

La casa delle belle addormentate. Il corpo come limite e come matrice del discorso passionale

Maria Pia Pozzato

Dipartimento di Filosofia e Comunicazione, Università di Bologna
mariapia.pozzato@unibo.it

Abstract This article will start by presenting the important theoretical point of the enunciation's liminal condition: human subjects cannot always conceptualize and express into words their cognitive and emotional experiences which appear to overwhelm them. The main literary example of the article is the novel by Yasunari Kawabata, *The House of Sleeping Beauties* (1960-61). The choice of this example is in line with Umberto Eco's claim (2002) that the high quality literature is nothing but a different form of philosophical questioning. Kawabata's novel is set in a prostitution house that offers its customers, usually elderly, young virgins who are deeply asleep. The old men, simply admire them without touching them, partly because of the physical limits imposed by their age, and partly because the girls are completely unconscious; eventually, they spend the night sleeping next to them. In this story, narrated in the first person, the Japanese writer stages a dialogue between the elderly protagonist, Enuchi, and the sleeping female bodies, which are different every night he visits the house. These bodies seem to possess an expressive proto-linguistic articulation (raised arm/lowered arm, reclined head/straight head, open mouth/closed mouth, etc.), while remaining outside any chance of an effective communication. The analysis shows that both old customers and young women occupy intermediate stages between life and death. But precisely because of their systemic expressiveness combined with their inability to communicate and with the sexual continence of the patrons, the bodies of the 'sleeping beauties' become a formidable device to arouse, in the narrator, emotions, memories, desires and reflections. Yasunari Kawabata's mastery transforms this story, which has an unexpected ending, into a profound reflection on the paradoxical role of the body as both the limit and the source of the passionate discourse.

Keywords: Emotions, Body, Japanese literature, Semiotics of the discourse, Phenomenology

Accepted 20 February 2020.

0. Introduzione

L'esempio principale di questo articolo verte sul romanzo di Yasunari Kawabata *La casa delle belle addormentate* (1961), ma si colloca nell'ambito di una riflessione più ampia sulle forme liminari dell'enunciazione, cioè su quei casi in cui il soggetto non è in grado di organizzare semioticamente la materia semantica che vuole esprimere e produce di conseguenza un discorso frammentato, inconcluso e fortemente patemizzato. Per riprendere la definizione del discorso passionale data da Algirdas Greimas e Jacques

Fontanille nel loro *Semiotica delle passioni* (1991, trad. it.: 5), il soggetto in questi casi non riesce a districarsi dal “*flou* originale e ‘potenziale’” del fenomeno passionale. Guardando alla linguistica di Emile Benveniste e alla tradizione fenomenologica, Francesco Marsciani, nella sua introduzione a una raccolta di scritti di Benveniste, recentemente ripubblicati in italiano, parla a questo proposito di

una dinamica di articolazione della presa stessa come – cezione (percezione, ricezione, concezione ...) [...] In questa maniera è l'enunciato-Mondo che produce la propria effettuazione, è il senso che si rende disponibile nel suo significare per un'istanza che lo coglie, che ne è investita (Marsciani 2016: 49).

Convinta come molti, fra cui Umberto Eco (2002), che le opere letterarie, per lo meno quelle di alto livello, abbiano la dignità di interrogazioni filosofiche, ho spesso analizzato in questa chiave testi di tipo estetico. Per esempio, mi è sembrato particolarmente interessante, per il nesso fra enunciazione e passioni, il celebre romanzo *Austerlitz*, di Winfried Georg Sebald (Pozzato 2017), in particolare il capitolo in cui Austerlitz, il protagonista, visita Marienbad da adulto senza ricordare coscientemente di esserci già stato a quattro anni con la madre poco prima che quest'ultima fosse deportata, e poi uccisa, ad Auschwitz. Austerlitz, ormai ventenne e accompagnato dalla fidanzata Marie, si aggira per le strade della cittadina termale e tutto sembra parlargli ma in una lingua sconosciuta. Investito da una massa di sensazioni e di sentimenti di cui non riesce a ricostruire la logica sottostante, così descrive la sua esperienza:

Una volta, chissà quando nel passato, ho commesso un errore pensai, e adesso mi ritrovo in una vita che non è la mia. Più tardi, andando a spasso con Marie per la cittadina deserta e su fino al portico della fontana, avevo la continua sensazione che accanto a me camminasse qualcun altro o che qualcosa mi avesse sfiorato. Ogni nuova prospettiva che si dischiudeva quando svoltavamo un angolo, ogni facciata, ogni scala, mi sembravano al tempo stesso cosa nota e assolutamente estranea (Sebald 2001 trad. it.: 228).

