

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

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento delle Arti - Università di Bologna.

L'Editore è a disposizione di tutti gli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, nonché per involontarie omissioni o inesattezze nelle citazioni delle fonti dei brani riprodotti nel seguente volume.

Progetto grafico di Jean-Claude Capello

© 2023, Clueb casa editrice

via Marsala, 31 - 40126 Bologna

ISBN 978-88-491-5773-4

Opera pubblicata in modalità *Open Access* con
licenza Creative Commons CC BY 4.0

Per informazioni sul copyright e per conoscere
le novità e il catalogo, è possibile consultare
www.clueb.it

Finito di stampare nel mese di settembre 2023
da Editografica - Rastignano (Bo)

<i>Prefazione</i>	7
Bonaventura Ruperti , <i>I teatri di Mishima Yukio – Attraverso lo sguardo di Takechi Tetsuji</i>	13
Kasai Akira , <i>Mishima Yukio e Kasai Akira</i>	31
Katja Centonze , <i>Mishima Yukio: orditura di drammaturgie e atti performativi</i>	35
Maria Pia D'Orazi , <i>Mishima: il corpo, la spada e la danza d'avanguardia come modello</i>	57
Samantha Marenzi , <i>La Venere di Mishima. La carne e l'immagine nelle fotografie di Barakei di Hosoe Eikō</i>	73
Giorgio Amitrano , <i>Desiderio e paura. Rappresentazioni della morte nell'ultimo Mishima</i>	93
Matteo Casari , <i>Yūkoku Patriottismo. Un altro nō moderno di Mishima Yukio</i>	109
Doi Hideyuki , <i>Le scene di Mishima tra teatro e cinema</i>	127
Giovanni Azzaroni , <i>Isao: personaggio tragico epitome dell'eroe sconfitto</i>	135
Virginia Sica , <i>Il male della sensualità. Dai presagi dell'infanzia a un nuovo kabuki firmato Mishima</i>	155
Luciana Cardì , <i>Salomé e l'altro lato dell'Oriente: quando Mishima Yukio mette in scena Oscar Wilde</i>	181
Donatella Natili , <i>Il Nido delle Termiti e le opere di Mishima Yukio ispirate al Brasile</i>	197
Stefano Casi , <i>Sade, Hitler e la macchina del tempo negli spettacoli mishimiani di Andrea Adriatico</i>	219
Massimo Moricone , <i>Da Hanjo a Fatman Little Bastard: dagli anni '90 ai '10 del nuovo millennio</i>	233
<i>Abstract e profilo autori</i>	245
<i>Indice dei nomi</i>	257

a Bonaventura Ruperti

Nel 2020, in occasione del cinquantésimo anniversario della morte di Mishima Yukio, avvenuta il 25 novembre 1970, avrebbe dovuto svolgersi un convegno internazionale a Bologna, che a causa del Covid-19 è stato rinviato e sostituito con il colloquio on line *Preludio a "Mishima Yukio e l'atto performativo: drammaturgie di un artista"*, al quale hanno partecipato alcuni dei relatori che avrebbero dovuto essere presenti all'evento. Il convegno si è poi tenuto il 25 e 26 novembre 2021, a nostra cura, con la collaborazione del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, del Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea dell'Università Ca' Foscari di Venezia e Nipponica – sotto il patrocinio del Consolato Generale del Giappone a Milano e dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma – vedendo il coinvolgimento di studiosi, artisti ed esperti italiani e internazionali, che hanno offerto contributi importanti per una ulteriore conoscenza di un artista che ha segnato con la sua presenza e le sue opere il panorama della cultura mondiale. Il progetto prevedeva, inoltre, l'invito a Bologna e Venezia del maestro *butō* Kasai Akira per la messinscena del suo spettacolo *Danzare il Requiem di Mozart* e per tenere due workshop, eventi cofinanziati grazie ai fondi del PAJ Europe della Japan Foundation, ma purtroppo non realizzati sempre a causa della pandemia.

La figura di Mishima è stata spesso soggetta a luoghi comuni e fraintendimenti e il convegno intendeva affrontarli per rendere giustizia a un intellettuale fuori da schemi usuali che con il suo pensiero ha contribuito indelebilmente ad affermare una filosofia che si distingue nella cultura del Novecento. Altra que-

sione nodale al centro dei lavori era il tema del performativo nella vita, nell'arte e nella scrittura di Mishima, dimensione che meritava di essere conosciuta e approfondita per il rilievo che riveste nella sua opera.

I suggerimenti e le suggestioni evidenziati dai lavori del novembre 2021 sono stati molteplici e fecondi di ulteriori studi, che hanno spinto e motivato i curatori a un lavoro di approfondimento i cui esiti sono confluiti in questo volume. Il libro raccoglie i saggi di studiosi mishimiani, che hanno voluto testimoniare con i loro interventi altri approcci al suo pensiero e alla sua opera. L'opera e la filosofia di vita di Mishima sono stati indagati da poliformi punti di vista, tutti forieri di sviluppi e di nuovi studi. Non è possibile riassumerli, anche brevemente, in questa prefazione, ma un comune denominatore che può essere segnalato è quello della performatività dell'opera di questo straordinario personaggio, inclusa la performatività della sua pratica di scrittura: qui, probabilmente, risiede l'elemento di maggiore novità rispetto agli studi mishimiani consolidati.

Performatività ovviamente presente nelle sue numerose opere teatrali – ancora poco conosciute dal pubblico italiano e qui prese ampiamente in considerazione –, ma anche nei romanzi che si svolgono “sul palcoscenico della vita”. Molti dei suoi personaggi, maggiori o minori, alcuni caratterizzati da splendidi monologhi interiori, agiscono come attori su un palcoscenico, guidati da una scrittura che può definirsi drammaturgica nel significato più denso di questo vocabolo. La scrittura scorre come se narrasse il dramma del mondo e i personaggi lo mettono in scena, si fronteggiano, si ostacolano, si amano e si odiano. La scrittura di Mishima ha il senso e il significato del teatro, ne esplicita le dinamiche interne ed esterne, lo rappresenta ontologicamente e si produce essa stessa come un vero e proprio atto performativo che nasce dal corpo dell'artista. Scrivere un romanzo con le caratteristiche proprie del dramma non è un ossimoro, ma una filosofia di vita che coniuga l'essere e il divenire rendendoli presenti sulla scena. Romanzo di vita o vita nel romanzo, proprio come in teatro. L'ossessione estetica di Mishima per la bellezza del corpo è, al tempo stesso, una ossessione per la perfezione della scrittura, per la perfezione dei suoi personaggi.

