

AIO

Giovanni Azzaroni

Il mare della fertilità

Un'analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0247-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2017

Indice

7	<i>Prologo</i>
29	<i>Atto primo</i> — Neve di primavera (1969)
97	<i>Atto secondo</i> — Cavalli in fuga (1969)
175	<i>Atto terzo</i> — Il Tempio dell'Alba (1970)
253	<i>Atto quarto</i> — Lo specchio degli inganni (1971)
317	<i>Epilogo</i>
347	<i>Bibliografia</i>

Prologo

Nell'ultimo decennio del Settecento, in Germania, e in seguito in molte nazioni europee, si sviluppò una nuova concezione della letteratura e della critica letteraria, definita “moderna” dalla successiva storiografia. Il passaggio dalla critica classica a quella romantica è segnato dalle invenzioni stilistiche di Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, Novalis, pseudonimo di Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, Jean Paul e Johann Ludwig Tieck. Lo sviluppo di questa visione non è stato unitario ma si è articolato su una straordinaria molteplicità di referenti culturali con metodi critici e indirizzi differenti.

Se l'esito di quella progressiva erosione di certezze e di assiomi è stato l'ibridazione delle forme e la moltiplicazione delle modalità espressive, in consonanza con un'idea di trasformazione dei mondi storici, anche la teoria che si misura con questa trasformazione deve dunque possedere la stessa qualità dinamica e necessariamente antinormativa. [...] Ciò che si imporrà alla fine del Settecento sarà non solo un pensiero della relativizzazione storica delle espressioni culturali in ragione della loro localizzazione temporale e geografica, ma soprattutto la consapevolezza che quelle espressioni entrano in relazione con un regime di aspettative e con modalità di lettura altrettanto soggette al cambiamento storico. L'esito di questo doppio movimento prospettico sarà una ridefinizione delle categorie di Antico e di Moderno. (Gilodi 2013:11 e 12)

Ha quindi preso corpo un nuovo metodo «di concepire l'analisi critico-letteraria in cui critica, filologia ed ermeneutica costituiscono tre momenti della stessa attività conoscitiva» (Gilodi 2013:13). Nel Novecento, tra i maggiori interpreti di questa svolta ermeneutica, è centrale Peter Szondi, il quale ha teoriz-

zato lo stretto nesso che intercorre tra critica e comprensione, prospettiva introduttiva del

superamento della contrapposizione tra una concezione eteronoma dell'opera intesa come mera manifestazione delle dinamiche storiche dell'epoca a cui essa appartiene e la visione formalistica contraria a qualunque tipo di considerazione «relazionale» dell'opera, sia nei suoi rapporti con una possibile referenza sia rispetto all'autore e all'interprete. (Gilodi 2013:16)

Non è quindi da considerarsi fuorviante la relazione tra critica letteraria e antropologia. Secondo Platone, la letteratura costruisce mondi finti, popolati da uomini che agiscono secondo metodologie che paiono analoghe a quelle dell'agire degli uomini che vivono nei mondi veri: l'antropologia si occupa degli uomini veri. La ricerca sull'uomo può essere affrontata solamente liberandosi da ipoteche religiose e metafisiche, attraverso l'osservazione empirica e utilizzando i metodi delle scienze per analizzare i risultati raggiunti. Aristotele sostiene che la letteratura si occupa di persone che agiscono e il poeta (analogamente, lo scrittore) deve porsi

quanto più è possibile dinanzi agli occhi lo svolgimento dell'azione. Perché così, vedendo ogni cosa nella più chiara luce come se fosse presente egli stesso allo svolgersi di quegli avvenimenti, potrà trovare ciò che conviene e molto difficilmente gli sfuggiranno errori di incoerenza. [...] E bisogna che il poeta [lo scrittore — *la nota è di chi scrive*], per quanto può, si immedesima persino negli atteggiamenti de' suoi personaggi. Infatti i poeti [gli scrittori — *la nota è di chi scrive*] che riescono più persuasivi sono quelli che, muovendo da una eguale disposizione di animo coi loro personaggi, vivono di volta in volta le stesse passioni che vogliono rappresentare: cosicché, per esempio, con molto maggior verità riuscirà a rappresentare un animo in tempesta chi abbia l'animo in tempesta, un animo adirato chi si senta adirato. E poiché il poeta [lo scrittore — *la nota è di chi scrive*] è proprio di colui che ha di natura o una versatile genialità o un temperamento entusiastico ed esaltato; gli uni per la loro duttile e facilmente plasmabile natura, gli altri per l'estasi che li rapisce. (Aristotele 1983:231-232)