Quando un'amica della madre defunta rende noto al protagonista, ormai cinquantenne, della visita infantile a Marienbad, finalmente Austerlitz può darsi una spiegazione di quello che aveva provato circa trent'anni prima visitando quei luoghi. È a questo punto che riesce a richiamare lucidamente alla memoria la Marienbad che gli si presentava in modo quasi allucinatorio, densa di tracce mnestiche troppo acerbe per poter essere organizzate in ricordi.

L'autore del romanzo compie un'operazione letterariamente molto raffinata perché non fa fare al protagonista un ragionamento deduttivo («ero stato lì a quattro anni con mia madre, ecco perché ...»); in altri termini, non si instaura mai quella che Jacques Geninasca (1997) chiama una *rationalité scientifique*, intesa a ricostruire delle relazioni di causa ed effetto. Anche dopo aver saputo della sua vacanza a Marienbad con la madre da bambino, il narratore continua pervicacemente a mantenersi nell'ambito di una *rationalité mythique*¹, mettendo in discorso i vissuti corporei e patemici della sua seconda visita, in tutta la loro persistente inspiegabilità. Il corpo, per dirla con Maurice Merleau-Ponty, svela qui la sua natura di *compartecipazione* ma anche di *opacità*, di margine di *coscienza prepersonale*² nella misura in cui l'esperienza, pur sentita, non riesce a essere recuperata da una funzione superiore che la integri e renda comunicabile.

¹ Opposta, nella teoria di Geninasca, al modo razionale e causalista di tessere le relazioni.

² Come dice il filosofo, «L'io empirico e il corpo non sono immediatamente oggetti e non lo divengono mai del tutto e se, correlativamente, quella possibilità d'assenza, quella dimensione di fuga e di libertà che

Si realizza così un esito paradossale dal punto di vista enunciazionale: l'Austerlitz cinquantenne riesce a raccontare benissimo il fallimento enunciazionale dell'Austerlitz ventenne. In altri termini, viene raccontata molto bene l'impossibilità a raccontare, in questo caso l'impossibilità a raccontare a sé stesso quanto sta avvenendo.

1. Enunciazione e semisoggettività nel romanzo di Kawabata

L'esempio di cui discutiamo qui verte di nuovo sul corpo come limite del dicibile. Ma se Austerlitz si aggira in una cittadina in cui tutto gli parla un linguaggio sconosciuto perché si tratta in realtà, senza che lui lo sappia, di un *déjà-vécu*; nel romanzo *La casa delle belle addormentate* il protagonista non riesce a dialogare con le ragazze della casa di appuntamenti dove si reca, per il semplice fatto che esse sono profondamente narcotizzate e incoscienti. I muri di Marienbad almeno parlavano, seppure in un linguaggio criptico, mentre queste vergini dormienti sono umane ma al contempo prepersonali. Un dialogo impossibile si innesca così fra l'anziano protagonista Eguchi e le ragazze sempre diverse che incontra nelle sue varie visite alla casa. Si verifica un paradosso che ha delle somiglianze e delle differenze rispetto a quello riscontrato nel romanzo di Sebald: anche nel romanzo di Kawabata il narratore racconta benissimo di un proprio fallimento discorsivo ma questa volta il discorso che fallisce è il dialogo interpersonale, reso impossibile dal profondo sonno in cui sono immerse le ragazze. Cominciamo a vedere qualche descrizione di queste giovani donne.