Probabilmente, con un leggero sforzo di fantasia e con una leggera impudenza intellettuale, molti dei suoi romanzi potrebbero diventare drammi non per la “teatralità” delle vicende narrate, ma per la scrittura che li mette in scena. Una scrittura spesso caratteristica del dramma e, volendo citare Zeami, connotata dallo svolgersi e dallo sviluppo del *jo*, *ha*, *kyū*. Dramma romanzato o romanzo drammatizzato? Per Mishima probabilmente sono possibili le due ipotesi, che mirabilmente si sintetizzano nella corporalità della sua poderosa scrittura. La sua fluidità

è teatrale, spesso le parole dei personaggi sono concepite come battute di un dramma, ne hanno la scansione e la nettezza. E sicuramente non è casuale l'interesse quasi assillante per il dramma scritto, recitato e diretto, esperienze nelle quali si è cimentato con grande dignità e successo. I suoi drammi teatrali, classici o moderni, rappresentano il compimento della sua visione del mondo dell'arte, che si fonde in molteplici aspetti che tendono alla creazione della perfezione. Probabilmente non esiste un distinguo, un fossato tra la sua produzione letteraria e quella teatrale, perché entrambe tendono alla sintesi delle loro caratteristiche distintive, che sono solo formali, mai di sostanza. In questo senso ci è sembrato che sia emersa la dimensione antropologica mishimiana negli scritti presentati in questo volume.

Personaggio misterioso, complesso, contraddittorio e sconvolgente al tempo stesso, Mishima ha vissuto come su un palcoscenico e la sua morte per *seppuku* può leggersi come uno straordinario e tragico *coup de théâtre*. Mishima muore come un personaggio della tragedia greca, probabilmente pensando di essere un eroe del mito.

Mentre il volume era in elaborazione una dolorosa notizia ha colpito tutti noi e ci ha lasciato un vuoto incolmabile. La tragica scomparsa di Bonaventura Ruperi, valentissimo studioso, collega e amico, rappresenta una grande perdita per il mondo degli studi nipponistici, che sono stati arricchiti e approfonditi incomparabilmente dai suoi lavori. Abbiamo deciso di pubblicare in questo volume, che gli dedichiamo integralmente, la prima stesura del suo saggio, che non ha potuto rivedere durante i mesi di degenza, a testimonianza ulteriore del valore del suo pensiero e della consapevolezza che il suo magistero continuerà ad essere una imprescindibile guida per gli studiosi di oggi e di domani.

Nel suo passaggio ad altra vita desideriamo che abbia compiuto “quel volo fantastico su un cavallo bianco” emerso dal mare come l'eroe Minamoto no Tametomo, immagine trasmessa con profonda commozione a conclusione del suo splendido intervento su Mishima, facendo vibrare le corde più profonde del nostro cuore.

Giovanni Azzaroni

Matteo Casari

Katja Centonze

Il sistema di trascrizione seguito è lo Hepburn, che si basa sul principio generale che le vocali siano pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. In particolare si tengano presenti i seguenti casi:

ch è un'affricata come l'italiano «c» in *cena*

g è sempre velare come l'italiano «g» in *gara*

h è sempre aspirata

j è un'affricata come l'italiano «g» in *gioco*

s è sorda come l'italiano *sasso*

sh è una fricativa come l'italiano «sc» di *scena*

u in *su* e *tsu* è quasi muta e assorbita

w va pronunciata come una «u» molto rapida

y è consonantica e si pronuncia come l'italiano «i» di *ieri*

z è dolce come nell'italiano *rosa*; o come in *zona* se iniziale o dopo «n».

La lunga sulle vocali indica l'allungamento delle stesse, non il raddoppio. Seguendo l'uso giapponese il cognome precede sempre il nome.

I teatri di Mishima Yukio – Attraverso lo sguardo di Takechi Tetsuji¹

13

BONAVENTURA RUPERTI

Riavvicinarsi all'opera di Mishima Yukio (1925-1970), a oltre cinquant'anni dalla morte, è un'avventura speciale. Come noto, questo talentuoso scrittore nel corso della carriera ha navigato non solo nella scrittura narrativa e critica ma anche superbamente nel mondo del teatro: nel *kabuki* con *Iwashiuri koi no hikiami* (Venditore di alici, rete d'amore, 1954), nel *nō* in versione moderna con *Kindai nōgakushū* (Raccolta di *nō* moderni, 1956), nel teatro all'occidentale con *Rokumeikan* (1956), *Sado kōshaku fujin* (La Marchesa de Sade, 1967), *Waga tomo Hittorā* (Il mio amico Hitler, 1968) e altri, senza dimenticare l'adattamento per il palcoscenico di *Kurotokage* (Lucertola nera, 1961, 1969) di Edogawa Ranpo, o *Chinsetsu yumiharizuki* (Storia bizzarra, luna ad arco teso, 1969) per il *kabuki* e poi per il teatro dei burattini.

In questo contributo cercherò di rileggere i teatri di Mishima attraverso gli occhi di un altro enfant terrible dei palcoscenici del tempo: Takechi Tetsuji 武智鉄二 (1912-1988).

1 L'improvvisa scomparsa di Bonaventura Ruperti, avvenuta il 5 gennaio 2023, non ha consentito all'autore di rivedere e precisare alcuni punti del contributo che stava scrivendo per questo volume. L'articolo, quindi, viene pubblicato dopo un intervento di editing e una parziale ricostruzione bibliografica svolti dai curatori sulla prima versione pervenuta.

Mishima è figura inafferrabile e al contempo poliedrica che dirama la sua attività di scrittura e i suoi interessi in mille rivoli, con una dovizia di scritture e azioni che ha pochi eguali.

Egli stesso ha cercato di riordinare in una mostra (*Mishima Yukio ten*) nel novembre del 1970 i molti interessi coltivati individuando nella sua esistenza, subito dopo spezzata, quattro fiumi principali che due settimane dopo sono confluiti il 25 novembre nel romanzo *Hōjō no umi* 豊饒の海 (Il mare della fertilità) con cui ha chiuso la sua esistenza.

