in *Opere*, vol. IX (1917-1923), Boringhieri, Torino 2013).

⁷⁵ S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., pp. 8-9.

specialistico e accademico, incapace di interpretare correttamente i «dettagli», è un'altra strategia che gli consente di camuffare il carattere polemico di un'impostazione che non condivide, perché segnata dalla metafisica, dalla gerarchia dell'alto e del basso, del superiore e dell'inferiore, dalla separazione tra forma e contenuto, tra sensibilità e intelletto. Per lui ne va, al contrario, della scoperta di un'unità insospettata, di un legame stretto tra le discipline, unite da uno stesso nodo comune che ritorna ma che non si ripete mai allo stesso modo: la struttura edipica⁷⁶.

Un altro aspetto che Kofman fa emergere dalla lettura del *Mosé* di Freud⁷⁷, è il fatto che, anche qui, ciò che dice apertamente non corrisponde a ciò che fa realmente. Usa una falsa modestia per attivare una precisa strategia: quella di indicare in maniera indiretta come leggere un'opera d'arte, poiché ogni testo è, come nei sogni, un tessuto che maschera un contenuto latente e un tessuto che rivela un contenuto manifesto⁷⁸. Bisogna sporgersi oltre quelle che sono le intenzioni dichiarate, coscienti, attraverso cui l'artista concepisce il suo lavoro. Tra mascheramento e rivelazione l'arte è, dunque, un enigma da risolvere e solo il metodo psicoanalitico «è avvezzo a indovinare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, al rimasuglio – ai “rifiuti” – dell'osservazione»⁷⁹. In più, ciò che Freud lamenta delle interpretazioni specialistiche è di non vedere che dietro le strutture delle opere artistiche si nascondono le «intenzioni incoscienti» dell'artista e che queste intenzioni producono degli effetti sugli spettatori⁸⁰. L'enigmaticità dell'arte è legata al ritorno di una rimozione universale che agisce inconsapevolmente e indirettamente nel processo di creazione. È qui che entra in gioco l'immaginario ideologico dell'artista che Freud vuole superare: il superamento della figura del padre.

Con l'analisi del *Mosé di Michelangelo*, Freud opera una vera e propria decostruzione dell'immaginario teologico e metafisico che si riversa sull'artista. L'importanza peculiare degli effetti prodotti dalla sopravvalutazione, dalla venerazione nei confronti dell'artista, infatti, coincide con i caratteri «onnipotenti» che sono attribuiti al padre di cui il figlio, l'eroe, si deve liberare fino ad arrivare a ucciderlo. L'atteggiamento degli uomini riguardo l'arte, scrive Sarah

⁷⁶ Ivi, p. 17.

⁷⁷ Si tratta del saggio del 1913 dal titolo *Il Mosè di Michelangelo*, in *Leonardo e altri scritti*, Borinighieri, Torino 1969. Nella premessa Freud scrive: «da profano ha notato spesso che il contenuto di un'opera d'arte esercita su di me un'attrazione più forte che non le sue qualità tecniche [...]. La mia attenzione è caduta così sul fatto apparentemente paradossale che proprio alcune delle creazioni artistiche più grandi e più travolgenti sono rimaste oscure alla nostra comprensione. Le ammiriamo, ci sentiamo vinti da loro, ma non sappiamo dire che cosa rappresentano», ivi, p. 185.

⁷⁸ S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., p. 18.

⁷⁹ S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, cit., p. 198.

⁸⁰ S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., p. 22.

Kofman, ripete questa ambivalenza del figlio in cui all'ammirazione del padre si accompagna il desiderio della sua morte per prenderne il posto⁸¹. Nel cuore stesso della nostra cultura, il parricidio e l'incesto rappresentano un filo rosso che ritorna nelle sue molteplici variazioni e deformazioni. Alla base di questo processo c'è un atteggiamento religioso e narcisistico che porta a un'idealizzazione e a un'illusione in cui l'arte si trova profondamente invischiata. L'arte è una reazione al complesso edipico. Venerare l'eroe, l'artista, significa ammirare indirettamente il padre, se stessi. Significa restare vittime del complesso edipico, rimanere all'interno di uno stadio infantile che richiede di essere superato attraverso delle rotture epistemologiche che necessariamente comportano delle rotture psichiche⁸². Proprio perché l'arte ha a che fare con i desideri dell'infanzia, con il rimosso universale che ritorna sempre nelle sue variazioni, diventa il modello di comprensione privilegiato per l'analisi dei processi incoscienti, in particolare di quelli onirici. In tale contesto, universale significa che tali desideri fanno parte di una memoria individuale e collettiva che attraversa e riguarda tutta la storia dell'umanità. Questi processi non possono essere affrontati facendo uso degli strumenti che ci derivano dalle relazioni logiche.

