

Susan Sontag



# Odio sentirmi una vittima

Intervista su amore, dolore e scrittura  
con Jonathan Cott



ilSaggiatore

Susan Sontag



# Odio sentirmi una vittima

Intervista su amore, dolore e scrittura  
con Jonathan Cott



ilSaggiatore

Piccola cultura  
75

Susan Sontag

## Odio sentirmi una vittima

Intervista su amore, dolore e scrittura con Jonathan Cott

*Traduzione di Paolo Dilonardo*

ilSaggiatore 

© 2013 by Jonathan Cott  
Originally published by Yale University Press

© il Saggiatore S.r.l., Milano 2016

Titolo originale: *Susan Sontag – The Complete Rolling Stone Interview*

# Sommario

[Collana](#)

[Frontespizio](#)

[Colophon](#)

[Odio sentirmi una vittima](#)

[Prefazione](#)

[Intervista](#)

[Ringraziamenti](#)

[Sull'autore](#)

Odio sentirmi una vittima

Egli diviene un perturbatore della quiete intellettuale, ma solo al prezzo di diventare un intellettuale errante, un nomade nella Terra di Nessuno dell'intelletto, alla ricerca di un altrove dove riposare, un luogo ancora lontano, ben al di là dell'orizzonte. Non sono né compiacenti né appagati, questi stranieri dai piedi inquieti.

THORSTEIN VEBLEN

Una persona che muore è una biblioteca che brucia.

VECCHIO PROVERBIO KIKUYU



## Prefazione

«La sola metafora che resta, la sola che sia possibile concepire per la vita della mente» ha scritto Hannah Arendt «è la sensazione della vitalità. Privo del soffio vitale, il corpo umano è un cadavere; priva del pensiero, la mente dell'uomo è morta.» Susan Sontag era dello stesso avviso. Nel secondo volume dei suoi diari e taccuini (*As Consciousness Is Harnessed to Flesh*, «La coscienza imbrigliata alla carne») dichiara: «Essere intelligente, per me, non vuol dire fare qualcosa “meglio”. È l'unica maniera di esistere... So di aver paura della passività (e della dipendenza). Quando uso la mia mente, qualcosa mi fa sentire attiva (autonoma). E questo è un bene».

Saggista, romanziera, drammaturga, cineasta e attivista politica, Sontag, nata nel 1933 e morta nel 2004, ha testimoniato in modo esemplare che vivere una vita di pensiero e pensare alla propria vita possono essere attività complementari e benefiche. Sin dal 1966, anno di pubblicazione di *Contro l'interpretazione* – la sua prima raccolta di saggi che, con gioia e senza alcuna condiscendenza, spaziava dalle Supremes a Simone Weil, e da film di fantascienza come *Radiazioni BX: distruzione uomo* a un film come *Muriel* di Resnais –, Sontag non ha mai rinunciato alla fedeltà che la legava tanto alla cultura alta quanto a quella popolare. Come lei stessa ha osservato nella prefazione a una riedizione che celebrava i trent'anni della raccolta: «Se fossi costretta a scegliere tra i Doors e Dostoevskij, ovviamente sceglierei Dostoevskij. Ma devo proprio scegliere?».

Fautrice di una «erotica dell'arte», Sontag condivideva con Roland Barthes non soltanto il «piacere del testo», ma anche quella «visione della vita della mente come vita di desiderio, di piena intelligenza e piacere» che lei stessa riconobbe allo scrittore francese. In ciò seguiva le orme di William Wordsworth che, nella «Prefazione» alle *Ballate liriche*, attribuì al poeta la capacità di «produrre nell'essere umano un piacere immediato» – attraverso il «riconoscimento della bellezza dell'universo» e l'«omaggio reso alla nativa e nuda dignità dell'uomo» – e sostenne che la trasformazione di quella capacità in una realtà costituiva «un compito grato e facile per chi considerava il mondo nello spirito dell'amore».

«Cosa mi fa sentire forte?» si domandava Sontag in un'annotazione del suo diario. «Essere innamorata e lavorare» rispondeva, affermando la propria fedeltà alle «fervide esaltazioni della mente». Amare, desiderare e pensare erano, per Sontag, attività

essenzialmente contigue. In un affascinante libro intitolato *Eros the Bittersweet* («Eros il dolceamaro»), la poetessa e grecista Anne Carson – una scrittrice che Sontag ammirava molto – sostiene che «ci sono delle somiglianze tra il modo in cui l'Eros agisce nella mente di chi ama e quello in cui la conoscenza agisce nella mente di chi pensa» e aggiunge che «quando la mente si protende verso la conoscenza, si apre lo spazio del desiderio» – un sentimento cui fa eco la stessa Sontag nel saggio su Barthes, quando osserva che «la scrittura è un abbraccio, un lasciarsi abbracciare; ogni idea è una mano tesa».

Nel 1987, durante un simposio che il Pen American Center dedicò all'opera di Henry James, Sontag sviluppò l'idea di Anne Carson sul legame indissolubile tra desiderio e conoscenza. Opponendosi alla diffusa opinione critica che considerava arido e astratto il lessico di Henry James, Sontag obiettò: «Il suo è in realtà un lessico di munificenza, di pienezza, di desiderio, di giubilo, di estasi. Nel mondo di James c'è sempre qualcosa in più – più testo, più coscienza, più complessità nello spazio, più nutrimento per la coscienza. James introduce nel romanzo un principio di desiderio che mi sembra del tutto nuovo. È un desiderio epistemologico, un desiderio di conoscere, che assomiglia al desiderio carnale e spesso lo imita, o lo duplica». Nel diario, Sontag descrive la «vita della mente» con le seguenti parole: «avidità, appetito, desiderio, voluttà, insaziabilità, estasi, inclinazione», e non è difficile immaginare che abbia pensato che Anne Carson parlasse, in realtà, a nome di entrambe, quando confessava: «Innamorandomi o giungendo alla conoscenza, mi sento genuinamente viva».

Sontag si è sempre impegnata a sfidare e a rovesciare quelle categorie stereotipiche, come maschio/femmina, giovane/vecchio, che inducevano a vivere una vita limitata e a prova di rischi, e non ha mai smesso di esaminare e di mettere alla prova l'idea che le presunte contrapposizioni tra pensiero e sentimento, forma e contenuto, etica ed estetica, coscienza e sensualità andassero semplicemente considerate come aspetti diversi di una stessa cosa – proprio come il velluto che, a seconda del verso in cui lo accarezziamo, ci offre due trame, due sensazioni, due sfumature e due percezioni diverse.

Nel saggio «Sullo stile» del 1965, per esempio, Sontag scrisse: «Definire capolavori *Il trionfo della volontà* e *Olympia* di Leni Riefenstahl non significa accettare con indulgenza estetizzante la propaganda nazista. La propaganda nazista c'è effettivamente. Ma c'è anche qualche altra cosa... i movimenti complessi dell'intelligenza, della grazia e della sensualità». Un decennio più tardi, nel saggio «Fascino fascista», rovesciò il proprio punto di vista, osservando che *Il trionfo della volontà* era «il film più puramente propagandistico mai realizzato, un film la cui concezione stessa esclude la possibilità che la regista avesse un'estetica indipendente dalla propaganda». In un primo momento Sontag aveva concentrato la propria attenzione sulle «implicazioni formali del contenuto»; in seguito, come lei stessa spiegò, aveva voluto investigare «il contenuto implicito in certe idee di forma».

Nel descrivere se stessa come «un'esteta appassionata» e «una moralista ossessionata», Sontag avrebbe potuto sottoscrivere l'idea di Wordsworth secondo cui «non proviamo altra empatia che quella trasmessa dal piacere» e «se mai dovessimo

provare empatia per il dolore, scopriremmo che quell'empatia è prodotta da sottili combinazioni con il piacere». Non sorprende, perciò, che nel godere pienamente dei piaceri di una cultura che definiva «pluralista e polimorfa» Sontag non abbia mai smesso di porsi «davanti al dolore degli altri» – come recita il titolo del suo ultimo libro pubblicato in vita – cercando di alleviarlo.

Nel 1968, invitata dal governo nordvietnamita, andò a Hanoi come membro di una delegazione di attivisti americani che si opponevano alla guerra, un'esperienza che, come scrisse nel diario, «mi ha fatto riconsiderare la mia identità, le forme della mia coscienza, le forme psichiche della mia cultura, il significato della sincerità, il linguaggio, la decisione morale, l'espressività psicologica». Due decenni dopo, all'inizio degli anni novanta, si recò, in nove diverse occasioni, nella martoriata città di Sarajevo, per testimoniare le sofferenze dei suoi 380000 abitanti che vivevano in uno stato di costante assedio. Nel corso della seconda visita, nel luglio del 1993, conobbe un produttore teatrale che la invitò a dirigere alcuni dei migliori attori professionisti della città in una messa in scena di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. Il rumore del fuoco dei cecchini e delle esplosioni delle granate fece da sfondo sia alle prove sia alle recite, cui assistettero funzionari del governo, medici del più importante ospedale cittadino, militari impegnati al fronte, oltre a numerosi abitanti della città mutilati e sofferenti. «Chi continua a essere sorpreso dall'esistenza della perversità» ha scritto Sontag in *Davanti al dolore degli altri* «chi è disilluso (o addirittura incredulo) di fronte alle prove delle crudeltà raccapriccianti che a mani nude gli uomini sono capaci di commettere ai danni di altri esseri umani non ha raggiunto la maturità morale o psicologica». E, come dichiarò una volta, «non è possibile vera cultura senza altruismo».

Conobbi Susan Sontag agli inizi degli anni sessanta, quando insegnava alla Columbia University, dove io studiavo. Per tre anni collaborai al supplemento letterario del *Columbia Spectator* – il quotidiano dell'università – per il quale, nel 1961, lei aveva scritto un saggio sulla *Vita contro la morte* di Norman O. Brown, che sarebbe poi stato incluso in *Contro l'interpretazione*. Dopo averlo letto, un pomeriggio trovai il coraggio di andare nel suo ufficio per dirle quanto l'avevo ammirato e, dopo quel primo incontro, ci capitò in varie occasioni di bere un caffè insieme.

Nel 1964, una volta conseguita la laurea al Columbia College, mi trasferii a Berkeley per studiare letteratura inglese all'Università della California e mi ritrovai immediatamente nel bel mezzo di un nuovo, grande risveglio sociale, culturale e politico. «Era una beatitudine in quell'alba essere vivi» aveva scritto William Wordsworth due secoli prima, allo scoppio della Rivoluzione francese. In quel momento era di nuovo possibile vivere la vita in tutta la sua intensità, ovunque si andasse, «c'era musica nei caffè la notte, e rivoluzione nell'aria», come cantava Bob Dylan in *Tangled Up in Blue*. Trent'anni dopo, riflettendo su quei tempi nella prefazione alla riedizione di *Contro l'interpretazione*, Sontag scrisse: «Come sembra tutto meraviglioso, in retrospettiva. Come si vorrebbe che un po' di quell'audacia, di quell'ottimismo, di quel disdegno per il commercio fossero sopravvissuti. I due poli del sentimento tipicamente moderno sono la nostalgia e l'utopia. Forse la caratteristica più importante dell'epoca che ora porta l'etichetta di anni sessanta era che ci fosse così

poca nostalgia. In questo senso, fu davvero un momento utopico».

Un pomeriggio del 1966 mi imbattei fortuitamente in Susan nel campus di Berkeley. Mi disse che era stata invitata dall'università a tenere una conferenza, e io le raccontai che avevo appena cominciato a produrre e a presentare un programma radiofonico notturno per la Kpfa e che, quella sera, insieme al mio amico Tom Luddy – che di lì a poco sarebbe diventato il direttore del Pacific Film Archive – avremmo intervistato il cineasta Kenneth Anger a proposito del film *Scorpio Rising*. Le chiesi se le avrebbe fatto piacere unirsi a noi e Susan accettò. (Nel suo diario avrebbe incluso *Inauguration of the Pleasure Dome* di Anger nella lista di quelli che considerava i «Migliori Film»).

Nel 1967 mi trasferii a Londra per diventare il primo corrispondente europeo di *Rolling Stone*, e continuai a lavorare e a scrivere per la rivista fino al 1970, quando tornai a New York. Io e Susan avevamo una serie di amici in comune e, negli anni successivi, sia a New York sia in Europa, ci capitò di incontrarci in occasione di cene, proiezioni cinematografiche, concerti (rock o di musica classica) o di manifestazioni in difesa dei diritti umani. Avevo sempre voluto intervistare Susan per *Rolling Stone*, ma esitavo ad affrontare l'argomento con lei. A febbraio del 1978, tuttavia, pensai che fosse arrivato il momento giusto. Il suo celebrato libro *Sulla fotografia* era stato pubblicato l'anno prima e stavano per essere dati alle stampe due nuovi libri: *Io, eccetera* – una raccolta di otto racconti che Sontag ha descritto come «una serie di avventure con la prima persona» – e *Malattia come metafora*. Tra il 1974 e il 1977 Susan si era sottoposta a un'operazione chirurgica e alla chemioterapia per un cancro al seno, e la sua esperienza di paziente oncologica l'aveva spinta a scrivere quel libro. Così, quando finalmente decisi di chiederle se avrebbe preso in considerazione la possibilità di concedermi un'intervista, suggerendo che avremmo potuto utilizzare quei tre libri come punto di partenza per la nostra conversazione, Susan accettò senza alcuna esitazione.

Ci sono scrittori che considerano un'intervista un'esperienza non dissimile dal bere veleno prima di cena, come osservò una volta il poeta Kenneth Rexroth dopo un cocktail-party decisamente insopportabile. Italo Calvino era uno di questi. In un breve testo, «Pensieri prima di un'intervista», si lamentava: «Ogni mattina mi dico “oggi deve essere una giornata produttiva” e tutti i giorni succede qualcosa che mi impedisce di scrivere. Oggi per esempio... che cosa c'è oggi? Ah sì, devono venire a farmi quell'intervista [...] Che Dio me la mandi buona». Di gran lunga più recalcitrante, tuttavia, si è mostrato il premio Nobel J.M. Coetzee che, nel bel mezzo di un'intervista a David Attwell, ha dichiarato: «Se fossi stato più previdente, non avrei avuto nulla a che fare con i giornalisti. Nove volte su dieci un'intervista è uno scambio con un perfetto sconosciuto, al quale tuttavia le convenzioni del genere consentono di superare i limiti di ciò che si considera appropriato in una conversazione tra sconosciuti. [...] Per me, d'altro canto, la verità è legata al silenzio, alla riflessione, alla pratica della scrittura. Il discorso non è fonte di verità, ma solo una pallida e provvisoria imitazione della scrittura. E la falce della sorpresa, brandita dal magistrato o dall'intervistatore, non è uno strumento di verità, bensì un'arma, un segno della natura intrinsecamente antagonista della transazione».

Susan Sontag la pensava diversamente. «Mi piace la forma dell'intervista» mi disse una volta «e mi piace perché mi piace la conversazione, il dialogo, e so che molti dei miei pensieri sono il prodotto di conversazioni. In un certo senso, la fatica maggiore dello scrivere sta nell'essere soli e nel dover intavolare una conversazione con se stessi, un'attività fondamentalmente innaturale. A me piace parlare con gli altri – mi impedisce di trasformarmi in una reclusa – e la conversazione mi offre la possibilità di sapere ciò che penso. Non mi interessa sapere ciò che pensa il pubblico, perché si tratta di un'astrazione, ma certamente mi interessa sapere ciò che pensano gli individui, e per farlo è necessario un incontro faccia a faccia.»

Nel 1965, in un'annotazione del diario, Susan dichiarava: «Non concedere interviste fino a quando non potrò essere chiara, autorevole e diretta come Lillian [Hellman] sulla *Paris Review*». Tredici anni dopo, in un assoluto pomeriggio di metà giugno, arrivai nell'appartamento di Susan nel XVI arrondissement di Parigi. Ci accomodammo in soggiorno su due divani, io posai il registratore sul tavolino che ci separava, e ascoltai le risposte chiare, autorevoli e dirette che lei dava alle mie domande: aveva raggiunto l'obiettivo che si era proposta molti anni prima.

A differenza di tutte le altre persone che ho intervistato – l'altra eccezione fu il pianista Glenn Gould – Susan non si esprimeva in semplici frasi, ma in paragrafi ampi e cadenzati. Quel che più mi colpì fu la precisione, «l'accurata messa a punto morale e linguistica» – in questi termini descrisse una volta lo stile di Henry James – con cui incorniciava ed elaborava i propri pensieri, calibrando con esattezza ciò che intendeva dire attraverso osservazioni parentetiche e specificazioni («talvolta», «di tanto in tanto», «di solito», «nella maggior parte», «quasi sempre»), la generosità e la fluidità del suo modo di conversare erano una manifestazione di quella che i francesi definiscono *ivresse du discours*, l'ebbrezza che può dare la parola. «Sono affascinata dalla conversazione intesa come dialogo creativo» annotò una volta nel diario, aggiungendo: «Per me, è il principale strumento di salvezza».

Ma dopo aver parlato per tre ore, Susan mi disse che aveva bisogno di riposare, prima di uscire per andare a cena. Sapevo di aver già registrato materiale sufficiente per l'intervista che sarebbe apparsa su *Rolling Stone*. Con mia grande sorpresa, tuttavia, Susan mi informò che sarebbe presto tornata al suo appartamento di New York, dove contava di fermarsi per sei mesi, e, poiché desiderava parlarmi di una serie di altre questioni, mi chiese se non mi sarebbe dispiaciuto proseguire la nostra conversazione a New York.

Cinque mesi dopo, in un gelido pomeriggio di novembre, arrivai nello spazioso attico affacciato sul fiume Hudson, all'angolo tra Riverside Drive e la 106<sup>a</sup> Strada, in cui Susan viveva circondata dagli ottomila libri della sua biblioteca, che lei definiva «il mio sistema di recupero» e «l'archivio dei miei desideri». E in quel luogo sacro ci sedemmo a parlare fino a tarda sera.

Nell'ottobre del 1979, la rivista *Rolling Stone* pubblicò un terzo della mia intervista a Susan Sontag. Adesso, per la prima volta, ho l'opportunità di presentare nella sua interezza la conversazione che ho avuto il privilegio di avere trentacinque anni fa, a Parigi e a New York, con una persona straordinaria e ammirevole, il cui credo intellettuale – così l'ho sempre considerato – mi sembra espresso nel modo più

commovente in un breve testo che scrisse nel 1996, intitolato «A Letter to Borges» («Lettera a Borges»):

Lei ha detto che dobbiamo alla letteratura tutto ciò che siamo, o siamo stati. Se spariranno i libri, sparirà la storia, e spariranno anche gli esseri umani. Sono certa che lei abbia ragione. I libri non sono soltanto la somma arbitraria dei nostri sogni, e la nostra memoria. Ci offrono anche un modello di autotrascendenza. C'è chi pensa che la lettura sia soltanto una forma di evasione: un'evasione dal mondo «reale» di tutti i giorni, verso un mondo immaginario, il mondo dei libri. I libri sono molto di più. Sono una maniera per essere pienamente umani.

*Jonathan Cott*

JONATHAN COTT Quattro anni fa, quando ha scoperto di avere un cancro, lei ha immediatamente cominciato a riflettere sulla sua malattia. Ciò mi fa pensare a un'osservazione di Nietzsche: «Per uno psicologo, poche questioni sono così allettanti come quelle che riguardano il rapporto tra salute e filosofia, e nel caso che lui stesso si ammali, porta con sé, nella malattia, tutta la sua curiosità scientifica». E così che ha cominciato a pensare a *Malattia come metafora*?

SUSAN SONTAG È sicuramente vero che l'ammalarmi mi ha spinto a riflettere sulla malattia. Tutto ciò che mi accade mi induce a riflettere. Riflettere è una delle cose che faccio. Se fossi stata l'unica superstite di un incidente aereo, probabilmente mi sarei interessata alla storia dell'aviazione. Sono certa che, in forma molto trasfigurata, l'esperienza vissuta negli ultimi due anni e mezzo troverà posto nella mia narrativa. Ma quanto alla parte di me che scrive saggi, la domanda che mi sono rivolta non è stata «cosa sto provando?», bensì «cosa succede veramente nel mondo dei malati?». Quali sono le idee più diffuse sulla malattia? Esaminavo le mie stesse idee, perché anch'io coltivavo moltissime fantasie sulla malattia, e sul cancro in particolare. Non avevo mai prestato seria attenzione alla questione della malattia. E quando non si riflette, si tende a diventare veicoli di luoghi comuni, per quanto illuminati possano essere.

Non che mi fossi assegnata un compito – «Bene, ora che sono malata penserò alla malattia» –, ci pensavo e basta. Sei sdraiata in un letto d'ospedale, arriva un medico e ti accorgi che i medici parlano in un certo modo... Li ascolti e cominci a pensare a quello che dicono, a cosa significa, a quali informazioni ricevi, e a come valutarle. Ma, al tempo stesso, pensi «com'è *strano* sentirli parlare così», e comprendi che si esprimono in quel modo a causa di una serie di convinzioni imperanti nel mondo dei malati. Dunque si potrebbe dire che stessi «filosofando» sulla malattia, benché non mi piaccia usare una parola così pretenziosa; ho troppa ammirazione per la filosofia. Ma se si usa il termine nella sua accezione più ampia, si può dire che è possibile filosofare su qualsiasi cosa. Se ti innamori, per esempio, cominci a pensare a cos'è l'amore, almeno se, per temperamento, sei portata a riflettere.

Un mio amico, uno studioso di Proust, ha scoperto che la moglie lo tradiva. Era gelosissimo e terribilmente ferito, e mi ha raccontato che in quel momento ha cominciato a leggere le pagine di Proust sulla gelosia con uno spirito del tutto diverso,

a riflettere sulla natura della gelosia e a immergersi sempre più in quella riflessione. E, così facendo, ha sviluppato una relazione completamente diversa con i testi di Proust e con la propria esperienza. Soffriva davvero – non vi era niente di inautentico nella sua sofferenza, e la sua riflessione sulla gelosia non era certo un modo per sfuggire all’esperienza che stava vivendo –, ma fino a quel momento non aveva mai provato una profonda gelosia sessuale. In passato aveva letto quello che scrive Proust come si legge qualunque cosa che non fa parte della propria esperienza – e che non ti tocca davvero finché non lo diventa.

J.C. Dubito che, se provassi un’insana gelosia, avrei voglia di leggere qualcosa sulla gelosia. E, allo stesso modo, a me sembra che l’aver riflettuto sulla malattia, mentre era malata, deve aver comportato, da parte sua, uno sforzo enorme, e forse persino un profondo distacco.

S.S. Al contrario, avrei dovuto fare uno sforzo enorme per *non* riflettere. La cosa più facile al mondo è pensare a ciò che ti sta succedendo. Sei in ospedale e pensi che morirai, lo sforzo enorme sarebbe stato rimanere distaccata e *non* pensarci. Uno sforzo davvero enorme ho dovuto compierlo per superare il periodo in cui stavo così male da non poter rimettermi al lavoro per terminare il libro sulla fotografia [*Sulla fotografia*]. Ero infuriata. Sei o sette mesi dopo che mi era stato diagnosticato il cancro, quando ho potuto riprendere a lavorare, non avevo ancora completato i saggi sulla fotografia, anche se nella mia mente il libro era già finito e non mi restava che dargli forma, scriverlo con cura e attenzione, in uno stile vivido e attraente – ma impazzivo all’idea di dover scrivere qualcosa che in quel momento non mi toccava. Volevo soltanto scrivere *Malattia come metafora*, poiché le idee per quel libro mi sono venute in mente nei primi due mesi della malattia, e ho dovuto davvero forzarmi per rivolgere la mia attenzione al libro sulla fotografia.

Guardi, quel che mi preme è essere pienamente presente nella mia vita – essere davvero là dove sei, contemporaneo a te stesso nella tua vita, prestare piena attenzione al mondo, che include anche te. Tu non sei il mondo, il mondo non è identico a te, ma tu sei nel mondo e vi presti attenzione. È quel che fa uno scrittore – presta attenzione al mondo. Non condivido affatto l’idea solipsistica secondo cui tutto è nella nostra mente. Non è vero, il mondo esiste davvero, a prescindere dal fatto che tu ci viva o meno. E quando vivo un’esperienza terribile, per me è molto più facile mettere in relazione la scrittura con ciò che sta realmente accadendo, piuttosto che cercare di allontanarmene, interessandomi a qualcosa di diverso, poiché in tal modo non farei che scindermi in due. Lei non è il primo a ipotizzare che ci sia voluto un certo distacco per scrivere *Malattia come metafora*, ma io non ero affatto distaccata.

J.C. Forse la parola «distante» è più appropriata? Ho notato che ricorre spesso nei suoi scritti in contesti diversi, per esempio nel saggio «Sullo stile», quando nota che «tutte le opere d’arte si fondano su una certa distanza dalla realtà vivente che rappresentano [...] Il livello e la manipolazione di questa distanza, le sue convenzioni, costituiscono lo stile di un’opera».



S.S. No, non distante. Può darsi che lei capisca meglio di me come sono andate le cose... Non sto facendo dell'ironia, poiché è molto probabile che io non comprenda appieno tale processo. Ma non mi sentivo affatto distante. Di solito non provo piacere nello scrivere. Spesso è molto stancante e noioso, perché quando scrivo passo attraverso moltissime stesure. Ma, benché abbia dovuto aspettare un anno prima di cominciare a lavorarci, *Malattia come metafora* è uno dei pochi testi che ho scritto con piacere e con una certa rapidità, proprio perché era strettamente connesso a ciò accadeva ogni giorno nella mia vita.

Per circa un anno e mezzo sono andata in ospedale tre volte alla settimana, ho sentito un certo tipo di linguaggio, ho visto gente vittima di certe stupide idee. *Malattia come metafora* e il saggio sulla guerra del Vietnam forse rappresentano gli unici due casi nella mia vita in cui sapevo che ciò che stavo scrivendo era non solo vero, ma anche realmente utile e proficuo, e in modo estremamente pratico e immediato. Non so se il mio libro sulla fotografia sia utile a qualcuno, se non nella misura in cui può arricchire le coscienze e rendere le cose più complesse, il che è sempre un bene. Ma conosco persone che dopo aver letto *Malattia come metafora* hanno cercato una terapia adeguata – persone che ricevevano soltanto un supporto psicoterapeutico e ora, grazie al libro, si sottopongono alla chemioterapia. Non è l'unica ragione per cui ho scritto il libro – l'ho scritto perché ero convinta di dire la verità –, ma è un grande piacere scrivere qualcosa che risulti utile agli altri.

