3

ve ciascuno ha la sua università dispersa ai quattro angoli del paese, e non ci sono facili vie d'incontro.

D. Perché ha scritto proprio adesso questo libro: siamo alla fine di un'epoca o è dovuto piuttosto a una sensazione soggettiva del

tempo?

R. Mi è venuto così... forse ho dovuto distanziarmi da me stessa per considerarmi come un personaggio, prima di divenire un autore. C'è anche l'esperienza della psicoanalisi che mi ha familiarizzato con la bellezza dell'esperienza banale, con la ricchezza del linguaggio ordinario, e forse mi ha dato una specie di distacco dalle tesi teoriche, almeno per adesso. E non escludo il progetto di farne un altro più avanti.

D. Non è quindi perché si tratta di una fine di secolo... Eppure

questo arco di venticinque anni...?

R. Non ho pensato a questo. C'è in effetti un aspetto di bilancio in questo libro, ma c'è anche un'apertura: termina con un bambino... con qualcosa di indeciso, con una prospettiva di cui non si conosce nulla. C'è un'apertura.

D. ... c'è anche qualche regolamento di conti?

È pieno di regolamenti di conti! Perché i samurai sono persone che hanno vissuto e che vivono con molta violenza. Sono dei figli di Freud che sanno che la più pulsionale, come dice per l'appunto Freud, è la pulsione di morte, e che la violenza è in noi. L'inferno non sono gli altri, l'inferno è in noi, ed è una passione piena di negatività e di aggressività. Ma ci sono anche delle immagini ironiche dei diversi personaggi intellettuali. Quello su cui voglio insistere è che si è molto detto che la coppia centrale del romanzo è quella di Olga e Hervé ma c'è anche molta ironia in rapporto a Olga e Hervé. C'è anche un'autoironia e anche un'autoaggressività.

D. Per venire all'esistenza reale o virtuale del romanzo a chiave, resta che si avverte quando il personaggio che in parte è vero entra in scena. Insomma, dietro Bréhal si vede Barthes, dietro Sinteuil si vede Sollers... anche se si comincia a vedere doppio dietro Olga a New York: Julia Kristeva o Simone de Beauvoir, o entrambe? Inoltre, I samurai quanto deve il suo successo al fatto d'essere letto come un

romanzo a chiave?

R. È un effetto inevitabile, dovuto ai media, perché evidentemente i giornalisti hanno insistito essenzialmente su questo aspetto, e questo attira un certo pubblico. Ma io penso a due cose: quando un romanzo fa un quadro della società si ritrovano dei personaggi a chiave. Posso dare il grande esempio che è quello di Proust: quando si prende Madame de Guermantes si è spesso detto che c'era dietro di lei Madame de Sevigné, Madame Strauss... e che queste signore si riconoscevano... erano contente o dispiaciute; ma ha provocato moltissima emozione. Dunque è inevitabile, ma è egualmente vero — e l'ho voluto che delle persone in provincia o all'estero che non conoscono Benveniste o Goldmann o Barthes o Sollers, che non ne hanno mai sentito parlare, possano vedere dei personaggi che sono degli archetipi, o dei prototipi. Possiamo dire che sono Durant o Dupont, ma anche se non sappiamo chi è il personaggio questi eroi funzionano come rappresentanti di tipi di intellettuali ve-

Sarà divertente sul momento trovare dietro un personaggio letterario un tizio o un altro, ma adesso nessuno ci pensa più se dietro Madame de Guermantes c'è Madame Strauss: è il personaggio di Madame de Guermantes che è importante.

D. Ne I samurai che giustamente hanno ritrovato il corpo, il sesso, e anche il cibo, e ancora più sorprendentemente la maternità e la paternità (non si tratta quindi di una sterile generazione di eterni figli) quale funzione ha il seppuku? Occorre prendere alla lettera l'insegnamento dell'unico vero samurai che interviene di sfuggita nel libro?

R. C'è proprio all'inizio del libro un amico di Olga, Dan, che ha scritto un'opera sul noto codice dei samurai che si chiama Hagakuré, scritto da un samurai giapponese, Yamamoto, che è celebre nella storia dei samurai. Questo Yamamoto non si è fatto seppuku, contrariamente ai grandi samurai per i quali la morte è il punto d'onore supremo. Ha rinunciato a suicidarsi e ha trasmesso il codice morale dei samurai dettando, in effetti, un libro a un allievo. Così l'idea di Dan, che è anche l'idea della narratrice — il messaggio quindi del mio romanzo — è che la scrittura, la vita intellettuale non è un sacrificio di un attimo ma un sacrificio permanente, un'idea permanente, come è stata per Yamamoto. Al posto di compiere un atto spettacolare, un atto di lotta o di sacrificio nella guerra, come Mishima ha fatto, l'intellettuale in un modo apparentemente più modesto, ma a livello interno spesso in maniera molto tesa e rischiosa, a livello del rischio psichico, di quello della salute — l'intellettuale è qualcuno che mette in causa la sua vita, e gli altri, tramite quell'atto di vita e di morte che è il pensiero e la scrittura. È uno spostamento nello stesso tempo più modesto e più pertinente.

D. C'è quindi un'autentica ragione tra il fatto che Yamamoto non si suicida e comincia a parlare?

R. Comincia a parlare, e non si tratta di una scappatoia. Si può dire che quest'uomo ha paura ed è per questo che parla, ma nello stesso tempo, nella sua parola e nella sua scrittura, s'impegna costantemente in un lavoro di critica e di trasmissione, ed è così che la società cambia e si trasforma. C'è una dignità e un co-

raggio in quest'atto, che è quello della scrittura.

Il messaggio di Yamamoto si ritrova anche alla fine del romanzo, quando nei giardini del Lussemburgo il padre e il figlio lottano facendo finta, è un gioco: c'è l'idea che la vitalità di una cultura si misura con la sua capacità di giocare con la sua stessa memoria e con la memoria degli altri. E i samurai giocano anche ai moschettieri. Giocano con la tradizione francese e con quella giapponese: custodiscono tutti i bagagli e le varie eredità, non li perdono, ne conoscono l'intensità e nello stesso tempo mantengono una distanza, quella propria del gioco. E contrariamente a quello che si dice, io penso che questa possibilità di gioco non è un segno di decadenza ma di vitalità. Quindi non invito le persone a farsi seppuku ma a giocare e a guardare in faccia la morte ed essere capaci di superarla per mezzo del gioco.

D. C'è una connessione precisa tra la riflessione di Storie d'amore e I samurai, anche se quest'ultimo comincia paradossalmente

con: "Non ci sono più storie d'amore"?

R. E vero... non ci sono più storie d'amore nel senso che c'è molta crisi, molta depressione, molto disagio nella nostra società. Se si guardano in particolare i romanzi si nota che sono consacrati per lo più a situazioni drammatiche — parlo del nouveau roman ma anche dei romanzi più recenti —, provano a ricoprire un piccolo territorio delle dimensioni di un francobollo con delle relazioni che sono di delusione nei confronti della vita di tutti i giorni, che danno al romanzo contemporaneo qualcosa di noioso e di smorto.

In maniera ben differente ho voluto dire che la relazione d'amore è quella che ci tiene viventi. La psicoanalisi trova qui la sua fondazione: rifare una relazione amorosa per mezzo del transfert, per ritrovare le risorse di un soggetto, per permettergli di vivere diversamente. E in effetti sono delle storie d'amore che io racconto attraverso il libro, che è un libro di violenza e di morte.



Tullio Pericoli: Julia Kristeva