Il fiume degli scritti (*shomotsu no kawa* 書物の河), o della scrittura:

Scrivere e coltivare, quanto si assomigliano! Sia nella tempesta sia nella brina, lo spirito, senza permettersi la minima noncuranza, incessantemente osserva i campi e dopo una coltura infinita di poesia e di fantasticheria, quale fertilità potrà essere donata, da sé non può predire. Gli scritti che sono stati scritti si distaccano da me e, senza più diventare alimento della propria mente, non diventano che frusta verso il futuro. Quante notti violente, quanti tempi disperati sono stati consumati in questi scritti! Se la memoria di quelli si accumulasse, non c'è dubbio che si impazzirebbe. [...] Tuttavia oggi ancora, oltre a procedere con la scrittura, ancora una riga, ancora una riga, non c'è altra via per vivere. (Mishima 1970)²

Il fiume del corpo (*nikutai no kawa* 肉体の河):

Il corpo (*nikutai*) è stato per così dire *my car*. Alle guide svariate del *my car* mi ha sedotto, e gli scenari che finora mai avevo visto hanno arricchito la mia esperienza. Tuttavia nel corpo, come nelle macchine, vi è il destino della decadenza. Io quel destino non lo riconosco. Questo è lo stesso che non riconoscere la natura, e il mio corpo è costretto a camminare la via più pericolosa. (Mishima 1970)

Il fiume dell'azione (*kōdō no kawa* 行動の河):

2 Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

Questo fiume e il fiume della scrittura hanno uno scontro frontale. Per quanto si parli di ‘doppia via di scrittura e armi’, il compiersi di entrambe le vie di letteratura e armi avverrà solo nell’istante della morte. Tuttavia, in questo fiume dell’azione ci sono lacrime, c’è sangue, c’è sudore, che il fiume degli scritti non conosce. C’è un toccarsi di anime che non si avvalgono della parola. In ragione di ciò il fiume più pericoloso è questo fiume, e a ragione la gente non vi si appressa. Questo fiume non ha la gentilezza dell’irrigazione per la coltura agricola. Non reca con sé né ricchezza né pace. Non dà riposo. [...] Tuttavia, in quanto uomo, non riesco proprio a vincere la tentazione di questo fiume. (Mishima 1970)

E infine il fiume del palcoscenico (*butai no kawa* 舞台の河):

I palcoscenici splendenti in cui scorre sangue falso, forse sono un’esperienza forte e intensa più delle esperienze della vita umana e sommuovono e arricchiscono gli uomini. La bellezza di struttura astratta e logica di un dramma, che assomiglia alla musica o all’architettura, evidentemente non smette d’essere il modello di “ideale delle arti” che è nel mio cuore/mente. (Mishima 1970)

Riprende qui parole che aveva già in parte anticipato il 3 luglio del 1970 nella conferenza tenuta dinnanzi ai primi allievi della scuola di attori del Kabukiza al Teatro Nazionale di Tokyo:

[...] la causa principale che mi ha affascinato nel *kabuki*, quando ero bambino forse non lo capivo, penso che sia che avevo percepito un che di erotico, non facile, che si trova all’interno di esso.

I palcoscenici meravigliosi in cui scorre sangue falso, forse, sono un’esperienza forte e profonda più dell’esperienza della vita umana, muovono gli uomini e li arricchiscono. (Mishima 1970)

Mishima e il teatro

Inoltrandoci più in dettaglio potremmo evidenziare che il suo esordio nel teatro avviene nel 1949 con il dramma *Kataku* 火宅 (La casa in fiamme) (cfr. Ōhashi 2006; Amano 1997), atto unico subito messo in scena dalla compagnia *shingeki*

Haiyūza, nell'anno in cui si mette in luce poi al grande pubblico con il romanzo *Kamen no kokuhaku* (Confessione di una maschera).

Kataku testimonia, come confessa poi Mishima stesso, una certa fascinazione per Kōri Torahiko 郡虎彦 (1890-1924): propensione per un maestro che, dopo essersi aggregato giovanissimo alla corrente Shirakaba, si era orientato verso un estetismo acceso fin de siècle, per Wilde, Schnitzler, Hofmannsthal, attrazione verso un autore che dopo aver pubblicato *Gensōkyoku* 幻想曲, Kanawa 鉄輪, *Fuhai subekarazaru kyōjin* 腐敗すべからざる狂人, Kiyohime moshikuwa Dōjōji 清姫若くは道成寺 (1911), aveva tradotto in Giappone il *Sogno di un tramonto d'autunno* (1898) di D'Annunzio, come anche Mori Ōgai, dimostrando ammirazione per il Vate italiano³.

“Di drammi stranieri ne ho letti a man bassa quelli che mi capitavano ma non mi nasceva la voglia di guardare i drammi tradotti, ero attratto ad esempio dai drammi fuori stagione di Kōri Torahiko.” confessa Mishima (1997) stesso.

In *Kataku*, lo stile ornato sin eccessivo, la dovizia di metafore e aggettivazione riecheggiano il *Dōjōji* di Kōri che, portato sulla scena da Ichikawa Sadanji II (1880-1940) con il suo Jiyū gekijō, forse proprio per la debordante profusione retorica di abbellimenti non aveva incontrato il successo di altri drammi suonati più moderni all'orecchio del pubblico del tempo (Ōhashi 2006; Amano 1997). Ma anche il finale tra le fiamme accomuna quest'opera di esordio con *Dōjōji* di Kōri e riaffiorerà in *Jigokuhen*.

Nel 1950 cominciano a uscire le prime versioni moderne del *nō* con *Kantan*, poi *Aya no tsuzumi* (1952) e *Sotoba Komachi* (1952), rappresentato al Bungakuza. Si tratta come dimostrano le compagnie che li portano in scena (Haiyūza e Bungakuza) di drammi per lo più destinati a compagnie di *shingeki*. Anche se oggi se ne realizzano versioni anche con i burattini come l'Edo ito ayatsuri ningyō Yūkiza che nel 2013 per i 380 anni della fondazione hanno prescelto *Aoi no ue* e *Kantan* tra i *nō* moderni di Mishima.

Ma dopo l'uscita nel 1951 di *Kinjiki* (Colori proibiti), e il “giro del mondo” con ritorno nel maggio 1952, Mishima ben presto, con visite a Kamishima avvia i

3 Kōri poi partirà per l'Europa nel 1913 (Parigi, Monaco, Olanda, Inghilterra), nel 1915 arrivato in Italia, influirà su William Butler Yeats (da qui nascerà il *Pozzo del falcone*) e Ezra Pound tramite uno spettacolo di *nō* assieme a Itō Michio (1893-1961), pubblicherà suoi lavori in inglese, nel 1921 di nuovo dall'Inghilterra viaggerà per l'Europa (Svizzera, Germania, Francia, Italia) ma morirà precocemente.

preparativi del successo di *Shiosai* 潮騒 (La voce delle onde, poi pubblicato nel 1954), ma ha anche l'opportunità di misurarsi con il *kabuki*, con la riscrittura in dramma di *Jigokuhen* 地獄変 (1953) di Akutagawa Ryūnosuke, affidata alla compagnia di Nakamura Kichiemon (1886-1954) con Nakamura Utaemon VI (1917-2001) nel ruolo femminile e Nakamura Kanzaburō XVII (1909-1988) (Kitani 1999).