J.C. Sulla scorta di Nietzsche, secondo cui «nell'uno filosofeggiano le sue deficienze, nell'altro le sue dovizie e le sue forze», mi pare degno di nota che, mentre lei soffriva per la malattia, le sue «deficienze» non abbiano prodotto un libro filosoficamente malato, bensì qualcosa di molto ricco e forte.

S.S. Ci ho pensato quando tutto è cominciato... Be', naturalmente mi avevano informata della possibilità che non mi restasse molto da vivere, perciò non stavo affrontando soltanto una malattia e dei dolorosi interventi chirurgici, ma anche l'idea che di lì a un anno o due avrei potuto essere morta. Provavo timore e sgomento, oltre al dolore fisico, ed ero spaventatissima. Ho provato un panico acutissimo, quasi animale. Ma ho anche vissuto momenti di euforia, di incredibile intensità. Avevo l'impressione che mi stesse accadendo una cosa fantastica, come se mi fossi imbarcata in una grande avventura – era l'avventura della malattia e della possibilità della morte, ed è straordinario prepararsi a morire. Non voglio dire che sia stata un'esperienza positiva, perché sarebbe sciocco, ma ha avuto un risvolto positivo.

J.C. Dunque si potrebbe dire che tale esperienza non ha affatto «cancerizzato» il suo modo di pensare.

S.S. No, perché due settimane dopo aver saputo che avevo un cancro mi ero già sbarazzata di certe idee. Il mio primo pensiero è stato: che ho fatto per meritarmelo? Ho vissuto male. Mi sono repressa troppo. Sì, cinque anni fa ho provato un grandissimo dolore, ed ecco il risultato di quella profonda depressione.

Poi ho chiesto a uno dei medici: «Pensa che il cancro possa essere causato da fattori psicologici?». E lui mi ha risposto: «Nel corso dei secoli sono state dette un sacco di assurdità sulle malattie, ma, come è ovvio, non si sono mai rivelate vere». Insomma, ha liquidato del tutto la questione. A quel punto ho cominciato a pensare alla tubercolosi, e la tesi del libro ha preso forma. Ho deciso che non mi sarei lasciata colpevolizzare. Ho anch'io, come tutti, e forse un po' più della media, la tendenza a sentirmi in colpa, ma farlo non mi piace. Nietzsche aveva ragione a proposito del senso di colpa. È orribile. Preferisco provare vergogna. Mi sembra qualcosa di più obiettivo, che concerne il proprio senso dell'onore.

J.C. Nel saggio sul viaggio in Vietnam, lei parla della differenza tra le culture fondate sulla vergogna e quelle fondate sul senso di colpa.

S.S. Ovviamente ci sono delle sovrapposizioni, ci si può vergognare di non aver raggiunto un certo traguardo. Ma la gente si sente veramente in colpa per il fatto di essere malata. Per quanto mi riguarda, mi piace sentirmi responsabile. Ogni volta che mi trovo in un pasticcio nella mia vita privata, come accade quando sono attratta dalla persona sbagliata, o quando, per una qualche ragione, mi ritrovo con le spalle al muro – il genere di cose che capita a chiunque – preferisco sempre assumermene la responsabilità, piuttosto che attribuire la colpa a un altro. Odio sentirmi una vittima. Preferisco dire: «Ecco, ho scelto di innamorarmi di una persona che si è rivelata una carogna». La scelta è stata mia e non mi piace dare la colpa agli altri, anche perché è molto più facile cambiare se stessi che cambiare gli altri. Non che non mi piaccia, dunque, assumermi le mie responsabilità, ma sono convinta che ammalarsi, contrarre una gravissima malattia, è come essere investiti da un'auto, e non credo abbia molto senso domandarsi quale ne sia la causa. Ciò che ha senso è comportarsi nel modo più razionale possibile, cercando il tipo di terapia adeguata e conservando la voglia di vivere davvero. Non c'è alcun dubbio che se non si vuole vivere si diventa complici della malattia.

J.C. Giobbe non provò sensi di colpa – provò ostinazione e rabbia.

S.S. Sono stata estremamente ostinata. Ma non ho provato rabbia, perché non c'era nessuno con cui arrabbiarmi. Non puoi arrabbiarti con la natura. Non puoi arrabbiarti con la biologia. Tutti dobbiamo morire – benché sia difficilissimo accettarlo – e tutti facciamo esperienza di questo processo. Hai la sensazione – nella tua mente, perlomeno – di essere intrappolato in una materia fisiologica che di regola non sopravvive, in condizioni decenti, più di settanta o ottant'anni. A un certo punto comincia a deteriorarsi e allora, per metà della tua vita, se non di più, osservi il logorarsi di questa materia. E non c'è niente da fare. Sei intrappolato al suo interno, e quando quella se ne va, te ne vai anche tu. Abbiamo tutti questa percezione di noi stessi. Se conosci bene una persona di sessanta o settant'anni e le chiedi che età pensa di avere, ti risponderà che ha l'impressione di avere quattordici anni... ma che poi, guardandosi allo specchio, vede un viso appassito, e ha l'impressione di essere una

quattordicenne intrappolata in un corpo invecchiato. Siamo tutti intrappolati in questa materia deperibile. E il peggio non è che alla fine si spegne, come una macchina progettata per durare un determinato periodo, ma che si deteriora lentamente e, con il passare degli anni, ti accorgi che funziona meno bene, la pelle non ha più un bell'aspetto, i guasti si moltiplicano, ed è un'esperienza molto triste.

J.C. Per citare Shakespeare: «Senza denti, senza occhi, senza gusto, senza niente».

S.S. Sì. Charles de Gaulle ha detto che la vecchiaia è un naufragio, ed è vero.

J.C. Cosa ne pensa di tutti i tentativi filosofici, e quasi mistici, di superare questa dualità? Finora ha parlato dal punto di vista dell'esperienza e del buonsenso.

S.S. Credo sia impossibile superare la sensazione di essere individui intrappolati dentro qualcosa. È all'origine di ogni dualismo – platonico, cartesiano, o quello che sia. Benché sappiamo che la sensazione di «essere nel proprio corpo» non possa reggere a nessun tipo di analisi scientifica, non c'è modo di essere coscienti senza provarla. Certo, invecchiando puoi cercare di farti una ragione della morte, di spostare il tuo asse verso attività meno dipendenti dal corpo, ma il tuo corpo non attrae più gli altri, e non funziona in modo da dar piacere a te, perché è più fragile e, in una maniera o nell'altra, si deteriora.

La traiettoria tradizionale della vita umana prevede una parte iniziale più fisica e una finale più contemplativa. Ma va detto che si tratta di un'opzione poco praticabile, e ancor meno incoraggiata dalla società. E bisognerebbe anche aggiungere che molte delle nostre idee su ciò che è possibile fare in età diverse, o su ciò che l'età significa, sono talmente arbitrarie – arbitrarie quanto gli stereotipi sessuali. Credo che la polarizzazione giovane/vecchio e quella maschio/femmina costituiscano i due maggiori stereotipi in cui siamo imprigionati. I valori associati alla giovinezza e alla mascolinità rappresentano la norma umana, mentre tutto il resto è giudicato, a dir poco, *inferiore*. I vecchi hanno un tremendo senso di inferiorità. La vecchiaia li fa sentire in *imbarazzo*.

Ciò che pensiamo si possa fare da giovani o da vecchi è altrettanto arbitrario e infondato di quanto si crede di poter fare se si è una donna o un uomo. La gente non fa che ripetere: «Oh, non posso farlo. Ho sessant'anni. Sono troppo vecchio». Oppure: «Oh, non posso farlo. Ho vent'anni. Sono troppo giovane». Perché? Chi l'ha detto? Nella vita è bene lasciare aperto il maggior numero di opzioni possibile, ma ovviamente si vuole anche essere liberi di compiere scelte reali. Non credo che si possa avere tutto, e occorre fare delle scelte. Gli americani tendono a credere che *tutto* sia possibile, e questa è una cosa degli americani che mi piace [*ride*], da questo punto di vista mi sento molto americana, ma arriva il momento in cui occorre riconoscere che non si sta più posticipando qualcosa, e che una scelta è stata fatta.

Quanto agli stereotipi sessuali, voglio raccontarle ciò che è successo l'altra sera, quando con David [il figlio di Sontag, David Rieff] sono andata all'Università di Vincennes, dove ero stata invitata a partecipare a un seminario. Dopo il seminario io,

David e altre quattro persone siamo andati a bere un caffè. Il caso ha voluto che le quattro persone in questione fossero donne. Quando ci siamo seduti intorno al tavolo, una di loro ha detto in francese a David: «Oh, poverino, costretto a startene qui con cinque donne!». Tutti hanno riso. Ma io non ho potuto fare a meno di dire a quelle donne, tutte professoresse a Vincennes: «Vi rendete conto di quello che state dicendo e della scarsa considerazione che avete di voi stesse?». Intendo dire, può immaginare una situazione in cui una donna sia seduta con cinque uomini e uno di loro esclami: «Oh, poverina, costretta a star qui con cinque uomini, senza un'altra donna che le faccia compagnia». Per una donna sarebbe un *onore*.

J.C. Mi chiedo cosa abbia pensato David di quella battuta.

S.S. Sono sicura che, se glielo avessero chiesto, avrebbe semplicemente risposto: dov'è la novità? [*ride*] Ma in realtà so che è stato fortemente colpito dalla mancanza di autostima di quelle donne, dalla misoginia delle donne. E non dimentichi che stiamo parlando di professioniste, che probabilmente si definiscono femministe. Quello che avevano espresso era del tutto involontario.

J.C. L'opposto, ovviamente, sarebbe stato dire a David: «Perché non te ne vai?».

S.S. Sì, certo.

J.C. Neanche quella sarebbe stata una reazione gradevole.

S.S. No, affatto. Ma, come dicevamo, si può riscontrare qualcosa di molto simile nelle interazioni tra giovani e vecchi: se un giovane di una ventina d'anni – uomo o donna che sia – si fosse ritrovato insieme a un gruppo di sessantenni o settantenni, uno di loro avrebbe potuto dire: «Che peccato dovertene stare seduto qui con cinque vecchi, deve essere così noioso per te!». Il problema delle donne è, o dovrebbe essere, evidente, ma si parla poco di quanto i vecchi siano imbarazzati, sminuiti e umiliati dalla loro età.

J.C. È una coincidenza affascinante che Simone de Beauvoir esplori esattamente gli stessi temi in libri come *La terza età* e *Il secondo sesso*.

S.S. Io la ritengo una persona straordinaria – in Francia la criticano continuamente ma, per quanto io non concordi con alcune parti del *Secondo sesso*, credo che si tratti del miglior libro femminista scritto finora – lei è molto più avanti del cosiddetto movimento. E credo anche che sia stata la prima persona a interessarsi alla vecchiaia in quanto fenomeno culturale.

J.C. Kafka ha scritto che se i sani respingono i malati, i malati respingono i sani. La cosa funziona in entrambe le direzioni e tali polarità, una volta create, si rafforzano a vicenda. Come si fa, allora, a sfuggire a questa trappola?

S.S. Credo che ogni volta che si vive un'esperienza estrema si provi una certa solidarietà con chi ha vissuto la stessa esperienza. Io so che, da quando mi sono ammalata, mi sento molto più vicina alle persone malate, o con un handicap fisico, che mi capita di incontrare. Provo una simpatia più profonda e non rifugio da tali situazioni. Ciò non vuol dire che in passato fossi indifferente, ma non ero toccata allo stesso modo. Non cercavo di essere d'aiuto, come invece faccio oggi.

J.C. Prova maggiore compassione.

S.S. Sì, perché mi identifico davvero con quelle persone, e con ciò che significa soffrire, essere inermi, incapaci di badare a se stessi. C'è un mondo fatto di coraggio e dignità da cui si può imparare tanto. Ma, ovviamente, conosco anche malati estremamente esibizionisti o sadici, che utilizzano la malattia per dominare o sfruttare gli altri. Non voglio certo dire che la malattia renda necessariamente *migliori* – può produrre ogni concepibile forma di comportamento. Ma se sei sempre stato sano, quell'esperienza ti porta, come dice il Buddha, a stabilire con gli altri una relazione più compassionevole. Accade – non necessariamente, ma accade. E senza alcuno sforzo.

J.C. Nel *Diario*, i fratelli Goncourt scrivono: «La malattia sensibilizza l'uomo all'osservazione, come una lastra fotografica». Mi pare un'affermazione particolarmente affascinante alla luce di alcuni dei temi che lei affronta sia in *Sulla fotografia* sia in *Malattia come metafora*.

S.S. È davvero affascinante. Forse dovremmo innanzitutto osservare il modo in cui la nostra cultura ha deciso di sovraccaricare la malattia di valori spirituali di ogni sorta. Ciò è dovuto al fatto che non abbiamo altri mezzi per esortarci o tirar fuori qualcosa da noi stessi. Tutto in questa società – nel nostro modo di vivere – cospira per eliminare qualunque cosa superi il livello dei sentimenti più elementari. Non c'è più quel senso del sacro o della trascendenza di cui, in una forma o nell'altra, gli uomini hanno sempre parlato sin da quando hanno cominciato a riflettere. Il vocabolario religioso, che un tempo descriveva questo stato *altro*, è scomparso. Forse l'unico modo in cui oggi riusciamo a immaginarlo – e si tratta, per molti versi, di un patetico sostituto – è nei termini di una contrapposizione tra salute e malattia... che richiama quella tra sacro e profano, o tra la città dell'uomo e la Città di Dio.

Ebbene, qualcosa di vero c'è nella romanticizzazione della malattia. Non voglio dire che la malattia sia soltanto una condizione di inermità fisica. Ovviamente a essa sono associati valori d'ogni sorta, e sono valori che, privi di un contesto, hanno finito per depositarsi lì perché ormai innocui. Così cominciamo a pensare che, quando ci ammaliamo, ci accade qualcosa di straordinario, dal punto di vista psicologico, fisico o umano, perché non conosciamo altri modi per provocare uno stato di coscienza più estremo. Per l'uomo la trascendenza non è solo un bisogno, è la capacità di accedere a sentimenti più profondi, a una maggiore sensibilità e, in un modo o nell'altro, è stata sempre descritta in termini religiosi. Il vocabolario religioso è evaporato e, al suo posto, ora c'è la terminologia medica e psichiatrica. Perciò, da quasi due secoli,

attribuiamo alla malattia valori morali o spirituali di ogni tipo. Bisogna risalire molto più indietro nel tempo per trovare descrizioni diverse della malattia: ci si ammalava, ma non si considerava la malattia una calamità, grande o piccola, non si pensava che qualcosa di positivo si accompagnasse alla malattia, o che si verificassero grandi mutamenti psicologici perché si era malati.

Non c'era bisogno di attribuire tutto ciò alla malattia, perché vi erano altri tipi di situazioni – inventate, istituzionalizzate e ritualizzate nel corso dei secoli – in cui tali alterazioni potevano accadere: per esempio il digiuno, la preghiera o la sofferenza fisica volontaria, come nel caso del martirio. Oggi invece ci resta ben poco: i due fenomeni che associamo alla spiritualità, dopo il tracollo della fede religiosa, sono l'arte e la malattia.

J.C. In *Malattia come metafora*, lei scrive: «Le teorie che vogliono le malattie causate da stati mentali e curabili con la forza della volontà sono sempre un segno di quanto poco si conosce degli aspetti fisici di un morbo».

S.S. A partire dal XVIII secolo, con Mesmer e altri, si assiste in Francia alla nascita di una sorta di spiritualismo moderno che si incarna in movimenti di ogni genere, alcuni dei quali si definivano religiosi, altri forme di pratiche terapeutiche – Mesmer per esempio si presentava come medico. Tali movimenti negavano l'esistenza della malattia, affermando, in buona sostanza, che essa era nella mente degli uomini. O che era qualcosa di spirituale. Il mesmerismo, la Scienza cristiana o le teorie psicologiche della malattia in effetti si equivalgono: trasformano la malattia in qualcosa di mentale o immateriale, negandone la realtà.

Vivendo nel mondo dei malati, ho scoperto, tra l'altro, che la maggior parte delle persone non comprende né rispetta la scienza, se non nel modo più primitivo, vale a dire considerandola una sorta di magia. Nella nostra società la scienza si è guadagnata la terribile reputazione di generare solo mali. Certo, ogni cosa può essere male utilizzata, ogni scoperta, conoscenza o strumento si può utilizzare a scopi dannosi. Ma, nonostante gli orrori commessi dalla professione medica – nonostante il modo manipolatorio, superficiale, corrotto e materialistico in cui opera nella nostra società – io continuo a credere che una persona gravemente malata abbia migliori possibilità di trovare cure adeguate rivolgendosi a un importante ospedale di una grande capitale piuttosto che a un guaritore. Non dico che sia impossibile essere curati attraverso la forza della suggestione, ma la maggior parte di noi possiede forme di coscienza sempre più complesse, che non sembrano rispondere a tale forza come può farlo chi vive in società più semplici, in cui la medicina popolare tradizionale fornisce cure reali. Gran parte della medicina erboristica ha evidenti basi scientifiche. Un importante agente chemioterapico, per esempio, è estratto da piante che sono state utilizzate per curare il cancro in molte delle cosiddette società primitive. Ma io sono convinta che la conoscenza scientifica esista davvero e continui a fare progressi, e che il corpo sia un organismo che si può studiare e decifrare. Quella del codice genetico è stata la più importante scoperta scientifica del nostro tempo e avrà molte conseguenze, fra cui forse anche un trattamento davvero efficace per la maggior parte delle forme di

cancro. Oggi la medicina sa cose che cento anni fa ignorava, e ciò che sa è vero.

J.C. Che ne pensa dell'idea secondo cui si è in qualche modo responsabili della propria malattia – il tipo di teoria sostenuto dai seguaci dell'Est (Erhard Seminar Trainings)?

S.S. Io voglio sentirmi responsabile quanto più è possibile. Come ho già detto, odio sentirmi una vittima, è una sensazione che non solo non mi dà alcun piacere, ma mi procura anche molto disagio. Finché è possibile, e finché non diviene una follia, voglio ampliare al massimo il mio senso d'autonomia e perciò, nelle relazioni d'amore o d'amicizia, sono pronta ad assumermi le responsabilità tanto per le cose positive quanto per quelle negative. Non so che farmene dell'atteggiamento di chi dice: «Io mi sono comportata così bene e quella persona mi ha ferito». Anche nel caso in cui sia vero, mi convinco di essere perlomeno corresponsabile delle cose negative che mi accadono, poiché ciò mi fa sentire più forte e mi induce a pensare che le cose possano andare in modo diverso. In genere, dunque, apprezzo molto gli inviti alla responsabilità.

Ma, come diceva, c'è un punto in cui tali idee diventano illusioni. Se vieni investito da un'auto, è poco probabile che tu sia responsabile. Se contrai una malattia fisica, non sei responsabile. I microbi, i virus e le predisposizioni genetiche esistono davvero. Penso che nella nostra società vi sia un'idea demagogica che ci allontana, o distoglie, da quegli ambiti in cui è davvero possibile assumersi delle responsabilità. E mi colpisce molto che tutte queste forme di pensiero siano così viziate da un profondo pregiudizio anti-intellettuale – nella maggior parte dei casi chi si lascia convincere dalle teorie psicologiche della malattia non crede nella scienza. Una delle idee propuginate dall'Est è che non bisogna mai dire «ma». Bisognerebbe eliminare dal proprio discorso il «ma» e le altre congiunzioni avversative, ed esprimersi sempre in senso affermativo, perché ogni volta che si dice «ma» ci si imprigiona in una specie di nodo, si esprime una negazione, dunque bisognerebbe essere in grado di parlare in modo tale da non dover mai dire «da un lato... ma dall'altro». Eppure la natura stessa del pensiero sta nel poter dire «ma»...

J.C. O nel dire «o».

S.S. Certo, anche nel dire «o».

J.C. Potrebbe trattarsi di una storia apocrifa, ma qualcuno mi ha raccontato di aver incontrato una persona talmente contraria alle costruzioni fraseologiche e ai modi di pensare basati sulla contrapposizione o/o, che aveva deciso di ribattezzarsi E/o!

S.S. Ovviamente queste sono manipolazioni che equivalgono a una lobotomia, e credo siano sostanzialmente sistemi che permettono di diventare più egoisti ed egocentrici, in modo da poter pensare soltanto al proprio piacere, senza tenere in alcun conto i bisogni altrui, perché quando si tratta di scegliere tra sé e gli altri ovviamente si

sceglie se stessi. Sono convinta che servano semplicemente a dare alla gente un senso di superiorità, o di sicurezza, e che si tratti di semplificazioni orribili. Come dicevo, parto dal presupposto che la malattia abbia una base fisica. Ciò, naturalmente, non convincerebbe un seguace della Scienza cristiana, per il quale la malattia e la morte non sono reali. Tali idee fioriscono intorno a una determinata malattia quando la medicina, o la scienza, non riescono a fornire una spiegazione convincente delle cause che la generano o, cosa ancor più importante, a individuare forme di trattamento efficace.

Il caso della tubercolosi è particolarmente interessante, poiché la causa della malattia fu scoperta nel 1882, ma la cura soltanto nel 1944. I sanatori, in cui furono mandati tanti malati, non servivano a niente. Perciò i miti e le fantasie sulla Tbc – è solo amore trasposto, come si dice nella *Montagna incantata*; è la mia malattia mentale che si traduce in qualcosa di fisico, come afferma Kafka – cominciarono a scomparire nel momento in cui quasi nessuno moriva più di tubercolosi. E se si scoprissero le cause del cancro, ma non si individuasse una cura, i miti sul cancro continueranno a diffondersi.

J.C. Nel suo libro la metafora della Tbc, proprio perché così ricca e suggestiva, finisce quasi per farla franca. Lei nota, per esempio, che la romanticizzazione della metafora, oltre a dare origine alle attitudini letterarie ed erotiche note come «tormento romantico», costituì uno dei primi esempi della promozione dell'Io come immagine, poiché si riteneva che la malattia rendesse più «raffinato», creativo ed elegante chi ne era affetto. La metafora del cancro, invece, non può farla franca. Uccide.

S.S. La metafora del cancro è molto ampia, ma non si presta a simili applicazioni contraddittorie. È davvero una metafora del male, priva di risvolti positivi, ma che ha comunque un'enorme attrattiva. Spesso, quando si parla di ciò che si teme, si odia o si vuole condannare, il ricorso alle metafore – come se non sapessimo esprimere altrimenti il senso del male – è la maniera più facile e attraente per esprimere il senso del disastro, o per denunciare ciò che va ripudiato.

J.C. Mi piacerebbe parlare dell'immagine che ha scelto per la copertina di *Malattia come metafora*. È un'incisione del XV secolo, attribuita alla scuola di Mantegna, che raffigura la lotta tra Ercole e l'Idra. Nella mitologia greca Ercole deve compiere dodici fatiche per espiare la colpa dell'assassinio della moglie e dei figli, e la seconda fatica è l'uccisione di un velenoso serpente d'acqua dalle molte teste. Secondo un'interpretazione simbolica, ciascuna fatica è connessa a un segno dello zodiaco, al fine di celebrare Ercole come eroe solare. Ebbene, in base a questa particolare interpretazione, l'Idra è associata al segno del Cancro. Leggendolo, ho pensato alla copertina del suo libro e sono rimasto sbalordito.

S.S. Lo sono anch'io, poiché non conoscevo affatto la simbologia delle fatiche di Ercole.

Quando ho deciso che avrei scelto io la copertina per il libro, ho guardato



moltissime immagini – tutte quelle più ovvie, come Vesalio [*De humani corporis fabrica*, il manuale di anatomia in sette tomi scritto nel XVI secolo da Andrea Vesalio] e molte stampe mediche, oltre alle fotografie a colori delle cere anatomiche conservate in un museo medico di Bologna. Guardavo, guardavo, guardavo... e quando l'ho vista, questa immagine mi è saltata subito agli occhi. Non ho fatto ricerche, non mi sono interrogata sul suo significato – non sapevo nemmeno che raffigurasse una delle dodici fatiche di Ercole. È stata una scelta puramente istintiva e arbitraria, ho semplicemente capito che la copertina del mio libro sarebbe stata quella.

J.C. Che cosa l'ha attratta?

S.S. Per prima cosa, la figura maschile mi è parsa di una bellezza eccezionale. Credo che le nostre reazioni siano molto sensuali e, in ultima analisi, cinetiche. C'è qualcosa di infinitamente toccante nella rappresentazione della figura umana quando una spalla è all'altezza della testa, o ancora più in alto – credo che rappresenti qualcosa di incredibilmente vulnerabile, appassionato e forte. Ho notato che, quando mi capita di vedere un disegno che rappresenta una figura con il capo chino e una spalla alzata, provo sempre una sorta di fitta. E poi c'è il mantello, la bocca aperta a quel modo, il corpo che appare di scorcio. Ercole è giovanissimo e sembra quasi addormentato... Nel suo volto c'è qualcosa di molto erotico, si potrebbe quasi immaginare che il suo sia lo sguardo di chi sta per avere un orgasmo. È difficile dire in che direzione guardino i suoi occhi – è come se fossero rivolti verso l'interno. Ricorderò le immagini che raffigurano san Giorgio e il drago – c'è sempre un gesto rigido, marziale, san Giorgio solleva il braccio, pronto a conficcare la spada nel drago. Anche Ercole solleva un'arma, ma in realtà sembra che sia l'Idra ad attaccarlo, e si ha l'impressione che lo ghermirà al fianco prima che lui riesca a trafiggerla con la propria spada. Perciò quell'immagine mi trasmette un misto di vulnerabilità e passione.

