

“Una dea-scrittrice assurdamamente onnisciente”: lo sguardo impietoso di una filosofa di oggi sull'autrice del Secondo sesso.

Colei che non amava le donne

di Nicla Vassallo



Ho esitato a scrivere per rendere omaggio (o oltraggio) a Simone de Beauvoir nel centenario della nascita. In molti, forse troppi, lo avevano già fatto, specie oltralpe, impiegando ogni possibile risorsa mediatica, mentre la corposa uscita di gennaio-marzo di “Les Temps Modernes” era intitolata *La transmission Beauvoir*. A convincermi a scrivere è stata la lettura di uno stringatissimo saggio sulla rivista stessa, in cui Elisabeth Badinter dichiara: “La philosophie à l'œuvre dans *Le deuxième sexe* a fait prendre conscience aux femmes de leur inestimable droit de dire NON”. Non so se si possa parlare davvero di filosofia, ma leggendo *Le deuxième sexe* ho senz'altro detto no alla maggioranza dei suoi contenuti e dei suoi goffi tentativi di argomentare a favore di tesi non del tutto chiare. No, anche perché la penso proprio come la grande Stevie Smith: “Miss de Beauvoir has written an enormous book about women and it is soon clear that she does not like them, nor does she like being a woman”.

Ho però esitato a scrivere anche per altre ragioni. Se da una parte la mia lettura degli scritti di de Beauvoir risaliva ai tempi lontani in cui ero una ragazzina, e non mi aveva entusiasmato, nonostante durante l'adolescenza ci si lasci facilmente incantare da un carisma intellettualoide tutto parigino, dall'altra, una volta superata l'adolescenza, la figura “Simone de Beauvoir”, proprio perché di fascino francese, l'ho trovata sempre più sgradevole. L'immagine, magari anche pregiudiziale, che mi si è conficcata in mente è quella di lei seduta al Café de Flore, a bere, a fumare Gitanes senza filtro (o erano Gauloises?), a scrivere, a chiacchierare con Jean-Paul Sartre, con quell'insopportabile posa del “noi siamo i filosofi”. Di Sartre, poi, non ho mai apprezzato nulla, e meno che mai quella che è considerata la sua opera maggiore, *L'être et le néant*. La coppia più “cerebrale”, libera e libertina dell'ultimo secolo francese mi è sempre parsa infida, capace di quella *jolie de vivre* che si concretizza nel sedurre (senza la minima responsabilità etica) le giovani studentesse, priva di un'effettiva originalità intellettuale, impegnata a scandalizzare per il mediocre gusto dello scandalo, contrabbandato però come un gesto eroico di lucida autenticità.

La sua urgenza abulica di scrivere, il suo volersi imporsi agli occhi del mondo come la pensatrice della ristretta cerchia dei *maîtres à penser*, il suo essere non la donna bella e al contempo intelligente, ma la donna che *deve* mostrarsi bella e *deve* mostrarsi intelligente, talmente pretenziosa da volere parlare a nome di ogni donna, così come di svelare gli orizzonti di ogni singolo aspetto della femminilità, il suo negare importanza alla “razza” e alla classe di appartenenza, le sue generalizzazioni avventate, a partire dalla propria esperienza di donna bianca, privilegiata e dell'ottima *bourgeoisie* francese, mi hanno sempre reso piuttosto antipatica de Beauvoir. Nei confronti delle persone antipatiche, provo in genere una certa freddezza, o una qualche forma di pigrizia; quindi, non mi interessa se de Beauvoir fosse frigida e/o ninfomane, quali fossero in realtà i suoi orientamenti sessuali, se ha scritto *Le deuxième sexe* per uno sconfinato rancore nei confronti di Nelson Algren (la cui unica colpa era quella di essere uno splendido amante), se ha iniziato a dichiararsi (troppo tardi – negli anni settanta, mi pare) femminista per mera convenienza. Riuscire però a stendere le circa mille pagine di *Le deuxième sexe* in poco più di due anni non è un'impresa da tutti, e a risentirne sono senz'altro le argomentazioni ben poco rigorose, i contenuti che rivelano tra le righe tratti di eccelsa misoginia, l'ostilità esagerata per la maternità, l'errata equazione tra rifiuto della maternità e indipendenza, le tante confusioni e contraddizioni, la mancanza di oggettività complessiva del volume. Pubblicato nel 1949 in due parti, *Le deuxième sexe* è da poco uscito in una bella nuova riedizione italiana del Saggiatore, nella pregevole traduzione di Roberto Cantini e Mario Andreose, con una prefazione di Julia Kristeva e una postfazione di Liliana Rampello. Un libro da leggere ancora oggi, senz'altro, anche per comprendere i tanti luoghi co-