Mishima Yukio, pseudonimo di Hiraoka Kimitake, sceglie i suoi personaggi e decide come debbano comportarsi ispirandosi alla sua filosofia e alla sua visione del mondo. Non è ovviamente senza significato che concluda la tetralogia *Il mare della fertilità* poche ore prima di suicidarsi con l'antico rituale del *seppuku*, ineluttabile conclusione della vita di uno dei suoi personaggi più straordinari e struggenti, Isao. Nell'età dell'affermazione dell'antropologia, cioè il diciannovesimo secolo, il passato e la sua traduzione mitopoietica assumono nuovi significati. La mitologia, ad esempio, viene interpretata come il bisogno dell'uomo di interrogarsi sulla sua esistenza e sulla sua collocazione nel cosmo, e pertanto è espressione del discorso intorno all'origine dell'uomo, non diversamente dagli studi sulla nascita della lingua. Costruire le azioni dei personaggi in modo che sia possibile creare una struttura unitaria, cioè una azione che abbia un inizio, una fase mediana e una conclusione — il principio *jo*, *ha*, *kyū* che ritma il divenire del dramma *nō* fin nei minimi particolari, analogo alla fondamentale struttura teorizzata da Van Genneep, separazione, margine, aggregazione — significa per Aristotele (1983:208–209) la necessità di sistemare gli eventi del racconto, perché

noi abbiamo già stabilito che la tragedia è mimesi di un'azione perfettamente compiuta in se stessa, tale cioè da costituire un tutto di una certa grandezza; perché ci può essere un tutto anche senza grandezza. Un tutto è ciò che ha *principio* e *mezzo* e *fine* (*il corsivo è di chi scrive*). Principio è ciò che ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui. Fine al contrario è ciò che per sua propria natura viene a trovarsi dopo un'altra cosa o che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente la sussegua nell'ordine normale [e verisimile] dei fatti; e dopo di esso non c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui. Bisogna dunque che le favole, se vogliono essere ben costituite, né comincino da qualunque punto capiti, né dovunque capiti finiscano; ma si attengano a quelle idee di principio e di fine che abbiamo ora dichiarato. Inoltre, siccome il bello, sia esso un essere animato o sia un qualunque altro oggetto purché egualmente costituito di parti, non solo deve pre-

sentare in codeste parti un certo suo ordine, ma anche deve avere, e dentro determinati limiti, una sua propria grandezza; — difatti il bello consta di grandezza e di ordine: né quindi potrebbe esser bello un organismo eccessivamente piccolo, perché in tal caso la vista si confonde attuandosi in un momento di tempo quasi impercettibile; e nemmeno un organismo eccessivamente grande, come se si trattasse, per esempio, di un essere di dieci mila stadi, perché allora l'occhio non può abbracciare tutto l'oggetto nel suo insieme e sfuggono a chi guarda l'unità sua e la sua organica totalità; — da tutto questo dunque risulta che, come nei corpi in genere e negli organismi viventi [se vogliamo essere giudicati belli] deve esserci una certa grandezza, e questa ha da essere facilmente visibile nel suo insieme con un unico sguardo, così anche nelle favole dev'esserci una certa estensione, e questa ha da potersi con facilità abbracciare nel suo insieme con la mente.

Friedrich Schlegel ritiene, in modo esattamente opposto rispetto ad Aristotele, che il nuovo imperativo dell'arte, e della letteratura moderna in particolare, debba essere quello di imitare il reale in tutte le sue sfaccettature e determinazioni: mimesi del particolare e non dell'universale. Questo significa la sostituzione del criterio della *mimesis* con quello della costruzione, «una disposizione degli accadimenti e una visualizzazione delle relazioni *io-mondo che procede per analogie (il corsivo è di chi scrive)*, per richiami musicali, per tonalità in progressione» (Gilodi 2013:47). La contrapposizione tra universale particolare, tra analisi nomotetica e descrizione idiografica, è una falsa antinomia.