J.C. È interessante che l'immagine scelta in modo così viscerale per la copertina del suo libro abbia questa connessione astrologica e suggerisca simbolicamente l'idea di un Ercole che, cercando l'immortalità, libera se stesso.

S.S. Credo che l'Idra mi abbia suggerito una sola connessione: le idee sul cancro sono come tante idre – tagli una testa e ne spunta un'altra.

J.C. Ciò mi fa venire in mente una definizione di Roland Barthes: «Una metafora senza freno».

S.S. Certo. E lo sa, mentre terminavo *Malattia come metafora*, ho avuto l'improvvisa sensazione che in questo libro stessi anche tornando all'idea formulata in «Contro l'interpretazione». In un certo senso, infatti, il libro dice: «Non interpretate la malattia, non trasformate una cosa in un'altra». Non ho mai preteso che non bisognasse cercare di spiegare o comprendere un determinato fenomeno, ma non bisogna dire che il vero significato di X è Y. Non bisogna perdere di vista la cosa in sé, perché la cosa in sé

esiste davvero. La malattia è malattia.

A questo proposito, c'è una metafora che nel libro ho tralasciato. In tempi più moderni, le caratteristiche attribuite alla Tbc sono state sdoppiate – quelle romantiche e positive sono state assegnate alla malattia mentale, quelle negative al cancro. Ma esiste una metafora intermedia che ha avuto una traiettoria interessante quanto quella della tubercolosi, ed è la metafora della sifilide, poiché anch'essa ha avuto un risvolto positivo. Non soltanto era gravata dal senso di colpa, perché era così temuta, moralizzata e associata ad attività sessuali illecite, ma era anche connessa alla malattia mentale. La sifilide rappresenta, in un certo senso, l'anello mancante tra la Tbc e quello che è accaduto dopo lo sdoppiamento: la malattia mentale da un lato, il cancro dall'altro.

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, chi si comportava in modo molto strano e sembrava avere attacchi di euforia – come suggerisce la parola francese *exalté* – era ritenuto affetto da sifilide. I genitori sottoponevano i figli ventunenni a un controllo medico per verificarlo solo perché parlavano troppo in fretta, non riuscivano a dormire ed erano iperattivi, pieni di idee e di progetti fantastici.

J.C. Sembra quasi la descrizione degli effetti dell'anfetamina.

S.S. Sì, esattamente. Come una sorta di anfetamina. Si pensava che simili comportamenti fossero tipici dei sifilitici. È un'idea che si ritrova nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann, in cui la sifilide è considerata il prezzo da pagare per essere un genio e assume alcune delle caratteristiche un tempo attribuite alla Tbc. Certo, la sifilide causa follia, sofferenze, e alla fine la morte, ma tra l'insorgere della malattia e la fine accade qualcosa di straordinario. Una sorta di conflagrazione mentale che conduce alla genialità. Nietzsche, Maupassant, tutti quei grandi uomini che contrassero la sifilide ne morirono. Ma conobbero degli stati di euforia mentale che erano riconducibili al genio, o lo producevano. La sifilide, perciò, aveva un risvolto romantico, in quanto malattia del genio che procurava una decina o una ventina d'anni di intensa e febbrile attività mentale, prima di farti sprofondare nella follia più totale. Ma, ovviamente, ciò accadeva perché quegli uomini erano dei geni, e non solo dei sifilitici. In ogni caso, nulla di simile avviene con il cancro.

J.C. E con la leucemia?

S.S. Sì, la leucemia è l'unica variante della metafora del cancro che tende verso valori romantici. Nella misura in cui il cancro può essere una malattia romantica, lo è quando si tratta di leucemia.

J.C. A proposito di aura romantica, basta pensare a *Love story* di Erich Segal, o a un film come *Un attimo, una vita*.

S.S. Giusto. Ma pensi anche al pianista Dinu Lipatti e al suo ultimo recital a Besançon, nel 1950 – sono sicura che ha ascoltato la registrazione di quel concerto –:

fu aiutato a salire sul palcoscenico, si produsse in un'esecuzione trascendente, e due mesi e mezzo dopo morì. La morte per leucemia di Lipatti rispecchia quella per tubercolosi di Paganini, che sanguinava in scena durante gli ultimi concerti. Perciò è vero, la leucemia è la forma romantica del cancro. E forse lo si deve al fatto che si tratta di una forma di cancro non associata a un tumore – non si può avere un tumore nel sangue. Non si ha la sensazione che qualcosa cresca all'interno del proprio corpo... anche se, in realtà, qualcosa sta crescendo, perché i leucemici hanno nove miliardi di globuli bianchi invece che due – c'è una moltiplicazione di cellule, che però non assume la forma di un tumore. E poiché non è possibile intervenire con un'operazione chirurgica, la malattia non è associata a quell'idea di mutilazione o di amputazione che è connessa alla paura del cancro. Forse è vero, dunque, che non ho parlato abbastanza della leucemia in *Malattia come metafora*.

J.C. Nel libro ha dato risalto agli aspetti romantici della follia. Ho l'impressione, tuttavia, che nel corso degli ultimi anni quella particolare idea di follia abbia perso molto del suo fascino.

S.S. Ma non crede che le idee di R.D. Laing siano sostanzialmente accettate da moltissime persone? L'idea che il folle, dopotutto, conosca qualcosa che noi non conosciamo, che raggiunga uno stadio estremo di consapevolezza. In un articolo apparso di recente sulla *New York Review of Books*, Nigel Dennis, uno degli scrittori che più ammiro, ha recensito un libro dedicato al trattamento cui è stata sottoposta Nadia, una bambina di circa cinque anni [*Nadia: A Case of Extraordinary Drawing Ability in an Autistic Child*, di Lorna Selfe]. Nadia era una brillante artista – cosa rara per un talento che, in fin dei conti, sta tutto nella mano – e sapeva disegnare come Goya. Non veniva da un ambiente speciale, era solo una bambina, ma era autistica. L'autrice del libro, una degli psicologi che l'hanno curata, racconta che, discutendo come comportarsi con la bambina, lei e i suoi colleghi hanno compreso che, se l'avessero curata, probabilmente avrebbero distrutto il suo talento. Sono riusciti a guarirla, e ora la bambina non sa più disegnare. Nigel Dennis riferisce tutto ciò e cerca di dimostrare – meglio di come potrei fare io ora – che sarebbe stato preferibile lasciare la bambina così com'era, permettendole di continuare a disegnare. Nessuno sostiene che è meglio essere folli, ma è evidente che in quel caso la follia era una funzione dell'autismo e che la bambina avrebbe potuto conservare il proprio talento solo restando in qualche modo isolata, in quell'isolamento che è causato dalla follia. Perciò Dennis si chiede: non è più importante avere un grande artista? E Nadia lo era.

J.C. Come dice Rilke: «Se i miei demoni mi abbandonassero, temo che anche i miei angeli volerebbero via».

S.S. Sì, perché le due cose vanno di pari passo. Come nel caso appena citato: abbiamo una persona autistica che possiede un talento, e se si elimina l'autismo si elimina anche il talento. Non credo si tratti di una situazione in cui il talento deriva dall'autismo, sto semplicemente dicendo che, se si comincia a interferire, non ci si può

limitare a eliminare una cosa e conservare l'altra. Nel libro la psicologa afferma che hanno creduto fosse meglio per Nadia avere la compagnia della famiglia, fino ad allora incapace di interagire con una bambina che passava le giornate a fare migliaia di disegni. Ma Nigel Dennis osserva che una compagnia l'avrebbe avuta – quella degli artisti! – e conclude affermando che al mondo i grandi artisti sono pochissimi.

J.C. Suppongo che sia caratteristico dello Zeitgeist degli anni settanta un certo disagio, se non una vera e propria disapprovazione, per il tipo di idee espresse da Nigel Dennis e per molti dei convincimenti fioriti nel decennio scorso.

S.S. Parliamo di questa abitudine di ragionare per decenni, poiché ho l'impressione che ci sia qualcosa di terribile nel trasformare in concetti gli anni cinquanta, sessanta o settanta. Sono miti. Adesso bisognerà inventarsi qualcosa di nuovo per gli anni ottanta, e sono molto curiosa di scoprire cosa potrà essere. Sono discorsi così ideologici.

L'idea è che tutto quello che si è sperato, o tentato, di fare negli anni sessanta in realtà non abbia funzionato e non potesse funzionare. Ma chi l'ha detto? Chi ha detto che c'è qualcosa di sbagliato nell'emarginarsi? Io credo che il mondo dovrebbe proteggere le persone marginali. Per una società giusta è di primaria importanza permettere la marginalità. È terribile, per esempio, che il punto di vista dei paesi cosiddetti comunisti non contempli i marginali. Io credo che, in un modo o nell'altro, dovrebbe essere sempre possibile sedersi su un marciapiede, e una delle cose belle accadute negli anni scorsi è che moltissima gente ha scelto la marginalità, senza provocare negli altri alcun visibile fastidio. Io credo che sia necessario accettare non solo le persone e gli stati di coscienza marginali, ma anche quelli insoliti e devianti. Sono del tutto a favore dei devianti. Sono anche consapevole, ovviamente, che non possiamo tutti optare per la marginalità – la maggior parte di noi deve scegliere una forma centrale di esistenza. Ma perché, invece di diventare sempre più burocrattizzati, standardizzati, oppressivi e autoritari, non permettiamo a un numero sempre maggiore di individui di essere liberi?

J.C. Sono d'accordo. Per me, vivere nella San Francisco Bay Area a metà degli anni sessanta è stato qualcosa di simile a ciò che immagino fosse vivere nella Parigi di Apollinaire o nella Mosca di Majakovskij, e mi considero molto fortunato ad aver avuto la possibilità di fare esperienza di quel luogo e quel tempo. Ma a volte credo che non ci si possa più permettere di essere marginali, e mi sembra, in qualche modo, che al mondo restino soltanto piccoli luoghi fuori dal tempo, come Banff, Goa o Ibiza, dove c'è ancora chi cerca di mantenere in vita quello spirito.

S.S. Ma si può ancora andare al Med [il Caffè Mediterraneo a Berkeley, in California]! C'è ancora gente che affolla Telegraph Avenue o Rue Saint-André-des-Arts. È lei che è cambiato, tutto qui. Ha dieci anni di più, è un libero professionista che lavora molto, e forse nulla come il lavoro rende meno attraente quell'altro genere di vita.

Io stessa non mi considero marginale, perché non ho una particolare voglia di

starmene seduta su un marciapiede, o di assumere droghe – sono troppo irrequieta e non voglio placare la mia irrequietezza. Al contrario, mi piacerebbe essere ancora più irrequieta, avere più energia ed essere più mobile. La mia maniera di essere marginale sta nel cercare di fare tante cose diverse, che non riesco mai a portare a termine [*ride*], ma non sono marginale perché mi rifiuto di partecipare a una vita intesa come corsa al successo. So anch'io che la vita è una corsa al successo, ma mi sforzo di salvaguardare la mia marginalità, distruggendo ciò che ho fatto, o cercando di fare qualcosa di diverso. Non appena mi accorgo che qualcosa funziona, non voglio più farla.

La differenza essenziale, negli anni settanta, è che non ti illudi più che siano in tanti a pensarla come te. Abbiamo ritrovato la nostra posizione di individui separati, ma non credo che il mio modo di pensare sia cambiato. Durante tutti gli anni sessanta sono stata atterrita dall'anti-intellettualismo del movimento, degli hippies e delle altre persone con cui mi sono trovata fianco a fianco in varie situazioni politiche. Non sopportavo il loro anti-intellettualismo, e credo che si tratti di un pregiudizio ancora molto diffuso.

J.C. Ricordo le conferenze tenute nelle università dallo scrittore e attivista Paul Goodman durante gli anni sessanta. Quando gli studenti gli dicevano che bisognava buttar giù le università, lui rispondeva: «No, qui ci sono cose meravigliose, dovremmo usarle come risorse». Gli studenti lo consideravano un vecchio trombone. Immagino che lei la pensi come Goodman.

S.S. Assolutamente. Tutti quegli attacchi alla professionalità... Che altro ci resta se non la professionalità? Vale a dire, lo sforzo di far bene ciò che facciamo e di incrementare le opportunità di un lavoro serio e gratificante.

J.C. Qualcuno mi ha detto che lei ha l'abitudine di leggere un libro al giorno.

S.S. Leggo moltissimo, e spesso con una certa noncuranza. Mi piace leggere come ad altri piace guardare la televisione e, leggendo, mi capita pure di appisolarmi. Se sono depressa, mi basta prendere un libro per sentirmi meglio.

J.C. Come scrive Emily Dickinson: «Fiori e libri, queste consolazioni dalla pena».

S.S. Sì, la lettura è per me divertimento, distrazione, consolazione; è il mio piccolo suicidio. Se non sopporto più il mondo, mi raggomitolo con un libro, ed è come se mi imbarcassi su una piccola navicella spaziale che mi porta lontano da tutto. Ma le mie letture non sono affatto sistematiche. Ho la grande fortuna di leggere velocemente, e suppongo che, paragonata agli altri, mi si possa considerare una lettrice vorace, e ciò ha i suoi vantaggi, perché posso leggere molto, ma anche i suoi svantaggi, perché non mi soffermo su niente, assimilo tutto e lascio che resti lì a riposare. Sono molto più ignorante di quanto in genere si creda. Se mi chiedesse di spiegare lo strutturalismo o la semiologia, non ne sarei capace. Potrei ricordare un'immagine in una frase di Barthes o farmi un'idea generale, ma non mi sforzo più di tanto. Coltivo tutti questi

interessi, ma vado anche al Cbgb [rock club situato nel Lower East Side di Manhattan] e faccio altre cose del genere.

Credo davvero nella storia, cosa in cui la gente non crede più. Sono convinta che ciò che facciamo e pensiamo sia una creazione storica. Ho pochissimi convincimenti, ma di questo sono davvero certa: gran parte delle cose che riteniamo naturali è prodotta dalla storia e ha delle radici – nello specifico tra la fine del XVIII e l’inizio del XIX secolo, nel cosiddetto periodo della rivoluzione romantica – e continuiamo sostanzialmente a fare i conti con attese e sentimenti formulati in quel periodo, come le idee sulla felicità, l’individualità, i mutamenti sociali radicali e il piacere. Abbiamo ereditato un vocabolario nato in un particolare momento storico. Perciò quando vado al Cbgb per assistere a un concerto di Patti Smith mi diverto, partecipo, apprezzo e sono più in sintonia perché ho letto Nietzsche.

J.C. O forse Antonin Artaud.

S.S. Sì, certo, ma Artaud è troppo vicino. Ho evocato Nietzsche perché già cento anni fa parlava della società moderna, negli anni settanta del secolo scorso parlava del nichilismo moderno. Che penserebbe se fosse vivo adesso? Un secolo fa molte delle cose che oggi sono state distrutte erano ancora intatte.

J.C. Ma cosa lega Patti Smith a tutto ciò?

S.S. Il suo modo di parlare, l’impressione che dà, ciò che cerca di fare, il tipo di persona che è. È parte integrante del momento culturale che stiamo vivendo, e questo momento ha delle radici. Non c’è incompatibilità tra l’osservare il mondo e il vivere in sintonia con il mondo elettronico, multimediale, multiforme descritto da McLuhan, traendone tutto il piacere possibile. Adoro il rock and roll. Il rock and roll mi ha cambiato la vita – sono una di quelle persone! [*ride*] Il rock and roll mi ha letteralmente cambiato la vita.

J.C. Quale rock and roll?

S.S. Ora si metterà a ridere. Sono stati Bill Haley and the Comets – ho avuto una vera rivelazione. È difficile spiegare fino a che punto fossi all’oscuro della musica popolare. Quando ero bambina, negli anni quaranta, la sola cosa che mi capitava di sentire erano i *crooners*, e li detestavo, non mi dicevano assolutamente niente. Poi ho sentito Johnnie Ray che cantava *Cry* – la musica veniva da un juke-box – e ho avuto uno choc fisico. Qualche anno dopo ho scoperto Bill Haley and the Comets, poi nel 1957 sono andata a studiare in Inghilterra e lì, nelle cantine e nei club, ho ascoltato i primi gruppi influenzati da Chuck Berry. A dire il vero, credo che il rock and roll sia la ragione per cui ho divorziato. Credo siano stati Bill Haley and the Comets e Chuck Berry [*ride*] a farmi decidere che dovevo divorziare, lasciare il mondo accademico e cominciare una nuova vita.

J.C. Di certo a conquistarla non saranno state queste parole di *Shake, rattle and roll*: «Get out in that kitchen and rattle those pots and pans / Well, roll my breakfast 'cause I'm a hungry man».

S.S. Niente affatto. Non sono state le parole, è stata la musica. Per dirla più semplicemente, ho sentito un suono dionisiaco e, proprio come nelle *Baccanti*, mi sono alzata per seguirlo. Non sapevo cosa desiderassi fare – di certo non cercare una band a cui unirmi – ma sapevo che avevo sentito qualcosa di simile all'ultimo verso della celebre poesia di Rilke [*Torso arcaico di Apollo*]: «Devi cambiare la tua vita».

E lo sapevo in modo viscerale. Alla fine degli anni cinquanta vivevo in un mondo esclusivamente accademico. Nessuno sapeva niente, e non conoscevo una sola persona con cui condividere le mie scoperte. Perciò non ne ho parlato con nessuno. Non ho detto: «Hai sentito questa musica?». Le persone che frequentavo parlavano di Schönberg. Si raccontano un sacco di sciocchezze sugli anni cinquanta, ma è vero che allora vigeva una separazione totale tra chi seguiva la cultura popolare e chi si interessava alla cultura alta. Non avevo mai incontrato nessuno che fosse interessato a entrambe, mentre io lo sono sempre stata, ed ero abituata a fare tutta una serie di cose da sola perché non avevo nessuno con cui dividerle. Poi, ovviamente, tutto è cambiato. Ed è stata la cosa più interessante degli anni sessanta. Ma adesso che si tende a liquidare la cultura alta, provo il desiderio di fare un passo indietro e di dire: «Ehi, aspettate un attimo, Shakespeare è pur sempre il più grande scrittore mai esistito, non dimentichiamolo».

J.C. Lei si è descritta, al tempo stesso, come una «esteta appassionata» e una «moralista ossessionata». Eppure mi sembra che molti ignorino il suo lato moralista. Nel saggio su Leni Riefenstahl e la natura dell'arte fascista ha scritto: «Le aspirazioni dei film della Riefenstahl sono ancora sentite, perché il loro contenuto è un ideale romantico a cui molti sono ancora attaccati e che è espresso da diversi tipi di dissenso [...] come la cultura rock giovanile, la terapia primitiva, l'antipsichiatria, i volontari nelle guerre del Terzo Mondo e l'occultismo». Ciò copre un terreno vastissimo, ma ho l'impressione che, in altri contesti, lei si sia mostrata ben disposta verso molti aspetti dell'ideale romantico.

S.S. Mi sembra convincente sostenere che il buddhismo rappresenti il momento spirituale più alto nella storia dell'umanità. Mi sembra altrettanto evidente che il rock and roll rappresenti il più grande fenomeno di musica popolare mai esistito. Se qualcuno mi chiedesse se mi piace il rock and roll, risponderei che lo adoro. Se mi chiedesse se il buddhismo è un incredibile momento di trascendenza e profondità umana, risponderei di sì. Ma tutt'altra cosa è parlare del modo in cui l'interesse per il buddhismo si è diffuso nella nostra società. Una cosa è ascoltare il punk-rock in quanto musica, un'altra comprendere l'intera sensibilità sadomaso-necrofilia-Grand Guignol-*Notte dei morti viventi-Non aprite quella porta* che alimenta questa musica. In un caso parliamo della situazione culturale e degli stimoli che fornisce, nell'altro della cosa in sé. E non mi sembra che ci sia contraddizione. Di certo non rinuncerò al

rock and roll. Ci sono ragazzi che vanno in giro truccati da vampiri o che sfoggiano svastiche, ma non per questo dirò che quella non è buona musica, facendo mio il giudizio bigotto e conservatore oggi sempre più diffuso. È facile pronunciare un giudizio simile, poiché in genere chi si esprime in tali termini non sa niente di quella musica, non ne è mai stato attratto, toccato visceralmente, sensualmente o sessualmente. Allo stesso modo, non voglio rinunciare alla mia ammirazione per il buddhismo a causa di ciò che è diventato in California o alle Hawaii. Di ogni cosa si può fare un cattivo uso, e poi ci si ritrova sempre a cercare di dipanare la matassa.

Ebbene, io credo che esista un vorace impulso culturale fascista. Consideriamo l'esempio tradizionale, che precede tutti quelli che possiamo trarre dalla cultura popolare contemporanea: Nietzsche. Nietzsche è stato davvero una fonte d'ispirazione per il nazismo, e nei suoi scritti ci sono elementi che sembrano prefigurare e sostenere l'ideologia nazista.

Ma non per questo rinuncerò a lui e, allo stesso tempo, non negherò che quello sviluppo era possibile.

J.C. Crede che esista una sensibilità fascista?

S.S. Sì, penso che esista e che sia in grado di infiltrarsi in cose diversissime tra loro. Mi sono resa conto ben presto, per esempio, che tale sensibilità caratterizzava molte delle attività della New Left. Era davvero sconcertante, ma si preferiva non dirlo apertamente alla fine degli anni sessanta o nei primi settanta, quando lo sforzo principale era quello di fermare la guerra in Vietnam. Ma era lampante che molte delle attività della New Left erano ben lontane dal socialismo democratico e profondamente segnate da un pregiudizio anti-intellettuale, che io considero parte dell'impulso fascista – erano attività anticulturali, piene di risentimento e aggressività, che riflettevano una sorta di nichilismo. Certa retorica fascista riecheggia nella New Left. Ciò non vuol dire, tuttavia, che la New Left sia fascista, come sono propensi a dichiarare conservatori e reazionari di ogni sorta. Ma è necessario essere molto consapevoli del fatto che non stiamo parlando di semplici oggetti, bensì di processi, e che viviamo in una situazione intrinsecamente molto complessa. Ci sono impulsi contraddittori dappertutto, e bisogna rivolgere la propria attenzione alle contraddizioni per cercare di scioglierle e chiarirle.

J.C. Quando ha fatto riferimento alla sensibilità sadomasochista e necrofila, mi è tornata in mente la rischiosa esplorazione di quella sensibilità e immaginazione che ha compiuto in un controverso saggio intitolato «L'immaginazione pornografica». In quel saggio lei sembra sostenere delle tesi, a mio avviso discutibili, sulla natura delle forme estreme di esperienza sessuale. Devo confessare che tendo, forse ingenuamente, a concordare con l'idea di Wilhelm Reich, secondo cui le pulsioni masochiste e sadiche hanno radici somatiche e rappresentano funzioni dell'armatura caratteriale e della stasi bioenergetica. Nel saggio, tuttavia, lei afferma che «per quanto soffocata, la sessualità è pur sempre una delle forze demoniache della coscienza umana e ci spinge saltuariamente ai limiti del tabù e dei desideri pericolosi, che vanno dall'impulso a



commettere improvvisamente e arbitrariamente violenza su un'altra persona a una voluttuosa aspirazione all'estinzione della propria coscienza e addirittura alla morte».

S.S. Se c'è un'idea di Reich che rappresenta uno straordinario contributo alla psicologia e alla psicoterapia, è proprio quella dell'armatura caratteriale e del modo in cui il corpo immagazzina le emozioni, trasformandole in rigidità e rifiuto della sessualità. Reich ha assolutamente ragione. Ma credo che non avesse realmente compreso l'aspetto demoniaco della natura umana e che, ai suoi occhi, la sessualità rappresentasse esclusivamente qualcosa di meraviglioso. Certo, può esserlo, ma è anche un luogo molto oscuro e un teatro del demoniaco.

J.C. Nel saggio «Fascino fascista», lei presenta una sorprendente formulazione dello scenario distintivo del teatro del sadomasochismo: «Il suo colore è il nero, il suo materiale è il cuoio, la sua seduzione è la bellezza, la sua giustificazione è l'onestà, il suo scopo è l'estasi, la sua fantasia è la morte». Suppongo di non averlo capito fino in fondo, perché non ho ancora varcato le invitanti porte di quell'inferno.

S.S. Neanche io lo capisco fino in fondo, perché non mi appartiene, ma immagino di capirlo meglio di lei, perché so che si tratta di qualcosa di reale, e so che la gente continua a considerare la sessualità semplicemente come un piacere – nel senso più desiderabile di contatto, amore, sensualità – solo perché non si spinge fino agli estremi della sessualità... e probabilmente non dovrebbe, giacché farlo significa giocare col fuoco. Spinta fino agli estremi, la sessualità è un'esperienza molto più profonda e anarchica di quanto ci si immagini, ed è per questo che, lungo tutto il corso della storia umana, è stata così regolamentata. Non credo che la gente comprenda perché sia sorto il problema della repressione. Ma potrei anche rovesciare la questione e dire che la maggior parte delle società si è mostrata così repressiva a proposito della sessualità perché la gente ha capito che può diventare una forza incontrollabile e completamente distruttiva.

J.C. A questo proposito, non posso fare a meno di pensare a due dei miei versi preferiti di William Blake: «Considera questo, o uomo mortale, verme di sessanta inverni / considera l'organizzazione sessuale e nasconditi nella polvere».

S.S. Sì, c'è qualcosa che non funziona nella sessualità umana [*ride*]. Non siamo animali. Certo, non c'è niente di male nella sessualità animale ma, d'altra parte, è qualcosa di terribile perché è esclusivamente fisica e, nella maggior parte dei casi, molto sgradevole per le femmine. Fatta eccezione per alcune specie come i lupi, per esempio, che hanno qualcosa di simile a una vita familiare e tendono alla monogamia, la sessualità animale è in genere una sorta di folle atto, dissociato e sconnesso, che, come dicevo, è molto spiacevole per la femmina e sembra dettato dal mero bisogno riproduttivo. La sessualità umana, tuttavia, è completamente diversa, ma non del tutto risolta – tanto che una volta ho scritto che nella sessualità umana c'è qualcosa di male organizzato. Intendo dire che il tentativo di trasporre la sessualità su un piano diverso,

trasformandola in qualcosa di psicologico ed emotivo, non funziona – a meno di non controllarla o inibirla in qualche modo. Ha visto *L'impero dei sensi*, il film di Nagisa Ōshima?