Il «linguaggio» dell'arte, come quello del sogno, non è propriamente un linguaggio, o meglio, non è un linguaggio che si avvale di parole, che dice qualcosa, piuttosto *indica* qualcosa. Si ha a che fare con qualcosa di arcaico, di simbolico. È un linguaggio figurativo, visuale, non fonetico, analogo a una scrittura geroglifica incomprensibile che va decifrata. L'espressività propria dell'arte è inventiva, trasforma il materiale «primitivo» di cui dispone – lacune, lapsus, deformazioni – e genera qualcosa di «nuovo»; non è la semplice traduzione di qualcosa di già preesistente. Questo è un punto molto importante su cui Kofman si sofferma in maniera accurata. Non si tratta di un processo di mera traduzione dei pensieri inconsci, di una trasposizione del senso originario, non c'è, difatti, un contenuto «precedente» che andrebbe poi a riversarsi nell'opera o nel sogno. Ciò perché il primitivo è il prodotto di un fantasma mitico che non esiste da nessuna parte e perché non c'è mai una natura che non sia già cultura. «La natura come spontaneità senza interdizioni è un mito. L'originale è già sempre culturale»⁸³. C'è «supplementarità», «sostituzione», «costruzione» che ripara alla mancanza di senso. È costruzione fantasmatica a partire da tracce mnemoniche, essenzialmente deformate dalle sovrapposizioni ulteriori, che mettono sulla pista del rimosso e consentono di ricostruire un'identità, una presenza⁸⁴.

⁸¹ Ivi, p. 30.

⁸² Ivi, p. 35.

⁸³ Ivi, p. 91.

⁸⁴ Kofman segnala l'importante studio di Derrida sulla traccia, strettamente legata al processo di ricostituzione «après coup» del senso dell'esperienza, e rimanda anche al mito escatologico dell'isola

Non si tratta allora di interpretare, ma di *ricostruire* il ricordo, indovinando, il senso dell'esperienza passata dai detriti, dai dettagli che restano e in cui è conservato tutto l'essenziale per quanto risulti inaccessibile. Una ricostruzione che assomiglia molto a quella operata dall'archeologo, e che equivale all'assemblaggio dei pezzi disordinati di un puzzle di cui non abbiamo nessuna immagine preesistente. La differenza tra l'archeologo e lo psicoanalista è una differenza d'oggetto e una differenza d'intento. Laddove il primo realizza il suo compito attraverso la ricostruzione, il secondo vede nella costruzione un lavoro preliminare che, di costruzione in costruzione, riesce a dare ordine al caos attraverso un'invenzione simbolica⁸⁵.

Il gioco del bambino, come quello dell'artista, *crea* per padroneggiare simbolicamente quest'assenza nel *piacere* di questo suo padroneggiamento⁸⁶. Per Freud, ricorda Kofman, ogni rappresentazione è sostitutiva di un'assenza originaria che sfugge sempre e che può essere solo fantasticata dal desiderio⁸⁷. Del resto, l'arte è scrittura del desiderio e comporta un *guadagno* di piacere⁸⁸. Il piacere estetico nasce da questa *sublimazione* del desiderio che libera dall'inibizione di ciò che è represso, che *gioca* con ciò che nella fase adulta della vita è interdetto, strettamente vincolato ai valori morali. Ecco perché l'artista più che alla figura dell'eroe, del grand'uomo, è paragonabile al bambino. La sua funzione catartica è quella di aprire un varco d'accesso laddove la strada è sbarrata ma, soprattutto, di rendere possibile l'identificazione narcisistica in cui si attiva un processo di riconoscimento e di disconoscimento, di possessione e fuoriuscita da sé. Riconoscimento, in quanto si tratta di un *tema* che riguarda anche lo spettatore, che lo smuove nei suoi affetti più profondi, disconoscimento in quanto si tratta di una messa in scena, di un gioco, di una *proiezione* esteriore dei processi psichici. «È l'identificazione che procura l'effetto catartico: parte-

