

Mishima Yukio e l'atto performativo

■ *Drammaturgie di un artista*

A cura di

Giovanni Azzaroni, Matteo Casari, Katja Centonze



TRAME
Antropologia, teatro
e tradizioni popolari

Mishima Yukio e l'atto performativo

■ *Drammaturgie di un artista*

a cura di

Giovanni Azzaroni, Matteo Casari, Katja Centonze



TRAME
Antropologia, teatro e tradizioni
popolari

WASHBURN, DENNIS, 2007, *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*, Columbia University Press, New York.

107

YATŌ, TAMOTSU, 1966, *Taidō. Nihon no bodibirudātachi*, Weatherhill, New York and Tokyo.

YATŌ, TAMOTSU, 2006, *Yatō Tamotsu to Mishima Yukio seppuku engi*, in «Yasō», Tokushū: *Tanbi*, pp. 113-119.

ZOLLA, ELÉMIRE, 1990, *Verità segrete esposte in evidenza: sincretismo e fantasia, contemplazione e esotericità*, Marsilio, Venezia.

Yūkoku | *Patriottismo*.

Un altro *nō* moderno di Mishima Yukio¹

MATTEO CASARI

Nel 1961, sulle pagine della rivista «Shōsetsu chūōkōron», esce il racconto breve di Mishima Yukio intitolato *Yūkoku* (*Patriottismo*). Nel 1966 Mishima ne realizza una versione cinematografica - un mediometraggio - della quale è autore, produttore, regista e interprete. Il passaggio dalla carta alla pellicola esalta la filigrana teatrale del racconto assumendo la forma di una drammatizzazione *nō*. L'obiettivo di questo intervento, nel mettere in evidenza la teatralità come componente intrinseca della produzione artistica di Mishima, è quello di individuare le connessioni palesi e implicite del film con il teatro *nō* al fine di poterlo considerare un *altro nō* moderno². *Altro* almeno in due sensi: perché si aggiungerebbe alla lista dei nove - o dieci conteggiando anche *Genji kuyō* - celebri *nō* moderni scritti da Mishima lungo tutti gli anni '50 del Novecento; perché, sebbene nasca come opera letteraria e si inveri in una trasposizione cinematografica, ritengo abbia una natura altra, ossia teatrale. A supporto dell'ipotesi appena espressa proporrò un percorso attento agli elementi di contesto - il periodo di produzione del film e

1 Un primo breve abbozzo di quanto qui proposto è pubblicato in Casari 2020.

2 I *kindai nōgaku* (*nō* moderni) scritti da Mishima sono: *Kantan* (1950), *Aya no tsuzumi* (1951), *Sotoba Komachi* (1952), *Aoi no ue* (1954), *Hanjo* (1955), *Dōjōji* (1957), *Yuya* (1959), *Yoroboshi* (1960). Nel 1962, non ricompreso nella raccolta *Kindai nōgakushū*, esce *Genji kuyō*. I primi cinque sono disponibili in traduzione italiana in Mishima 1984.

i legami di Mishima con il teatro - e ai nessi interni tra il *nô* e il film.

Il passaggio tra gli anni '50 e '60 segna in Giappone un periodo di grande fermento, tanto teatrale e artistico quanto sociale e politico. Restringendo molto lo sguardo basti ricordare i moti di protesta originati nel 1959 per le scelte politiche che avrebbero condotto, l'anno successivo, alla stipula del Trattato di mutua cooperazione e sicurezza tra Stati Uniti d'America e Giappone - un aggiornamento del precedente Trattato di San Francisco del 1951 - funzionale di fatto a mantenere nella sfera di influenza statunitense l'arcipelago giapponese. Il malumore popolare ebbe un contrappunto nella produzione artistica che elaborando le inquietudini del momento e quelle ancora ben allignate nell'atroce esperienza atomica toccata al Giappone, produsse sperimentazioni dal tono caustico e dall'afflato rivoluzionario. È sempre del 1959 l'andata in scena di *Kinjiki* (Colori proibiti), scioccante spettacolo di Hijikata Tatsumi (1928-1986) - sul palco con un giovane Ōno Yoshito (1938-2020) - che da lì a poco sarebbe stato riconosciuto quale manifesto inaugurale del *butô*: non si trattò di una trasposizione scenica dell'omonimo romanzo mishimiano, piuttosto di un omaggio, un segno che rimarcava l'appartenenza, la vicinanza, di Mishima al mondo dell'avanguardia teatrale (Kasuhara-Saitō 1997; Centonze 2012). Il modo attraverso il quale Mishima entra in contatto e assorbe fisicamente, in senso letterale, la lezione teatrale d'avanguardia è peculiare e può essere ben rappresentato da questo aneddoto: "The fascination he [Mishima] nourished for Hijikata was outstanding. Motofuji writes that Mishima, while attending the rehearsals, often whipped out some costumes and then they danced together" (Centonze 2012: 218).

In tale contesto, le cui istanze avrebbero attraversato il decennio sfociando nei moti studenteschi di fine anni '60³, esce *Yūkoku*. Sullo sfondo del *ni niroku jiken*, l'incidente del 26 febbraio 1936 che vide un gruppo di ufficiali tentare un colpo di stato per imporre una svolta imperialista al governo nipponico, il racconto compone la parabola di amore e morte di Takeyama Shinji, luogotenente dell'esercito imperiale, e della sua novella sposa Reiko. L'azione è concentrata, tutto si svolge a due giorni dall'attacco nella notte del 28 febbraio all'interno della casa della cop-

3 L'interesse di Mishima per i moti studenteschi è noto, come nota la sua partecipazione ad un dibattito divenuto epocale con gli studenti dell'Università di Tokyo (Tōdai) nel maggio del 1969. Su quel dibattito si segnala il recente documentario di Toyoshima Keisuke *Mishima Yukio vs Tōdai zenkyōtō: 50 nenme no shinjitsu* (*Mishima Yukio: The Last Debate*), Twins Japan, 2020.