J.C. Sì, e temo che non potrò mai dimenticarlo. Non c'è modo di dimenticare la fine di quel film, quando la donna strangola l'uomo mentre fanno l'amore, poi gli taglia il pene e con il sangue scrive sul proprio seno le parole «Noi due per sempre».

S.S. Penso che Ōshima abbia ragione. Penso che si tratti di un'esperienza autentica, benché vissuta, fortunatamente, da pochissime persone. Ma è una dimostrazione perfetta di ciò che accade quando non si hanno più freni. Quell'uomo e quella donna sono andati fino in fondo, e in fondo c'è la morte.

J.C. Mi sembra che Wilhelm Reich, nel descrivere ciò che accade quando il nazismo si impossessa di questo genere di pulsioni distruttive, esprima una concezione della sessualità diversa dalla sua. Reich ritiene che il fascismo sfrutti le frustrazioni generate dalla repressione dei desideri sessuali, mentre ho l'impressione che lei sostenga che l'organismo sessuale umano è malato alla radice, ed è questa la ragione per cui il fascismo può sfruttarlo facilmente. Credo, però, che Reich controbatterebbe che lo si può sfruttare perché, nonostante sia sano, non riesce a trovare la maniera di esprimersi in modo sano.

S.S. Ma credo anch'io che sia così. Conosco persone che hanno una vita sessuale molto piacevole, sensuale, non distruttiva, non sadomasochista. Non dico che non sia possibile. Anzi, non solo è possibile, è desiderabile. Penso soltanto che chi vive la sessualità in questo modo non si spinge fino ai suoi limiti più estremi e, come dicevo, non dovrebbe farlo. Ma non sono d'accordo con Reich quando afferma che il fascismo trae origine dalla repressione sessuale, per quanto sia convinta che il fascismo disponesse di una potentissima, e attraente, retorica sessuale.

J.C. Secondo una sua affascinante formulazione, la moda delle insegne naziste, più che un'affermazione di individualismo, è in realtà una reazione a «un'opprimente libertà di scelte sessuali» e «a un grado intollerabile di individualismo».

S.S. Sì, ed estenderei questo tipo di analisi anche al fenomeno punk. Chi sa che mi piace assistere a questo tipo di concerti mi chiede sempre come possa fare una cosa del genere, proprio a causa della presenza dei simboli nazisti. Non credo, tuttavia, che questa sia una rinascita del fascismo, quanto piuttosto l'espressione di un desiderio di sensazioni forti in un contesto nichilista. La nostra società è fondata sul nichilismo – la televisione è nichilismo. Il nichilismo non è un'invenzione modernista degli artisti d'avanguardia. È l'essenza della nostra cultura.

J.C. Abbiamo parlato del disegno raffigurante la lotta tra Ercole e l'Idra che ha scelto per la copertina di *Malattia come metafora*, e ora vorrei discutere della fotografia e

della litografia utilizzate per la prima e la quarta di copertina di *Sulla fotografia*. La quarta di copertina è una caricatura di Daumier, che mostra il fotografo Félix Nadar mentre si sporge da un pallone aerostatico per scattare una fotografia aerea della città di Parigi. La caricatura illustra ciò che lei dice del ruolo del fotografo come registratore obiettivo, pronto a «prendere, potenzialmente, appunti su tutto ciò che c'è al mondo, da tutte le angolazioni possibili».

S.S. Non dimentichi che all'epoca non esistevano gli aeroplani e il pallone aerostatico era un mezzo di trasporto rarissimo. Perciò questa è una visuale da «occhio di Dio» e sembra molto pericolosa – si ha l'impressione che Nadar stia per cadere dal pallone, e ciò sottolinea la precarietà della sua posizione. Avrebbe potuto restare rannicchiato, e d'altronde sono certa che quando Nadar andò in mongolfiera per scattare quelle fotografie aeree la gran parte del suo corpo era al di sotto del bordo della navicella. Ma la cosa più sorprendente di quell'immagine è il modo in cui è rappresentata Parigi, vale a dire il mondo. Su ogni edificio è scritta la parola FOTOGRAFIA: perciò è l'immagine di un fotografo che fotografa una fotografia.

Sulla prima di copertina c'è la fotografia di un dagherrotipo, e l'immagine mostra due persone che tengono in mano un *altro* dagherrotipo. Nella litografia di Daumier, il fotografo scatta una foto di un mondo trasformato in... cosa? Fotografia. Perciò sia la litografia della quarta sia la fotografia della copertina indicano, o suggeriscono in forma di immagine, qualcosa sulla natura riflessiva della fotografia.

J.C. La copertina mi ha fatto pensare alla sua affermazione secondo cui «l'arte è la condizione più generalizzata del passato nel presente. Diventare passato è, in un certo senso, diventare arte». Lei ha anche sostenuto che il passato conferisce una dimensione artistica alla fotografia. Leggendo quest'immagine, vedo un uomo che tiene in mano un dagherrotipo e sembra avere un'aria molto sognante, come se provasse nostalgia per qualcosa che appartiene già al passato, mentre la donna che gli sta accanto guarda alla macchina fotografica e al futuro. È un'immagine così suggestiva e affascinante.

S.S. Sono assolutamente d'accordo. Ho guardato migliaia e migliaia di fotografie, mentre scrivevo il saggio e quando, sfogliando un libro, mi sono imbattuta in questa immagine, mi sono detta: «Ecco la copertina di *Sulla fotografia*». Mi è subito saltata agli occhi, e ho compreso che incapsulava molti dei temi affrontati nel mio libro – è un'immagine così ricca. Mi ha immediatamente colpito la differenza tra quelle due persone. Come lei ha osservato, è l'uomo dall'aria sognante che stringe il dagherrotipo, mentre la donna si limita a posare la mano destra sulla cornice. Non si ha l'impressione che stia reggendo la fotografia, si è semplicemente unita a lui per creare una composizione. Si sono messi in posa per farsi fotografare, e lei può guardare davanti a sé perché è meno legata all'immagine. L'uomo sembra stabilire con il dagherrotipo, che tiene a poca distanza dal proprio viso, una relazione molto più intima, e non può guardare davanti a sé allo stesso modo. È questa la differenza che vedo negli sguardi dei due personaggi. Non so perché tendiamo a considerarli una

coppia, potrebbero benissimo essere fratello e sorella, e il dagherrotipo potrebbe ritrarre i loro genitori.

J.C. Pensavo di aver «letto» troppo in quella fotografia, usando un'espressione letteraria per discutere un fenomeno visivo.

S.S. In effetti credo che si parli di «leggere» un'immagine. Si tratta, ancora una volta, di una *metafora*, e l'idea di leggere una fotografia è carica di significati. Ma è vero che le fotografie ricompensano la nostra attenzione e ci permettono di vedere sempre di più. A volte, riguardando delle fotografie, vedo improvvisamente qualcosa di cui non mi ero resa conto. Ovviamente, l'avevo visto, nel senso che gli occhi registrano tutto, ma non l'avevo visto davvero, poiché la mia attenzione non vi si era concentrata.

J.C. Nel suo libro, descrivendo la natura e le caratteristiche principali della fotografia, utilizza termini come «polimorfa», «polivalente», «pluralistica», «proliferante», «dissociante» e «divorante», e la identifica anche con una visione del mondo caratterizzata da opulenza, spreco e inquietezza. A proposito delle fotografie, usa ripetutamente gli stessi verbi: «appropriarsi», «rinchiudere», «possedere», «colonizzare», «imprigionare», «consumare», «collezionare» e «aggreire».

S.S. Sì, ma utilizzo anche tanti altri termini: «affascinare», «ossessionare», «incantare», «ispirare», «gioire». Ma voglio tornare sulla parola «aggreire» che lei ha menzionato e che in molti mi hanno rimproverato. Per me dire che qualcosa è aggressivo non è, di per sé, negativo. Pensavo che fosse chiaro, ma ora mi rendo conto che la parola «aggressione» ha acquisito, in modo alquanto ipocrita, un senso molto peggiorativo. Parlo di ipocrisia perché la nostra società commette colossali aggressioni contro la natura e contro ogni forma di vita. Vivere è un'aggressione. Muovendoci nel mondo, commettiamo continue aggressioni, occupiamo uno spazio che altri non possono occupare, calpestiamo flora, fauna e piccole creature. Esiste un'aggressione *normale* che è parte del ritmo della vita. Credo che l'uso della macchina fotografica incrementi certe forme moderne di aggressività, come nel caso in cui si chiede a qualcuno di restare immobile per fotografarlo. Si tratta di un tipo di appropriazione che la gente considera normale e desiderabile, perché possiede una macchina fotografica, e quando vede qualcosa che vuole portarsi a casa, lo fa nella forma di un'immagine. Colleziona il mondo. Ma non vorrei si pensasse che stia suggerendo che è stata la fotografia a *introdurre* l'appropriazione, il collezionismo e l'aggressività, o che senza la fotografia non esisterebbero. Ovviamente, non è quello che dico, ma a volte ho l'impressione che si creda che lo abbia detto.

J.C. Ma non pensa di aver associato la fotografia a un certo tipo di società dei consumi?

S.S. Sì. Indubbiamente.

J.C. Nel racconto intitolato «Progetto per un viaggio in Cina», contenuto in *Io, eccetera*, scrive: «Il viaggio come accumulazione. Il colonialismo dell'anima, qualunque anima, per quanto bene intenzionata». E in un altro racconto, «Giro turistico senza guida», dichiara: «Non voglio conoscere più di quello che già conosco, non voglio attaccarmi a quei posti più di quanto già lo sono». Nel saggio «L'estetica del silenzio», osserva che «l'opera d'arte efficace lascia il silenzio sulla propria scia». E nel celebre saggio «Contro l'interpretazione» sostiene: «Interpretare è impoverire, svuotare il mondo, per instaurare un mondo spettrale di "significati". È trasformare il mondo in questo mondo [...] Questo mondo, il nostro mondo, è già fin troppo svuotato e impoverito. Basta con tutti i duplicati, fin quando non torneremo a fare un'esperienza più immediata di ciò che abbiamo». Tutta la sua opera sembra ribadire la stessa cosa.

S.S. Sì, è la stessa cosa. La si ritrova ovunque. Ma le assicuro che non ne ero consapevole. Non mi rendevo conto di dire la stessa cosa da quando ho cominciato a scrivere. È sorprendente, ma non voglio pensarci troppo, perché qualcosa potrebbe accadere al materiale che ho in testa. Quasi tutto ciò che faccio, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, è molto intuitivo e non premeditato, nient'affatto cerebrale o calcolato. Mi limito a seguire un istinto o un'intuizione. Ho sempre pensato che saggi e narrativa trattassero temi molto diversi, e ho provato una certa irritazione nel farmi carico di quello che consideravo il doppio peso di due attività diverse. Solo di recente, poiché si è imposto alla mia attenzione, ho compreso quanto saggi e narrativa condividano gli stessi temi, enuncino lo stesso genere di asserzioni o di non asserzioni. Mi fa quasi paura scoprire quanto siano omogenei.

J.C. André Bazin riteneva che la fotografia potesse eliminare «la polvere spirituale e il sudiciume con cui i nostri occhi hanno coperto il mondo».

S.S. Certo, ne parlo nel quarto saggio di *Sulla fotografia* – l'idea che la fotografia possa darci nuovi occhi, e purificare la nostra visione.

J.C. Che è legata all'idea di liberarsi da un peso.

S.S. Credo che, in varie forme, l'idea di alleggerimento sia centrale nella mia opera, a cominciare dal romanzo *Il benefattore*. Cos'è, infatti, quel libro, se non una sorta di storia ironica e comica di una specie di Candide che, invece di cercare il migliore dei mondi possibili, va alla ricerca di uno stato di coscienza più lucido, di un modo in cui liberarsi da ogni peso? Tale idea è presente anche nelle riflessioni, a metà tra il serio e il faceto, dell'eccentrico narratore. D'altronde, ora mi accorgo che anche in questo romanzo ci sono riflessioni sulla fotografia.

J.C. In *Sulla fotografia* scrive: «La fotografia è il modello di un nesso intrinsecamente equivoco tra l'io e il mondo», e poi osserva che «alla base di tutte le valutazioni estetiche delle fotografie c'è questa ambiguità». Ho preso nota di alcuni

degli equivoci da lei menzionati, e la lista è davvero impressionante: c'è l'equivoco tra imperialismo e democratizzazione, tra l'ottundimento e il risveglio delle coscienze, tra la registrazione e il rifiuto della realtà, tra la critica radicale e la facile ironia, e tra la realtà e l'immagine. Perciò, in *Sulla Fotografia*, lei ha formulato una notevole serie di relazioni strutturali.

S.S. È esattamente ciò che desideravo fare. Mi piacciono le fotografie. Non fotografo, ma guardo le fotografie, le amo, le colleziono, ne sono affascinata... È un vecchio interesse che mi appassiona molto. Ho deciso di occuparmi della fotografia perché ho capito che questa attività centrale rifletteva tutte le complessità, le contraddizioni e gli equivoci della nostra società. Dunque è di questi equivoci, contraddizioni, o complessità che il libro tratta, del nostro modo di pensare. Il mio interesse per tale attività, e mi riferisco sia allo scattare fotografie sia al guardarle, nasce dalla constatazione che essa riassume in sé tutte queste contraddizioni – non mi viene in mente un'altra attività che incorpori a tal punto tutte le contraddizioni e gli equivoci. Perciò *Sulla fotografia* è lo studio di un caso, si interroga su quel che significa vivere nel XX secolo in una società industriale e consumistica avanzata.

J.C. Certi fotografi non sembrano interessati a questo particolare soggetto. Alcuni si sentono addirittura aggrediti, non è così?

S.S. Nessun fotografo avrebbe mai potuto scrivere un libro come *Sulla fotografia*, ma credo che tutti i fotografi sappiano gran parte delle cose di cui parlo nel libro. Non le hanno formulate, o ritengono che parlarne non sia nel loro interesse. Ma discorrendo con Henri Cartier-Bresson o con Richard Avedon, due fotografi che conosco personalmente, mi sono resa conto di quanto ne siano consapevoli. Ovviamente non lo scriverebbero, e non è loro compito farlo. Qualcuno ha voluto farmi notare che non sono una fotografa. Esattamente. Il punto è proprio questo: soltanto qualcuno che non fosse un fotografo e non avesse un interesse professionale in quell'attività avrebbe potuto scrivere questo libro. A me interessa guardare fotografie e trarne piacere, ma se fossi stata una fotografa non avrei mai potuto scrivere *Sulla fotografia*.

J.C. Nel libro afferma che «il mondo fotografato ha con il mondo reale il medesimo rapporto, sostanzialmente impreciso, che hanno i film con i fotogrammi. La vita non è fatta di particolari significanti, non è illuminata da un flash, non è fissata per sempre. Le fotografie sì». Ho letto che i maya designavano la saggezza con un termine che voleva dire «piccolo lampo»; i mistici parlano spesso di lampi di intuizione o di illuminazione. George Steiner ha parlato del lampo di intuizione prodotto dal frammento letterario, così come è stato utilizzato da scrittori quali Nietzsche e Wittgenstein, evidenziando sia «l'illuminante certezza dell'immediatezza sia la necessaria incompiutezza di quella stessa immediatezza», e sottolineandone l'importanza nel processo di intuizione critica.

S.S. Innanzitutto, tali cose accadono a vari livelli. Ci sono lampi che non possiamo

considerare frammenti. Un'epifania non è un frammento. Un orgasmo non è un frammento. Certo, ci sono esperienze limitate nel tempo che sono straordinariamente intense e sembrano condurre a un diverso livello di coscienza, o dare accesso a qualcosa che prima non si possedeva. Tale accesso può essere, per usare un'immagine tratta dal Nuovo Testamento, una porta stretta, un passaggio molto angusto – quando lo si attraversa, si produce una specie di lampo, se così vogliamo definirlo, che poi porta a qualcosa di diverso. Ma il fatto che l'esperienza sia limitata, o breve, non vuole necessariamente dire che si tratti di un lampo. La questione del frammento è diversa.

Ho l'impressione che il frammento sia davvero la forma artistica del nostro tempo, e chiunque abbia riflettuto sull'arte e sul pensiero ha dovuto affrontare questo problema. Recentemente ho sentito Roland Barthes dire che tutti i suoi sforzi erano ormai tesi ad andare oltre il frammento. Ma la questione è: si può? C'è una ragione per cui il frammento, a cominciare dai romantici, è divenuto la forma d'arte per eccellenza, quella che permette maggiore verità, autenticità, intensità. Ci sono momenti privilegiati di piacere e di intuizione, e ci sono cose più intense di altre perché nella nostra vita e nella nostra coscienza viviamo in molti luoghi diversi. Ma il fatto che si possa distinguere un determinato momento come privilegiato – non soltanto perché è memorabile, ma perché ci ha cambiato – non implica che si tratti di un frammento. Potrebbe semplicemente essere il culmine di tutto ciò che l'ha preceduto. Il fatto che le cose possano essere localizzate e separate non è una prova del loro carattere frammentario.

J.C. Servendosi di una struttura frammentaria, il suo illuminante saggio su *Vivre sa vie* di Jean-Luc Godard suggerisce il fulgore e la pienezza di un film che si dispiega esso stesso attraverso una serie di frammenti.

S.S. Penso che ci sia qualcosa di molto prezioso nella forma del frammento, che indica gli scarti, gli spazi e i silenzi tra le cose. D'altro canto, si potrebbe affermare che il frammento è letteralmente decadente – e non in senso morale – poiché è lo stile caratteristico della fine di un'epoca, di una civiltà, o di una tradizione di pensiero o di sensibilità. Il frammento presuppone un bagaglio di conoscenze ed esperienze, ed è decadente nel senso che tutto ciò che si ha alle spalle permette di procedere per allusioni e commenti, senza dover essere espliciti. Non è una forma d'arte e di pensiero adatta alle culture giovani, che hanno bisogno di essere molto specifiche. Ma noi sappiamo molto, siamo consapevoli di una molteplicità di prospettive, e il frammento è un modo per riconoscerlo.

Mi sento molto a disagio con la forma saggistica che si serve di un'argomentazione lineare. Ho l'impressione che mi costringa a presentare le idee in modo più sequenziale di quanto siano davvero, perché la mia mente salta da un punto all'altro, e ai miei occhi un'argomentazione è più simile ai raggi di una ruota che agli anelli di una catena. E tuttavia il carattere della lettura in forma di pagina è tale che si comincia da sinistra, si scende fino al fondo della pagina, si risale a destra, si ridiscende, e si volta pagina. Non mi viene in mente una maniera migliore di farlo, e non voglio suggerire che bisognerebbe abbandonare la sequenza delle pagine, ma

un'argomentazione non lineare consente qualcosa di simile a ciò che molti anni fa Joseph Frank definì «forma spaziale». La questione dei frammenti è molto complessa.

J.C. Pensi ai frammenti di Archiloco o di Saffo che, pur essendo parti di ciò che in realtà era un tutto originario, continuano a toccarci profondamente.

S.S. Proprio perché siamo così sensibili alla forma del frammento. Ci sono frammenti creati dalle mutilazioni prodotte dalla storia, e dobbiamo tener presente che non furono concepiti come tali – sono divenuti frammenti a causa di una perdita. Ho l'impressione che la Venere di Milo non sarebbe mai diventata così famosa se avesse avuto le braccia. Tutto cominciò nel XVIII secolo quando si scoprì la bellezza delle rovine. Credo che inizialmente il gusto per il frammento fosse connesso al senso del pathos della storia, delle offese del tempo, poiché quelle che apparivano in forma di frammento erano opere parzialmente perdute, distrutte o abbandonate. Oggi, ovviamente, è possibile, e anzi molto efficace, creare opere in forma di frammento. Nel XVIII secolo i ricchi adornavano le loro proprietà con rovine artificiali; nel mondo del pensiero o dell'arte, i frammenti sono il corrispettivo di quelle rovine.

J.C. Come le fotografie, per certi versi.

S.S. Sì. Credo che la fotografia si presenti in forma di frammento. La fotografia ha, per sua natura, lo stesso statuto mentale del frammento. Certo, una fotografia è completa in sé. Ma, in relazione al passaggio del tempo, diviene un frammento capace di rivelare ciò che resta del passato: «Sì, eravamo così felici allora, eravamo lì, e tu eri così bella, guarda com'ero vestito e come eravamo giovani...» e così via. Certo, quando si fotografa non lo si fa con quello spirito, ma il tempo muta le fotografie.

J.C. Lei sostiene che «è nella natura di una fotografia l'impossibilità di trascendere del tutto dal suo oggetto, come può invece fare un quadro. E non può neanche andare oltre il visuale, cosa che in un certo senso è l'obiettivo supremo della pittura modernista». Che dire allora, per fare solo un esempio, delle fotografie dei cieli estivi gonfi di nuvole scattate da Alfred Stieglitz nei pressi del lago George nella parte settentrionale dello stato di New York, che trasmettono lo stesso fulgore e splendore dei dipinti di Mark Rothko?

S.S. La ragione è che si tratta di grandi fotografie. E intendo queste parole in un senso molto letterale, che va al di là del semplice apprezzamento. Stieglitz è un eccellente fotografo e, guardando le fotografie di cui lei parla, si ha la stessa reazione che si prova dinanzi alle migliori opere d'arte. Quando ho usato la parola trascendere, non intendevo affermare che non ci sono fotografie meravigliose, o che non possono darti la stessa sensazione che ti dà un quadro; volevo semplicemente dire che la natura dell'impresa fotografica è intrinsecamente legata alla rappresentazione in un modo che non è caratteristico della pittura. Proprio paragonando Stieglitz a Rothko, si può dire che Stieglitz, pur riuscendo a trasmetterci quella sensazione di fulgore, resta



figurativo.

Il riferimento al soggetto può divenire molto secondario, come nel caso di certi Turner o Monet, o, come nel caso di Rothko, scomparire del tutto. Ma a me non sembra che sia quella la forza principale della fotografia. Certo, esistono meravigliose fotografie astratte, ma anche le fotografie astratte rimandano a un soggetto. Le fotografie di un mondo meccanico, macroscopico o microscopico, nella tradizione del Bauhaus, così come la incarna Moholy-Nagy, per esempio, sono astratte solo nel senso che raffigurano parti di una macchina vista da vicino, o semplificata. Ma si tratta comunque di forme che qualcuno ha progettato, e sappiamo che esiste un mondo di oggetti analoghi.

J.C. In «Sullo stile», lei scrive: «Parlare dello stile è un modo di parlare della totalità di un'opera d'arte. Come tutti i discorsi sulle totalità, anche quello sullo stile deve ricorrere alle metafore. E le metafore sono ingannevoli». Come si pone, in generale, rispetto alle metafore?

S.S. Voglio darle una risposta più personale. Sin da quando ho cominciato a riflettere, mi sono resa conto che, per giungere a una comprensione teorica di qualcosa, dovevo coglierne le implicazioni, o i paradigmi e le metafore soggiacenti – per me era una forma di comprensione naturale. Ricordo che quando, a quattordici o quindici anni, cominciai a leggere la filosofia, fui molto colpita dall'uso delle metafore. Se la metafora utilizzata fosse stata un'altra, mi dicevo, la conclusione sarebbe stata diversa. Ho sempre provato questa specie di agnosticismo rispetto alle metafore. Molto prima di sviluppare le mie idee in merito a una questione, so che non appena individuo la metafora posso dirmi «ecco, è questa l'origine dell'idea», ma anche comprendere che se ne potrebbe usare un'altra. So che ci sono molte teorie al riguardo, ma non vi presto molta attenzione, preferisco seguire il mio istinto di scrittrice.

Quel che più mi interessa nella scrittura modernista, d'avanguardia o sperimentale, o semplicemente nella buona letteratura, è la purificazione dalla metafora. È la qualità che mi ha attratto in Beckett e Kafka. E un tempo, quando ammiravo molto più di adesso i romanzieri francesi come Robbe-Grillet, ad attirarmi era il loro progetto, l'idea di evitare il ricorso alle metafore.

J.C. Dunque quando parla di purificazione dalle metafore ne propone l'eliminazione.

S.S. In un certo senso sì, o perlomeno voglio esprimere un estremo scetticismo verso le metafore. Le metafore sono essenziali al pensiero, ma bisognerebbe usarle senza crederci – bisognerebbe sapere che sono una finzione necessaria, o forse *non* necessaria. Non riesco a immaginare una riflessione in cui non siano implicite delle metafore, ma ciò non fa che rivelare i limiti del pensiero. E io sono sempre attratta dai discorsi che esprimono questo scetticismo e che vanno al di là delle metafore, verso qualcosa di più limpido e trasparente o, per dirla con Barthes, verso il «grado zero» della scrittura. Certo, si può anche andare nella direzione diametralmente opposta,

come fece James Joyce, e stipare nel linguaggio il maggior numero di metafore possibile, ma in tal caso non si tratta più di metafore, ma di un gioco con il linguaggio stesso e con tutti i diversi significati che una parola può assumere, come accade in *Finnegans Wake* di Joyce. Ma so che quando mi imbatto in una metafora come, per esempio, «Il fiume scorreva sotto le arcate del ponte come le dita di un guanto»... come le sembra? [*ride*]

J.C. Meravigliosa!

S.S. Be', quando mi imbatto in una metafora del genere sento – ed è una sensazione viscerale, primitiva – di essere stata afferrata per la gola. Nella mia testa si produce una specie di cortocircuito, colgo il fiume e colgo il guanto, ma uno interferisce con l'altro. Perciò sto parlando di qualcosa che, per me, è una sorta di propensione caratteriale.