La ragazza immersa nel sonno e ignara di tutto, con la quale non si era giunti ad arrestare il tempo della vita ma certo a sottrarne un poco, non era forse precipitata in una profondità abissale? Bambole viventi non ne esistono: non era dunque diventata una bambola vivente, era ridotta a un balocco concepito per non far vergognare i vecchi asessuati... (Kawabata 1960: 13).

Poiché queste ragazze non parlano e non sono nemmeno coscienti della presenza degli anziani avventori, il loro corpo diventa un potente dispositivo di innesco di ricordi. Il punto di partenza può essere un odore, o una sensazione tattile o la forma di una mano, di una bocca, di un seno. Per esempio dal corpo della ragazza che Enuchi incontra durante la sua prima visita alla casa si sprigiona improvvisamente un odore di latte che non si sa quanto reale o immaginario.

E improvvisamente, sovrastando l'odore della ragazza, gli colpì il naso quello di neonato: il sentore di latte tipico dei poppanti. Più dolce e intenso dell'odore della ragazza [...] Forse l'odore di neonato era trapelato casualmente da uno spiraglio nel vuoto della sua mente (*Ivi*: 15).

Questo sentore dolciastro gli ricorda un aneddoto della sua giovinezza: era appena nata la figlia più piccola e una geisha con cui aveva una relazione sentì l'odore di latte sul corpo di lui, rimanendone profondamente disgustata.

L'esperienza che Enuchi ha durante la sua seconda visita alla casa vede invece la dominanza della *sensorialità tattile*, e l'associazione è con la madre: «Poggiò una mano sul

la riflessione apre in fondo a noi e che chiamiamo l'Io trascendentale non sono dati primariamente e non sono mai assolutamente acquisiti, io non posso mai dire "Io" assolutamente e ogni atto di riflessione, ogni presa di posizione volontaria si stabilisce sullo sfondo e sulla proposta di una vita di coscienza prepersonale.» (Merleau-Ponty 1945 trad. it: 284).

suo seno e lo racchiuse delicatamente sul suo palmo. Gli balenò la sensazione che fosse il seno della madre prima di essere incinta di lui» (*Ivi*: 25).

Qui affiora il ricordo della madre giovane, ancor prima di diventare madre. Il ricordo della madre ritorna a più riprese e sempre in congiunzione a sensazioni tattili. Per esempio quando, verso la fine del racconto, stringendo le mani di una ragazza addormentata gli torna alla mente la morte per tubercolosi della madre avvenuta mentre lui e suo padre stringevano le mani della donna morente.

La terza ragazza è quella che viene definita paradossalmente “esperta”, sia dalla maîtresse che dal protagonista. In tutta questa notte prevale una *sensorialità olfattiva* unita a una *visiva* poiché la ragazza ha lineamenti provocanti, è truccata, ed emana un forte odore corporeo che inebria Eguchi, questa volta a un passo dall’abusare della vergine dormiente. In più passaggi del romanzo si delineano delle *ambivalenze* di tipo passionale: la prima nei confronti delle ragazze, che vengono sia ammirate che detestate per la loro indifferenza. Non di rado a Enuchi viene voglia di stuprarle o addirittura strangolarle. L’altra è un’ambivalenza degli stati d’animo del protagonista che in certi momenti si sente rivitalizzato dalla vicinanza del giovane corpo, ma in molti altri completamente svuotato e disperato. Insomma vi è una sostanziale ambivalenza fra consolazione e disperazione: «Le ragazze addormentate che non parlavano, parlavano forse come piaceva ai vecchi» ma, d’altro canto, «la purezza delle ragazze rispecchiava inversamente la bruttezza dei vecchi» (*Ivi*: 46).

Proprio per evitare che prevalga la disperazione, la maîtresse fornisce agli avventori delle pillole di sonnifero perché, quando vogliono, durante la notte, essi possano prenderle e cadere a loro volta in un sonno profondo. Queste pillole funzionano insomma come una specie di antidoto contro la droga pericolosa, per gli anziani cuori, costituita da questi giovani corpi femminili.