La sua fascinazione per il *kabuki* risale alla sua infanzia al primo spettacolo cui assiste, *Kanadehon chūshingura*:

Dal momento in cui il sipario del prologo si è aperto, sono stato conquistato totalmente dal *kabuki*. Da allora fino a oggi, quasi ogni mese senza mai mancare ho guardato gli spettacoli di *kabuki*, ma il periodo in cui l'ho guardato con spirito di studio e passione vividi è stato soprattutto tra le scuole medie e le superiori, tanto che ricordo ancora bene svariati modelli esecutivi [*kata*], i singoli dettagli, le parole dei drammi tratti dal teatro dei burattini allora annotati. (Mishima 1997)

Ma in questa trascrizione Mishima si destreggia in uno stile “neoclassico” impervio, di imitazione del linguaggio dei drammi trasposti dal teatro dei burattini (*gidayū kyōgen*), con il ricorso dunque alla presenza del narratore (Mishima 1995). Il tentativo di uno stile ispirato agli originali del teatro *kabuki* o meglio del teatro dei burattini di epoca Edo nasceva dalla delusione dei modelli dello *shinkabuki*, ma l'impresa è oltremodo ardua e lui stesso la giudica insoddisfacente (Mishima 1954).

Al 1954 risale l'altro *kabuki*, questo suo originale, *Iwashiori koi no hikiami* 鰯売恋曳網 (Venditore di alici, rete d'amore), tutt'ora eseguito e tutt'ora popolare, a suo tempo portato per la prima volta in scena con la regia di Kubota Mantarō 久保田万太郎 (1889-1963) e coreografie di Fujima Kanjūrō 藤間勘十郎 (1900-1990) da Nakamura Kanzaburō XVII (1909-88) e Nakamura Utaemon VI. Poi amato anche da Kanzaburō XVIII (1955-2012) e Bandō Tamasaburō V, questo spettacolo è una storia d'amore, una favola romantica divertente e a lieto fine ispirata, per ammissione di Mishima stesso, agli *otogizōshi Saru Genji sōshi*, *Sayohime no sōshi* e *Gyochō Heike*.

Nel 1955 su richiesta di Nakamura Utaemon VI, di cui ammirava la grande presenza scenica, Mishima scrive *Yuya*, un *kabuki* che alcuni anni dopo sarà seguito dal *nō* moderno omonimo affatto dissimile (Kitani 2000). Il *kabuki Yuya* con accompagnamento *nagauta* verrà rappresentato nel febbraio da Utaemon in uno spettacolo del suo Tsubomikai.

Allo stesso periodo, novembre 1955, appartiene anche il *kabuki Fuyō no tsuyu Ōuchi jikki* 芙蓉露大内実記 (Rugiada di fulvone, cronaca vera della grande corte) che toccando il tema dell'amore incestuoso tra una matrigna e il figliastro si richiama esplicitamente alla *Phèdre* (1677) di Racine e dunque risale all'*Ippolito* di Euripide. Mishima rivela qui dimestichezza con la lettura, in traduzione, delle tragedie greche e del neoclassicismo francese, con Racine in primis, che erano affiorati anche in *Kataku* (Kitani 2004b). Ma il lavoro non avrà il successo dei precedenti, anche se poi Mishima si cimenterà in *Britannicus* (1670) su traduzione dal francese di Andō Shin'ya rappresentato dal Bungakuza nel 1957 (Shimizu 2013).

Musumegonomi obitori no ike むすめごのみ帯取池 (Il laghetto della cinta di gusto da fanciulla, 1958) invece riprende un singolo episodio da uno *yomihon* di Santō Kyōden (1761-1816), sulla leggenda di Sakurahime e il monaco Seigen (*Sakurahime zenden akebonozōshi*, 1805), con un bandito che attrae i viaggiatori da spoliare facendo galleggiare un *obi* sul laghetto, con la principessa Kikuhime e la madre Owasa che diviene la moglie del bandito Gamamaru 蝦蟇丸: questo attrasse l'attenzione anche per l'uso innovativo di alcuni meccanismi nei cambi di scena (*gandōgaeshi*) (Kitani 2004a). Assai più rari sono i drammi danzati: *Hadekurabe Chikamatsu (no) musume* 艶競近松娘 (1951) e *Muromachi hangonkō* 室町反魂香 (rappresentato nel 1971) con accompagnamento Kiyomoto.

Nell'anno dell'uscita di *Kinkakuji* (1956), romanzo che lo proietta verso successo e unanime riconoscimento della critica, pubblica anche *Rokumeikan* (1956), ambientato nell'alta società d'epoca Meiji infatuata dallo spirito di emulazione dell'Occidente: dramma in abiti da ballo e crinoline che viene subito portato sulle scene dal Bungakuza, a celebrare il ventennale della fondazione della compagnia, e che diventerà uno dei suoi lavori di maggiore successo tuttora spesso inscenato. A questo si allaccia un po' *Asa no tsutsuji* 朝の躑躅 (Azalee mattutine, 1957), un atto unico in cui con la crisi bancaria e finanziaria che travolge un casato della nobiltà prima della guerra, si vede il contrasto stridente tra l'aristocrazia e i suoi ideali e i nuovi ricchi.

Con il Bungakuza avviene anche la rappresentazione di *Bara to kaizoku* 薔薇と海賊 (Rose e pirati, 1958) che sarà ri-rappresentato pochi giorni prima del suicidio tra ottobre e novembre del 1970 con lo stesso regista, Matsuura Takeo 松浦竹夫 (1926-1998), e il Gekidan Rōman gekijō, alle cui prove e prima avrebbe assistito Mishima stesso tra le lacrime. Storia dell'incontro tra una scrittrice di fiabe, sposata ma che vive in una realtà tutta sua, e un giovane che si crede eroe delle fiabe.

Nel 1959 avviene l'incontro con la rivoluzione della danza di Hijikata Tatsumi che con *Kinjiki*, che prende il titolo dall'opera di Mishima pubblicata nel 1951 e 1953, assieme a Ōno Yoshito, darà vita a quello che sarà chiamato, su suggerimento di Mishima, *butō*, un nuovo genere e fenomeno poi di successo mondiale, ma di questo scrive più che validamente Katja Centonze.

E in maniera analoga a *Kinjiki* anche *Kinkakuji*, romanzo di grande spessore, stimolerà gli spettacoli con la regia di Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977), l'opera musicale di Mayuzumi Toshiro (1929-1997) del 1976, i film di Ichikawa Kon 市川崑 (1915-2008) *Enjō* (Conflagrazione, 1958) e altre versioni, radiodrammi e poi più di recente lo spettacolo di Miyamoto Amon 宮本亜門 (n. 1958).

Nel 1960, *Nettaiju* 熱帯樹 (Pianta tropicale) viene portato in scena ancora tramite il Bungakuza: ispirato a un evento realmente accaduto in Francia porta sulla scena una sorta di *Oresteia*, una donna che tramite il figlio cerca di far uccidere il marito acquisendone l'ingente eredità, e una figlia che legata da amore incestuoso al fratello persegue la vendetta.