Potrei, in un certo senso, dare l'impressione di voler escludere tutta la poesia – pensi ai sonetti di Shakespeare. Ma non è affatto così – al contrario, le cose che leggo di più sono la poesia e la storia dell'arte. Ma, nella misura in cui esiste una cosa chiamata prosa ed esiste una cosa chiamata pensiero, continuo a pormi il problema della funzione della metafora. Non è come una similitudine: se dici che una cosa assomiglia a un'altra, be', va bene, le differenze rimangono chiare... anche se a volte non chiarissime, perché la poesia può essere molto densa. Ma dire, per esempio, che «la malattia è una maledizione» a me sembra una sorta di tracollo del pensiero – una maniera per smettere di pensare e congelare gli altri in certi atteggiamenti. Il mio progetto intellettuale è, in effetti, un progetto di critica, nel senso più profondo del termine, che implica inevitabilmente la creazione di nuove metafore, poiché per pensare bisogna utilizzarle. Ma almeno bisognerebbe essere critici e scettici rispetto alle metafore ereditate, in modo da sbloccare il pensiero, sgombrare il campo e far entrare aria fresca.

J.C. Mi è sempre piaciuta questa bella metafora dello scrittore messicano Octavio Paz: «In una poesia l'essere e il desiderio di essere vengono a patti per un istante, come il frutto e le labbra». È straordinario riuscire a rendere così sensuale un'astrazione.

S.S. Sì, sono d'accordo. Ma forse la metafora del fiume e del guanto di cui parlavo prima mi infastidisce proprio perché il fiume che scorre sotto il ponte è *già* così sensuale.

J.C. È ironico, ma il modo in cui ne parla suggerisce che, in un certo senso, le metafore funzionano come il cancro!

S.S. [*ride*] Be', non voglio certo usare il cancro come metafora. Ma forse si potrebbe dire che la metafora è una similitudine condensata. Quando si dice, per esempio, che una cosa è come un'altra, si mettono le carte in tavola.

Mi interrogo continuamente su quello che è necessario scrivere. Sento che è molto difficile per me raccontare soltanto delle storie, poiché so troppo per desiderare di limitarmi a quello. Puoi impiegare mille pagine per descrivere un pomeriggio, ma cosa tralasci e cosa includi? Non siamo ingenui, né obbligati al rispetto delle convenzioni che un tempo vincolavano gli scrittori. Perciò nei racconti contenuti in *Io, eccetera* ho cercato di fare qualcosa di diverso, qualcosa che conferisse una sorta di *necessità* al materiale. Il genere più semplice di necessità – e forse, per certi versi, il più efficace – è espresso dalla forma della favola. Una favola non è una metafora, una favola è una storia con una morale.

J.C. Forse si potrebbe fare anche l'esempio della parabola.

S.S. Sì, diciamo parabola, invece che favola. Gli scrittori che ammiro sono quelli che si sforzano di scrivere qualcosa di irrefutabile. E ritrovo tale qualità in Beckett, Kafka, Calvino e Borges, nonché in un meraviglioso scrittore ungherese che si chiama György Konrád.

J.C. Che ne pensa dell'affermazione di Nietzsche secondo cui la verità non è che la solidificazione di vecchie metafore? Diceva che gli stereotipi e i cliché diventano la verità del mondo.

S.S. Una verità intesa in senso molto ironico. Potrebbe trattarsi di un mio limite – e forse lo è davvero – ma non so concepire la verità se non come negazione della falsità. Ho sempre scoperto ciò che a me sembra vero, comprendendo che qualcos'altro è falso: il mondo è sostanzialmente pieno di falsità, e la verità è qualcosa che ci si può ritagliare attraverso il *rifiuto* della falsità. In un certo senso, la verità è alquanto vuota, ma è già una fantastica liberazione affrancarsi dalla falsità.

Consideriamo la questione delle donne. La verità sulle donne è che l'intero sistema dei valori patriarcali, o comunque lo si voglia definire, è falso e oppressivo. La verità è che è *falso*.

J.C. Per secoli l'ethos patriarcale ha postulato che la donna fosse la negazione dell'uomo.

S.S. Più che altro che gli fosse inferiore – l'idea di fondo è che le donne sono superiori ai bambini e inferiori agli uomini. Sono adulte bambine, che conservano il fascino e l'attrattiva dell'infanzia.

J.C. Mi ha sempre colpito che il mondo in cui le donne sono state così a lungo confinate sia quello dei sussurri e delle grida – per riprendere il titolo del film di Ingmar Bergman –, non quello del pensiero dialettico.

S.S. Nella nostra cultura sono state confinate al mondo dei sentimenti, perché il mondo degli uomini è definito come un mondo di azione, forza, abilità direttiva e capacità di distacco, di conseguenza le donne sono divenute le depositarie dei

sentimenti e della sensibilità. Nella nostra società le arti sono concepite come attività sostanzialmente femminili, il che non accadeva in passato, quando la repressione delle donne non incideva così tanto sul modo in cui gli uomini definivano se stessi.

Una delle battaglie che combatto da più tempo è quella contro la distinzione tra pensiero e sentimento, che è all'origine di ogni concezione anti-intellettualistica: cuore e testa, pensare e sentire, immaginazione e giudizio... Non credo affatto che tali contrapposizioni siano vere. Abbiamo più o meno gli stessi corpi, ma i nostri pensieri sono molto diversi. Credo che per pensare ci serviamo molto più degli strumenti forniti dalla cultura che di quelli offerti dal corpo, e nasce da qui la grandissima varietà di pensiero che esiste al mondo. Ho l'impressione che pensare sia una forma di sentimento e sentire una forma di pensiero.

Ciò che faccio, per esempio, si trasforma in libri o in film, in oggetti che non sono me, ma che sono trascrizioni di qualcosa – parole o immagini o quello che sia – e si potrebbe essere indotti a credere che il processo sia puramente intellettuale. Ma a me sembra che quasi tutto quello che faccio abbia a che vedere tanto con l'intuizione quanto con la ragione. Non dico che l'amore presupponga la comprensione, ma amare qualcuno implica pensieri e giudizi di ogni sorta. È così: esiste una struttura intellettuale del desiderio fisico, sessuale. Ma il tipo di ragionamento che stabilisce una distinzione tra pensiero e sentimento è proprio una di quelle forme di demagogia che nuoce alla gente, rendendola sospettosa di cose di cui non dovrebbe né sospettare, né essere compiaciuta. Comprendere se stessi in tali termini è molto nocivo e colpevolizzante. Le contrapposizioni stereotipiche tra pensiero e sentimento, testa e cuore, maschio e femmina furono inventate in un momento in cui si era convinti che il mondo andasse in una certa direzione – vale a dire, verso la tecnocrazia, la razionalizzazione, la scienza, e così via – ma furono anche inventate come difesa contro i valori romantici.

J.C. Nella poesia *Elevazione*, contenuta nei *Fiori del male*, Baudelaire scrive: «anima mia tu ti muovi con agilità / e, come un bravo nuotatore che fende l'onda, / tu solchi gaiamente l'immensità profonda / con indicibile e maschia voluttà». In questi versi, la poesia associa il pensiero e il sentimento a un tipo di coscienza e di sessualità specificatamente «maschile». Di recente, tuttavia, mi sono imbattuto in un'intervista a Hélène Cixous in cui, usando un'altra immagine natatoria, la scrittrice francese afferma: «Pretendere che la scrittura non riveli la differenza sessuale vuol dire considerarla come un semplice manufatto. Se si è pronti a riconoscere che essa trae origine dall'intero corpo, bisogna anche ammettere che trascrive un intero sistema di pulsioni, di approcci del tutto diversi al dispendio emotivo e al piacere [...] Nella scrittura, la femminilità produce un'impressione di continuità molto più marcata di quella prodotta dalla mascolinità. È come se le donne avessero la capacità di restare più a lungo sotto la superficie dell'acqua, risalendo a prender fiato in rarissimi intervalli. È evidente, perciò, che il risultato è un testo che lascia il lettore molto più trafelato. Ma, per me, ciò si accorda perfettamente alla sensualità femminile».

S.S. Cixous ha cominciato insegnando Letteratura inglese all'Università di Parigi, ha

scritto un libro su James Joyce, e oggi è considerata una delle più importanti scrittrici francesi. Come è ovvio, si considera una femminista. Devo dire, però, che questa sua affermazione per me non ha alcun senso. È affascinante il contrasto tra Baudelaire e Cixous, ma credo che le immagini di cui entrambi si servono possano prestarsi a dire tutto ciò che vogliamo che dicano. È stato Baudelaire, in fin dei conti, ad affermare che la donna è un essere naturale, e dunque abominevole, dando voce a una forma di misoginia tipicamente ottocentesca, quella che si ritrova anche in Freud, vale a dire l'idea che le donne siano natura e gli uomini cultura, come se le donne fossero una sorta di fanghiglia che trascina verso il basso, e lo spirito cercasse sempre di sfuggire alla carne.

J.C. È interessante notare come questi due autori francesi concepiscano l'espressione creativa in termini di genere sessuale – uno nuota e scrive da un punto di vista misogino, l'altra da un punto di vista femminista.

S.S. Si resta sempre esterrefatti dinanzi all'incredibile misoginia della cultura francese. La parola *femminile*, per esempio, non *effeminato* ma *femminile*, è peggiorativa. In Francia definire *femminile* qualcosa, che si tratti di un'opera, di un'attività o di una persona (e se la persona è una donna l'aggettivo ha una connotazione strettamente sessuale), è sempre dispregiativo. Maschile vuol dire forte, femminile debole.

J.C. Ma la maggior parte delle francesi che conosco sono donne molto forti.

S.S. Be', la Francia è anche il paese di Giovanna d'Arco! Durante un soggiorno in India, ho chiesto a Indira Gandhi – sapendo benissimo cosa mi avrebbe risposto – se riteneva che, con l'elezione di una donna a capo di stato, gli indiani avessero una concezione diversa delle donne, considerandole, per esempio, più competenti; lei mi ha risposto: «Il fatto che io sia primo ministro non significa niente, significa soltanto che sono un'eccezione». Allo stesso modo, il fatto che la Francia abbia prodotto una condottiera non significa che possa esserci un'altra Giovanna d'Arco – vuole soltanto dire che di tanto in tanto ci sono delle anomalie.

Ma torniamo a quel che lei diceva a proposito delle parole di Hélène Cixous. Non mi convince affatto l'attribuzione di tali etichette sessuali, che ci porterebbe a dover parlare di Joyce come di uno scrittore femminile, o che lavora a partire da una sessualità femminile. Sono sicura che ci siano *alcune* differenze – non moltissime – tra la sensualità maschile e femminile, ma mi sembra evidente che, nella nostra cultura, tutto cospira per ingigantirle. Esiste, probabilmente, una differenza di fondo dovuta al fatto che abbiamo fisiologie e organi sessuali diversi. Ma non credo che esista una scrittura femminile o maschile. Cixous sostiene che, se così non fosse, scrivere significherebbe soltanto produrre un manufatto. In tal caso, e in questo contesto – e solo se costretta a farlo – io risponderei che la scrittura è una produzione di oggetti. Non ho niente contro l'antica analogia usata da Platone e Aristotele per paragonare il poeta al falegname.

Se le donne sono state condizionate a pensare che dovrebbero scrivere a partire dai propri sentimenti, che l'intelletto è maschile, che il pensiero è un'attività brutale e aggressiva, ovviamente scriveranno un tipo diverso di poesia o di prosa. Ma non vedo perché una donna non possa scrivere tutto ciò che può scrivere un uomo, e viceversa.

J.C. In un certo senso, Cixous sembra descrivere una sorta di flusso di coscienza. Potrebbe essere un'ottima descrizione dei romanzi di Claude Simon...

s.S. ... o di Philippe Sollers, o di moltissimi altri scrittori.

J.C. In un senso molto più limitato, tuttavia, la si potrebbe considerare un'ottima descrizione di alcuni dei suoi scritti, giacché presuppone un'intensa elaborazione di materiali e di idee che si dispiega in un lungo periodo – credo che *Sulla fotografia* possa esserne un buon esempio.

s.S. A parer mio, molti degli scritti che riteniamo buoni ne sono un esempio. Un certo gruppo di scrittrici femministe, o di gente interessata a tali questioni, considererebbe una persona come Hannah Arendt un'intellettuale che si identifica con il maschile. Il caso vuole che sia una donna, che ha scelto di giocare una partita tipicamente maschile, cominciata con Platone e Aristotele, e continuata con Machiavelli, Thomas Hobbes e John Stuart Mill. È la prima filosofa politica, ma la partita che ha scelto di giocare – le regole, il discorso, i riferimenti – ha una tradizione che risale alla *Repubblica* di Platone. Non si è mai chiesta: «Non dovrei, in quanto donna, avere un approccio diverso a tali questioni?». Non lo ha fatto, e non credo che avrebbe dovuto. Se decido di giocare a scacchi, non credo di dover giocare in modo diverso perché sono una donna.

Certo, quello è un tipo di gioco più determinato dalle regole, ma anche se fossi un poeta, un prosatore o un pittore mi sembra che le mie scelte sarebbero influenzate dalle varie tradizioni che ho abbracciato, o dalle esperienze che ho vissuto, alcune delle quali hanno forse qualcosa a che fare con il mio essere donna, ma non per questo sono necessariamente determinanti. Ritengo molto oppressiva la richiesta di conformarsi a uno stereotipo, come accade per esempio quando si chiede a uno scrittore nero di dar voce alla coscienza dei neri, di scrivere soltanto della loro vita, o di riflettere la loro sensibilità culturale. Non voglio essere «ghettizzata», così come non lo vogliono alcuni degli scrittori neri che conosco.

J.C. Poco fa parlava della particolare sintonia che si crea tra i malati. Lo stesso, diceva, accade tra i vecchi. Ha descritto la polarità maschio/femmina come una sorta di prigione. Perché, allora, una donna che è consapevole di essere stata rinchiusa in quella prigione non dovrebbe provare il desiderio di schierarsi con un certo tipo di femminismo?

s.S. Certo, non ho nulla in contrario, ma mi dispiacerebbe constatare che si cominci a segregare la scrittura in base al sesso. Mi sono già trovata in situazioni del genere. Se

un mio film è selezionato da un festival di cinema femminile, di certo non rifiuto l'invito – al contrario, sono sempre contenta di mostrare i miei film –, ma l'inclusione del film è dovuta solo al caso che io sia una donna. Non credo, tuttavia, che il mio *lavoro* di cineasta abbia a che fare con il mio essere donna – ha a che fare con *me*, che, tra le altre cose, sono una donna.

J.C. Una femminista potrebbe rispondere che lei si comporta come se la rivoluzione avesse già vinto.

S.S. Non credo che la rivoluzione abbia vinto, ma, a mio avviso, è altrettanto utile che le donne accedano a strutture e attività tradizionali, e dimostrino la loro competenza, diventando piloti d'aereo, direttori di banca o generali, o esercitando tante altre professioni da cui io non sono attratta né interessata. È molto importante che le donne rivendichino il diritto di esercitare tali attività. Il tentativo di stabilire una cultura separata è un modo per *non* cercare il potere, mentre io sono convinta che le donne debbano cercarlo. Come ho affermato in passato, non credo che l'emancipazione delle donne comporti soltanto la parità dei diritti. Comporta la parità dei poteri, e come la si potrà ottenere se non si partecipa alle strutture già esistenti?

Una profonda lealtà mi lega alle donne, ma non fino al punto di pubblicare i miei scritti solo sulle riviste femministe, poiché una lealtà altrettanto profonda mi lega alla cultura occidentale. Per quanto compromessa e corrotta dal sessismo, è pur sempre la nostra cultura, e penso che, anche se siamo donne, dobbiamo lavorare al suo interno, per apportare le correzioni e le trasformazioni necessarie.

Credo che le donne dovrebbero essere fiere, identificandosi con quelle donne che raggiungono un grado di eccellenza nelle loro attività, piuttosto che criticarle perché non esprimono una sensibilità femminile, o una concezione femminile della sensualità. Sono convinta della necessità di desegregare tutto. Il mio femminismo è antisegregazionista. E non la penso così perché credo che la battaglia sia stata vinta. Le azioni intraprese dai collettivi delle donne sono meritorie, ma non credo che lo *scopo* a cui mirare sia la creazione o la rivendicazione di valori femminili. Quella sarebbe soltanto una vittoria a metà. Non mi interessa né stabilire né sradicare un principio di cultura, di sensibilità o di sensualità femminile. Mi piacerebbe che gli uomini fossero un po' più femminili, e le donne un po' più maschili. Ai miei occhi, un mondo del genere sarebbe molto più attraente.

J.C. Come cantava Ray Davies in *Lola*, la canzone dei Kinks: «Le ragazze saranno ragazzi, e i ragazzi saranno ragazze / è un mondo misto, confuso, scosso».

S.S. Non conosco una donna intelligente, indipendente, attiva o appassionata che durante l'infanzia non abbia desiderato di essere un ragazzo. Vorresti essere un maschio per arrampicarti sugli alberi e, da grande, fare il marinaio... o altre fantasie simili. Da bambina ti proibiscono di fare tante di quelle cose, che finisci per desiderare di appartenere all'altro sesso, perché ti sembra che goda di una maggiore libertà.

Nella gran parte dei casi, i ragazzi non desiderano essere ragazze, perché sin da

quando hanno sedici mesi comprendono che è *meglio* essere maschi. Durante l'infanzia si desidera agire, e i ragazzi sono incoraggiati a farlo – a sporcarsi i vestiti e a fare la lotta, tutte cose che alle bambine sono proibite. E quando diventi un po' più grande, comprendi che ciò si basa su un modo di ragionare per aut/aut.

J.C. E le persone che pensano di essere nate in un corpo sbagliato?

S.S. Be', per parlare ancora della scienza, mi sembra una grande conquista il fatto che, per la prima volta nella storia del pianeta, esista la possibilità di cambiare sesso.

Il celebre caso di Jan Morris è particolarmente interessante perché, a quanto ci è dato di sapere, è finora la sola persona che, prima di cambiare sesso, si era già espressa in modo assai eloquente, e possiamo confrontare ciò che ha scritto prima e dopo. Abbiamo a disposizione un resoconto [*Enigma*], scritto da una persona colta e intelligente, di ciò che significa cambiare sesso.

In futuro ci saranno indubbiamente resoconti di tipo diverso, ma, come in molti hanno notato, nel raccontare tale cambiamento Jan Morris si identifica appieno con un'idea di femminilità molto convenzionale: quando James Morris immaginava cosa avrebbe significato diventare Jan Morris, pensava al modo in cui le sarebbe piaciuto vestirsi e comportarsi, alle sensazioni che avrebbe provato, e lo faceva in termini che a me sembrano ricalcare alcuni stereotipi culturali.

Nell'ultimo numero della rivista *Encounter* è apparso un articolo in cui Jan Morris racconta di un recente viaggio a Venezia [«New Eyes in Venice», pubblicato sul numero di *Encounter* datato giugno 1978]. Venticinque anni fa James Morris scrisse uno splendido libro su Venezia, oggi è Jan Morris che va a Venezia insieme ai due figli minori, di cui un tempo era il padre. Ed è straordinario paragonare l'articolo al libro. Ero a Venezia due settimane fa e ogni volta che ci vado – accade molto spesso – porto con me un piccolo kit veneziano che contiene i tre o quattro libri che mi piace leggere lì. Tra questi c'è il libro di James Morris su Venezia, che ho dunque riletto e ricordo molto bene. Al mio ritorno a Parigi, ho comprato l'ultimo numero di *Encounter* e ho trovato l'articolo di Jan Morris. È chiaramente un resoconto scritto da una donna. Non riesco a capacitarmi che un cambiamento di sesso potesse produrre un tale mutamento di punto di vista – cambiando sesso, Jan Morris ha acconsentito a un mutamento *culturale*.

J.C. Cosa intende dire quando afferma che l'articolo di Jan Morris sembra scritto da una donna?

S.S. Parla continuamente dei propri figli. L'articolo racconta il viaggio a Venezia insieme ai due figli più piccoli... e, cominciando a leggerlo, ti dici: «Va bene, è solo l'inizio». Ma l'intero articolo procede raccontando le diverse reazioni del figlio e della figlia, il piacere di osservarli mentre scoprono Venezia, la grande emozione di vedere la città attraverso i loro occhi.

J.C. Dunque non si riferisce alla metafora acquatica utilizzata da Hélène Cixous?



S.S. No, intendo dire che scrive come una madre.

J.C. Sarebbe questa la differenza?

S.S. È un ruolo intriso di stereotipi femminili. So che anch'io mi comporto allo stesso modo – sono madre e ho un figlio adulto rispetto al quale continuo a provare le stesse cose, trovo meraviglioso quello che pensa, sono interessata a quello che fa. Ne parlo più di quanto farebbe qualunque padre di un venticinquenne, e mi vanto di lui. Molto spesso preferisco che al centro dell'attenzione ci sia lui, in modo da restare a guardarlo, poiché sono molto fiera di ciò che è diventato. Sono le attitudini femminili e materne più convenzionali.

J.C. Ma oggi ci sono anche madri maschi.

S.S. Certo, ma il punto è un altro: chi ha detto che bisogna comportarsi così? Non credo che l'imperativo sia biologico, penso che sia culturale. Il fenomeno Morris è il primo esempio di una possibilità che mi sembra destinata a diventare realtà. Perciò è così interessante.

J.C. A mio giudizio, sia James Morris sia Jan Morris hanno un modo straordinario di raccontare le città. I saggi di Jan Morris su Los Angeles e Washington, apparsi di recente sulla rivista *Rolling Stone*, oltre a essere ben scritti, sono molto arguti ed estremamente perspicaci. Leggendoli, non ho avuto l'impressione che Jan Morris scrivesse di quei luoghi come una donna.

S.S. No, no. Non era mia intenzione esprimere un giudizio complessivo sulla scrittura di Jan Morris. Voglio semplicemente dire che ci offre l'esempio di una cinquantenne che scrive libri di viaggio e parte in compagnia di due suoi figli. Nessun uomo scriverebbe come ha fatto Jan Morris. Se James Morris avesse portato con sé i figli, non avrebbe scritto così. E sono convinta che si tratti di un'obbedienza agli stereotipi. Non ho nulla *contro* questo recente articolo, ma mi sembra che, a seconda del sesso cui appartieni o, come in questi casi inusuali, di quello che hai scelto – poiché ormai la medicina lo ha reso possibile –, ti attribuisce determinate qualità che ti portano a dire: «Ho questo tipo di sensualità, questo tipo di relazione affettiva con i giovani, sono più protettiva e forse, in un modo o nell'altro, più disposta a restare nell'ombra, perché sono una donna e non un uomo». Ma *ovviamente*, come diceva lei, anche gli uomini possono provare sentimenti del genere.

J.C. Nel suo racconto intitolato «Vecchie lagnanze rivisitate», la figura del protagonista-narratore fa in modo di non definirsi né come uomo, né come donna. In una recente intervista I.B. Singer ha dichiarato: «Non riuscirete mai a scrivere un romanzo cosmopolita, limitandovi a scrivere di un semplice essere umano. Perché “un semplice essere umano” non esiste». Il suo racconto, tuttavia, sembra smentire l'affermazione di Singer.

S.S. «Vecchie lagnanze rivisitate» gioca con l'idea che non sia troppo importante essere specifici, perché la vera specificità sta nel ricorso a una molteplicità di riferimenti. Allo stesso modo, il racconto «Baby» gioca con l'idea che sia possibile un narratore in prima persona plurale e che abbia poca importanza stabilire se chi parla con lo psichiatra sia la madre o il padre, i due parlano come una persona sola. Sono genitori siamesi.

Mi sarebbe piaciuto davvero, ovviamente – ma la grammatica ti costringe agli stereotipi –, potermi riferire al figlio utilizzando il pronome neutro anziché quello maschile. Ma non è possibile, perché le convenzioni grammaticali non lo permettono. Potevo farlo fin tanto che il «baby» del racconto era ancora molto piccolo. Durante i primi mesi di vita, il sesso di un bambino è molto indeterminato dal punto di vista linguistico. Ricordo che, dopo la nascita di David, mio marito e io dicevamo «Il baby, come sta il baby?». Non era ancora David. Non so se è durante il terzo, il quarto o il sesto mese, o forse quando il bambino o la bambina comincia a utilizzare il linguaggio, che diventa appropriato usare il suo nome. Ma poiché avevo deciso che il figlio di cui si parla nel mio racconto sarebbe stato il figlio a tutte le età – infanzia, adolescenza, prima età adulta – non potevo usare il neutro. Sarebbe stato troppo strano, e ho dovuto fare una scelta. Perciò, molto a malincuore, ne ho fatto un personaggio maschile. Perché mai doveva essere per forza un «lui»?

«Baby» è uno dei miei racconti più autobiografici, e si ispira ad alcuni episodi dell'infanzia di mio figlio e della mia; il resto è inventato. In questo modo ho potuto incarnare sia il ruolo del figlio-vittima sia quello del genitore-mostro. Credo di essere stata una buona madre, ma so che i genitori sono anche dei mostri, e come tali vengono giustamente percepiti dai figli. Sono tanto più grandi di loro: quando sei piccolo, i genitori ti sembrano dei giganti! Ho dovuto affrontare tutti questi sentimenti complessi senza semplificarli – il sentimento di vittimizzazione che ho provato da bambina, e che ogni bambino comprende, e al tempo stesso la mia esperienza di genitore. Volevo lasciare libero corso a tali sentimenti.

J.C. Quando scrive, si sente una donna, un uomo o semplicemente un essere disincarnato?

S.S. Trovo la scrittura molto desessualizzante, e per me è uno dei suoi limiti. Quando scrivo non mangio, o mangio male e in modo molto irregolare, saltando i pasti, e cerco di dormire il meno possibile. Ho dolori alla schiena, alle dita, soffro di mal di testa. La scrittura spegne anche il desiderio sessuale. Mi accorgo che, anche se provo un forte interesse sessuale per qualcuno, quando mi imbarco in un progetto di scrittura vivo sostanzialmente un periodo di astinenza o di castità, perché desidero concentrare tutta la mia energia nella scrittura. Ma questo è il genere di scrittore che sono io. Sono totalmente indisciplinata, e scrivo soltanto a tratti, lunghissimi, intensi e ossessivi.

J.C. In passato, ha definito «cattivo linguaggio» il linguaggio dissociato dal corpo, e dunque dal sentire. Immagino, quindi, che secondo lei ciò debba valere anche per la scrittura. Ha parlato anche di un linguaggio sensuale, inteso come strumento

espressivo dei sensi. Come si concilia tutto ciò con le abitudini di scrittura che ha appena descritto?