Le ragazze si esprimono attraverso le posizioni delle varie parti dei loro corpi: labbra, capelli, braccia, gambe prendono di volta in volta configurazioni diverse. Il ritratto fisico diventa un ritratto morale, così come nel caso della “ragazza esperta” il trucco, l’odore forte, il grande seno un po’ cascante avevano tratteggiato la “maliarda”. Patrizia Magli nel suo libro *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura* (Magli: 2016), ci ricorda l’aforisma di Balzac secondo cui ci sono delle *fisionomie profetiche* (*Ivi*: 48). Ora, in queste fanciulle addormentate l’intero corpo si fa volto ma un volto la cui profezia è sigillata nel segreto profondo del loro sonno. Eguchi cerca più volte di scuoterle per svegliarle, o chiede inutilmente alla maîtresse di aspettare il loro risveglio.

I corpi però, oltre a questo discorso solipsistico, “dialogano” anche con Eguchi con le loro reazioni a sfioramenti, pressioni, spostamenti che il protagonista, un po’ trascinato dal desiderio e un po’ dalla curiosità di vedere se sono davvero incoscienti. Ma i movimenti reattivi delle ragazze sono dei semi-gesti, senza volontà di significazione:

La ragazza sollevò sopra il capo la mano distesa sotto la guancia, che forse si era intorpidita, e per due o tre volte richiuse e distese lentamente le dita. Toccò la mano di Eguchi che le arruffava i capelli. Eguchi afferrò quelle dita: dita flessuose e appena fredde. Il vecchio esercitò una forte pressione, come per schiacciarle. La ragazza sollevò la spalla sinistra e si voltò a metà, sollevando così in aria il braccio sinistro, proteso come per abbracciare il collo di Eguchi. Ma privo di forza e morbido com’era, non avvolse in un abbraccio il collo di Eguchi (Kawabata 1960: 46-47).

Eguchi immagina anche che le fanciulle possano funzionare come divinità mute accanto alle quali molti vecchi possano piangere lacrime di rimorso ed espiazione:

I vecchi verosimilmente non avevano Budda accanto a cui inginocchiarsi e pregare. Stringendosi al petto le nude bellezze, versavano fredde lacrime, si abbandonavano al pianto e quand'anche urlassero le ragazze non ne sapevano nulla, non si svegliavano neppure. I vecchi non dovevano provare così vergogna o umiliazione. (Ivi: 80)

Insomma questi corpi femminili sono in un regime di *semi-soggettività*: i loro movimenti non vengono mai descritti come semplici riflessi condizionati ma sempre come reazioni tutto sommato sensate, anche se rese debolmente intenzionali dal potente sonnifero. Tutto il romanzo si sviluppa quindi secondo questa logica del “come se”: i vecchi dormono con le ragazze *come se* dovessero avere con loro un mercimonio di tipo sessuale, ma in realtà le sfiorano appena e poco dopo assumono un sonnifero. Le ragazze sono alla mercé della vista e del tatto dei clienti *come se* si offrissero loro ma in realtà non sono consapevoli della loro presenza.

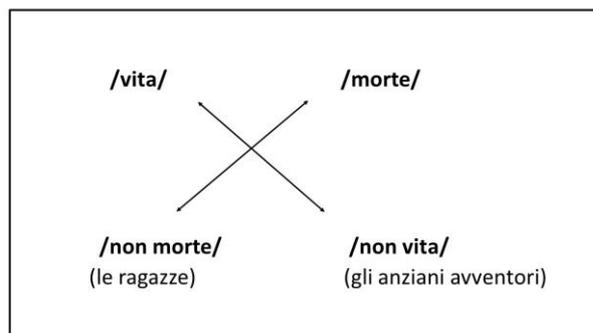
2. I valori profondi. Erotismo e morte

Nella sua Postfazione all'edizione italiana de *La casa delle belle addormentate*, anche Goffredo Parise sottolinea questa forte valenza erotica del romanzo di Kawabata:

Il genere di erotismo che esce dalle pagine di questo libro è naturalmente visivo, tattile e olfattivo [...] Il vecchio Eguchi osserva, vede, annusa, succhia, tocca, carezza e palpa i corpi delle belle addormentate. Qualche cosa di vampiresco muove la sua attenzione e tuttavia anche se potesse (e qualche volta gli salta il ticchio) mai userebbe fino in fondo quei meravigliosi corpi dormienti. Infinitamente più dolce e soddisfacente resta la continenza obbligata e obbligatoria con cui la mente e i ricordi dei vecchi “bevono” i corpi delle ragazze (Ivi: 204-205).