muni sulle donne e delle donne del circolo “de Beauvoir”, della *bourgeoisie* dell'epoca: occorre leggerlo da un punto di vista sia storico-sociologico per chiederci quanti di quei luoghi comuni appartengono ancora ad alcuni o a molti di noi, sia filosofico per continuare a dire no ai suoi contenuti e alle sue argomentazioni.

Nei confronti di de Beauvoir, sono convinta di non essere debitrice di (quasi) nulla, né come donna, né come filosofa, e ritengo che ciò valga anche per molti/e altri/e: è allora ancora nel torto Elisabeth Badinter quando, parecchi anni orsono, ha dichiarato senza esitare “Femmes, vous lui devez tout!” e, recentemente, “Elle a été la philosophe de la liberté des femmes”. Le idee di Bernard-Henri Lévy (si veda *La donna che uccise Madame Bovary*, “Il Corriere della sera”, 13 maggio 2008) mi risultano poi enfatiche e al contempo strampalate:

lume *Are Women Human? And Other International Dialogues* di Catharine MacKinnon (Harvard University Press)? Ma si sa, la superficialità dei *nouveaux philosophes* è incontenibile.

Non pensate che ce l'abbia con Parigi. È pur sempre a Parigi che c'è il ritratto sessualmente più intrigante dell'intera storia dell'arte, la *Gioconda*, e quello più perspicuo, *L'Origine du monde*. E pur sempre Parigi che vede George Sand vestirsi da uomo, consente a Coco Chanel di lanciare lo stile androgino, ospita al contempo l'edonismo di Colette e l'ascetismo mistico di Simone Weil. Quanto diverse sono le due Simone – Weil e de Beauvoir – quanto apprezzo la prima, e non la seconda, sia negli scritti, sia nella coerenza di vita, e cosa non darei per assistere a un loro incontro/scontro nel cortile della Sorbonne, per assumere le difese di Simone Weil e rimproverare a Simone de Beauvoir

Un mondo più freddo

di Andrea Carosso

“Invece di un'ermeneutica, è necessario un erotismo dell'arte”. Così si concludeva il pezzo d'apertura del primo libro di Susan Sontag, *Contro l'interpretazione*, che proprio da quel saggio prendeva il titolo. Uscito nel 1966, *Contro l'interpretazione* attraversò come una vera e propria scossa elettrica la scena intellettuale americana, soprattutto newyorkese, per poi presto configurarsi come uno dei testi che meglio riflettevano le trasformazioni epocali della società occidentale che in quel 1966 stavano ribollendo su entrambe le sponde dell'Atlantico.

Con il suo richiamo a un erotismo dell'arte, Sontag poneva fine all'egemonia sulla cultura nordamericana delle avanguardie storiche e dei loro interpreti istituzionali (New Critics, freudiani, marxisti), rivendicando per quella cultura la necessità di dissolvere le non più tenibili barriere tra arte alta e arte popolare e di allungare un orecchio attento all'Europa, soprattutto alla scena parigina, che quei vincoli accademici sembrava aver già superato: astrazione e surrealismo, il “piacere del testo” celebrato da Roland Barthes, il rinnovato interesse per l'antropologia come strumento di indagine culturale e la celebrazione del cinema come “la più viva, la più esaltante, la più importante tra le odierne forme d'arte”.

Contro l'interpretazione si concludeva con le imperdibili *Note sul Camp*, che al meglio riassumevano il pensiero di Sontag sulla cultura contemporanea, focalizzato sulla definizione di una sensibilità antiaccademica, benjaminiana, tesa al recupero dell'aforisma come anti-tesi all'esegesi lineare e all'enfasi sull'ibridizzazione tra *high-brow* e *low-brow*, cultura accademica e cultura pop, anche quella più sguaiata e kitsch – “camp”, appunto.