S.S. In maniera diretta direi, perché questa è proprio una delle cose che sto cercando di cambiare nel mio modo di scrivere. Mi piacerebbe imparare a scrivere con modalità meno punitive per il mio corpo, e sto cominciando a farlo. Innanzitutto, per quanto le mie condizioni di salute non siano più così allarmanti – i medici adesso sono piuttosto ottimisti –, mi sento ancora fragile e mi preoccupo della mia salute fisica, cosa che prima non facevo, poiché non ero mai stata malata e pensavo che il mio corpo potesse sopportare un numero illimitato di punizioni e rimettersi sempre in moto. Per ragioni di salute, dunque, non voglio più scrivere come facevo prima: ho paura di diventare vulnerabile e di indebolire le mie difese immunitarie. Ma ho anche pensato, come suggeriva lei, che cambiare il mio modo di scrivere potesse far bene alla mia scrittura.

Il corpo tiene conto di tutte le sensazioni accumulate – non c'è bisogno di fare l'amore per immaginarsi cosa sia o per avere delle fantasie sessuali: tutto è nella testa, anche il corpo è nella testa. Ma ora sto cercando di immaginare l'atto di scrivere come qualcosa di estremamente gradevole. Immagini di essere nudo e avvolto nel velluto! Scriverebbe in modo diverso? Penso proprio di sì.

J.C. Scrive seduta su una sedia, dietro una scrivania?

S.S. Di solito abbozzo le prime stesure a letto, sdraiata. Poi, non appena ho qualcosa da scrivere a macchina, vado alla scrivania e mi siedo su una sedia di legno e, da quel momento in avanti, uso solo la macchina da scrivere. E lei come scrive?

J.C. Seduto a una scrivania, su una sedia piuttosto dura, e con tantissime cose sparpagliate intorno a me.

S.S. Non crede che scriverebbe in modo diverso se fosse nudo e avvolto nel velluto? [*ride*] Si dice che Goethe – o forse era Schiller – scrivesse con i piedi immersi nell'acqua calda. E che Wagner componesse solo indossando una vestaglia di seta, in una stanza avvolta da profumi e incensi.

J.C. A quanto pare, Haydn indossava una parrucca da cerimonia mentre componeva.

S.S. Ricordo di aver sentito parlare di qualcuno che per scrivere indossava i suoi abiti più eleganti. Io indosso sempre i jeans, un vecchio maglione e scarpe da ginnastica.

J.C. Vladimir Nabokov si metteva in piedi davanti a un leggio e scriveva i suoi libri su delle piccole schede.

S.S. Per me scrivere in piedi è inconcepibile. Ma penso che si possa fare in modo che il corpo cambi.

J.C. Crede che cambierebbe anche lo stile, se il corpo cambiasse?

S.S. Sì. Una delle cose di cui mi sono resa conto scrivendo è che tendo a reprimere le immagini. Ancora una volta, in nome della convinzione che una cosa è quello che è e non qualcosa di diverso. Mi capita di utilizzare delle immagini, ma sempre con una certa riluttanza. Tendo a scrivere in modo lineare.

J.C. Ho stilato una lista di quattro aggettivi che mi sembrano definire il suo stile di scrittura: asciutto, misurato, liscio, disadorno.

S.S. Tra questi, posso certamente sottoscrivere *disadorno*. Ho sempre pensato che fosse un bene esserlo. Mi è sempre sembrato che l'elemento più deperibile di molte scritture fosse l'ornamento, e che lo stile destinato all'eternità debba essere disadorno. I due scrittori americani che più mi affasciano, tuttavia, sono Elizabeth Hardwick e William Gass, e non potrebbero essere più diversi da me – oltre che uno dall'altra –: entrambi fanno un uso costante delle immagini, da cui sviluppano situazioni che poi trasformano in altre immagini.

Qualcuno dice: «La strada è dritta». Va bene. E poi: «La strada è dritta come un filo». Per me la differenza tra le due affermazioni è sconcertante. C'è una parte profonda di me convinta che «La strada è dritta» contenga tutto ciò che è necessario e giusto dire, e che tutto il resto generi solo confusione. Ma ora comincio a trarre più piacere da una scrittura che dice: «La strada è dritta come un filo». E, tuttavia, una cosa è dire «Ecco la strada», un'altra «Ecco il filo», e mi chiedo quale sia la relazione tra le due affermazioni. Perciò continuo a provare un certo fastidio.

J.C. Torniamo a ciò di cui parlavamo prima, al suo desiderio di scrivere in modo diverso rispetto al passato.

S.S. Sì, mi piacerebbe scrivere in modo diverso. Mi piacerebbe conquistare un tipo di libertà diversa da quella che ho adesso. Ho certe libertà, in quanto scrittrice, ma me ne mancano altre, che potrò trovare soltanto con la pratica. Kafka ha detto che, quando si scrive, non si può essere mai abbastanza soli, e aveva ragione.

J.C. Non crede che, al di là del cambiamento d'abiti, lo stile di scrittura sia determinato dal sistema nervoso?

S.S. Credo che ci siano cose più potenti del sistema nervoso. Rispetto a vent'anni fa, in ogni caso, il mio sistema nervoso è certamente cambiato. Nel corso della mia vita adulta, ho assunto una modestissima quantità di droghe psichedeliche. Ma fumare l'erba – cosa che ho fatto con molta moderazione – ha modificato il mio sistema nervoso. Mi ha aiutato, per esempio, a rilassarmi. Può sembrare stupido dirlo, ma è vero. Prima di fumare l'erba non riuscivo a rilassarmi come riesco a fare ora, e l'ho fumata per la prima volta a ventidue anni. Adesso non ne ho bisogno per rilassarmi, sono entrata in contatto con quella parte di me che è capace di farlo. Prima non sapevo che fosse necessario rilassarsi, che fosse una buona cosa, né che potesse dare adito a qualcosa [*ride*], ero proprio incapace di quel tipo di tranquillità. Dalle droghe ho

imparato una forma di passività che mi ha fatto bene, perché ero molto nervosa. E intendo il termine passività in un senso positivo, reichiano, perché mi sentivo sempre obbligata a fare qualcosa.

Sono stata una bambina molto irrequieta, talmente infastidita dall'essere ancora una bambina che mi cercavo sempre qualcosa da fare. A otto o nove anni scrivevo come una forsennata – non riuscivo a stare ferma. E quando, verso i vent'anni, ho cominciato a fumare un po' d'erba, una semplice boccata mi ha permesso di comprendere cosa volesse dire ibernarsi di tanto in tanto. E il mio sistema nervoso ha imparato la lezione. La capacità di rilassarmi ha migliorato la mia vita. Non sono più così nervosa, mi muovo in modo meno insensato, riesco ad agire in modo più morbido – anche se forse sarei giunta allo stesso risultato imparando a giocare a biliardo, piuttosto che fumando l'erba [*ride*]. Di fatto, fumare mi è stato utile, ma non ha cambiato il mio stile. Per questo dico di essere convinta che la scrittura venga da qualcosa di più potente del sistema nervoso.

Intendo dire che la scrittura trae origine da cose molto diverse. Da quel che si ammira, per esempio. Ma le influenze possono, e devono, esaurirsi. A sedici anni, tra le mie passioni c'erano Gerard Manley Hopkins e Djuna Barnes. Oggi non riesco più a leggerli, benché continui a credere che siano, a loro modo, scrittori meravigliosi. Ho semplicemente imparato da loro tutto quel che potevo, i loro scritti sono incisi nella mia mente, li conosco a memoria. Li ho talmente assorbiti che non ho più bisogno di rileggerli. Al contrario, provo il desiderio di allontanarmi da tutto ciò che ho appreso da questi due scrittori.

Credo che da giovani sia molto naturale assimilare profondamente qualcosa, che diventa parte integrante di te – a quell'età si è molto più ricettivi, perché non si sa niente ed è appassionante trovare dei modelli. Ma non credo al processo freudiano descritto da Harold Bloom, all'esistenza di una sorta di pulsione omicida che spinge a distruggere le proprie influenze. Penso che ci si possa lasciare alle spalle le influenze orma inutili, e che sia naturale l'impulso a contraddirle e a cercare delle alternative. Se oggi il genere di prosa che più apprezzo è quello di Elizabeth Hardwick o di William Gass, è proprio perché vent'anni fa avrei avuto una reazione diversa. Vent'anni fa era Kafka a farmi quell'effetto, ma credo di aver imparato da Kafka tutto quello che potevo imparare. È entusiasmante ammirare qualcosa che è estraneo al mio gusto di un tempo, senza alcuna ostilità rispetto al passato, ma semplicemente perché ho bisogno di nuova linfa, di nuovo nutrimento e nuove ispirazioni. E perché mi piace ciò che non mi somiglia, mi piace imparare quel che è diverso da me o che non conosco. Sono curiosa.

J.C. Quando ero al liceo, ho letto Jane Austen e Stendhal e mi hanno lasciato indifferente. Poi, rileggendoli a distanza di anni, sono stato folgorato.

S.S. Non si sbaglia. Anch'io ho letto *Orgoglio e pregiudizio* e *Il rosso e il nero* da adolescente e mi sono chiesta cosa ci fosse di così straordinario in quei libri. Poi li ho riletti verso i trent'anni e mi sono sembrati meravigliosi. Credo anch'io che per apprezzare un certo tipo di narrativa occorra una maggiore esperienza. Due anni fa,

tuttavia, ho riletto *I fratelli Karamazov*, e l'entusiasmo è stato lo stesso, se non addirittura maggiore, di quello provato leggendolo da adolescente: non c'è niente di più appassionato, infervorato, emozionante e illuminante... Per settimane, dopo averlo letto, mi è sembrato di volare. Mi dicevo: «È incredibile, ora so perché vivo!». Erano passati tantissimi anni da quando l'avevo letto, e l'emozione è stata la stessa provata a diciassette anni. Credo che *I fratelli Karamazov* sia un libro che si può leggere a qualsiasi età, ti accorgi che ha sempre qualcosa da darti. Ma ci sono libri come *La coppa d'oro* e *Il rosso e il nero*, per esempio, che si possono leggere solo da adulti.

J.C. Ho letto *La coppa d'oro* quando ero all'università e mi ha affascinato, ma forse ho fumato anch'io qualcosa di troppo, e non sono sicuro che oggi riuscirei a trovare la concentrazione necessaria per rileggerlo.

S.S. A proposito di Henry James, ha letto *La principessa Casamassima*? È meraviglioso, dovrebbe leggerlo – sembra un romanzo sugli anni sessanta! Ma il punto è che entrare a far parte di un mondo del genere, un mondo in cui queste cose contano, è come preparare piatti sempre nuovi, impari a cucinare in modo diverso, e poi decidi se abbuffarti di questo o di quello. Credo, tuttavia, che qualcosa in noi possa esaurirsi, per quanto sia sempre possibile farvi ritorno, perciò non si dovrebbero mai pronunciare giudizi così definitivi... Anche se, come dicevo, credo che certe cose appartengano davvero all'infanzia e non si possano più ritrovare.

J.C. C'è stato un libro in particolare che da giovane ha suscitato in lei il desiderio di diventare una scrittrice?

S.S. Il libro che mi ha fatto desiderare di diventare una scrittrice è stato *Martin Eden* di Jack London – e finisce con un suicidio! L'ho letto a tredici anni. Sono certa che oggi quel romanzo non susciterebbe in me le stesse emozioni – Jack London non è uno scrittore che può rispondere alle aspettative di un adulto della nostra epoca.

J.C. Qual è stato il primo libro – a prescindere dall'interesse per la vocazione di scrittore – che l'ha davvero emozionata?

S.S. La biografia di Madame Curie, scritta da sua figlia Eve, un libro molto popolare all'inizio degli anni quaranta – devo averlo letto a sette anni, o forse prima, a sei.

J.C. Leggeva libri a sei anni?

S.S. Sì, ho cominciato a leggere a tre anni. Il primo romanzo che mi ha segnata è stato *I miserabili* – ho singhiozzato, ho pianto. Quando un bambino ama leggere, legge tutto ciò che trova in casa. Intorno ai tredici anni leggevo perlopiù scrittori europei, come Mann, Joyce, Eliot, Kafka e Gide. Ho scoperto la letteratura americana solo molto più tardi. Molti scrittori li ho scoperti nelle edizioni della Modern Library, che acquistavo in una cartoleria. Per comprare tutti quei libri, mettevo da parte i soldi che mi davano i miei genitori. Ho anche comprato delle vere fregature, come *La ricchezza*

*delle nazioni* di Adam Smith [*ride*]. Pensavo che *tutto* quello che era pubblicato dalla Modern Library dovesse per forza essere grande.

J.C. Ma al liceo deve aver letto libri molto più insipidi di quelli che ha appena menzionato. Quando io ero al liceo, leggevamo *Silas Marner* di George Eliot.

S.S. L'ho letto anche io. Sono andata al liceo alla fine degli anni quaranta e all'università all'inizio degli anni cinquanta; ho dieci anni più di lei, ma sono certa che i libri in programma fossero più o meno gli stessi.

J.C. E all'inizio degli anni sessanta ha insegnato alla Columbia University, dove io ero studente.

S.S. Gli anni di insegnamento alla Columbia sono stati meravigliosi, e li ricordo con profonda nostalgia. Tenevo corsi sui classici della letteratura e sulla civiltà contemporanea, perciò ogni anno dovevo, per fare un solo esempio, rileggere l'*Iliade*. Spesso mi chiedono dove trovo tutti i riferimenti che cito nei miei libri. Ebbene, molti li conosco a memoria perché per dieci anni ho insegnato i libri da cui sono tratti.

Quando ho scritto *Malattia come metafora* non ho dovuto fare molte ricerche, perché mi ricordavo della peste nel primo libro dell'*Iliade*, della peste ateniese in Tuciddide e della peste fiorentina in Boccaccio, e ciò mi ha permesso di comprendere come non vi sia stato nulla di romantico nella concezione della malattia fino all'epoca del Romanticismo. In quei libri non si parlava della malattia come di una condizione psichica o di un destino apocalittico – ci si preoccupava di come controllarla, affrontarla e gestirla razionalmente.

E quando, in effetti, ho cominciato a fare delle ricerche, non sono riuscita a trovare un solo esempio del moderno uso metaforico della malattia – intesa come immagine delle forme più estreme della condizione umana – che risalisse a prima della metà del XVIII secolo.

Lo stesso ragionamento si può applicare a molte altre concezioni. Prima del periodo moderno, l'idea della sessualità, e dei valori che le sono attribuiti o di cui è portatrice, è molto più concreta. Non intendo certo dire che non fosse importante, ma nella sessualità non c'era niente di «romantico», niente dell'amore così come lo intendiamo oggi. Devo dire, tuttavia, che non credo che l'amore sia stato inventato dai trovatori provenzali – credo che quello sia stato un momento di straordinaria *fioritura* dell'idea dell'amore, che perciò divenne centrale e istituzionalizzata. Ma è soltanto una delle sue versioni, ci sono molti esempi di passione erotica e romantica anche nelle letterature antiche o orientali. C'è amore romantico nella *Storia di Genji* di Murasaki Shikibu. Si sapeva cosa volesse dire essere ossessionati da qualcuno.

J.C. A proposito di malattia e amore, ho pensato spesso che, in modi diversi, *La montagna incantata* di Thomas Mann e *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo si potrebbero considerare due libri sulla malattia e l'amore: il secondo una sorta di antidoto ironico e scanzonato alla solenne gravità del primo. Lei ha scritto della

malattia, ma non ancora dell'amore.

S.S. Mi piacerebbe farlo! Ma ci vuole coraggio perché, quando si parla dell'amore, si dà l'impressione di scrivere di se stessi, ed è imbarazzante, perché sembra quasi di rivelare qualcosa che non si vuole far conoscere e si desidera mantenere una certa riservatezza. Anche se non è vero che scrivo di me, lo si penserà, e ciò mi intimidisce. Ma in realtà da moltissimi anni prendo appunti per un saggio sull'amore. È una vecchia, vecchissima passione.

J.C. È interessante che parli di timidezza, poiché a me appare molto meno timida di quanto mi sia sembrata quando ci siamo conosciuti, all'inizio degli anni sessanta.

S.S. Sì, è vero.

J.C. Nel rileggere *Viaggio a Hanoi*, mi sono imbattuto in questa frase: «Muio dalla voglia di un'indiscrezione da parte di qualcuno, in questo posto, di parlare della sua vita privata, delle sue emozioni. Di essere trasportata dal "sentimento"». Poi, nella seconda parte del saggio, comincia a comprendere il Vietnam del Nord come se si trattasse di un'opera d'arte che, perdendo l'iniziale opacità, diventa trasparente. E lo comprende meglio in quanto opera d'arte.

S.S. Ho atteso la seconda parte del saggio per scriverlo, perché mi sembrava importante riconoscere che i vietnamiti sono diversi da noi. Non mi piace l'idea *liberal* della «famiglia dell'uomo», che ci vuole tutti uguali. Credo che esistano davvero delle differenze culturali, a cui è importante essere sensibili. Perciò ho smesso di desiderare che i vietnamiti mi venissero incontro, concedendomi qualcosa che potessi riconoscere come un atto di generosità nei miei confronti, perché il loro modo di esprimere la generosità era diverso dal mio. Hanno le loro tradizioni di linguaggio e comportamento, e una concezione dell'intimità diversa dalla nostra. Mi è sembrato di imparare una forma di rispetto per il mondo. Il mondo è complesso e non può ridursi a come noi vorremmo che fosse.

J.C. Nel saggio racconta che, in occasione di un recente viaggio a Cuba, i cubani le erano parsi molto più simili a noi – impulsivi, facili alle confidenze, loquaci – mentre i vietnamiti erano molto più formali, misurati e controllati. Mi è sembrato quasi che descrivesse la differenza tra un film di Marcel Pagnol o di Jean Renoir e uno di Robert Bresson. Se quelle due società fossero state dei film, forse le avrebbe accettate entrambe immediatamente.

S.S. Ha assolutamente ragione. E ha colto un nodo che in me è centrale. Non c'è dubbio, il modo in cui vivo la mia vita è molto più provinciale di quello in cui comprendo l'arte, riguardo alla quale sono più ecumenica e rispettosa delle differenze. E certamente ho uno stile di vita molto più limitato. Amo davvero l'intimità – l'intimità di stampo ebraico, per dirla secondo uno schema codificato. Mi piacciono le



persone loquaci, calorose, che parlano di se stesse e cercano un contatto fisico. Ma non vivo in un film di Bresson o di Pagnol, vivo nella mia vita e devo superare i miei limiti.

Diciamo che nella vita ho dei gusti più provinciali, locali o regionali. Non mi sembra un errore. Non voglio essere distaccata al punto di dire che non mi importa di come sono gli altri, perché sono capace di apprezzarli comunque essi siano. Mi piacciono le persone espansive e i miei amici perlopiù lo sono. Io sono un po' inibita, e mi piace moltissimo essere circondata da persone che non sono inibite come me, perché mi fa uscire dal mio guscio e mi fa sentire bene. È la mia vita, la sola che ho. Ma se penso a un film, o a qualunque altra cosa, penso al mondo, e sono del tutto a mio agio con l'idea che esista gente che si comporta in modi diversi.

J.C. Quando pensa all'amore, sia come tema sia come sentimento, lo fa nel modo aperto in cui giudica un film o nel modo più reticente e limitato in cui dice di vivere la sua vita?

S.S. Il vero cambiamento per me è stato il saggio sul Vietnam, perché per la prima volta in assoluto ho scritto di me stessa, anche se con grande timidezza, vivendolo come un enorme sacrificio. Ho pensato: «Odio veramente questa guerra, e sono disposta a farlo per offrire il mio piccolo contributo». Ma l'ho fatto come un sacrificio consapevole. Ho pensato: «Non voglio scrivere di me, voglio soltanto scrivere di loro». Ma quando ho capito che il modo migliore per parlare di loro era includere me stessa, ho accettato il sacrificio. E mi ha trasformata. Mi sono resa conto che, in quanto scrittrice, potevo avere una certa libertà, che non avevo mai neppure desiderato, e perciò ho cominciato a esplorare quella libertà in alcuni racconti d'ispirazione autobiografica.

J.C. Ha scritto che «un avvenimento che renda coscienti di nuovi sentimenti è sempre una delle esperienze più importanti che una persona possa avere». E anche che «non è semplice essere capaci di amare con tranquillità, di affidarsi senza ambivalenze, di sperare senza autoinganno, di agire con coraggio, di assolvere a compiti ardui con illimitate risorse di energia». Leggendo queste parole, mi sono commosso come quando ho visto Charlie Chaplin pronunciare il grande discorso umanistico che conclude *Il grande dittatore*.

S.S. È la meta che vorrei raggiungere, ma è così difficile. La coscienza è uno strumento davvero incredibile, poiché non appena sei conscio di qualcosa, prendi coscienza di qualcos'altro. E non appena formuli un ideale per te stesso, ne vedi tutti i limiti.

J.C. L'affermazione che ho appena citato potrebbe essere tratta da Plutarco o da Confucio, rimanda a tempi in cui le azioni e i sentimenti eroici erano considerati il modo ideale di stare al mondo.

S.S. Mi sta molto a cuore l'idea della nobile condotta. Oggi una parola come nobiltà appare così strana; sembra, a dir poco, snobistica.

J.C. In *Viaggio a Hanoi* parla dell'immolazione di Norman Morrison, suggerendo che i vietnamiti non la considerano tanto in funzione della sua «efficacia pratica», quanto nei termini del «successo morale dell'impresa, della sua completezza in quanto atto di autotrascendenza». Sono parole stranamente simili a quelle utilizzate nel saggio sull'estetica del silenzio e, leggendo il saggio sul Vietnam, ho avuto l'impressione che vita e arte si stessero congiungendo.

S.S. Credo sia vero. E, per certi versi, succede anche nel libro sulla malattia, che è il prodotto di un'esperienza molto intensa. Ma è la narrativa il luogo in cui spero possano congiungersi ancora di più. Mentre correggevo le bozze di *Io, eccetera*, mi ha sorpreso accorgermi, da *lettrice* e non da *autrice*, che i racconti sembravano avere un tema comune: il desiderio di trascendere se stessi, il tentativo di diventare una persona diversa, migliore, più nobile, più morale – nel senso che tutto ciò che si desidera e si rispetta acquista una dimensione morale, quando assume le caratteristiche di un'arte, di un imperativo, di uno scopo o di un ideale.

J.C. Mi proponevo di parlare dei racconti in seguito. Torniamo all'opposizione tra reticenza e apertura...

S.S. È una questione molto complessa perché ho in mente alcune idee – anche se non so quanto possano valere – su ciò che significa essere bambini o adulti. Questi pensieri mi girano e rigirano nella testa, e a volte mi dico che non c'è differenza, che si tratta di una distinzione puramente artificiale. Certo, invecchiamo, la pelle diventa più coriacea, e allora? Chi se ne importa? Che importanza ha l'età anagrafica? Non dovremmo cercare di imporre l'idea che ci si debba comportare in un determinato modo perché certi comportamenti ci appaiono adulti e altri infantili. Nutro delle fantasie sull'infanzia – non su quella che ho personalmente vissuto, ma sui valori rappresentati dall'apertura, dall'innocenza, dalla vulnerabilità e dalla sensibilità del bambino, e credo che sarebbe terribile non conservare tali qualità da adulti.

Dunque ho queste idee, insieme ad altre che contraddicono del tutto le prime e con cui lotto continuamente. Proprio questa mattina, mentre ero in ospedale e attendevo che il medico mi visitasse, ne ho discusso con l'amica che mi aveva accompagnato. Le dicevo: «Sono un'adulta, dovrei comportarmi così». E, in quel contesto, la mia idea di comportamento adulto implicava la necessità di essere indipendente, autonoma, coraggiosa. In quel contesto, dunque, l'età adulta rappresentava valori molto positivi – nulla a che fare con la perdita dell'immaginazione teorizzata dai romantici, o con la sensazione di inaridirsi o pietrificarsi. No, l'età adulta implicava libertà, autonomia, coraggio, audacia, autosufficienza. Volevo liberarmi della bambina che era in me.

Sto cercando di dire che le nostre idee sull'amore sono strettamente connesse all'ambivalenza con cui guardiamo a queste due condizioni – alle connotazioni, positive e negative, che attribuiamo all'età adulta e all'infanzia. E credo che, per molti,

l'amore significhi un ritorno ai valori rappresentati dall'infanzia, che sembrano censurati dall'arido mondo meccanizzato degli adulti, fatto di coercizioni lavorative, regole, responsabilità e impersonalità. L'amore è sensualità, gioco, irresponsabilità, edonismo e leggerezza, e si tende a considerarlo come uno stato di dipendenza, in cui si diventa più deboli, ci si assoggetta a una sorta di asservimento emotivo, trattando la persona amata come una specie di figura genitoriale o di fratello maggiore. Si riproduce, in parte, la condizione vissuta da bambini, quando non si era liberi e si dipendeva totalmente dai genitori e, soprattutto, dalla madre.

Chiediamo tutto all'amore. Gli chiediamo di essere anarchico. Gli chiediamo di essere il collante che tiene insieme la famiglia, che regola la società, che assicura i processi di trasmissione da una generazione all'altra. Ma io credo che la connessione tra amore e sesso sia molto misteriosa. L'ideologia moderna dell'amore presume, tra le altre cose, che amore e sesso siano sempre connessi. Suppongo che ciò sia possibile, ma se accade, secondo me, accade a detrimento dell'uno o dell'altro. E forse il più grande problema degli esseri umani è che non sono affatto connessi! Perché la gente vuole innamorarsi? È una questione molto interessante. In parte, ci si vuole innamorare allo stesso modo in cui si vuole ritornare su un ottovolante – anche se si sa già che ci si ritroverà ancora una volta con il cuore spezzato. Quel che mi affascina sono le attese culturali e i valori attribuiti all'amore. Mi hanno sempre stupito le persone capaci di dire: «Mi sono innamorato, ero follemente innamorato e abbiamo avuto una relazione». Vi descrivono ciò che hanno provato e poi, quando chiedete «quanto è durata?», vi rispondono «una settimana, non ce la facevo più».