Lo scrittore italiano, profondo conoscitore della cultura giapponese cui ha dedicato varie riflessioni (cfr. Parise 1982), ne mette però anche in luce la connessione inestricabile con il funebre che, dice Parise, in Giappone «copre come un pulviscolo l'intero paese» ed è «una sublime attenzione alla corruttibilità della nostra carne e dei nostri sensi» (Ivi: 203). In termini semiotici, si può dire che le ragazze e l'anziano cliente si collocano a due diversi stadi intermedi fra la /vita/ e la /morte/: i corpi giovani e prepotentemente vitali delle ragazze negano la morte, pur non essendo compiutamente vivi; mentre il corpo decadente dei vecchi è una negazione della vita, pur non essendo essi ancora davvero morti.

In quadrato:



Nella via di mezzo fra vita e morte costituita da questa doppia negazione, la relazione autenticamente intersoggettiva si destruttura e il linguaggio scivola verso forme pre-

semiotiche, dove torna prepotente la valenza sinestesica. Per esempio in questo passo i movimenti involontari delle dita dei piedi di una ragazza diventano prima parole e poi musica:

Le dita della ragazza erano lunghe e morbide, e si piegavano liberamente come dita di una mano, e proprio per quel piccolo particolare la strana seduzione della ragazza colpì Eguchi: con le dita dei piedi, nel sonno, la ragazza parlava parole d'amore. Ma il vecchio si soffermò a seguire il movimento di quelle dita come una musica infantilmente incerta e tuttavia sensuale (Kawabata 1960: 51-52).

Come ogni grande opera letteraria, anche questa è venata di ironia. Per esempio la *maitresse* alla mattina dice al cliente cose del tipo: «Com'è andata? Vero che è una brava ragazza?», e il cliente replica «Brava ragazza, veramente». Anche il fatto che si faccia cenno al grado di competenza delle ragazze è abbastanza ironico, ma non del tutto dato che effettivamente Eguchi stesso, pur essendo le fanciulle tutte ugualmente addormentate, individua differenze di «bravura». Per esempio la terza ragazza è «una giovanissima, che sta ancora imparando» (*Ivi*: 65). Ma vediamo la configurazione corporea di questa ragazza:

La ragazza giovanissima aveva un viso piccolo. I capelli, che di solito doveva tenere raccolti in una treccia, erano ora sciolti e abbandonati su una guancia, sull'altra stava appoggiato il dorso di una mano che sfiorava le labbra: forse per questo il viso sembrava ancora più piccolo. La fanciulla dall'aria ingenua dormiva. La mano sfiorava lo zigomo e le dita reclinate le coprivano le labbra (*Ivi*: 66).

Le fanciulle, ma sarebbe meglio dire il *corpo* di queste fanciulle, sono equivalenti a discorsi *appassionanti*, non a discorsi appassionati. Le vergini addormentate hanno deboli reazioni di tipo passionale, talvolta sognando dicono qualche frase smozzicata, o se toccate troppo rudemente si scostano infastidite, con un fastidio tutto fisico e inconsapevole. I loro ritratti si susseguono uno dopo l'altro come deboli variazioni su un stesso tema, senza mai riuscire a comporre qualcosa di totalizzante. Secondo quanto sostenuto da Yukio Mishima nell'Introduzione a quest'opera di Kawabata, «Il piacere si avvale inevitabilmente di frammenti; ed essendo così privo di soggettività, le stesse belle dormienti sono frammenti di esseri umani che spingono il piacere alla sua massima intensità» (*Ivi*: XI).

In realtà, più che una massima intensità di piacere, questi corpi sembrano suscitare qualcosa di molto vicino a ciò che Merleau-Ponty definisce un *amore isterico*.