Sono però probabilmente i libri degli anni settanta il contributo centrale di Susan Sontag alla cultura contemporanea. Prima di tutto *Sulla fotografia* (1977), vera e propria teoria di quell'arte che, ripartendo dalle tesi sulla visualità moderna di Walter Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, mirava a smontare il facile presupposto che la fotografia (e, a ruota, il cinema) rendesse possibile la produzione di segni “neutrali” e dunque inambigui e puramente mime-

tici. Riposizionando il proprio sforzo critico sul “senso” e abbandonato l'erotismo del decennio “rivoluzionario” precedente, *Sulla fotografia* ambiva a smascherare il facile assioma che coniugava l'obiettivo fotografico alla resa “obiettiva” della realtà da esso registrata, richiamando alla consapevolezza che dietro il “qualcosa” di un'immagine fotografica si cela sempre un “qualcuno” che l'ha scattata, il testimone il cui punto di vista è inseparabile da quell'immagine e che spesso ha assunto lo stato mitico del fotografo-star (Robert Capa, Henri Cartier-Bresson e gli altri fotografi della Magnum). Scriverà Sontag nel successivo e strettamente correlato *Davanti al dolore degli altri* (2003): “L'immagine fotografica, anche nella misura in cui è una traccia (...) non è mai solo il trasparente resoconto di un evento. È sempre un'immagine che qualcuno ha scelto; fotografare significa inquadrare, e inquadrare vuol dire escludere”.

Dopo *Sulla fotografia*, Sontag passava a interrogarsi sul perché la cultura tenda spesso ad appropriare l'universo della malattia e trasformarlo in rappresentazione metaforica di contesti che con essa non hanno niente a che spartire. Era questo il tema centrale di *La malattia come metafora* (1978), un classico in cui una Sontag sempre controtendenza, anche con il proprio sé di scrittrice, richiamava attenzione sul fatto che la malattia non può mai farsi immagine, dunque linguaggio: la malattia, scriveva, è un fatto brutale e “il modo più sano di essere ammalati è quello più lontano possibile dal pensiero metaforico.” Il retaggio culturale che ha prodotto l'immaginazione del cancro quale “invasione invisibile e spietata” del corpo è il corrispondente moderno della metaforizzazione romantica della tubercolosi: così come dopo la scoperta degli antibiotici la tubercolosi perse la sua carica immaginifica, lo stesso avverrà con il cancro, una volta che “la sua eziologia sarà chiara e il suo trattamento efficace come quello della tubercolosi”. Come il precedente libro sulla fotografia, anche *La malattia come metafora* avrà an-

è vero, niente affatto un cliché come pretende invece Lévy, il fatto che “l'insurrezione femminista [fosse] inesorabile, necessaria, che si sarebbe prodotta comunque e di cui la Beauvoir si sarebbe limitata a recuperare la fiaccola”; oltre al resto, mi lascia assai perplessa che grazie a lei “tutte le donne sono, ovunque nel mondo, anche sotto il burka o in stato di schiavitù, un po' più donne, un po' più libere, un po' più sovrane di quanto sarebbero state senza di lei e senza il suo libro”. Cosa significa, per esempio, “essere un po' più donne”?; un po' più come Carla Bruni Sarkozy, un po' più come un'africana falcidiata dall'Aids, un po' più come una prostituta bambina destinata al turismo sessuale?; che consapevolezza ha Lévy dei tanti modi in cui nel mondo le donne sono rese libere o schiave?; ha mai dato anche solo un'occhiata al vo-

l'alterigia, l'indifferenza, la competitività nei confronti delle donne, nonché l'ordinario desiderio di essere solo un altro, ennesimo, uomo tra gli uomini. E non apprezzo affatto che “la Grande Sartreuse”, considerata davvero a torto l'icona dei movimenti di liberazione femministi, si trovasse talmente a suo agio sotto il regime di Vichy, da essere disposta a concedersi (senz'altro con aristocratica nonchalance) piacevoli vacanze in montagna. Dov'era e cosa faceva in quegli stessi anni Simone Weil? Come ha rilevato Susan Sontag, Simone Weil “ci commuove, ci dà nutrimento”, nonostante i suoi eccessi mistici e il suo problematico supplizio. Simone de Beauvoir, invece, ci nutre ben poco e non ci commuove quasi per nulla.