Io non sono mai stata innamorata per meno di un anno o due. Sono stata innamorata raramente, ma ogni volta che mi è successo è stato qualcosa di duraturo, che poi si è concluso – nella maggior parte dei casi – con un disastro. Non so cosa voglia dire essere innamorati per una settimana. Quando dico di essere stata innamorata, intendo dire che ho vissuto insieme a una persona: abbiamo abitato insieme, siamo stati amanti, abbiamo viaggiato, abbiamo condiviso tante esperienze. Non sono mai stata innamorata di una persona con cui non fossi andata a letto, ma conosco molte persone che si dicono innamorate di qualcuno con cui non hanno avuto rapporti sessuali. Per me vogliono semplicemente dire: «Ho provato attrazione per qualcuno, ho avuto una fantasia e dopo una settimana la fantasia è finita». Ma so di avere torto, e probabilmente questo è uno dei limiti della mia immaginazione.

J.C. E l'amore platonico?

S.S. Ho amato appassionatamente persone con cui non sarei mai andata a letto, ma credo che si tratti di qualcosa di diverso. È un amore-amicizia, che può suscitare emozioni molto intense, può comportare la tenerezza e il desiderio di abbracciarsi, e così via. Ma ciò non implica che si abbia voglia di ritrovarsi nudi insieme a quelle persone.

J.C. Certe amicizie possono essere erotiche.

S.S. Credo che l'amicizia sia molto erotica, ma non necessariamente sessuale. Credo che tutte le mie relazioni siano erotiche: per me è inconcepibile voler bene a qualcuno, senza aver voglia di toccarlo o di abbracciarlo, dunque c'è sempre un aspetto in qualche misura erotico. Non lo so, forse parlo di nuovo sulla base della mia sessualità, ma non sono molte le persone che mi attraggono.

J.C. Cosa pensa delle teorie di Stendhal sull'amore?

S.S. Sono affascinata dal suo *Dell'amore*, che è uno dei rari libri su questo tema, ma credo che Stendhal fosse troppo interessato a un certo tipo di gente... la contessa tal dei tali, vestita in un determinato modo, ora nel suo salotto, adesso con il marito, poi con l'ambasciatore. Lei è attratto dalle persone famose? Trova erotica la celebrità?

J.C. No, mi attraggono le persone che hanno caratteristiche infantili, e tutti possono averle.

S.S. Le persone famose sono *sempre* pronte a dire che in realtà sono vulnerabili come bambini, non ci ha mai fatto caso? [*ride*] Sono così stanche di essere trattate come persone eccezionali, che sono le prime a confessarlo.

J.C. Lei non lo fa, ed è sicuramente una persona eccezionale.

S.S. Sì, lo faccio anch'io, ma con lei non ho quel tipo di rapporto. Se voglio creare un'intimità, cerco immediatamente di spiegare che sono proprio come una bambina. Mi sento obbligata a farlo, perché desidero una relazione creaturale, in cui si possa smettere di parlare. Non c'è niente di metafisico in quel che sto dicendo, ma penso che tra due individui certe cose avvengano solo nel silenzio, e se sei una persona famosa la gente si aspetta che tu reciti una parte, parli continuamente o metta in mostra la tua personalità. Molte delle persone che incontro sanno chi sono prima che io sappia chi ho di fronte. Perciò se qualcuno mi interessa come amico, amante o compagno, voglio che in me riconosca una persona taciturna e creaturale che non lo renda nervoso... e credo che sia una cosa naturale. Mi piace il silenzio trasparente, attraverso cui l'altro può vedere. E poi non voglio fare quello che spesso ho visto fare da altre persone – soprattutto persone brillanti – che operano una cesura radicale, dicendo: «Non badare ai libri che ho scritto... sono solo un bambino». Sono così ansiosi di *tranquillizzare* gli altri, di non intimidirli, che finiscono per negare se stessi. Relegano la propria opera in un angolo e parlano del vino, del cibo e del tempo, perché credono che il lavoro sia qualcosa di completamente diverso, che non si può condividere. Ma io preferisco parlare di ciò che mi interessa, senza fingermi una persona più semplice, perché altrimenti è falsa la base su cui si conquista l'affetto di un altro.

J.C. Paul Goodman ha parlato spesso dell'attrazione provata per ragazzi che non condividevano affatto i suoi interessi. Era semplicemente attratto dalla loro grazia animale.

S.S. Mi piacerebbe provare la stessa cosa... ma c'è il famoso problema della colazione.

J.C. Quale problema?

S.S. Il problema di come comportarsi la mattina dopo. Di che parlare. Hai una rivelazione: hai passato la notte con qualcuno, state facendo colazione insieme, e ti rendi conto che per quella persona provi solo un interesse sessuale, che non avete niente in comune. Che fai?

J.C. Forse bisogna andar via prima che faccia giorno. Quanto a me, cerco di evitare quel tipo di notti, o di mattine.

S.S. In quanto uomo, le è stato detto che ciò fa parte della sessualità maschile, che non c'è niente di male in una relazione puramente sessuale. Ma non è quello che si insegna alle donne. Se mi ritrovo a fare colazione con un idiota, provo imbarazzo – anche se penso che non dovrei – e allo stesso tempo ho l'impressione – dettata dal condizionamento subito dalle donne – di averlo sfruttato. Ma poi mi dico «be' gli uomini si comportano sempre così con le donne e non provano la stessa sensazione», ma non posso fare a meno di pensare che sto abbassando le mie pretese. La sessualità maschile è *costruita* sull'abbassamento delle pretese. Ma piuttosto che pensare «sto abbassando le mie pretese, buon per me, va tutto bene, perché no?» – anche se ovviamente preferirei un mondo in cui nessuno lo facesse –, provo imbarazzo e non rispetto il mio imbarazzo. Credo che, culturalmente, le donne esercitino un potere inibitorio sulla sessualità maschile. Nessun uomo eterosessuale può essere promiscuo come un omosessuale, perché le donne gli chiedono qualcosa che duri più di due minuti e mezzo in un posto qualunque.

J.C. Potrebbero anche aver voglia di fare colazione la mattina dopo!

S.S. Potrebbero aver voglia di far colazione [*ride*]. Il sesso è un'abitudine come un'altra, e ci si può assuefare a una certa quantità di sesso del tutto impersonale, facile da procurarsi, che dura due minuti e mezzo. L'impulso sessuale è malleabile all'infinito. Mi sembra inverosimile che non vi sia un'alternanza tra astinenza e ricomparsa del desiderio sessuale. Perciò sono convinta che chi cerca continuamente di soddisfare tali desideri non miri al sesso, ma al potere. Pensi a come il sesso è alimentato dal desiderio di potere, e a come a volte sia lo strumento sancito dalla nostra cultura per combattere i sentimenti di insicurezza, di indegnità, di rifiuto.

J.C. Dunque crede che anche la sessualità si possa considerare una sorta di metafora?

S.S. Non credo che sia una metafora, ma è un'attività che è stata investita da tutta una serie di valori che non le sono necessariamente connaturati. La sessualità vi si può conformare, anche se è diventata un'attività sovradeterminata, sovraccarica di altri valori, di altre forme di affermazione o di distruzione che si fanno proprie quando si è

coinvolti in un atto sessuale – con chi lo si compie, con che tipo di persona – e quando si cerca di capire perché la gente rifugge il sesso, perché lo cerca in una determinata forma o in che modo lo associa all'amore. È una retorica molto complessa, nonostante ci abbiano insegnato che la sessualità è l'attività fondamentale della nostra vita, la sola che si possa considerare naturale... e questa è sicuramente un'assurdità. È molto difficile immaginare una sessualità naturale. Non credo sia possibile accedervi. Credo che la sessualità significhi cose diverse in momenti diversi della nostra vita.

J.C. A detta di uno specialista di psicoterapia familiare, le relazioni possono essere simmetriche o complementari – l'unione di anime affini, o quella basata sulla dipendenza, per così dire.

S.S. Credo che una simile tipologia sia semplicemente ridicola, poiché secondo tali parametri le relazioni simmetriche sarebbero l'uno per cento dell'uno per cento dell'uno per cento. È un modo così astorico di parlare delle relazioni. Tutte le nostre idee sulla famiglia, l'amore e le relazioni hanno circa duecento anni. Quando si parla delle relazioni, si usa una metafora orribile, si dice che funzionano – come se le relazioni fossero macchine. Siamo pervasi da immagini e aspettative di questo genere. Questi terapeuti parlano delle intrinseche diseguaglianze che la cultura contemporanea orchestra tra maschi e femmine, vecchi e giovani? Che significa una relazione paritaria tra un uomo e una donna in questa società? La maggior parte delle persone si accontenta di relazioni che non sono affatto paritarie. Parlava dell'«unione di anime affini», ma un'anima resta a casa, mentre l'altra va in ufficio.

J.C. E le donne che, come lei, vanno al di là di tali schemi?

S.S. Io ho avuto la fortuna di avere un figlio e di sposarmi quando ero molto giovane. L'ho fatto, e non devo più rifarlo. Ma non costituisco un esempio. Ho deciso di metter fine al mio matrimonio quando avevo già un figlio – perciò non mi è mancata la grande esperienza della maternità –, poi ho deciso di vivere una vita professionale autonoma, che comporta molte insicurezze, preoccupazioni, frustrazioni, nonché lunghi periodi di castità. Ho pensato che fosse quello che volevo... ma non è un modello, è la soluzione che ho trovato per me, e ai miei occhi è giustificata soltanto dai miei progetti di vita.

J.C. È stata una scelta consapevole?

S.S. No, anche se sapevo che mi sarebbe piaciuto vivere vite diverse, ed è molto difficile farlo quando si ha un marito – perlomeno quando si vive un matrimonio come è stato il mio, incredibilmente intenso. Eravamo sempre insieme. E non si può vivere con qualcuno ventiquattr'ore su ventiquattro, senza mai separarsi per anni e anni, e continuare ad avere la libertà di crescere, di cambiare e di andarsene a Hong Kong se te ne viene voglia... sarebbe irresponsabile. È per questo che dico che a un certo punto è necessario scegliere tra Vita e Progetto.

J.C. Credo che, agli occhi di molte persone che conoscono il suo nome o apprezzano il suo lavoro, lei sia circondata da un'aura particolare. Conosco molte donne, per esempio, che la ammirano enormemente.

S.S. Ma quella che lei chiama aura un tempo si definiva reputazione.

J.C. Nel suo caso penso si debba parlare di entrambe le cose, poiché in qualche modo l'aura ha a che fare col fatto che lei non è una celebrità che dà in pasto ai media informazioni sulla propria vita sentimentale.

S.S. Quale scrittore serio lo ha mai fatto?

J.C. Potrei farle una lunga lista.

S.S. Ma si tratta di persone che si sono distrutte come scrittori. Fare una cosa del genere, ai miei occhi, è letale per la propria opera. La produzione di scrittori come Hemingway o Truman Capote avrebbe sicuramente raggiunto un livello più alto se non fossero stati personaggi pubblici. Bisogna scegliere tra l'opera e la vita. Non si tratta soltanto di scegliere quanto rivelare di sé, rispondendo alle sollecitazioni dei media, ma anche di scegliere quanta vita sociale è possibile concedersi.

Racconta Cocteau – per fare un esempio di uno scrittore che ammiro molto – che intorno ai vent'anni fece visita a Proust, già recluso nella sua stanza foderata di sughero. Cocteau gli mostrò alcuni dei suoi scritti e Proust gli disse: «Potrà diventare un grande scrittore, ma deve diffidare della vita mondana. Vada in società, ma non ne faccia il fulcro della sua vita». E il consiglio veniva da chi, come Proust, da giovane aveva avuto un'intensa vita mondana, frequentando quella che potremmo definire la *café society* o il *jet set* parigino. Ma Proust sapeva che a un certo punto bisogna scegliere tra la vita e l'opera. Non si tratta soltanto di decidere se concedere interviste e parlare di sé, bisogna decidere quanto vivere in società, nel senso più volgare del termine, quanto tempo passare tra le frivolezze che sembrano così desiderabili agli altri e a te stesso.

J.C. Ma pensi ai fratelli Goncourt, che non avrebbero potuto scrivere le loro opere se non fossero usciti quasi ogni sera nella Parigi del Secondo impero. Erano estremamente brillanti ma, in un certo senso, li si può considerare straordinari cronisti mondani.

S.S. Ma hanno anche scritto la storia sociale della propria epoca, utilizzando forme sia narrative sia documentarie. Lo aveva fatto anche Balzac. Il problema, tuttavia, è un po' più serio nel XX secolo, perché le opportunità si sono moltiplicate. Non dico che bisogna rinchiudersi in una stanza foderata di sughero, ma credo che occorra un'enorme disciplina e che la vocazione dello scrittore, al pari di quella del pittore, sia profondamente asociale. Una volta qualcuno chiese a Picasso perché non viaggiasse mai – non andava mai all'estero e non amava viaggiare. Andò dalla Spagna a Parigi, e

poi si trasferì nel Sud della Francia, ma preferiva restare a casa. Picasso rispose: viaggio con la mia mente. Credo che si tratti di scelte importanti – forse da giovani non se ne sente la necessità, e forse è giusto che sia così, ma più tardi, se si vuole superare lo stadio in cui ci si limita a produrre qualcosa di buono o di promettente per assumersi la rischiosa responsabilità di un'opera davvero grande, allora, dopo anni di lavoro, tale scelta diviene l'unica possibile per uno scrittore o un pittore, e bisogna restare a casa.

J.C. A metà degli anni settanta le è stato chiesto, insieme a molti altri scrittori, di disegnare un autoritratto, che sarebbe stato incluso in un libro intitolato *Self-Portrait: Book People Design Themselves*. Per ritrarsi, lei ha semplicemente disegnato una stella di David, al di sopra della quale ha scritto un detto di Confucio: «Ciascuno di noi ha il compito di salvare il mondo». Si potrebbe dire che, in un certo senso, lei abbia rispettato il divieto religioso di rappresentare la figura umana.

S.S. Mi è stato chiesto un autoritratto, e l'ho disegnato in trenta secondi – era, ovviamente la maniera migliore per farlo, perché se ci avessi pensato sarei rimasta paralizzata. È una strana coincidenza, ma sto per prendere lezioni di disegno dall'artista Mary Frank. Non voglio certo diventare un'artista, voglio soltanto imparare a disegnare come si faceva nel secolo scorso – vorrei disegnare come Ruskin disegnava gli edifici di Venezia. Vorrei apprendere a fare del disegno una forma di annotazione, di riproduzione.

È vero che ho scelto, come lei ha osservato, una forma di rappresentazione non figurativa, ma l'ho fatto anche perché non volevo rappresentare *me stessa*. Sto per pubblicare un libro di racconti intitolato *Io, eccetera*, e tutte le complessità e i dilemmi sono già lì. È vero che un paio dei racconti sono autobiografici, ma il libro si intitola *Io, eccetera* – il che vuol già dire che metto l'«io» tra virgolette. Non credo di *esprimere* me stessa. Non è questo lo scopo del mio lavoro. Ma posso prestare me stessa a un'opera.

J.C. Ciò mi fa pensare alla frase di Montaigne, citata da Godard in *Vivre sa vie*: «Prestiti agli altri, datti a te stesso».

S.S. Sì, posso prestare me stessa. Se una cosa realmente accaduta a un personaggio a cui mi ispiro sembra adattarsi alla perfezione alla mia storia, posso benissimo utilizzarla, anziché inventare qualcosa di totalmente diverso. Allo stesso modo, a volte presto elementi della mia vita perché ho l'impressione che funzionino, ma non credo di rappresentare me stessa. Ipotizziamo che Mary Frank abbia la pazienza di insegnarmi a disegnare e io la disciplina necessaria ad apprendere: per me sarebbe inconcepibile disegnare me stessa – utilizzerei me stessa, tra le altre cose, come materiale. Quel che mi interessa è il mondo. Tutta la mia opera è basata sull'idea che il mondo esiste realmente, e che io ne sono parte.

J.C. Dunque lei è nel mondo, e il mondo in lei.



S.S. Sì, presto attenzione al mondo. Sono molto affascinata da ciò che appare diverso da me, e molto interessata a comprenderlo.

J.C. E il mondo che è in lei?

S.S. Certo, esiste un mondo anche dentro di me, ma non trovo molto utile questa metafora. Voglio sfuggire al solipsismo, la grande tentazione della sensibilità moderna: l'idea che tutto sia nella propria mente.

J.C. Non è proprio l'idea su cui è incentrato uno dei suoi romanzi, *Il kit della morte*?

S.S. Sì, *Il kit della morte* racconta cosa vuol dire perdersi all'interno della propria mente.

J.C. Non afferma, in quel libro, che vivere all'interno della propria mente equivale a morire?

S.S. Esattamente. *Il kit della morte* e *Malattia come metafora* affrontano lo stesso tema. Il secondo si basa su riflessioni che sono stata indotta a fare perché mi sono ammalata e ho dovuto pensare a quelle cose per cercare di salvare la mia vita. Ma sono le riflessioni di qualcuno che era già interessato a quel genere di problemi. Sono giunta alla convinzione che le teorie psicologiche della malattia siano non solo colpevolizzanti, ma anche una forma di solipsismo, giacché si muore se non si ricevono cure mediche adeguate.

Ciò che affascina la mia immaginazione può non coincidere con quel che mi attira personalmente, anche se tale opposizione mi sembra stupida. Mi assumo la responsabilità di ciò che scrivo, perché so che viene da me e che sono io la persona che scrive. Ma non credo che la mia vita sia organizzata allo stesso modo o intorno agli stessi temi della mia scrittura. La mia scrittura non è autobiografica, seguo le mie fantasie che hanno per oggetto il mondo, non me stessa. Sono affascinata dal fatto che certe cose esistono, ma non le vivo come sollecitazioni personali, come accade a molti. Non mi dico: «Bene, questa è un'altra maniera di vivere». Come le dicevo, le cose di cui scrivo non sono necessariamente quelle che mi attraggono. Di molte delle cose di cui scrivo non ho né esperienza personale, né la tentazione di farla.

J.C. Si potrebbe affermare che ha l'impressione di trascenderle?

S.S. Non so se si tratta di trascendenza. Trascendenza è un termine dalle connotazioni positive. Se volessi esprimermi in termini negativi, potrei dire che si tratta di *dissociazione*, perciò preferisco non esprimermi né in un modo né nell'altro. Lasciare libero corso alla mia immaginazione è come essere in un veicolo che mi conduce altrove, verso un luogo che non ha nulla a che fare con ciò che sono, penso o provo, con il modo in cui vivo o con le relazioni che ho con gli altri. È proprio questo che mi piace, ed è la ragione per cui la mia scrittura non è autobiografica. Voglio scrivere di ciò che immagino, o di quel che succede nel mondo esterno, *non* di me.

J.C. Ma quel che non è lei potrebbe essere parte di lei, come lo sono pensieri e sentimenti.

S.S. Certo, non voglio dire che non esprimo me stessa, ma non è il modello che mi piace. Viviamo, lo dicono tutti, in un periodo di grande consapevolezza. Oggi nessuno scrittore serio può essere ingenuo. In passato ci sono stati scrittori serissimi che non si ponevano il problema della forma, o di ciò che facevano. Erano guidati da un certo tipo di consenso, e se avevano la fortuna di vivere in un momento di grande cultura che offriva materiali meravigliosi... pensi alla musica barocca. È difficile ascoltare della musica barocca che ci deluda – benché vi siano, ovviamente, composizioni barocche migliori di altre – perché in quell'epoca la forma e il linguaggio musicale avevano raggiunto un livello altissimo, ma noi non viviamo in un'epoca del genere. La gran parte degli scrittori che conosco – e sicuramente includo me stessa – sono oggi convinti che ogni loro libro dev'essere qualcosa di diverso.

J.C. Mi sembra che ognuno dei racconti di *Io, eccetera* sia diverso dall'altro.

S.S. Ci sono otto racconti in *Io, eccetera*, e ai miei occhi sono otto modi diversi di fare qualcosa. Credo che oggi tutto sia un azzardo, un rischio, un pericolo, e ciò rende intenso e appassionante il tentativo di espandere o trascendere se stessi. Ma per raggiungere la concentrazione necessaria a farlo non bisogna lavorare in una condizione di innocenza, bensì in uno stato di intensa interiorità, che rischia di dissolversi o dissiparsi se ci si adatta troppo a ciò che gli altri vogliono che tu sia o faccia, o se si bada troppo a ciò che pensano o scrivono di te e del tuo lavoro.

J.C. Molti hanno una visione miope e convenzionale della narrativa e della poesia americana e tendono a dimenticare, per citare solo qualche esempio, le opere di Mina Loy, Link Gillespie, Harry Crosby e, soprattutto, quelle di Laura Riding e Paul Goodman. Ho appena finito di leggere *Empire City*, il grande romanzo di Goodman, e gli straordinari racconti che scrisse agli inizi degli anni trenta, quando aveva ventun anni.

S.S. Sono assolutamente d'accordo. Ha citato due scrittori che per me sono stati dei modelli: *Progress of Stories* di Laura Riding è per me un metro di paragone. Quasi nessuno conosce quest'opera, e nessuno oggi scrive qualcosa che possa reggere il suo confronto. Non solo non si prosegue in quella direzione, non se n'è all'altezza. E sono convinta anch'io che i racconti di Paul Goodman rappresentino uno dei vertici della letteratura americana del XX secolo. Credo che egli avrebbe potuto essere il grande narratore del nostro tempo, ma le sue accese passioni politiche e intellettuali lo hanno indirizzato verso la scrittura saggistica, e la narrativa si è fatta sempre più esile. Ma quei racconti scritti intorno ai vent'anni sono uno dei grandi trionfi della letteratura.

A volte, alle quattro del mattino, quando non riesco a dormire, invece di contare le pecore mi invento delle antologie. Tra le mie idee c'è quella di raccogliere in un volume la narrativa breve di scrittori come Laura Riding e Paul Goodman. In ogni

caso, sono convinta che questi testi saranno riscoperti e finiranno per trovare il loro pubblico. [In un'annotazione del suo diario, datata 20 agosto 1978 e pubblicata in *As Consciousness is Harnessed to Flesh. Journals and Notebooks 1964-1980*, Sontag propone «un'antologia di racconti ideali» che include testi come «Kleist a Thun» di Robert Walser, «La distanza della luna» di Italo Calvino, «A Last Lesson in Geography» («Ultima lezione di geografia») di Laura Riding e «The Minutes Are Flowing by Like a Snowstorm» («I minuti volano via come una tempesta di neve») di Paul Goodman.]

Devo dire, tuttavia, che a giudicare dalle conversazioni in cui mi capita di trovarmi coinvolta ciò che è stato definito modernismo o avanguardia oggi sembra caduto nel discredito più totale. Sono tutti impazienti di scendere da quel treno, dicendo che non va bene, che è un fallimento, che dobbiamo lasciarcelo alle spalle, che si è rivelato così superficiale – persino Roland Barthes mi ha detto qualcosa di simile. Chi dieci anni fa parlava di Robbe-Grillet e di Godard, oggi parla di Tolstoj e di Colette. A me preme molto contrastare questa tendenza generale. Non mi interessa utilizzare termini come modernismo o avanguardia, che sono parole logore e da accantonare, ma quando mi interrogo su come scrivere narrativa leggo i racconti di Laura Riding e di Paul Goodman, e mi stupisce la misura in cui il progetto di un'opera moderna – il tentativo di sperimentare forme nuove – oggi non sia più neppure difeso.

Quando ho cominciato a scrivere, all'inizio degli anni sessanta, difendevo il «moderno», soprattutto in letteratura, perché l'approccio prevalente era molto filisteo. Per una decina d'anni le mie idee sono state sempre più condivise. Ma negli ultimi cinque anni si è verificato qualcosa di peggio che un semplice ritorno a posizioni del passato. Un tempo questo genere di arte non era amato per ignoranza, perché non lo si conosceva affatto. Oggi non lo si ama perché si crede di conoscerlo e ci si ritiene superiori. Perciò ci ritroviamo a difendere Schönberg, Joyce o Merce Cunningham.

La grettezza con cui oggi si giudica l'arte moderna è talmente scoraggiante che non ho neppure voglia di entrare nell'arena, utilizzando la forma del saggio. Alla fine degli anni sessanta mi ero davvero convinta che la battaglia fosse stata vinta, ma si trattava di una vittoria assai effimera. Quando qualcuno mi dice che non ama Dostoevskij perché lo trova troppo caotico resto allibita. Mi si potrebbe obiettare che tali reazioni sono dovute a una certa stanchezza: la gente ha bisogno di un po' di riposo. Ma io continuo a domandarmi: «Perché mai dovremmo permetterle di riposarsi?». [*ride*]

J.C. In un momento chiave del suo film *Brother Carl*, il protagonista eponimo riesce miracolosamente a far parlare una ragazza muta e, nell'introduzione alla sceneggiatura, lei scrive: «La sola azione interessante in una vita è il miracolo o il tentativo fallito di compierlo; il miracolo è l'unico tema di profondo interesse che resta all'arte». Crede davvero nei miracoli?

S.S. Ritengo che possano verificarsi cose straordinarie, in grado di cambiare tutto, che un'azione possa essere l'equivalente di un'epifania della coscienza, e che possano davvero verificarsi cose che sembrano prive di giustificazione – non dico inspiegabili, perché tutto a posteriori si può spiegare, o attribuire semplicemente al caso. Dopo

tutto, un orologio fermo indica l'ora giusta due volte al giorno.

J.C. Di chi è questa frase?

S.S. Non lo so, credo di averla letta sulla rivista *Mad [ride]*. Perciò, se per miracolo intende qualcosa di inspiegabile, l'idea mi sembra quasi priva di senso, perché, come dicevo, è sempre possibile scoprire gli antecedenti che l'hanno prodotta. Ogni evento è parte di una sequenza, e pertanto è sempre possibile trovare una qualche spiegazione. Ci sono cose, tuttavia, che non paiono giustificate, o prevedibili, e che sembrano aprire una breccia, in cui può compiersi un'azione più intensa, creativa o audace, e queste apparenti rotture nella continuità delle cose assomigliano a epifanie.