pia. Il tempo è sospeso e l'atmosfera è resa ovattata dalla neve che cade copiosa. Perché sposato da appena sei mesi Shinji non è stato coinvolto dal gruppo degli insorti. La frustrazione per l'esclusione non ne diminuisce il senso di appartenenza e la totale adesione agli ideali che hanno provocato l'azione. Tutt'altro. Il luogotenente sente l'approssimarsi del momento di una scelta impossibile tra l'obbedire e il disobbedire all'ordine che gli avrebbe imposto di muovere contro i propri compagni. Non potendo venire meno al dovere militare e non volendo al contempo combattere contro gli insorti si prospetta un'unica soluzione plausibile per un uomo come lui: “[...] prese la spada da ufficiale e secondo il cerimoniale si aprì gli intestini nella stanza da otto stuoie della sua residenza privata al Sesto Isolato di Aoba-Chō, nel rione Yotsuya” (Mishima 2009: 107). Amorevolmente, e convintamente, è seguito nella stessa sorte da Reiko che pone fine alla propria vita dopo il marito aprendosi la gola con un pugnale e lasciando queste parole ai genitori: “Il giorno che, per la moglie di un ufficiale, doveva venire è venuto ...” (Mishima 2009: 107). Prima del doppio suicidio i coniugi si uniscono in un amplesso dolce e totalizzante, epitome e fusione dell'amore e della morte.

I fatti reali del 1936 impressionarono profondamente il piccolo Mishima, la forza di quell'impressione si coglie nella densità e nettezza delle prime venti righe del racconto nelle quali condensa il plot e ne svela l'esito rendendoci subito partecipi di una vicenda “che avrebbe mosso al pianto anche gli dei” (Mishima 2009: 107). La prosa è ricca, procede con dovizia di dettagli, è vivida e tornisce i corpi, le architetture e gli oggetti facendone percepire i volumi, il peso, la temperatura sollecitando all'unisono più sensi. L'attenzione al particolare è spinta a volte all'eccesso giungendo ad allucinare la realtà, a sublimarla, come la descrizione dell'amplesso tra i due coniugi e il doppio suicidio ben testimoniano. Riconosciamo e al contempo stentiamo a farlo quanto la scrittura ci propone con un effetto perturbante che increspa la superficie delle cose rivelando un piano di realtà ulteriore. Thomas Garcin ritiene che in *Yūkoku* Mishima riduca i personaggi a un semplice insieme di linee e curve: “Devoid of fault, reduced to a mere series of harmonious curves and lines, the characters of *Yūkoku* appear to us as human-like statues, rather than realist depictions of humans beings of flesh and bone. Their movements are perfectly ordered, their bodies always upright and their eyes never flinch” (Garcin 2015: 233). La mia opinione si discosta da questa interpretazione, ritenendo che i personaggi di *Yūkoku* siano pienamente tridimensionali e, piuttosto, siano impegnati a trovare la via per uscire dalla bidimensionalità della pagina e guadagnare un corpo reale, capace di agire e vivere nel pieno della sua corporeità: dei personaggi in cerca d'attore.

La stilizzazione rilevata da Garcin è innegabile, ma è proprio nei riferimenti teatrali che lo stesso individua connettendo il racconto a scelte linguistiche, tematiche e strutture narrative riconducibili ai drammi di Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) e per suo tramite al *bunraku* - via *gunkimono*, la letteratura guerresca -, al *nō* e al *kabuki* a contraddire il suo assunto. Il tratto vivente che è proprio del teatro si annida in modo evidente nel racconto, così come - più o meno velatamente - in un'ampia porzione dell'opera letteraria mishimiana: “[...] in senso più ampio, la cifra scenica si potrebbe estendere anche ad un certo numero di sue opere genuinamente letterarie; una prova è che, come per nessun altro romanziere giapponese, tanti suoi lavori conobbero edizioni per il cinema e la televisione” (Sica in Mishima 2019: 186).

Sono stati davvero pochi i territori dell'arte, e i diversi linguaggi che li esprimono, che Mishima Yukio non abbia esplorato e utilizzato nella sua parabola artistica. Più che un letterato, un artista poliedrico che ha percorso vie diverse, a volte intrecciandole, per dare concreta espressione alla sua vena creativa. Tra queste vie quella teatrale è stata frequentata da Mishima con continuità fin dall'infanzia, da precoce spettatore della scena tradizionale grazie all'educazione impartita dalla nonna paterna Nagai Natsuko, alle numerose drammaturgie di cui è autore, fino alle esperienze attoriali in scena e ai ruoli capocomici e registici per non parlare degli acuti interventi di critica e degli intrecci con attori e performer a lui coevi. La vastità della sua produzione teatrale, all'incirca mille pagine scritte per la scena, è emblematica di questo intimo legame e del ruolo che il teatro ha avuto nella vita e nell'arte dell'autore⁴. Non è solo un fatto di quantità, è bene sottolinearlo, ma di qualità resa evidente dall'apprezzamento di critica e pubblico mai venuto meno dagli anni '50 e '60 ad oggi (Mishima 2019: 202, n. 28). Il teatro ha cadenzato la vita di Mishima, ne ha in un certo senso scandito il ritmo definendo un luogo e un tempo nel quale, ciclicamente, tornare o essere attratti. “Il teatro eccita aspetti diversi del mio desiderio, quelli cioè che non riesco ad appagare quando scrivo i miei romanzi. Ora, quando sono impegnato nella stesura di un romanzo, avverto l'esigenza di farlo seguire da una commedia. Il teatro, insomma, è uno dei poli magnetici della mia attività letteraria” (Mishima in Scott Stokes 2008: 265).