Il modo di pensare relazionale e analogico, che il concetto di campo facilita, permette di cogliere l'aspetto particolare all'interno della generalità e la generalità nell'aspetto particolare. [...] Un modello esatto della realtà deve tener conto della distanza che separa il modello dall'esperienza pratica degli agenti (che ignorano il modello) e che fa sì che i meccanismi descritti funzionino con la "complicità" inconscia di quegli agenti. (Bourdieu 1992:51 e 48)

L'ideale di bellezza della cultura classica affonda le sue radici nel Rinascimento, ma è solamente dopo Winckelmann che

l'idea di bellezza dell'arte greca si connota come oggettiva. Scrive Winckelmann (1990:121):

La natura e la struttura dei corpi più belli raramente sono prive di difetti, anzi hanno forme e particolari che potremmo scoprire o concepire più perfetti in altri corpi, e in base a questa esperienza ogni artista sapiente si comportava come un abile giardiniere che innesta su un fusto diversi margotti delle migliori qualità; e come l'ape sugge da molti fiori, così i concetti del bello non rimasero circoscritti alla singola bellezza individuale, come lo sono talvolta i concetti dei poeti antichi e moderni e della maggior parte degli artisti contemporanei, bensì gli antichi cercarono di operare una sintesi di tutto ciò che vi era di bello in molti bei corpi. Essi purificarono le loro immagini da ogni gusto personale, che distoglie il nostro spirito dalla vera bellezza.

Schlegel, prendendo le distanze dal classicismo estetizzante di Winckelmann, il suo maestro, teorizza una visione del bello artistico soggetta ai principi di oggettività e di astrazione dal particolare e dal contingente, in armonia con le teorizzazioni di Goethe e Schiller. L'eroe moderno è un eroe della crisi, è una figura emblematica, scissa, incerta, ostaggio di forze di segno contrario: questa condizione esistenziale si sostanzia emblematicamente nella figura di Amleto. Pur con i necessari e doverosi distinguo, sia storici che culturali, anche Kiyooki (*Neve di primavera*), Isao (*Cavalli in fuga*) e Toru (*Lo specchio degli inganni*) sono eroi che manifestano palmarmente una crisi esistenziale e i loro percorsi di vita sono informati e soggetti a forze che non possono controllare. L'*Amleto* è un perfetto esempio di *Werk* moderno e incarna l'essenza conflittuale del dramma shakespeariano:

L'oggetto del dramma è un fenomeno misto di umanità e destino, che unisce un massimo di sostanza a un massimo di unità. La situazione di ogni singolo individuo nel mondo può diventare una totalità assoluta e universale in due modi diversi: l'umanità e il destino vengono rappresentati o in assoluta armonia o in assoluto conflitto. Quest'ultimo destino si chiama *evento* quando il destino prende il sopravvento. L'*oggetto della tragedia filosofica* è dunque un

evento tragico, la cui massa e la cui forma esteriore sono estetiche, ma il cui contenuto e il cui spirito hanno interesse filosofico. La coscienza di quel conflitto produce il sentimento della *disperazione*. Questo dolore mortale dovuto all'infinita miseria e all'insanabilità del conflitto non va confuso con la paura animale, anche se nell'uomo (nel quale lo spirito e i sensi sono così intimamente intrecciati) i due sentimenti sono spesso uniti. (Schlegel 1988:86–87)

Friedrich Schleiermacher, uno dei più stretti sodali di Friedrich Schlegel nella fase iniziale del progetto romantico, soprattutto dopo la pubblicazione della biografia che Dilthey gli ha dedicato (*Gesammelte Schriften*, 1870), è considerato il fondatore dell'ermeneutica filosofica, e quindi un precursore del progetto che sul piano teorico collega i fondamentali *Sein und Zeit* di Heidegger (1927) e *Wahrheit und Methode* di Gadamer (1960). Partendo da Schleiermacher, Peter Szondi (1975:5–7) sostiene che l'analisi dell'intendimento non pregiudica la comprensione dei testi scritti:

Il fatto che l'ermeneutica fosse un tempo solo un sistema di regole mentre oggi è solo una teoria dell'intendimento non significa che alle regole un tempo praticate non sottostesse un concetto inarticolato di intendimento, né che oggi una teoria dell'intendimento debba necessariamente rinunciare a riformulare delle regole o possa suggerire l'ipotesi che le regole di un tempo abbiano conservato la loro validità. [...] Nella storia, piuttosto, lo stesso concetto di intendimento si modifica, così come si modifica la concezione dell'opera letteraria, e questo duplice mutamento avrà probabilmente come conseguenza anche una modificazione delle regole e dei criteri dell'interpretazione, o comunque renderà necessaria una verifica di essi.

I dibattiti metodologici intorno alla critica letteraria, negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, in Germania hanno assunto valenze politico-culturali, come anche in altri paesi europei, compresa l'Italia: da una parte i sostenitori di una immedesimazione simpatetica nell'autore, dall'altra i teorici dell'oggettività del testo, considerato autonomo rispetto sia all'intenzione dell'autore sia alle aspettative del fruitore. In

Germania appartengono alla prima scuola i seguaci di Dilthey, alla seconda fanno capo i filologi di formazione positivista e i critici che si riferiscono alla scuola francese, soprattutto lo strutturalismo. In quegli anni Szondi, teorico della letteratura e critico letterario, cercava di problematizzare, partendo da Schleiermacher, una nuova concezione della critica letteraria, progetto rimasto incompiuto per la sua morte avvenuta nel 1971.

Se ci si domanda oggi quale fosse — egli scrive — la teoria della comprensione in Schleiermacher, è consigliabile considerare non tanto l'intenzione filosofica messa in risalto da Dilthey, quanto piuttosto le considerazioni di Schleiermacher sull'esercizio pratico della comprensione, il suo abbozzo di un'ermeneutica nuova, basata sull'osservazione del materiale linguistico. Essa ci indica in Schleiermacher il possibile maestro di una nuova scienza interpretativa, ancora da inventare, per costruire la quale la scienza letteraria deve allearsi con la linguistica modernamente intesa, al fine di uscire da quella prassi interpretativa oggi corrente, che in genere è poco più che il rendiconto di un lettore dilettante. (Szondi 1974:210)

Di Szondi sono rimasti focali l'autoriflessione metodologica dell'interprete, cioè la sua consapevolezza teorica, la coscienza del proprio fare, nonché l'esame dei processi interpretativi considerati un riflesso speculare della creazione linguistica. Se Szondi avesse ragione oppure torto nel ritenere che il passato dell'ermeneutica romantica dovesse essere considerato la soluzione futura dei problemi della critica letteraria degli anni Sessanta e di quelli a venire è un problema ancora aperto, e non è certo l'oggetto di questo *Prologo*, che ha inteso esclusivamente introdurre il discorso sulle origini della critica letteraria per una maggiore chiarezza e comprensione di quanto sarà esposto. Con la caduta dei grandi edifici dottrinari delle scuole del Novecento, la critica letteraria ha corso il rischio «di perdere la coscienza del proprio operare e della particolarità del suo oggetto finendo per assumere posizioni irriflesse, ignare delle loro premesse storiche e filosofiche e in definitiva sterili sul piano dell'intelligenza critica dei testi» (Gilodi 2013:79). Poiché

la morte ha impedito a Szondi di elaborare ulteriormente la sua teoria critica, in conclusione, ci si deve limitare alle parole con le quali terminava il suo corso introduttivo all'ermeneutica letteraria:

Schleiermacher ha concepito l'intendere come rovesciamento del parlare, e in conformità a ciò ha definito l'ermeneutica «grammatica rovesciata». Se s'è liberato della linguistica non meno che della poetica del suo tempo anticipando arditamente certe conquiste del Novecento, ha potuto farlo, mi pare, grazie a questa concezione dell'ermeneutica come rovesciamento di grammatica e poetica. Nel rovesciamento si risale al di là dell'irrigidito sistema di regole di queste due discipline come pure al di là della loro ipostatizzazione della realtà data, e ci si interroga sulle premesse e sui condizionamenti dei fatti come pure sulla loro interdipendenza, la loro dialettica. Proprio a questo si deve il superamento del positivismo. Intesa così, l'ermeneutica è strumento della critica. (Szondi 1992:186)

Qualora si analizzi da una prospettiva contemporanea, quella della nostra contemporaneità, il grande romanzo realista dell'Ottocento o alcune prospettive di quello del primo Novecento, romanzo che secondo Benjamin deve avere un carattere aperto, antiteologico, attraverso la corrispondenza tra la sua forma e il suo contenuto ideologico, cioè il suo "contenuto di verità", è possibile azzardare l'ipotesi di una "nuova mitologia",

se con essa intendiamo la sedimentazione di emblemi, figure e storie che ormai hanno superato i confini della propria contingenza e si sono collocati in una sorta di lessico figurale della cultura moderna. Questo catalogo di immagini e narrazioni non ha, e probabilmente non può ancora avere, la compattezza e la riconoscibilità della mitologia greca ma ha avuto e ha tuttora una vocazione altrettanto forte alla pervasività nei più svariati ambiti artistici e universi del discorso culturale. Pensiamo a personaggi come Madame Bovary, Bouvard e Pécuchet, Oblomov o la storia di K nel *Processo* di Kafka, per citarne solo alcuni. (Gilodi 2013:100–101)

Da queste premesse estetiche prende le mosse questo saggio, che intende muoversi in ambito antropologico, nella consapevolezza che «l'antropologia recente ha preso in prestito

molte metafore e modelli letterari, ma abbiamo in proporzione poca antropologia della letteratura» (Appadurai 1996:79). La società contemporanea ha nel proprio bagaglio concettuale la narrativa e il mito, i lettori possono essere spinti a forme di azione e gli autori contribuiscono «alla costruzione di mappe sociali e morali dei lettori». La finzione narrativa in prosa si fonda sull'immaginazione post-rinascimentale e le fantasie della letteratura contemporanea raccontano lo spaesamento, il disorientamento e l'azione nel mondo contemporaneo. La scrittura etnografica è stata oggetto degli studi fondamentali di Rosaldo (1989), Clifford e Marcus (1986) e Geertz (1983), che hanno introdotto la possibilità di ipotizzare una antropologia della rappresentazione che «trarrebbe un immenso vantaggio dalle nostre recenti scoperte sulle politiche e poetiche di "scrivere le culture"» (Appadurai 1996:80). Questo approccio ha favorito l'ibridazione di critica letteraria e antropologia, originando una nuova disciplina, ancora poco studiata in Italia, l'"antropologia letteraria", filosofia e metodologia di questo volume.

Secondo Geertz (1988:II) la scrittura antropologica dovrebbe essere considerata seriamente in quanto scrittura e «se il carattere letterario dell'antropologia venisse compreso meglio, alcuni miti dominanti nella professione circa il modo in cui essa riesce a persuadere non potrebbero sopravvivere». In antropologia l'autore «è ancora decisamente vivo», importa ancora molto chi parla. Foucault distingue due strutture nel discorso: la narrativa (ma anche la storia, la biografia, la filosofia e la poesia), in cui rimane forte la funzione-autore, e la scienza (ma anche le lettere private, i contratti legali e i manifesti politici), in cui questa funzione è debole.

Un chiasmo si è prodotto nel XVII o nel XVIII secolo; si è cominciato a percepire i discorsi scientifici per se stessi, nell'anonimato di una verità stabilita o sempre di nuovo dimostrabile; è la loro appartenenza ad un insieme sistematico che conferisce loro garanzia, e non il riferimento all'individuo che li ha prodotti. La funzione-autore si cancella, il nome dell'autore servendo tutt'al più a battezzare un teorema, una proposizione, un effetto notevole, una proprietà, un