Nel 1961 Mishima viene chiamato a iniziare una fase di direzione artistica per il Bungakuza, in preda a un momento di crisi e riassetto, ma il rapporto si frantumerà in maniera rocambolesca in occasione della rappresentazione di *Yorokobi no koto* 喜びの琴 (Il *koto* della felicità, 1964) che alcune delle colonne portanti della compagnia, in particolare l'attrice Sugimura Haruko (1906-1997) e altri, si rifiuteranno di inscenare. Con questo si spezza il legame con la compagnia del Bungakuza e Mishima con il regista Matsuura tenterà altre vie autonome per la messinscena delle sue opere.

Nel frattempo debutta *Kurotokage* (Lucertola nera, 1961) adattamento dell'opera di Edogawa Ranpo (1894-1965), uscito a puntate e poi portato sui palcoscenici nel 1962 alla Sankei Hall con la regina dello *shinpa*, Mizutani Yaeko (1905-1979) nei panni della protagonista, e Akutagawa Hiroshi (1920-1981) in quelli dell'investigatore Akechi Kogorō: riscrittura che si avvale di variazioni e molteplici procedimenti tratti dal *kabuki* e un'intensificazione dei colori decadenti per un dramma d'amore di "terrore estetico" che culmina con la morte di Kurotokage, finale in cui si incarna l'estetica di Mishima. La riduzione di Mishima sarà poi portata sulla scena da varie compagnie, e l'eroina impersonata da varie attrici e attori carismatici, tra cui Miwa Akihiro (n. 1935) nella versione cinematografica e poi svariate riduzioni per il palcoscenico.

Nel 1965 il racconto *Yūkoku* (Patriottismo) di alcuni anni prima (1961) si presenterà poi a una celebre versione cinematografica curata da Mishima stesso.

Negli anni seguenti escono *Sado kōshaku fujin* サド侯爵夫人 (La Marchesa de Sade, 1967) e *Waga tomo Hittorā* わが友ヒットラー (Il mio amico Hitler, 1968), che fanno il paio: l'una con 6 personaggi tutti femminili (con la presenza dominante in *absentia* del Marchese de Sade)⁴, e l'altro con 4 personaggi solo maschili; l'uno con il contrasto lancinante di innocenza e mostruosità, crudeltà e gentilezza e l'enigma dell'amore e dedizione totale della marchesa per il marito, l'altro con la lotta per il potere; fedeltà amicizia e tradimento nell'incidente che coinvolge Ernst Röhm (nella notte dei lunghi coltelli) e il nuovo despota giunto al potere. Entrambi drammi "neoclassici" in senso occidentale, fatti di soli dialoghi, costruzioni altisonanti e retoriche, costruiti nella dialettica assoluta della parola, senza azione.

Nel 1969 Mishima parte per il viaggio in America, Europa e tocca anche il Sud Est Asiatico, Thailandia (Bangkok) e Cambogia, dove torna nell'ottobre per concepire l'idea di *Raiō no terasu* 癩王のテラス (La terrazza del re lebbroso): è l'ultimo suo dramma.

Rappresentato il 4 luglio del 1969 al Teikoku gekijō con Kitaōji Kin'ya nei panni del protagonista, il sovrano cambogiano (modellato su Jayavarman VII) che via via divorato dalla malattia va costruendo il suo sogno di rinascita della capitale a Angkor Thom e di erezione di un magnifico tempio buddhista, il Bayon, contro i complotti del primo ministro, la lotta strenua della regina madre vedova, i sacrifici delle due consorti, la dedizione dell'artista artefice delle grandi opere architettoniche e della scultura di Kannon, il dramma celebra la vittoria dello spirito e alfine del corpo di quello che era stato un bellissimo sovrano, perché "la giovinezza non perisce, il corpo è immortale" (青春こそ不滅、肉体こそ不死なのだ).

Quel terribile contrasto in cui, assieme alla rovina del corpo, va compiendosi il completamento del grande tempio, è sembrato proprio come una metafora della vita dell'artista che trasferendo tutta la propria esistenza nelle opere d'arte va morendo. La vita tutta va crollando e, quando ho visitato Angkor Thom in cui un'opera d'arte strana senza uguali come Bayon, sotto un sole opprimente, continua la sua esistenza estrema di quiete e solitudine, non ho potuto fare a meno di pensare alla sgradevolezza di una longevità sovrumana delle opere

4 La pièce verrà portata sulla scena, nel 1983, anche da Bandō Tamasaburō, secondo il desiderio di Mishima stesso.

artistiche. Lì vi ho trovato qualcosa di magnifico e anche inquietante, di som-
mamente elevato ma, al contempo, quasi rivoltante. (Mishima 1969)

Dello stesso anno, 1969, è *Chinsetsu yumiharizuki* che Mishima dal *kabuki* deci-
de di trasporre nel teatro dei burattini, ma di questo tratteremo più diffusamente
nei prossimi paragrafi.

Infine dopo la sua morte avverrà la messa in scena di *Salomè* (1971) secondo le
sue indicazioni/note di scena da parte del Roman gekijō.

In altre sedi, Mishima esprimerà la sua speciale predilezione e dichiarazione
d'amore verso il teatro:

Un romanzo quando è stato scritto si conclude e, tutto finito, si allontana dalla
tua mano, mentre in uno spettacolo, dal momento in cui si è finito di scrivere,
l'aspettativa successiva è forte, e per di più, a quel piacere non si accompagna-
no più fatica e responsabilità. Ci può essere qualcosa di più divertente? Questa
fu la mia spontanea impressione al tempo. (Mishima 1995)

In ogni caso io amo con tutto il cuore il teatro. E ancor di più amo i teatri.
Se in Giappone, i drammaturghi facessero affari in maniera proporzionata a
come accade in America, forse già da tempo avrei smesso di fare il romanzie-
re. La creazione di un romanzo si concentra tutta su un'operazione razionale,
mentre nei teatri invece c'è almeno l'eccitazione. E io non riesco a essere una
persona estranea a cose come l'eccitazione e la passione. (Mishima 1959)

Perché Takechi Tetsuji?

Esperto di teatro tradizionale, con grande profondità di riflessioni sulle arti dello
spettacolo tradizionali e non solo, critico severo, acuto e scomodo, enfant terrible
e imprenditore sui generis, regista e direttore di scena, Takechi Tetsuji 武智鉄二
(1912-1988, poi Nishimura Tetsuji e Kawaguchi Tetsuji) è stato un *senpai*, compa-
gno più maturo di Mishima.

I due sono stati legati da amicizia e curiosità reciproca, l'uno per l'attivi-
tà poliedrica dell'altro, e interessati alle sorti anche politiche del paese, ma in
particolare alle sorti delle arti che di quel paese sono patrimonio di valore indi-
scusso.

L'attività di Takechi spazia dallo studio e la regia dal *kabuki* al *bunraku*, dal *nō* e *kyōgen*, alla danza e *buyō*, all'opera musicale, alle arti figurative d'avanguardia, fino al cinema... ma molto altro in collaborazioni con artisti, giovani e maturi, tra i più disponibili e stimolanti di quegli anni, in sperimentazione libera e senza limiti, senza barriere mentali e fisiche.