La polarità forte del teatro è ribadita dal rilievo datogli dallo stesso Mishima in occasione della mostra che dal 12 al 19 novembre 1970 ne celebrò la carriera presso

4 Undici drammi in più atti, nove atti unici, otto *nō* moderni, otto opere *kabuki*, un'opera *bunraku* e ancora libretti per il balletto e l'operetta (Negri 1993: 128).

i Magazzini Tōbu di Tokyo. Mishima curò attentamente ogni dettaglio dell'esposizione suddividendone il percorso nei quattro ambiti - da lui definiti fiumi - del Corpo, dell'Azione, della Prosa e, appunto, del Teatro. Ognuno di questi fiumi meriterebbe un approfondimento, qui non possibile, ma è rilevante accennare alla geografia tracciata da Mishima con i fiumi della Prosa e dell'Azione collocati agli estremi di un ideale planisfero - portatori di correnti tra loro contrapposte - e i fiumi del Teatro e del Corpo al centro che nel loro convergere fungono da elemento mediatore e regolatore delle tensioni periferiche. L'aderenza di Teatro e Corpo è ricca di implicazioni, richiama la vicinanza di due territori che nelle arti performative di avanguardia, in Giappone e non solo, risultano spesso inscindibili e, ancora, indica la matrice performativa, corporale, dell'atto creativo mishimiano tout court⁵.

Il progetto di trasporre su pellicola *Yūkoku* è conseguente alla pubblicazione ma è solo nel corso del 1965 che Mishima muove i primi passi verso la concretizzazione dell'idea ritenendo essenziale accentrare su di sé ogni fase e applicazione del lavoro, compreso il ruolo di interprete principale: "I came to feel that if I were to make the film myself, I would want everything done in a very particular way, right down to the last detail. Included in these 'details' - underpinning them, in fact - was the idea that I should play the lead" (Mishima 1966: 12). Ciò che Mishima stava perseguendo era la possibilità di partire dalla superficie della vicenda per giungere ai moti intimi e profondi della mentalità giapponese i quali sotto quella superficie si nascondono ma che per mezzo di essa possono pure manifestarsi: "That way I could go beneath the particular historical drama that was the surface of the text to examine how that drama embodied the intricately twisted, convoluted chaos that lies at the root of the Japanese mentality" (Mishima 1966: 12). Il meccanismo di apparenza, dissimulazione e svelamento è intimamente legato al dispositivo scenico e drammaturgico del *nō*, specie di quella ampia porzione di repertorio afferente al *mugen nō*, il *nō* del sogno, nella quale il protagonista si presenta in scena sotto mentite spoglie per rivelare solo in un secondo tempo la sua vera natura e identità. E al *nō*, al suo spazio scenico e ai suoi meccanismi, pensa fin da subito Mishima per dare luogo al progetto. Per questo coinvolge in

5 Di Mishima come uomo di teatro tout court e della drammaturgia della sua esistenza e opera ho parlato in Casari 2011. Sul ruolo della corporalità nella creazione di Mishima, in relazione ai movimenti di avanguardia degli anni '60, si veda Centonze 2013. Sullo specifico dialogo tra Mishima e Hijikata Tatsumi, si veda Centonze 2016.

partenza Dōmoto Masaki, studioso di *nō* dalle idee alquanto aperte alla sperimentazione e figura di riferimento per l'autore nella messa in scena dei suoi "irrecitabili" *nō* moderni.

Per accogliere l'ipotesi che il film *Yūkoku* possa essere annoverato tra i *nō* moderni, e come tale vada letto e interpretato, è necessario uscire dalla prospettiva che appiattisce il *nō* alla sua esclusiva forma canonica inquadrando l'operazione mishimiana sull'orizzonte ampio ed eterogeneo delle sperimentazioni attorno al *nō*. Rispetto a questo frastagliato scenario, le cui origini possono essere fatte coincidere con il passaggio al periodo Meiji (1868-1912), Mishima si colloca in una posizione peculiare già a partire dall'aggettivo con cui indica i propri testi e allestimenti *nō*: moderni (*kindai*). Opta per questo termine piuttosto che fare proprio il più diffuso *shinsaku nō* (nuovo *nō*), definizione ombrello per variazioni sul modello classico di differente gradazione e genericamente usato per indicare tutte le opere scritte dal periodo Meiji in poi, o *sōsaku nō* (*nō* creativo), scelto per allestimenti più arditi nel marcare la distanza dal modello di riferimento⁶.

Il concetto di modernità è indubbiamente sfuggente, Mishima ne assume però il senso di contemporaneo perché è ai contemporanei che Mishima vuole far giungere in modo comprensibile gli universali del *nō*, i grandi temi trascendentali che lo caratterizzano. Lo osservava già Donald Keene: "Mishima sembra essersi interessato sia alla struttura sia al soggetto del teatro *nō*. Il suo adattamento è libero, naturalmente, perché il suo intento è che queste opere siano assolutamente intelligibili e contemporanee" (Keene in Mishima 1984: 10). Da profondo conoscitore del *nō*, e da uomo di teatro qual era, Mishima si è appropriato del di dentro del modello rielaborandolo per renderlo moderno, più che semplicemente nuovo. Così facendo ha mantenuto un nesso di continuità profondo, non visibile a un primo sguardo, disinnescando il contrasto implicito, se non proprio la frattura, che ogni nuovo istituisce con il vecchio da cui si svincola. La modernità dei *nō* mishimiani è tale anche in virtù dei riferimenti letterari a modelli altri di rielaborazione cari all'autore. Così leggiamo nelle *Note su Sotoba Komachi* pubblicate nel 1952:

Con quest'opera [*Sotoba Komachi*], che si aggiunge a *Kantan* e al *Tamburo di damasco*, completo la mia trilogia sui *nō* moderni. La loro stesura mi è stata stimolata sia dalla piacevole lettura dei drammi in versi di Yeats in cui si avverte l'influenza del teatro *nō*, sia dall'interesse che suscitano in me opere come *Ka-*

6 Sul rapporto tra *nō* e *shinsaku nō*, si veda Casari 2012.

nawa, *Dōjōji* e *Kiyohime*, di Torahiko Kōri (1890-1924), sia dalla predilezione che nutro fin dall'infanzia per il teatro *nō*. (Mishima in Casari 2012: 27)⁷

Yūkoku, il film, nasce come progetto clandestino. Mishima vuole schivare le possibili polemiche pubbliche dati gli argomenti controversi dell'opera e, soprattutto, vuole lavorare secondo i canoni del cinema indipendente, pensando addirittura di girare in 8 mm usando una troupe di studenti, per non dover sottostare alle inferenze delle *major* che aveva direttamente sperimentato in precedenti lavori. Sono le prime discussioni con Dōmoto Masaki, co-autore della sceneggiatura, e soprattutto con Fujii Hiroaki, produttore della Tōei, a far propendere per una troupe professionale e per una pellicola 35 mm, l'unico formato che avrebbe permesso una circuitazione dell'opera nelle sale regolari⁸. Le ristrettezze economiche, essendo i costi di produzione interamente a carico di Mishima, giocano un ruolo decisivo sulle scelte produttive portando ad un ulteriore rafforzamento di quelle artistiche:

Domoto and I agreed that using Noh-style staging was the most affordable approach. In truth, this was why I had thought of consulting him in the first place, but I also realized that one way or another the simplicity and distillation that characterized Noh theater should form a central element in the film. Of course, the economic benefits were a high priority, but there was another important, artistic factor [...]. (Mishima 1966: 13)

Il giorno di prova precedente le riprese si svolge in un teatro *nō* regolare, ed è proprio dallo spazio scenico ricreato all'interno dei polverosi studi della Ōkura Pictures che è necessario partire per individuare i nessi interni tra l'opera e il *nō*. Il set in cui il film è girato riproduce un *butai* (palcoscenico) del *nō* dichiarando la precisa volontà dell'autore di calare la vicenda in quell'ecosistema teatrale invocandone lo specifico filtro interpretativo. Un'utile griglia analitica, allora, è offer-

7 È importante ricordare che i *nō* moderni di Mishima sono nati come *shingeki* (nuovo teatro) e secondo i codici di questo genere, un teatro di prosa di ispirazione occidentale, sono stati messi in scena dall'autore in veste di regista.

8 Il cast sarà alla fine di tutti professionisti i quali, però, lavoreranno in forma anonima - i loro nomi non compaiono nei crediti della pellicola - per tenere nascosto l'incarico alle rispettive case cinematografiche.

ta da alcune pagine scritte da Zeami Motokiyo (1363-1443), il riconosciuto padre fondatore del *nō* e autore di una imprescindibile trattatistica⁹. Nello *Shikadōsho* (Il libro della via che conduce al fiore), trattato risalente al 1420, Zeami mette in gioco tre termini anatomici che ben si prestano a risuonare con la centralità del corpo nella produzione mishimiana: pelle, carne, ossa. Si tratta di metafore che associano: le ossa al grado di abilità dell'interprete fondate sulle attitudini attoriche innate; la carne ai livelli di eccellenza cui solo l'addestramento può permettere di giungere; la pelle alla scioltezza, al fluido prodursi di un'interpretazione viva e coinvolgente. Pelle, carne e ossa sono contestualmente riferite alla capacità di comprensione e appagamento estetico del pubblico che può, o meglio sa, apprezzare il *nō* con la vista - fermandosi alla bellezza superficiale della pelle -, con l'udito - giungendo a sentite i volumi della carne sottostante -, o con la mente (*kokoro*)¹⁰ - riuscendo a cogliere intuitivamente la meraviglia misteriosa e nascosta delle ossa (Zeami 1966: 201-203). Il gradiente delle metafore zeamiane, che traccia un percorso dalla superficie di ciò che è palese al cuore di ciò che a prima vista non appare e può essere solo intuito è un valido aiuto per rintracciare tre livelli di contatto tra *Yūkoku* e il *nō*, dal più evidente al più sottile, rilevabili attraverso le trasformazioni sui piani spazio-temporale, aurale e cromatico messi in atto da Mishima nel passaggio dal racconto al film.

La vista, siamo al livello della pelle, permette di cogliere il primo, manifesto e macroscopico nesso con il *nō*. Se i protagonisti delle pagine scritte si muovono in una normale casa nel film l'abitazione prende le forme, come detto, di un *butai* comprendente pure il suo prolungamento, lo *hashigakari*, il ponte. In un teatro lo *hashigakari* unisce l'area scenica principale con la camera dello specchio (*kagami no ma*), uno specifico spazio dei camerini nel quale lo *shite*, l'attore protagonista di un allestimento regolare, indossa la maschera prima di entrare in scena. L'architettura teatrale *nō* è intrinsecamente liminale, connette i diversi piani dell'esistenza, ciò che

9 Esistono varie traduzioni in lingue occidentali dei trattati di Zeami. Le principali sono Zeami 1966, 1984, 2008.

10 *Kokoro* è un termine difficilmente traducibile. Si riferisce, in senso fisico, al cuore ma la sua platea semantica è assai più vasta. In relazione ai trattati zeamiani nelle diverse traduzioni disponibili in lingue occidentali viene variamente reso con cuore/*heart* o mente/*mind*. *Kokoro* fa dunque riferimento ad una dimensione psico-fisico-emotiva e allude, in questo caso, a qualcosa di ineffabile che sfugge alla logica e alla comprensione razionale.