Prima di ogni altro egli inganna se stesso, e questa plasticità pone di nuovo il problema che si vorrebbe negare: in che modo l'isterico può non sentire ciò che sente e sentire ciò che non sente? Egli non *finge* il dolore, la tristezza, la collera, e ciò nonostante i suoi «dolori», le sue «tristezze», le sue «collere» si distinguono da un dolore, da una tristezza, da una collera reali perché egli non vi è calato per intero; al centro dell'isterico stesso permane una zona di calma. I sentimenti illusori e o immaginari sono sì vissuti, ma per così dire con la periferia di noi stessi. [...] (Molti uomini) sono dominati da «valori di situazione» che celano a essi i loro sentimenti effettivi e al di qua di tali sentimenti, sono indifferenti e vuoti (Merleau-Ponty 1945 trad. it.: 489).

Non si contano infatti, in quest'opera, i passaggi in cui il protagonista confessa un terribile senso di vuoto. In più, il romanzo finisce in modo inaspettato e drammatico, con la morte di una delle ragazze, forse uccisa da un eccesso di narcotico, che Eguchi troverà cadavere al suo risveglio. La tenutaria della casa sbriga la faccenda facendo rimuovere frettolosamente il corpo e dicendo a Eguchi: «Non datevi da pensare

inutilmente. Riposatevi con calma. Di ragazza ce n'è un'altra no?» (Kawabata 1960: 125) Naturalmente su questo ogni lettore può esprimere pareri diversi ma personalmente non credo si tratti di un finale moralistico, contro lo sfruttamento di queste giovani donne, quanto di un finale filosofico. La morte effettiva di una delle ragazze non fa che figurativizzare in maniera definitiva il carattere mortifero, perché profondamente inautentico, di un rapporto d'amore, o almeno erotico, che pretende di svilupparsi fuori da una relazione intersoggettiva compiuta. I giovani corpi fin qui avevano sì negato la morte ma limitandosi a comporre una sterile grammatica di posture, odori, gradienti termici, cromie che costituivano solo illusoriamente il piano dell'espressione di una relazione intersoggettiva. La morte della ragazza fa saltare la normale relazione di presupposizione dalla /non morte/ alla /vita/ (per esempio attraverso il risveglio delle giovani) affermando invece un passaggio drastico dalla /non morte/ alla /morte/. E anche la posizione semantica della /non vita/ da cui partono gli anziani avventori viene sostituita alla fine da quella della /morte/, anche se di una morte solo simbolica: alla ricerca di una perduta vitalità accanto ai corpi delle dormienti, questi uomini si risolvono puntualmente a prendere a loro volta un narcotico, come forma rituale di suicidio di fronte all'impossibilità di ricomporre i frammenti di un discorso amoroso.

Bibliografia

Eco, Umberto (2002), *Sulla letteratura*, Bompiani.

Fontanille, Jacques, Greimas, Algirdas J. (1991), *Sémiotique des passions*, Ed. du Seuil, Parigi (*Semiologia delle passioni*, a cura di Francesco Marsciani e Isabella Pezzini, Bompiani, Milano 1996).

Geninasca, Jacques (1997), *La parole littéraire*, P.U.F., Parigi (*La parola letteraria*, tr. it. di Isabella Pezzini e Maria Pia Pozzato, Bompiani, Milano 2000).

Marsciani, Francesco (2016), «Postfazione» a *Fenomenologie del linguaggio*, *Documenti del CISS di Urbino*, nuova serie n. 7, pp. 40-53.

Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parigi (*Fenomenologia della percezione*, tr. it. di Andrea Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1980).

Parise, Goffredo (1982), *L'eleganza è frigida*, Adelphi, Milano.

Pozzato, Maria Pia (2017), «Retentissement, résonance e déjà vu. Attorno a Benveniste e agli effetti di soggettività nei testi», *E/C* (consultato il 28/10/2019)
<http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php>

Sebald, Winfried Georg (2001), *Austerlitz*, C. Hanser, Monaco (*Austerlitz*, tr. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2002).

Kawabata, Yasunari (1960-61), *Nemureru Bijo*, Kataude, Tokio (*La casa delle belle addormentate*, tr. it. di Mario Teti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1982).