Generalmente la fervida attività di Takechi viene scandita in quattro periodi o fasi (Okamoto, Yomota 2012: 12-20, 347). Il **primo periodo** che, dopo una laurea in economia all'Università di Kyoto, si concentra anche all'attività di critico-saggista, in varie riviste, e durante la guerra di fondatore del Dangenkai 断絃会, associazione costituita con l'attore di *nō* Katayama Hiromichi 片山博通 (1907-1963), maestro di scuola Kanze di grande tradizione a Kyoto, fratello minore del XXIV caposcuola Kanze Sakon Motoshige, e Yoshida Kōjirō 吉田幸次郎, associazione in cui si dedica alla promozione delle arti tradizionali anche investendo fondi familiari. Ma poi, **secondo periodo**, inizia anche a orientarsi verso l'attività di guida-regista per giovani attori *kabuki*, dagli anni quaranta ma soprattutto nel dopoguerra con il suo Kansai jikken gekijō (Teatro sperimentale del Kansai) che verrà poi definito "*Takechi kabuki*". In questa fase avvia la prassi concreta del *Takechi kabuki* in cui con attori come i giovani Nakamura Senjaku II (poi Nakamura Ganjirō III e infine Sakata Tōjūrō IV, tesoro nazionale vivente, 1931-2020) e Bandō Tsurunosuke IV (poi Nakamura Tomijūrō V, tesoro nazionale vivente, 1929-2011), rampolli di dinastie di attori della tradizione del Kamigata (Osaka e Kyoto), poi divenuti famosi, porta in scena soprattutto drammi tratti dal teatro dei burattini che il *kabuki* aveva nel tempo via via trasformato/"corrotto" creando una "diffrazione" fino a una divergenza sempre maggiore: *Ichinotani futaba gunki* ("Kumagai jin'ya"), *Shinpan utazaimon* ("Nozakimura"), *Ehon Taikōki*, e altri.

Nel **terzo periodo** si dedica anche alla messa in scena di *nō*, *kyōgen*, opera, *shingeki*, arte d'avanguardia, e giungendo a mettere in atto operazioni di attraversamento, di contaminazione tra un genere e l'altro, un debordare tra gli artisti di un'arte e l'altra.

In *Kyōfu jidai*, scritto da Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) nel 1916, nel 1950-51 (poi nel 1981 con attori *kabuki*), un dramma crudele e truculento portato sulla scena osando il più feroce, con stillicidio di uccisioni volute dalla bellissima protagonista Ogin, in combutta con altri per la conquista del potere nel casato di un *daimyō* anche lui sanguinario, la messa in scena di Takechi assolutamente ardita ed estrema fu apprezzata da Tanizaki stesso, che alla pubblicazione del suo lavoro era anche stato vittima della censura.

Con un nuovo metodo analitico dei drammi, Takechi scuote l'ambiente assopito e placido dell'epoca Shōwa del mondo *kabuki* e non solo.

Nel 1954 fonda la rivista «Kabuki hyōron», poi «Engeki hyōron», e con il suo spirito critico affilato entra anche un po' in conflitto con la Shōchiku. Seguono regie per *Yüzuru* di Kinoshita Junji (1914-2006) o *Higashi wa higashi* di Iwata Toyoo (1893-1969) e maggiori sperimentazioni con il *Pierrot lunaire* di Schönberg: *Tsuki ni tsukareta Piero* (1955). Dal 1954 si dedica anche alle regie di opere musicali da Puccini (*Madama Butterfly*), Verdi, Leoncavallo, Mozart (*Flauto magico*), Wagner, a opere di compositori giapponesi (*Sotoba Komachi*, *Aya no tsuzumi*, *Shuzenji monogatari*, ecc.), con il Kansai kagekidan o Nihon opera, che proseguono fino alla morte.

E negli anni sessanta inaugura il suo **quarto periodo**: ossia compie l'avanzata verso il territorio del cinema, nel genere più ricco ossia il porno, e l'epoca tarda, con *Nihon no yoru: onna, onna, onna monogatari*, e con il successo di *Hakujitsumu* (1981) ispirato dall'originale di Tanizaki, che suscita scandalo e l'intervento della censura con l'imposizione di tagli; *Kōkeimu* 紅閨夢 (Sogno della stanza rossa, 1964), sempre ispirato a originali di Tanizaki, seguito dalla serie dei racconti crudeli *Sengo zankoku monogatari* (1968), e *Ukiyoe zankoku monogatari*, realizzati con propria società di produzione.

Ma è con *Kuroi yuki* 黒い雪 (Neve nera, 1965) che incappa in un celebre processo che si concluderà con assoluzione nel 1969. In effetti Takechi non solo ricercò la vera liberazione del sesso, che sviluppò negli anni ottanta, ma sin dagli anni sessanta al contempo ingaggia una lotta contro il potere, contro gli Stati Uniti e contro la guerra e *Neve nera* in maniera scandalosa raffigura la decadenza del Giappone con la presenza dei soldati americani nell'arcipelago.

Nel frattempo tra il 1968 e il 1971 escono i volumi *Teihon Takechi kabuki* poi entrati nell'opera completa *Teihon Takechi kabuki Takechi Tetsuji zenshū* (1978-1981).

Seguono i film *Oiran* 華魁 (1983), *Kōya hijiri* (1983), versione porno ispirata al romanzo di Izumi Kyōka, e *Hakujitsumu 2* (1987).

Mishima Yukio – La morte e la visione del *kabuki*

Takechi Tetsuji dedica a Mishima uno scritto piuttosto ampio, *Mishima Yukio – Shi to sono kabukikan* (Mishima Yukio – La morte e la sua visione del *kabuki*, 1971), che si segnala per profondità di osservazioni, si infittisce via via di ipotesi o illazioni sulle ragioni più profonde della vita e della morte di Mishima e inevitabilmente

si focalizza sui temi della politica, del teatro tradizionale e della morte, che si intrecciano sempre di più in maniera indissolubile nel turbino finale dell'esistenza dello scrittore (Takechi 1971: 5-78).

Le riflessioni annotate da Takechi in questo scritto si fondano su alcuni incontri diretti tra Mishima e Takechi che culminano nel *Taidan* "Kabuki ni tsuite", tenutosi il 9 luglio 1970 per *Geijutsu seikatsu*, sulla lettura del suo scritto di commiato/appello-manifesto, *Geki* 檄, e in definitiva sulla conoscenza dell'opera e della figura dello scrittore (Takechi 1971: 9-16).

Ma gli incontri tra i due risalgono già al 1950 - epoca del *Takechi kabuki* - allorché Mishima accompagnato si reca alla sala prove a Dōtonbori, a Osaka. L'amicizia si suggella poi con la testimonianza di Mishima come testimone a suo favore nel processo per oscenità contro il film *Kuroi yuki* (Takechi 1971: 35-36).