sta al di là (camera dello specchio) e ciò che appartiene alla storia e all'uomo (*butai*): nei palcoscenici antichi, e comunque in quelli costruiti all'aperto, la camera dello specchio si collocava a Occidente rispetto al *butai*, là dove si localizzava l'aldilà, il Paradiso Occidentale, la Terra Pura del Buddha Amida. *Butai* e *hashigakari* definiscono uno spazio e un tempo sospesi permettendo la messa in dialogo di dimensioni altrimenti separate, creano le condizioni per lo scioglimento, almeno in potenza, di ogni aporia e paradosso per mezzo degli incontri che autorizzano e facilitano. Lo spazio dell'azione architettato da Mishima, in tal senso, agisce efficacemente sul tempo della narrazione che da storico-lineare sublima nella sospensione del sogno propria dei *mugen nō*. Il gioco delle immagini in sovraimpressione, le carezze fantasmatiche del luogotenete alla moglie - interpretata da Tsuruoka Yoshiko¹¹ - che connotano il primo dei capitoli in cui è suddiviso il film, rendono incerti il collocamento spazio-temporale degli eventi e la natura umana o spiritica dei personaggi legittimando il rinvio al *nō* del sogno individuato.

La liminalità del palcoscenico *nō* e la capacità di quest'arte di aprire vie oltre l'ordinario è scientemente ricercata da Mishima tramite l'uso delle luci approntate sul set: “[...] light has to fall as if directly from the sky, establishing the same kind of space that you find on the Noh stage, where the light bathing both humans and spirits make their encounters somehow natural” (Mishima 1966: 27). In riferimento ai suoi *nō* moderni Mishima affermava: “Ero soprattutto affascinato dal libero balzo dello spazio della scena, dalla semplicità della forma, dai temi palesemente metafisici del teatro *nō*” (Mishima in Casari 2012: 27). La casa, divenuta *butai*, è resa nella sua massima essenzialità facendo ricorso alla sineddoche: escludendo il piccolo specchio da toletta che appare nel quinto capitolo affinché Reiko possa truccarsi prima del suicidio, lo spazio è vuoto.

Se il film rinuncia alla parola detta - è un muto nel quale saltano tutti i dialoghi intessuti nella novella - accoglie e sfrutta abilmente quella scritta e il potere evocativo della musica scelta per la colonna sonora: questo è il livello della carne e dell'udito, delle trasformazioni aurali che stabiliscono la possibilità di *sentire* il *nō* al di là delle apparenze. Il nitore e la pulizia del set fanno risaltare in primo luogo il grande *kakemono* (rotolo appeso) con la calligrafia “*shisei*” (sincerità, onestà) realizzata da Mishima e dallo stesso voluta al centro della scena. Oltre a richiamare il tema della sincerità il *kakemono* è un omaggio alla scrittura, tanto come pratica letteraria quanto come atto. Lo scrivere è una delle poche azioni

11 Nome d'arte scelto da Mishima per l'attrice Yamamoto Noriko.

che i protagonisti compiono a più riprese, ad esempio per stilare i rispettivi lasciti testamentari, e sono vari i primi piani di pennelli e inchiostro che assieme ad altri oggetti cadenzano l'azione occupando di tanto in tanto in solitaria l'intera inquadratura. Altri oggetti che godono di una particolare sottolineatura sono le spade per il *seppuku*, introdotte nel terzo capitolo, in stretta connessione all'amplesso della coppia in un evidente rimando al tema di amore e morte.

“My plans were fully formed by this point: no words would be spoken on-screen; whatever context the story need would be provided by the intertitle scrolls; emotion would be unified by soundtrack, which would consist of the song ‘Liebestod’, from Wagner opera *Tristan und Isolde*” (Mishima 1966: 16). Il film è strutturalmente diviso in capitoli, tutti introdotti da testi scritti - nuovamente vergati da Mishima in persona - che illustrano il contenuto a mo' di lunga didascalia. Mishima li redige in giapponese, seguendo l'andamento verticale della scrittura classica nipponica, e in inglese e francese, con andamento orizzontale, per la distribuzione estera¹². Il titolo scelto per la versione inglese è *Patriotism. The Rite of Love and Death*. Nella stessa è presente una postilla alla chiusura della lunga didascalia introduttiva, inserita per guidare il pubblico straniero, verosimilmente poco avvezzo alla teatralità giapponese, a cogliere un aspetto essenziale del film: “The Rite of Love and Death takes place on the Japanese nô stage”.

Unico elemento propriamente acustico è la colonna sonora, un metacommento tematico trattandosi come detto del *Liebestod* wagneriano da *Tristano e Isotta*. Sulla colonna sonora vige molta confusione, probabilmente creata dalle versioni del film reperibili su web. Sono parecchie, infatti, le volte in cui il film è accompagnato dall'arrangiamento dell'opera wagneriana realizzato da Aaron

12 Mishima fu persuaso fin dall'inizio che il film dovesse essere distribuito, o almeno mostrato, all'estero prima che in Giappone. La strategia sottesa era quella di riuscire ad ottenere un apprezzamento del quale la stampa e la critica giapponesi avrebbero dovuto tenere conto prima di bollare il film secondo visioni predeterminate dal fatto che fosse un'opera di Mishima: nella prima ipotesi Mishima voleva addirittura girare l'intero film senza che il suo volto fosse riconoscibile e aveva scelto, per sé, il nome d'arte Maki Kenji per celare la sua identità nei manifesti e nei titoli di coda. Grazie all'interessamento di Kawakita Kashiko, cofondatrice della Tōhō-Tōwa Film e del Japan Film Library Council, il film sarà proiettato con enorme successo alla Cinémathèque française nel settembre 1966. Lo stesso anno sarà selezionato tra i quaranta film (su oltre trecento proposti) al festival di Tours dove spaccherà la giuria, persa tra lo shock e la meraviglia, e conquisterà il secondo posto.