dei beati alla fine del dialogo del *Gorgia* di Platone in cui questa problematica della traccia è già pienamente posta con il passaggio, operato da Zeus, nel modo di giudicare le anime. Al tempo di Crono le anime, conoscendo il giorno della propria morte, erano giudicate dai vivi ed erano vestite. Ciò comportava errori di giudizi, in quanto il vestito era d'intralcio a un giudizio corretto. Con Zeus, al contrario, non solo non si potrà più conoscere il giorno della propria morte ma le anime dovranno essere giudicate dopo la morte, nella loro perfetta nudità. Dopo la morte, l'anima, al pari del corpo, conserva le tracce di ciò che resta della sua particolare natura. Ci sono dunque, nota Kofman, dei vestiti che nascondono e delle tracce che rivelano. Cfr. J. Derrida, *Freud e la scena della scrittura*, in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002, pp. 255-297. Cfr. Platone, *Gorgia*, 523a. Cfr. S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., p. 93.

⁸⁵ S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., p. 98, pp. 103 e 107.

⁸⁶ Qui Kofman fa riferimento all'analisi freudiana del gioco del «Fort-da». Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, cit.

⁸⁷ S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., p. 109.

⁸⁸ Ivi, p. 148.

cipare intensamente a una passione rappresentata, significa spendere le energie corrispondenti e liquidarle»⁸⁹.

Qui entra in gioco un altro testo di Freud che si concentra sull'analisi del «sorriso» impercettibile ed enigmatico della Gioconda messo in relazione ad altre opere di Leonardo da Vinci⁹⁰. Da questa analisi si comprende bene il legame che Freud stabilisce tra il passato individuale di un artista e il contenuto universale veicolato dall'opera d'arte. Il sorriso della Gioconda «consente di prendere coscienza del fantasma universale del sorriso della madre che ogni uomo ricerca perché non è mai esistito»⁹¹. Il sorriso è un'invenzione, una sostituzione simbolica che costruisce il fantasma individuale della sua infanzia e, allo stesso tempo, diventa il modello universale, tipico, di un sorriso materno mai esistito. Padroneggiare la mancanza di ciò che è da sempre perduto e che si desidera profondamente e inconsciamente, consente di liberare il fantasma attraverso un sostituto originario che non coincide mai con il significato sempre assente⁹². Ma in Leonardo c'è qualcosa di più che attira Freud e che è ripreso nell'analisi kofmaniana. In lui, scrive Freud, lo scienziato soffoca l'artista. La sua particolare propensione alla sublimazione, il fatto che la sua vita sarà profondamente segnata da una «disposizione speciale», da una sete eccessiva di conoscenza lo porterà a oscillare tra la dimensione artistica e la dimensione scientifica. Due dimensioni che terrà separate e che per Freud sono legate alla storia della sua libido⁹³. L'amore smisurato per la madre inibisce la sua attività sessuale, l'identificazione con il padre determina l'incompletezza di molte delle sue opere. Questi due momenti però, celano un'altra faccia. L'amore per la madre è anche una forma di sottomissione alla natura come fonte di ogni verità, il trionfo sul padre, attraverso l'identificazione, gli consente di liberarsi del «trono e dell'altare», di acquistare una piena indipendenza intellettuale contro ogni autorità⁹⁴. Il punto è che l'amore per la madre «gli permise di allontanarsi da ogni autorità ma non da quella di lei: la madre resta intoccabile. Natura fonte di ogni verità, e si tratta soltanto di *imitarla*: come fanno le donne. La regola dell'imitazione della Natura è il limite che scontra il genio creatore di Leonardo»⁹⁵.

Fare della madre «la più alta sublimazione», significa non aver superato del tutto l'angoscia di castrazione, non aver messo radicalmente in questione il va-

⁸⁹ Ivi, p. 160.

⁹⁰ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, cit.

⁹¹ S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., p. 109.

⁹² Qui s'inserisce tutta l'analisi kofmaniana sul rapporto che unisce l'uomo all'arte. S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., pp. 163-174.

⁹³ Ivi, p. 222.

⁹⁴ S. Kofman, *L'enigma donna*, cit., pp. 81-82.