Il processo si chiuderà con la vittoria di Takechi, ma l'accusa di oscenità contro il film nascondeva in realtà un tema differente: la riprovazione per come il regista avesse mostrato attraverso gli occhi di un giovane, figlio di una tenutaria di bordello frequentato dai soldati americani, bianchi e di colore, la "corruzione" e "decadenza" prodotte nel dopoguerra dalla presenza dei soldati americani in Giappone e dunque nascondeva la realtà di un processo politico-ideologico, più che per oscenità.

Nella trattazione in effetti Takechi, muovendo dalle molteplici interpretazioni della morte diffuse immediatamente dopo il tragico evento, che egli reputa infondate, riconduce in primo piano la centralità del **tema politico**, evidente in *Geki* 檄, lo scritto finale, e nelle circostanze della morte per suicidio rituale. Ma le ipotesi su mutamenti e moventi di Mishima si infittiscono in questo scritto intersecandosi con temi vitali, tra politica e teatro tradizionale e la morte di Mishima.

Tra le motivazioni della morte Takechi si focalizza sui forti sentimenti di delusione di Mishima, non tanto in quanto tradito dalle Forze di autodifesa del Giappone (Jieitai), quanto per la sudditanza del Giappone agli USA, perché il Giappone e il corpo di autodifesa (Jieitai) erano succubi dell'esercito americano, con i Jieitai stessi percepiti come fossero quasi al servizio del comando americano.

Mishima dunque vorrebbe perseguire qualsiasi mezzo pur di liberare il Giappone dal giogo americano, lamentando l'americanizzazione del corpo di autodifesa, un corpo di difesa per sempre al servizio degli Stati Uniti. Egli lancia l'allarme sul pericolo del Giappone in caso di conflitto nucleare, la totale assenza di attenzione alla sicurezza stessa del Giappone, in un contesto internazionale di rapporti tra Cina, USA, Unione Sovietica, nel Pacifico, di alta tensione.

Dunque nei confronti delle forze di autodifesa vi è un forte sentimento sia di rimprovero ma al contempo anche scarse aspettative, o disillusione (Takechi 1971).

A questa delusione si connette il tema dei **teatri tradizionali**. Risalendo al *Taidan* tra i due, Takechi ricorda come Mishima esprima la perdita di ogni speranza nel *kabuki* e invece palesi grandi aspettative, affidi le sue ultime speranze al teatro dei burattini, tanto che si dedica alla trasposizione, rimasta incompiuta, di *Chinsetsu yumiharizuki* non più per il teatro di attori bensì per il teatro dei burattini.

Mishima esprime la sua quasi totale delusione nei confronti del *kabuki*, vittima di una falsa modernizzazione, soprattutto per la carenza di una sana forza drammatica: constata la fragilità di una declamazione che non ha nulla di tremendo o impressionante, ormai slanguidita nell'estenuazione di energie degli artisti.

Nel *Taidan* Mishima stigmatizza la perdita di vigore, il sentimentalismo del *kabuki*, lo psicologismo, l'allentamento di ritmi e intervalli (*ma ga nobiru*), tutto questo in contrasto con crudeltà, efferatezza, energia e potenza che dovrebbero invece animarne gli spettacoli.

Nella volontà di definizione dei concetti e nella ricerca di un uso accurato dei termini si riflette il rigore di Mishima e la tendenza a un passaggio dall'artistico al teorico critico, all'analisi razionale e scientifica, ma anche l'aspirazione al ritorno a un rinascimento creativo del *kabuki* purtroppo deluso.

La mente di Mishima dunque si volge verso il *bunraku*: è dunque la versione per il teatro di burattini, purtroppo mai ultimata, l'ultima opera lasciata e dedicata al *bunraku*.

Egli affida le sue speranze al *bunraku* confidando nella solida realtà di totale dedizione degli artisti - una sana energia maschile fatta di incessanti sacrifici e disciplina - eredi della tradizione dei *katarimono*, e rivolge un grande elogio al *bunraku* anche nell'epoca pur decadente del presente - Toyotake Yamashironoshōjō (1878-1967), Takemoto Tsudayū IV (1916-1987), ecc. -, in cui vede incarnata l'essenza di una via dell'arte di recitazione e suono dello *shamisen*, come dedizione totale, abnegazione sino allo stremo (Takechi 1971).

Tuttavia, il testo per *bunraku* che Mishima elabora fino al 12 novembre del 1970 con musica del compositore Nozawa Matsunosuke, rimane opera incompiuta e sarà rappresentata con le necessarie integrazioni solo nel 1971.

Nelle parole di Mishima traspare l'aspirazione a un linguaggio e parole dei personaggi che nella narrazione dovessero essere densi e sintetici, in continua tensione.

A queste considerazioni Takechi mischia e confonde le proprie, nella convinzione che nel *kabuki* moderno l'aggiunta in coda ai dialoghi dei personaggi di particelle finali quali *jawaina*, *ja wai...* tipica degli attori *kabuki*, in particolare degli *onnagata*, non presenti nei testi originali scritti per il teatro dei burattini, di fatto allenta, diluisce, fa scemare la tensione del respiro, il ritmo.

A comprova di ciò Takechi ricorda di aver curato nel 1955 la messa in scena del *nō* moderno *Aya no tsuzumi* di Mishima e come la sua messa in scena con attori di *nō* come Sakurama Michio e Kanze Shizuo, di fatto rappresentazione dunque di un *Kindai nōgakushū* affatto rivoluzionaria, con attori del *nō* anziché di teatro all'occidentale, avesse constatato come una volta trasposti nel ritmo della recitazione del *nō* anche i versi di Mishima risultavano troppo lunghi per la presenza di *setsubigo* 接尾語 (suffissi), anche nel suo caso allentati, con perdita di tensione.

Takechi riconosce dunque una debolezza, una fragilità della declamazione del giapponese contemporaneo che si manifesterebbe **anche** nella letteratura di Mishima. Egli denuncia una perdita progressiva di energia interna e dunque vuotezza/debolezza del giapponese moderno. E ricorda anche la messa in scena di *Yūzuru* di Kinoshita Junji recitato secondo l'*utai* del *nō* con un risultato di gran lunga migliore.

L'energia interna del linguaggio delle arti performative di epoca Edo, secondo Takechi, sarebbe stata via via indebolita a causa delle politiche oppressive della politica feudale Tokugawa, con un aumento progressivo dei suffissi dopo Chikamatsu, nel *jōruri* tardo e nel passaggio al *kabuki* con una conseguente perdita di espressività, un peggioramento delle funzioni del linguaggio, un suo progressivo svigorimento (Takechi 1971: 17-19, 60-61).