Embry nel 2012 mentre la traccia audio originale è stata ricavata a partire da un vinile di proprietà di Mishima sul quale era incisa una versione orchestrale del *Liebestod* risalente al 1936¹³. Non trovando versioni migliori e dovendo rispettare i tempi di produzione Mishima opta per questo disco in suo possesso che aveva il vantaggio, se non altro, di essere stato registrato lo stesso anno del *ni niroku jiken*. Altri aspetti, più pregnanti, sono alla base di questa scelta: l'assenza nel vinile di parti cantate, quindi nuovamente di una parola detta, e la durata dell'esecuzione perfettamente calzante con il montato. Mishima assegna la pressoché perfetta sovrapposibilità temporale tra montato e colonna sonora ad una sorta di felice casualità, cronometro alla mano afferma: "I kept track of the time as we read the script and listened to my antique copy of Tristan und Isolde on the turntable. It included a selection of melodies but no songs, yet it was enough to tell us that, incredibly, my script and the music of 'Liebestod' matched almost perfectly" (Mishima 1966: 17). Tuttavia l'aderenza tematica e il parallelismo tra l'incedere narrativo del film e del libretto (Salazar 2020) lasciano intendere una qualche forma di premeditazione.

A questioni di opportunità commerciale, visto l'interesse di Mishima per il mercato estero, si possono aggiungere ai motivi di questo abbinamento vicinanze estetiche e poetiche con il compositore tedesco: dal comune interesse per la classicità greca al convincimento di poter rinnovare l'arte attraverso l'utilizzo di più codici appartenenti a differenti linguaggi espressivi. Un ulteriore tassello di questa prossimità, più recondito, potrebbe trovarsi nell'interesse di Wagner per il buddhismo e per l'afflato buddhista rintracciabile nel *Tristano e Isotta* che entra in risonanza con quello di *Yūkoku* al quale accennerò brevemente in chiusura. Il buddhismo di Wagner è mediato dal filtro di Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* letto nel 1854, apre la porta a questo inatteso sistema di pensiero i cui influssi precipitano subito nell'elaborazione del *Tristano* stando a quanto Wagner scrive in una lettera dello stesso anno all'amico Liszt (Watanabe Dauer 1976: 117). L'elemento buddhista del *Tristano*, nell'interpretazione di Wagner, si impenna sull'idea che la redenzione possa avvenire per mezzo dell'amore. L'amore per Isotta, progressivamente purificato e trasfigurato, è un simbolo di redenzione che avvicina all'ingresso nel *nirvāṇa* situato al di là del tempo e dello spazio:

13 Maria Roberta Novielli (2022) data il disco al 1932 specificando che si tratta di un arrangiamento di Leopold Stokowski con la Philadelphia Orchestra. La datazione da me scelta si basa su quanto affermato da Mishima (1966).

“The will to live which at some point in time forms itself into the will to die is a theme of Buddhism interpreted according to Schopenhauer, which for the most part belongs to the Hinayana school” (Watanabe Dauer 1976: 120). Il buddhismo *hīnayāna* differisce dal *mahāyāna*¹⁴, corrente nella quale fluisce il buddhismo giapponese e associabile al *nō*, cionondimeno la sua eco potrebbe - il condizionale è d’obbligo data la complessità dell’opera e dell’orizzonte religioso preso in considerazione da Wagner nella sua produzione - aver giocato un certo ruolo nella scelta di Wagner per la colonna sonora del film.

In *Gakuya de kakareta engekiron*, proprio da una argomentazione su Wagner - sulla morte del teatro ideale e sul rapporto tra arte e idealismo - Mishima tratteggia una lucidissima riflessione sull’attore ancorandola alle esperienze dirette come interprete di secondo piano negli allestimenti scenici dei suoi drammi (Mishima in Negri 1993: 127-148). Il privilegio dell’attore minore, sporadicamente coinvolto nel vivo dell’azione, è di poter guardare il dramma dall’esterno potendone cogliere utili consapevolezze. Immediata si pone l’analogia con lo *waki* (il laterale), l’attore che nel *nō* non prende quasi mai parte all’azione ma che la induce. Entrando in scena lo *waki* tratteggia lo scenario, fornisce indicazioni sul luogo e sul tempo, e prepara l’arrivo dello *shite*. Dopo di che raggiunge il suo posto deputato da dove, pressoché immobile, assiste alla rappresentazione da una posizione defilata. Un testimone privilegiato e un tramite presso il pubblico¹⁵. Mishima ha conosciuto in profondità i generi classici giapponesi e praticato la scena dello *shingeki*. Comparando questi due universi teatrali ha rilevato come nel primo sia lo stile letterario a sancire l’eventuale successo di un’opera e la sua possibilità di commuovere il pubblico. Al contrario, pur in presenza di drammaturgie eccellenti, è lo stile recitativo convenzionale a poter conseguire i medesimi risultati nel secondo: “Gli spettatori del teatro classico si sintonizzano con il dramma che

14 *Hīnayāna* (piccolo veicolo) e *mahāyāna* (grande veicolo) indicano due correnti del buddhismo. La prima viene anche definita il buddhismo del Sud e la seconda del Nord ad indicare le aree di diffusione di dette correnti. Lo *hīnayāna* è fortemente ancorato alla dottrina più antica e si impernia sulla figura dello *arhat*, santo che raggiunge il *nirvāṇa* uscendo dal ciclo di morte e rinascita, il *mahāyāna* ha il suo fulcro nel *bodhisattva*, colui che ritarda il proprio ingresso nel *nirvāṇa* per aiutare gli altri a raggiungerlo.