⁹⁵ Ivi, p. 82.

lore esclusivo del fallo⁹⁶. La ricerca ossessiva dell'autosufficienza, il rifiuto della sessualità, il bisogno di padroneggiare i problemi attraverso una conoscenza oggettiva, il fatto che Leonardo rivendichi di essere il «padre» delle sue opere, di essere *causa sui*, va di pari passo con la ricerca dell'immortalità, dell'onnipotenza di gestire tutto. «L'artista, auto-sufficiente, «uccisore» del padre, è la sopravvivenza dell'eroe nella nostra cultura»⁹⁷. Non è un caso, nota Kofman, che Freud introduca il concetto di narcisismo qualche mese prima del testo su Leonardo⁹⁸. Al pari della sublimazione, il narcisismo è attivazione di un meccanismo di difesa che, attraverso l'identificazione centripeta o centrifuga⁹⁹, consente di arrestare la perturbazione interna, l'angoscia, permettendo un compimento *allucinatorio* del desiderio. Nella fase ormai matura della vita di Leonardo da Vinci, l'incontro con Monna Lisa risveglia la sua sessualità e ciò gli consente di trionfare sull'inibizione e di *glorificare*, nelle sue più stupefacenti opere, la maternità, di «salvare» la madre, attraverso le sue opere d'arte, dal malessere della sua esistenza¹⁰⁰. La madre, non la donna. La glorificazione della madre, la sua «sacralità» o «essenza», è una proiezione del suo stesso narcisismo e feticismo.

Per Kofman neanche Freud è riuscito a liberarsi fino in fondo della madre fallica, pensata sempre in relazione al principio maschile, e così l'ha imprigionata nella «natura», consegnandola a una «rigidità cadaverica», a una posizione immutabile che corrisponde all'ideale/fantasma maschile della madre. Distanza e critico nei confronti della concezione teologica dell'arte, tutto il lavoro di scavo di Freud va in direzione di una liberazione dalla concezione finalistica della paternità, di non pensare più all'artista come padre delle proprie opere ma piuttosto come colui (o colei) che è *generato* dall'opera. Di togliere *l'illusione* dell'onnipotenza e della pienezza, di ripensare il concetto stesso di paternità alla luce della necessità. Per fare ciò è necessario sostituire al fondamento immaginario una *matrice* reale. Ma, in quanto vittima del positivismo, Freud, ha intravisto ma senza riuscire a pensare fino in fondo, e neanche a immaginare, l'onnipotenza materna non castrata della donna. Sempre dentro la misura patriarcale, la donna è assimilata e idealizzata. Il punto di convergenza tra il rimosso freudiano e quello leonardesco, è quello di aver mascherato la sessualità femminile in una maternità gloriosa e di aver negato alla donna la sua alterità radicale.

⁹⁶ Ivi, p. 83.

⁹⁷ S. Kofman, *L'enfance de l'art*, cit., pp. 171-172.

⁹⁸ Ivi, p. 163.

⁹⁹ Ivi, p. 164. Identificazione centrifuga: il soggetto identifica l'altro in sé stesso. Identificazione centripeta: identificazione di sé nell'altro.

¹⁰⁰ Ivi, p. 171.

L'arte non è imitazione del reale, non è adeguamento al reale, non è identità del medesimo, ma è un *intermediario* di quel rapporto senza rapporto che «permette all'io non unificato e assente a se stesso di strutturarsi, di costituire la sua identità»¹⁰¹. Laddove c'è un intermediario, un *doppio*, c'è Eros. La sua presenza segnala la divisione interna dell'io, l'*inquietante estraneità* che lo abita. La sua *manca*za è all'origine di un desiderio che non ha alcuna finalità. All'immortalità sostituisce la continua rinascita, all'idolatria sostituisce l'accettazione della «differenza originaria», della «femminilità» che riposa nel cuore della vita stessa. L'artista lavora al servizio di Eros, estirpa fino alla radice ogni principio paterno e la glorificazione del materno, ordina il caos attraverso la sua passione, attraverso il suo gioco *serissimo* che festeggia l'innocenza della vita e che la filosofia può riscoprire come suo *poros* vitale e sorprendente.

Stefania Tarantino
Università di Salerno
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale
Via Giovanni Paolo II, 132
I-84084 Fisciano SA
starantino@unisa.it
ORCID: 0000-0003-4110-4650

¹⁰¹ Ivi, p. 139.