Non sono sempre positive, beninteso, e a volte possono essere orribili. Hitler, per esempio, si può in parte analizzare in questi termini. Tutto ciò che ha detto e fatto aveva un precedente nella storia tedesca, e tuttavia, mettendo insieme tutti quei precedenti e dando loro nuova forza, egli ha superato ogni limite. Ci sono buone ragioni per ritenere che senza Hitler non si sarebbe mai arrivati a tanto. Determinante, oltre alle idee e all'organizzazione, fu il potere demoniaco che quell'uomo esercitava sugli altri.

Ho fatto l'esperienza di momenti del genere nella mia vita e in quella degli altri, e mi sembrano un soggetto affascinante per l'arte e per la narrativa. Come dicevo, li assocerei alle epifanie, o a qualcosa di simile. Sono anche un nuovo inizio ma, come ogni altra idea, anche questa può essere svilita e degradata fino a diventare irriconoscibile. Perciò per me era importante che il film mostrasse che Carl era incapace di compiere miracoli – non riesce a resuscitare una donna appena annegata – prima che ne compisse davvero uno.

C'è una ragione per cui la saggezza religiosa tradizionale è esoterica: non essendo destinata a tutti, richiede spesso una forma di iniziazione attraverso cui dimostrare che si è pronti a riceverla. È possibile dire qualsiasi cosa in qualunque contesto – la natura dei moderni sistemi di comunicazione è tale che si può dire tutto, tutti i contesti si equivalgono, al punto che è possibile situarsi, come la fotografia, in molti contesti diversi allo stesso tempo. Ma c'è qualcosa di profondamente rischioso in questa situazione. Certo, ci reca anche grandi vantaggi, perché permette una libertà di azione e di coscienza mai goduta prima. Ma implica l'impossibilità di serbare l'integrità dei significati profondi o originali, che sono inevitabilmente elusi, alterati, trasformati, trasmutati – è un mondo in cui tutto viene riciclato, ricombinato e ridotto a un denominatore comune. Perciò ogni idea relativa a una fantasia, a un tema o a un'immagine che si lancia nel mondo segue un percorso formidabile e del tutto incontrollabile. E questa è forse un'altra ragione, la più concreta, per cui a volte si prova la tentazione di restare in silenzio. Desideri condividere le tue idee con gli altri, ma, d'altro canto, non vuoi limitarti ad alimentare una macchina che per continuare a funzionare ha bisogno di essere quotidianamente nutrita da milioni di fantasie, oggetti, prodotti e opinioni.

J.C. Abbiamo cominciato questa intervista a Parigi. Quattro mesi dopo, al suo ritorno

a New York, le ho telefonato per chiederle quando avremmo potuto proseguire la nostra conversazione, e lei mi ha risposto: «Meglio farlo subito, altrimenti potrei cambiare troppo». Mi ha sorpreso.

S.S. Perché mai? Mi sembra così naturale [*ride*]. Ho l'impressione di cambiare continuamente, anche se mi riesce difficile spiegarlo agli altri, poiché in genere si ritiene che gli scrittori siano interessati a esprimere se stessi, o che si adoperino per convincere e modificare gli altri attraverso le proprie opinioni. Nessuno dei due modelli, tuttavia, ha senso per me. Io scrivo in parte per cambiare me stessa: una volta che ho scritto qualcosa, non devo più pensarci. Scrivere è in realtà un modo per liberarmi di certe idee. Ciò potrebbe sembrare sprezzante nei confronti del pubblico, perché me ne libero, trasmettendole come idee in cui credo – e ci credo davvero mentre scrivo –, ma smetto di farlo dopo averle scritte, perché passo a un'altra visione delle cose, che rende tutto ancora più complesso... o forse più semplice. Dunque, è difficile per me parlare del mio lavoro poiché, anche se agli altri può interessare, quando l'ho terminato sono già altrove.

J.C. Sembra quasi che descriva una lucciola: appena ne scorgiamo la luce, ci rendiamo conto che è già volata via.

S.S. Sì, e a qualcuno ciò potrà sembrare arrogante o irresponsabile – una specie di toccata e fuga – giacché non voglio più parlare di ciò che ho scritto. E, d'altro canto, non voglio neppure parlare dei nuovi progetti, perché ci sto ancora lavorando.

J.C. Nel racconto intitolato «Rapporto successivo all'operazione», parla del desiderio di «cambiare completamente le proprie sensazioni, come se ci tirassero via tutto il sangue e ne mettessero dell'altro al suo posto». E in «Vecchie lagnanze rivisitate» il protagonista afferma: «Non puoi diventare che quello che sei. Solo un po' di più o un po' di meno di quello che sei già. Non puoi calpestare i tuoi stessi piedi». In tutti i racconti di *Io, eccetera* compaiono personaggi che cercano di diventare persone diverse, «altre».

S.S. Cercano di diventare «altre», ma non nel senso che vogliono diventare un'altra *specifica* persona: desiderano, piuttosto, cambiare la propria vita. E «altro» non vuol dire il «contrario», può semplicemente voler dire... risvegliarsi. Detesto la sensazione di mettere in pratica quello che già so o ho immaginato. Mi piace non sapere dove sto andando e, allo stesso tempo, essermi già inoltrata lungo il cammino. Non mi piace trovarmi al punto di partenza, ma neppure vedere la fine.

J.C. Forse preferisce essere nel mezzo del cammino, come Dante.

S.S. Sì, mi sembra sempre di essere nel mezzo, ma più prossima all'inizio che alla fine. Ho sempre avuto l'impressione che il mio sia un lavoro di apprendistato, e che quando sarò riuscita a portarlo a termine potrò davvero fare qualcosa di buono [*ride*].

J.C. Nel racconto «Progetto per un viaggio in Cina» si riferisce ai punti cardinali – est, sud, centro, ovest e nord – e attribuisce loro dei corrispettivi emotivi, così che l'est è la rabbia, il sud la gioia, l'ovest il dolore, il nord la paura e il centro la simpatia. L'idea di un centro di simpatia mi sembra particolarmente bella e rasserenante. Perciò si potrebbe parlare di una volontà di essere al *centro*, oltre che nel *mezzo* delle cose.

S.S. Certo, il linguaggio è meraviglioso perché ci offre termini positivi o negativi per descrivere le stesse cose. Per questo contiene infinite ricchezze. Pensi a quella vecchia battuta: «Io sono tenace, tu sei testardo, e lui è cocciuto come un mulo» – tre espressioni dal valore molto diverso per designare lo stesso comportamento. Dunque, si potrebbe forse dire che essere nel mezzo è una descrizione un po' troppo connotata. Non dico che lo fosse per Dante, ma quando noi diciamo che qualcuno è *nel mezzo* pensiamo che voglia mantenere un'equidistanza tra certe alternative, perché ha paura di prendere posizione. Essere *al centro*, invece... non è interessante? Cambia tutto.

J.C. A me l'espressione «essere al centro» suggerisce un senso di atemporalità.

S.S. Sì, la si può considerare anche in termini temporali. Ma l'«essere al centro» si contrappone all'essere marginale, e non desideriamo essere ai *margini* della nostra coscienza, della nostra esperienza o del nostro tempo. Giovanni Calvino diceva: «Il mondo è inclinato da entrambi i lati, perciò collocatevi nel mezzo». Intendeva dire che si può cadere. La vita ci insegna che ci sono sempre persone che cadono dal mondo – si ritrovano su quella china e cominciano a scivolare. Ecco un *altro* senso dello stare nel mezzo. Bisogna restare con i piedi per terra, perché la vita è molto complicata e non vogliamo ritrovarci aggrappati al bordo delle cose con le nostre unghie smangiucchiate, come succede a molti che non sono più capaci di vedere. Ed è necessario un grande sforzo per non cadere dal punto a cui ci si è aggrappati.

J.C. Si racconta che, quando suonava insieme ad altri musicisti, J.S. Bach preferisse interpretare le parti del contralto o del tenore, perché in tal modo poteva ascoltare con maggiore attenzione quelle più caratterizzate del soprano e del basso. Tenendosi nel mezzo, poteva ascoltare davvero ciò che avveniva intorno a lui.

S.S. È molto interessante quello che dice di Bach. Mi sembra meraviglioso. Esiste un'idea di neutralità attiva che a molti sfugge. La neutralità trascendente non è l'atteggiamento di chi dice «non voglio prendere le parti di nessuno», è compassione. Un atteggiamento che permette di andare al di là di ciò che separa gli individui o le fazioni.

J.C. A proposito di centro e fine, vorrei chiederle qualcosa sui suoi inizi «privati». In «Progetto per un viaggio in Cina», parla della sua «infanzia nel deserto» che l'ha resa «un'inguaribile appassionata» del calore e dei Tropici.

S.S. Ho avuto un'infanzia del tutto sradicata. Da bambina ho vissuto in molti luoghi

diversi. Ma quello che mi ha lasciato le impressioni più forti è sicuramente l'Arizona del Sud. Nel mio immaginario, è quella la mia infanzia. Il resto della cosiddetta infanzia l'ho trascorso a Los Angeles, dove ho frequentato il liceo North Hollywood.

J.C. Si ha l'abitudine di costruire una serie di contrapposizioni geografiche, per esempio tra la California e New York, tra la California settentrionale e quella meridionale, tra New York e Parigi.

S.S. Ma a me piace. Mi piace vivere contemporaneamente in due luoghi diversi. È così che ho cercato di vivere negli ultimi dieci anni, da quando sono stata libera di farlo.

J.C. New York e Parigi rappresentano per lei degli opposti?

S.S. Vivo a Parigi, e non in altre città dell'Europa occidentale – ma avrei potuto scegliere anche Roma –, perché lì ho degli amici e perché il francese è l'unica lingua straniera che parlo correntemente. E mi piace vivere in un luogo che non sia gli Stati Uniti.

J.C. Mi sembra che una speciale affinità la legghi alla vita e alla cultura francese.

S.S. Sì, è così. Lo è sempre stato. È la prima ragione per cui mi sono ritrovata lì. Avevo in testa una Francia immaginaria, creata da Valéry, Flaubert, Baudelaire, Rimbaud e Gide. Non aveva nulla a che fare con la Francia di oggi, ma era la Francia che per me contava. Sapevo che apparteneva al passato, ma mi piaceva trovarmi in mezzo a quelle splendide architetture, nei luoghi in cui tali cose erano accadute, e sentire quella lingua.

Il trasferimento da Tucson a Los Angeles fu un cambiamento enorme. Poi, finito il liceo a Los Angeles, sono andata a Berkeley, poi all'Università di Chicago, e poi ho proseguito gli studi a Harvard. Ho vissuto di nuovo in California per un certo periodo, e poi sono approdata a New York. La gente mi considera una newyorkese, ma sono arrivata qui soltanto a ventisei anni... e ci sono arrivata con lo spirito di una Maša che finalmente riesce ad andare Mosca. Avevo sempre desiderato vivere a New York e ho scoperto che finalmente avrei potuto farlo. Sono una newyorkese per scelta.

J.C. Al contrario, io sono newyorkese per nascita, ma quando stavo per finire il college alla Columbia University e dovevo decidere dove proseguire gli studi, qualcuno mi diede una copia di *Big Sur e le arance di Hieronymus Bosch* di Henry Miller e cominciai a sognare la California. E poi, come è successo a lei con Bill Haley and the Comets, un giorno ho acceso la radio e, sentendo per la prima volta *Fun Fun Fun* dei Beach Boys, ho avuto un'epifania che mi ha mostrato la strada per San Francisco. Penso che sia stato davvero quello il momento in cui ho deciso, una volta per tutte, di lasciar perdere le università della Ivy League – o di qualunque altra lega – e di presentare domanda di ammissione soltanto a quelle californiane. La California

era per me quel che per lei era Parigi. Di tanto in tanto ci incontravamo al Columbia College, e ricordo perfettamente che un giorno, quando le dissi che speravo di essere ammesso a un'università in California, lei mi chiese: «Come può fare una cosa simile?». E devo confessarle che in quel momento lei mi sembrò la tipica sciovinista newyorkese, sempre pronta a criticare la California!

S.S. Penso di avere il diritto di criticare la California, perché la conosco così bene! Ci torno almeno due volte l'anno e ho amici intimi che vivono nella San Francisco Bay Area. Devo ammettere, però, che quei miei amici sono perlopiù originari dell'Est e hanno scelto di trasferirsi lì. Conosco pochissima gente che ha trascorso l'infanzia in California.

J.C. Così come io conosco pochissimi veri newyorkesi.

S.S. Sì, ma preferisco di gran lunga il Nordest. Penso che ci siano troppe cose che non sono arrivate fino in California – il legame con l'Europa, con il passato, con il mondo dei libri, con quello che, per semplificare, possiamo definire il mondo dei sentimenti, delle preoccupazioni e delle energie rappresentato dalla letteratura del XIX secolo. Tutto ciò sembra così *remoto* in California.

J.C. Ma è proprio ciò che la rende un luogo straordinario. È un luogo vero, con una propria identità, forse più nello stile di Gary Snyder che in quello di Robert Lowell, anche se, per ironia della sorte, una delle più toccanti letture di poesia cui abbia mai assistito è stata quella fatta da Robert Lowell a Berkeley nel 1965.

S.S. Anch'io sono attratta da entrambi i luoghi. Come dicevamo, è un privilegio dello scrittore essere «nel mezzo», e io voglio poter esprimere e rispettare desideri di tipo diverso. E poiché non sono affatto una polemist, non sta a me decidere, come pretendeva di fare D.H. Lawrence, quello a cui la gente deve rinunciare e quello che deve tenersi stretta. Sono incapace di rinunciare ad alcunché [*ride*]. Ma nei termini di quella geografia morale di cui parlavamo, io preferisco New York... con, diciamo, la possibilità di accedere al Mediterraneo o alla California. Spostarsi è necessario. Non riuscirei a vivere dodici mesi all'anno, e neppure dieci, a New York. È una vita totalmente artificiale. E allora? Bisogna crearsi un proprio spazio, pieno di silenzio e di molti libri.

New York è il luogo a cui sono più legata, lo considero la mia base, ed è il luogo a cui faccio sempre ritorno. L'ho scelto come luogo principale, perché qui vivono le persone che mi sono più vicine – mio figlio innanzitutto, poi i miei editori e i miei amici più intimi. E su questa scogliera ho una nicchia in cui custodisco la maggior parte dei miei libri. Ma c'è una assenza devastante a New York: quella della natura in ogni sua forma. Non si è in contatto con ciò che vive e muore normalmente. Non ci si può sdraiare per terra, la notte, e sollevare lo sguardo per vedere quel cielo pieno di stelle che tanto può insegnarci sulla mortalità e sul posto che occupiamo nell'universo – un'esperienza al tempo stesso terrificante e meravigliosa. A New York



non si fa che andare da un edificio all'altro.

J.C. Dunque non c'è il «cielo stellato» di cui parla Kant, ma solo «la legge morale» dentro di lei.

S.S. [*ride*] Sì, mi mancano davvero le stelle. Ma qui il cielo è azzurro per metà dell'anno, cosa che non accade a Parigi. E la luce è meravigliosa. Dunque qualcosa c'è.

J.C. Questa conversazione mi fa venire in mente il luogo comune secondo cui la cultura è una funzione della geografia.

S.S. È sorprendente come la gente tenda a definirsi in base all'idea che si fa di un determinato luogo. Di recente ho incontrato una donna molto interessante e intelligente, che vive in Indiana da molti anni e finalmente ha deciso, ora che i figli sono cresciuti, di trasferirsi nell'Est. Ebbene, ecco cosa mi ha detto: «Penso che la città che fa per me sia Boston. È sulla Costa Est, ci sono un sacco di cose, è vicina all'Europa, e a New York non riuscirei a farcela». Il suo discorso si basava su un puro mito. Lei si definiva come una persona capace di trasferirsi dall'Indiana a Boston, ma non dall'Indiana a Manhattan, perché quello sarebbe stato un cambiamento molto più radicale. Ma in realtà non è così.

J.C. Ma io capisco cosa intendeva dire.

S.S. Lo capisco anch'io, ma resta il fatto che è fondato su un mito molto diffuso. Quella donna dovrà comunque vendere la propria casa nell'Indiana, trovare un lavoro a Boston, organizzare una nuova vita, cosa che è difficile a Boston quanto nell'area di New York, ma sulla base di una fantasia culturale ha deciso che Boston è una città più tranquilla, meno frenetica, non eccessivamente stimolante.

J.C. Ma anche questo è vero.

S.S. Certo. Ma è sulla base di questo mito che Boston è Boston e New York è New York. Un'altra persona avrebbe potuto dire: «Be' ho passato vent'anni nell'Indiana e adesso voglio vivere nella città per eccellenza». Sono entrambi modi di definire se stessi. Diverso sarebbe stato se quella donna avesse detto: «Andrò a vivere a Boston per cinque anni e dopo, forse, sarò pronta per New York». In ogni caso, come lei ben sa, quando si vive in una città si vive insieme a gente d'ogni genere.

J.C. Ma lei stessa, pur essendo attratta sia dalla California sia da New York, ha preferito un luogo all'altro ed è, perciò, in qualche modo sensibile a quello stesso mito.

S.S. Sì, ma forse lo sono al secondo grado, nel senso che quando dico che mi piace vivere a New York voglio anche dire che mi piace vivere in un luogo in cui la gente ha

scelto di abitare. La prima cosa che si dice di New York attiene al piano del mito. È una delle capitali del mondo e la capitale culturale del paese. Lo è, nel bene o nel male. Qui ci sono persone più attive che in qualsiasi altro luogo. Perciò vivere qui è come affermare: voglio vivere in un luogo in cui accadono tante di quelle cose che non avrò mai tempo per tutte. Non le farò tutte, ma voglio sapere che potrei, voglio avere questa possibilità di scelta. Un'altra delle ragioni per cui vivo qui è che ho voglia di incontrare persone ambiziose e irrequiete. Quando incontri un californiano, al saluto caloroso con cui ti accoglie segue un lungo silenzio [*ride*]. Non c'è niente di male. Ma io divento irrequieta.

J.C. Bisognerebbe, per vivere meglio, essere irrequieti in California e calorosi a New York.

S.S. Esattamente. Devo confessarle che quando mi sono trasferita a New York, mi è sembrato davvero che i newyorkesi fossero bruschi, scortesi e maleducati, anche se la situazione oggi mi pare un po' migliorata. Ero abituata all'ospitalità e alla gentilezza dell'Ovest, dove la gente era più cortese, più educata e meno aggressiva. Per di più ho anch'io tratti molto californiani: il modo di parlare, l'abitudine di sorridere spesso. Così come la tendenza a non essere sulla difensiva, guardinga o sospettosa degli altri.

J.C. Eppure in «Progetto per un viaggio in Cina» ha scritto: «Da qualche parte, in qualche luogo dentro di me, sono distaccata».

S.S. Ma io non mi identifico completamente con le voci dei miei racconti. Non credo di essere mai stata distaccata. E se, parlando in prima persona, un personaggio di un mio racconto dice di esserlo, ciò non vuol dire che io lo sia. Tuttavia, varie volte nella mia vita mi è successo di nascondermi, come tendono a fare gli artisti, mi sono nascosta insieme al mio lavoro e alle mie letture, o con un paio di amici, perché temevo il mondo, pieno di gente sempre pronta a dirmi che non dovevo fare quello che stavo facendo. Quei consigli non li volevo sentire, non volevo esserne infastidita. Molte persone, soprattutto donne, mi hanno chiesto: «Come ha fatto a non scoraggiarsi? Devono averle lasciato intendere che non avrebbe dovuto essere così ambiziosa?». Non mi sono mai scoraggiata perché non ho mai ascoltato quei messaggi e, per non farlo, ho dovuto certamente trovare il modo di spegnere il mio apparato uditivo. Se sono stata distaccata, quindi, lo sono stata solo nel senso che mi sono istintivamente protetta da ciò che avrebbe potuto scoraggiarmi. Per esempio, da chi mi diceva: «Se continui così, non troverai mai un marito!» [*ride*].

J.C. Nel suo film *Duet for Cannibals* c'è una scena in cui una persona fascia la testa di un'altra, e mi è sembrato che quel momento rivelasse un profondo legame tra ferita e senso d'identità. E in «Giro turistico senza guida» scrive: «Quanto siamo lontani dal principio? Quando per la prima volta abbiamo sentito la ferita?... Questa ferita sleale, l'intenso desiderio di un altro posto. Di rendere questo posto un altro». Non le sembra che ciò suggerisca, in nuce, molti dei temi toccati durante questa intervista?

S.S. Ed è il motivo per cui *Io, eccetera* si chiude con quel racconto.

J.C. Io, però, vorrei ricollegarlo all'inizio del libro. Nel primo racconto, «Progetto per un viaggio in Cina», scrive: «Per essere buoni bisogna essere più semplici. Più semplici, come in un ritorno alle origini». «L'origine è la meta» ha scritto Karl Kraus. Lo è anche per lei?

S.S. Non voglio ritornare alle mie origini. Credo che siano soltanto un punto di partenza. Ho l'impressione di aver fatto molta strada. E la distanza che ho percorso a partire dalle mie origini per me è motivo di soddisfazione. Ciò è dovuto al fatto che, come le dicevo, ho avuto un'infanzia sradicata e una famiglia estremamente frammentata. A New York vivono molti miei parenti che non ho mai visto. Non so chi siano. Perché vengo da una famiglia che è andata in pezzi, si è disintegrata o dispersa. Non ho niente a cui tornare, e non riesco neppure a immaginare cosa troverei se lo facessi. Ho passato tutta la vita ad andare via. Ma, ovviamente, molta gente ha qualcosa a cui far ritorno, ed è meraviglioso.

Io penso di essermi creata da sola – o così mi illudo. Mi considero anche un'autodidatta, nonostante abbia ricevuto un'ottima istruzione – Berkeley, Chicago, Harvard. Ma, al fondo, credo di aver imparato da sola. Non sono mai stata l'allieva o la *protégée* di qualcuno, nessuno mi ha lanciata, non ho fatto carriera perché ero l'amante, la moglie o la figlia di qualcuno. E non ho mai sperato che fosse altrimenti. Con ciò non voglio certo dire che sia terribile accettare un aiuto. Se qualcuno ti aiuta, va bene. Ma io sono contenta di esserci riuscita da sola. Ho pensato di doverlo fare, l'ho presa come una sfida. Ed è stato eccitante.

Sa, ho una fantasia ricorrente – naturalmente non la metterò mai in pratica perché non ne sarei mai capace, e forse anche perché non mi resta da vivere il tempo sufficiente a che ne valga la pena – ma ho davvero la fantasia di stracciare tutto e di ricominciare da capo, utilizzando uno pseudonimo, in modo che nessuno sappia che chi scrive è Susan Sontag. Mi piacerebbe farlo, sarebbe meraviglioso ricominciare da capo, senza essere gravati dal peso del lavoro già fatto. Credo che forse scriverei in modo un po' diverso... o forse no. Forse mi illudo. Forse se pubblicassi qualcosa sotto qualunque altro nome, la gente scoppierebbe a ridere e direbbe «è ovvio che è Susan Sontag!», poiché non so scrivere in un modo che non sia facilmente riconoscibile. Voglio semplicemente dire, però, che mi propongo di continuare ad andare avanti, voglio nuovi inizi, non tornare alle origini.

In definitiva, penso che sia necessario distruggere le interpretazioni false e demagogiche... e io mi identifico con un progetto del genere. Nei momenti di maggiore esaltazione, mi considero impegnata nel compito di tagliare delle teste – come fece Ercole con l'Idra, benché sia perfettamente consapevole che lo stesso tipo di falsa coscienza e di pensiero demagogico rispunterà da un'altra parte. Ma lo farò, finché mi sarà possibile, e so che altri continueranno a farlo dopo di me.

Ho detto che compito dello scrittore è prestare attenzione al mondo, ma penso che compito dello scrittore, così come lo concepisco per me stessa, sia anche assumere una posizione antagonista e combattiva rispetto a ogni sorta di falsità... sapendo

perfettamente, ancora una volta, che si tratta di un compito senza fine, dal momento che non si riuscirà mai a metter fine alla falsità, alla falsa coscienza o ai sistemi di interpretazione. Ma in ogni generazione ci dovrebbe essere qualcuno che attacca tali cose, e sono profondamente turbata dal constatare che in gran parte del mondo le sole critiche alla società vengano dallo stato stesso. Penso che ci dovrebbero sempre essere individui indipendenti che si sforzino, per quanto ciò possa sembrare donchisciottesco, di far cadere un paio di teste, di distruggere allucinazioni, falsità e demagogie, di restituire complessità al mondo, contrastando l'inevitabile tendenza alla semplificazione. Ma la cosa più terribile per me sarebbe accorgermi che sono ancora d'accordo con quello che ho già scritto e detto – è la cosa che mi renderebbe più infelice, perché vorrebbe dire che ho smesso di pensare.

## Ringraziamenti

Sono particolarmente grato al figlio di Susan Sontag, lo scrittore David Rieff, e al mio editor Steve Wasserman, che è stato uno degli amici più devoti di Susan. Senza il loro incoraggiamento e la loro guida questo libro non sarebbe stato possibile. Un ringraziamento speciale va a Jann Wenner che commissionò questa intervista per *Rolling Stone*, apparsa in forma ridotta sul numero della rivista datato 4 ottobre 1979 e pubblicata qui nella sua interezza per la prima volta.

Sono molto riconoscente al direttore della Yale University Press, John Donatich, al direttore editoriale, Christopher Rogers, e al redattore che si è occupato del mio testo, Dan Heaton.

## Sull'autore

Jonathan Cott è autore di numerosi libri, tra cui *Giorni memorabili. Conversazioni con John Lennon e Yoko Ono*, *Conversazioni con Glenn Gould*, *Dinner with Lenny: The Last Long Interview with Leonard Bernstein* e *Back to a Shadow in the Night: Music Writings and Interviews, 1968-1971*. Collaboratore della rivista *Rolling Stone* sin dalla sua fondazione, ha scritto anche per il *New York Times* e il *New Yorker*. Vive a New York.

## **Indice**

Collana	3
Frontespizio	4
Colophon	5
Odio sentirmi una vittima	7
Prefazione	9
Intervista	15
Ringraziamenti	77
Sull'autore	78