15 Sulla possibilità del *waki* di vedere la realtà delle cose in funzione della lateralità e marginalità del ruolo si veda Casari 2017.

viene rappresentato solo se c'è il rispetto di certe convenzioni. Di conseguenza se gli attori si allontanano da uno stile recitativo codificato e dalla rappresentazione codificata di certi sentimenti non riescono a far commuovere gli spettatori" (Mishima in Negri 1993: 143).

In *Yūkoku* la rinuncia alla parola detta orienta l'attenzione sull'interpretazione fisica, produce una focalizzazione sull'eloquenza del gesto sfruttando il modo in cui i maestri del *nō* danno nuova efficacia e nuovo valore alle parole danzandole (Mishima 1960). La codificazione del *nō* si è sedimentata in *kata*, termine restituibile con forma, modello. I *kata* - che possono avere un valore semantico evidente quando imitano seppur in modo quintessenziato un'azione colta dal quotidiano, oppure essere mera dinamica quando non perseguono scopi mimetici - sono l'unità minima del discorso scenico nonché l'esito ultimo della selezione stilistica operata dalla tradizione che li ha canonizzati. L'attore è chiamato al difficile compito di replicare con fedeltà la forma codificata senza apparire meccanico e algido, abitandola e trasferendole la temperatura unica del suo personale carisma per incantare e parlare al di là delle parole. "In this way, *kata* and *mai* [danza] meld in pure dance performed only to instrumental music, forming a wordless monologue that flows toward the apex of sentiments that surpasses words" (Dōmoto 1997: 151). Nel trasferire il proprio carisma al personaggio l'attore non deve avere intenti autoespressivi, deve manifestare il livello universale del sentimento o della condizione umana rappresentata. In tal senso la gabbia rigida del *kata* gioca un ruolo essenziale e Mishima ne era pienamente consapevole ritenendo che il personaggio del Luogotenente Takeyama dovesse essere recitato "in a completely robotlike manner" (Mishima 1966: 21), con il cappello calato sul volto come una maschera *nō*. Il controllo del corpo e della recitazione in *Yūkoku* non doveva però tendere a una esaltazione della tecnica, anzi, era alla sintassi cinematografica che Mishima guardava per conseguire l'effetto teatrale ricercato. La scelta di Tsuruoka Yoshiko quale protagonista femminile fu dettata anche dalla sua acerba esperienza professionale: "An established actress would have naturally drawn on her experience to project individualized emotion, but what I wanted was a particular look, not acting technique: the multitude of close-ups and camera angles called for in my script would, I hoped, result in her face being apprehended as pure form" (Mishima 1966: 21).

Il rapporto tra *kata* fisici e parola - detta o cantata - sottostà nel *nō* a una relazione di continuità fondata su un vincolo ordinatore. Per spiegare il meccanismo scenico che induce nel pubblico l'emozione di fronte a una esecuzione eccellente, Zeami scrive nel *Kakyō* (Lo specchio del fiore, 1424): "In ogni *mimica*, la *manie-*

ra è l'interpretazione di un testo per mezzo del gesto. [...] Se si fa precedere ciò che l'orecchio del pubblico coglie e si interpreta [dunque] in modo da ritardare leggermente il *portamento*, nell'istante preciso in cui, all'impressione auditiva si sostituisce quella visiva, nasce la sensazione che l'interpretazione è perfetta" (Zemami 1966: 157, corsivi nel testo). Sul piano filmico Mishima sfrutta l'espedito narrativo in maggiore contrapposizione con il linguaggio scenico, il primo e primissimo piano, per conseguire - paradossalmente - l'eloquenza del gesto teatrale, quel gesto in cui si sedimenta il senso ultimo che la parola, evocata dalla musica wagneriana e nel gesto stesso implicita, ha innescato. Il film fa largo uso di primi e primissimi piani e le azioni tendono di frequente a momenti di stasi realizzando l'effetto che lo stile interpretativo del *nō* produce sugli spettatori accompagnandoli a sentire i volumi della carne che, dal profondo, sostengono la pelle dandole forma¹⁶.

Infine le ossa e il sentire profondo del *kokoro*, il piano meno evidente eppur sostanziale, che esprime il cuore *nō* dell'opera in discussione. Oltre alla parola il film rinuncia al colore. Del *nō* si apprezza ed evidenzia sovente l'essenzialità, la sobrietà, ma il più delle volte i personaggi vestono costumi sfarzosi e coloratissimi. Il bianco e nero, quindi, sembrerebbe sancire un iato rispetto al *nō* e uno scarto accentuato dal racconto di partenza in cui un'ampia tavolozza, con il bianco e il rosso a dominare, assegna ad ogni cosa il suo colore.

Il bianco e nero - colori che col rosso attivano connessioni simboliche con l'amore, la vita e la morte¹⁷ - esprime una scelta stilistica nella quale a mio avviso si possono cogliere echi dell'esperienza di Mishima con la fotografia di Hosoe Eikō¹⁸. Compositivamente il film, in particolare nelle scene di nudo e nel trattamento dei dettagli anatomici, ricorda il ciclo fotografico *Barakei* (Hosoe 1985) nel quale

16 Sul rapporto tra primi piani, stasi ed efficacia teatrale nel *nō* sono interessanti le parole di Dōmoto Masaki: "Just as in cinematography, where the scene would be shot with the character in close-up, stillness creates a psychological effect in the audience and enables the audience to naturally enter the past" (Dōmoto 1997: 148).

17 Su questi temi e sulle coppie di opposizione binarie in Mishima risultano utili le osservazioni di Giovanni Azzaroni (2017).

18 Hosoe era a parte del progetto filmico di *Yūkoku* in quanto fu personalmente interpellato per individuare l'attrice che avrebbe dovuto ricoprire il ruolo di Reiko. Le sue proposte furono però scartate.

Mishima è variamente ritratto, anche assieme ai danzatori *butō* Hijikata Tatsumi e Motofuji Akiko, nudo e in “nature morte” rese surreali da sovraimpressioni e altre manipolazioni della pellicola. Mishima aveva fortemente voluto che Hosoe lo ritraesse - gli scatti risalgono al 1961-62 e la prima pubblicazione sarà nel 1963 - dopo aver visto le foto che lo stesso aveva scattato a Hijikata.

Il bianco e nero, però, ha in *Yūkoku* la primaria funzione di negare una didascalica riproduzione del reale, sottrarre il senso epidermico dei mendaci fenomeni sensibili per favorire l’affermazione di ciò che nascondono in profondità. Ancora, attiva un fruttuoso contrasto tra astrazione e realismo richiamando il significato di arte espresso nella famosa teoria di Chikamatsu Monzaemon: “Ciò che si chiama arte risiede nel sottile intervallo tra finzione e realtà” (Chikamatsu in Ruperti 2016: 132): l’arte vela e rivela la realtà, la verità. Il *nō* si fonda sul *monomanie*, la mimesis, ma non è la realistica resa dell’oggetto o del soggetto da imitare che si persegue, bensì lo svelamento della sua natura interiore, l’affermazione della sua autenticità recondita.

Mishima fonda il ritmo del film sull’alternanza di realismo e astrazione giocando sull’uso dello spazio, della luce e dell’azione pervenendo ad un andamento ritmico prossimo al *jo ha kyū*. Il *jo ha kyū* (approssimativamente preludio, sviluppo, finale) è un modello di progressione ritmico-formale associato a molte arti e discipline tradizionali giapponesi. Zeami lo ha assunto e messo a sistema in campo teatrale per dare coerente sistemazione ad ogni elemento della creazione artistica, per scandire il ritmo dell’esecuzione attorica e, qui ancora più rilevante, per comporre una modulazione dei livelli emotivi della rappresentazione: ad un picco emotivo deve seguire un suo azzeramento e così di seguito in un’alternanza che combina e armonizza la contraddizione:

Here is a breakdown of the film as I originally envisioned it: the female actor enters the purified space of a Noh stage, her silent movements evoking a premonition of tragedy; her husband returns, their wordless dialogue is formal, slow moving, simple; there is a sudden shift as the love scene begins, close-ups of specific part of the human body establish a high level of abstraction, the measured pace of the ritual adds to the suspense as the crisis slowly builds; then, finally, the act of seppuku brings an unimaginable level of physical reality to a symbolic Noh stage previously untouched by blood of any kind, far less this graphic flood of gore; then, just when this shocking collision between the symbolic and the real has pushed the realism to its zenith, the film reverses direction for a second time; a long stylized section shows the lieutenant’s wife

moving like a Japanese dancer to apply her death mask; she bids farewell to the fallen corpse of her husband; then at the moment when she takes her own life, the film leaps from one dimension to the next, spiriting the viewer from a heightened sense of this world to a realm where death and beauty are one. This was my plan, and thanks to Wagner's music I was able to accomplish it. (Mishima 1966: 32)

La pregnanza della citazione ne giustifica la lunghezza. L'alternanza di realismo e astrazione marca un movimento a mantice, ispirazione ed espirazione, ricorda il ritmico pulsare del cuore, del *kokoro*. *Kokoro* è forse il concetto più metafisico usato da Zeami nei suoi trattati “per indicare il fondamento ultimo dell'arte del *nō*, la fonte del più suggestivo effetto sugli spettatori, la causa ultima degli spettacoli di *yūgen* [bellezza arcana, profonda] genuino [...]” (Ortolani 1998: 149), ed è il livello al quale Mishima riesce a condurci con il suo film.

Mishima riteneva assolutamente essenziale per conseguire i suoi obiettivi che il set del film fosse totalmente bianco, creando non pochi problemi sul piano tecnico che solo la professionalità di Watanabe Kimio è riuscita magistralmente a risolvere. “[...] this transformed ‘Noh stage’ had to be covered in pure white to achieve the proper effect. Black would only be used to represent blood” (Mishima 1966: 16). Nel bianco diffuso della scena il sangue è reso con un grigio profondo e con una realistica densa viscosità. Questo fino all'ultima inversione tra realismo e astrazione segnata dal suicidio di Reiko. Il primo piano sulla protagonista che accosta il pugnale alla gola è interrotto prima che la lama le laceri le carni. L'inquadratura stacca su una superficie nera non meglio identificabile sulla quale giunge un copioso schizzo di sangue - fiottato dalla gola di Reiko - che, contraddicendo quanto visto fino a quel momento, non è denso e scuro bensì bianco e scorre acquoso come gocce di pioggia sul vetro di una finestra. La realtà delle cose subisce uno squadernamento. In virtù della “resistenza dell'estetica” (Mishima 2019: 183) la smaccata falsità del sangue di Reiko non ne inficia l'autenticità, piuttosto la esalta. Ad esso è demandato l'innesto della fulgida e liricamente breve scena finale - un'invenzione del film non presente nella novella - ne è l'immagine germinativa: sempre nella cornice del *butai* i due amanti abbracciati, ripuliti da ogni traccia ematica, giacciono stesi su un letto di bianca ghiaia pettinata, rasserenati nei volti. Se non fosse per la spada ancora conficcata nel collo del luogotenente si potrebbe credere che dormano. Il suicidio è un tema alieno al *nō* dove però abbondano sofferenze che anelano essere risolte, dissidi interiori che vogliono essere ricomposti. La sua componente buddhista, che conduce alla salvezza le anime