Il linguaggio indebolito dei Tokugawa si trasferisce e acuisce anche nella modernità e si manifesterebbe in definitiva, ad esempio, nell'eccesso di prolungamento/estenuazione estrema nel linguaggio degli *onnagata*.

Takechi risolveva qui argomentazioni, osservazioni e critiche già precorse nelle sue sperimentazioni del *Takechi kabuki*, e afferma la visione secondo cui via via nel Tokugawa tutto si orienti sempre più alla fedeltà, alla lealtà e alla devozione al signore fino all'estremo, a costo di sacrifici immani. Secondo Takechi, vi è stata una necessità per gli autori del *jōruri* di insistere e continuare ad alludere esteriormente al *chūgi* (fedeltà), all'affermazione del *chūgi*.

Emblematico è il caso di opere come *Meiboku sendai hagi* in cui la dama di palazzo incaricata di proteggere il rampollo del casato contro complotti e avvelenamenti, è costretta a trattenere dal mangiare il signore e il figlio anche se hanno fame, e poi assistere, in maniera straziante, all'avvelenamento del proprio figlio

al posto del signorino. E anche nella morte, Takechi evidenzia come il vassallo o subalterno fedele, o un suo familiare, non debba morire subito senza pene, bensì soffrire tra mille strazi. Vi è una devozione esaltata all'estremo e al contempo la sua negazione e svuotamento progressivo che si diluisce in trame complesse e multiple. La virtù della devozione forzata al massimo fino alla tragedia deve essere metaforizzata, allusa, espressa nel comportamento e poi sovrapposta con digressioni e digressioni o favole parallele (Takechi 1971: 22-23).

La lettura *hon'yomi* da parte del drammaturgo insieme agli artisti di tutto il testo deve servire a leggere tra le righe, a cogliere i sottintesi dell'autore, i non detti del testo e il senso nascosto in potenza presente nel testo drammatico.

Lì si manifesta la dimensione dell'arte e su questo si fonda il sistema di espressione degli autori del *jōruri* che, per sfuggire alla pressione del potere, fingono un'affermazione/esaltazione della "fedeltà" in cui si rispecchiano istanze e incomprendimenti nascoste, oppresse e frustrate, della gente comune sottoposti alla pressione della censura Tokugawa. Ma questo progressivo indebolimento degli scrittori del tardo Tokugawa si trasfonderebbe nella modernità e persino in autori pure attenti allo stile come Mishima, laddove sempre più gli autori moderni vengono enfatizzando l'affermazione e l'espressione di sé (Takechi 1971: 23).

La morte e Minamoto no Tametomo

Al fondo del rapporto tra i due, come scrive Takechi, si riconoscono rispetto e stima reciproci per cui Mishima riconosce in Takechi un *senpai* nel campo delle arti dello spettacolo tradizionali: se Mishima è l'esperto e il professionista della scrittura, Takechi è invece regista, colui che mette in scena il linguaggio, verso cui non può essere indifferente, e tutto il resto ideato dall'autore, deve accoglierlo e riorganizzarlo in teatro, le due figure sarebbero come la divinità e il suo sacerdote (Takechi 1971: 19-20).

Vi è quindi correttezza e reciproco ossequio ma anche orgoglio di Mishima, talora criticato in sede personale da Takechi tanto che talora si sente ferito.

Takechi ribadisce dunque che l'ultima opera non è *Tennin no gosui* (La decomposizione degli angeli/Lo specchio degli inganni) bensì il *bunraku Chinsetsu yu-miharizuki* e *Geki*, che rappresentano il primo la possibilità di uno sviluppo creativo e la vita, mentre il secondo riporta indubbiamente alla ribalta il tema politico.

In effetti, se tra i moventi del suicidio molti annotano *bungaku jō no yukizumari* (battuta di arresto/punto morto sul piano letterario-artistico), per Takechi que-

sto si rifletterebbe nella sua ultima prova narrativa, *Tennin gosui* (Takechi 1971: 20-22), mentre nuova forza dimostrerebbero questi due ultimi scritti.

Ma per Takechi rimane forte la componente politica. Takechi ripercorre dunque la carriera di Mishima, con il ritorno dagli USA nel 1958 in primavera, da cui era rimasto ferito, ingannato, disilluso per la mancata rappresentazione dei suoi drammi a Broadway, a cui consegue un volgersi politico verso destra, l'avvicinamento e fascinazione per il *budō*, il matrimonio e altre svolte decisive sia artistiche sia personali (Takechi 1971: 36-42). In *Geki* Takechi legge la grande cultura delle arti tradizionali di Mishima (Takechi 1971: 23-24), ma come controcanto la disperazione/disillusione nei confronti dei Jieitai ... L'atteggiamento politico di Mishima verso le forze di autodifesa è ormai di *aisō tsukashi* (disamore) e il suo gesto disperato finale, che appare un tentativo di colpo di stato, sembra ignorare la realtà, e profilarsi come una sconfitta preordinata. Ma, anche se critico del corpo di difesa e pur disperato, Mishima non aveva forse altra scelta che rischiare tutto in quel momento: nel 1968 a Okinawa avviene la più grande manifestazione della popolazione locale con scontro con l'esercito americano, nel 1970 poi ci sarà l'estensione dei trattati di sicurezza nazionale (Anpo) nonostante ampie lotte e dimostrazioni di opposizione violenta, nel 1972 avviene la restituzione di Okinawa da parte degli Stati Uniti... e forse anche il fatto di riprendere come *kabuki* un mito di un eroe delle isole Ryukyu non è casuale.

Ma si trova di fronte, come temeva, dei Jieitai come *sarariman* che difendono la propria posizione garantita di dipendenti dello stato, che reagiscono negativamente e a tratti anche con sprezzo, in assenza di appoggi di alcun tipo all'interno del corpo (Takechi 1971: 12-13). Era solo in loro che si poteva riporre le speranze per il vero Giappone? Avrebbero potuto i Jieitai ribellarsi contro gli Stati Uniti? Qui si consuma il suo sogno di vita e morte (Takechi 1971: 33-35).

Takechi ipotizza altre possibili soluzioni o alternative a questa azione rivoluzionaria, tentativo di colpo di stato o azioni di guerriglia o altro, prende in esame altre ipotesi avanzate da più parti, tra cui la scelta della data che poteva essere legata all'apertura della sessione straordinaria del parlamento con il primo ministro Satō Eisaku (Takechi 1971: 45-48), ma ci si inoltra nell'intrico di dinamiche complesse anche umane, personali di Mishima ma anche del suo gruppo Tate no kai, di giovani intrepidi e avventati, in particolare Morita Masakatsu (1945-70) (Takechi 1971: 25-32, 56-60).

Eppure sul piano creativo Mishima pensa di riprendere la versione del *kabuki* e riscriverla: scrive in *kobun*, aspirando a un *gikoten kabuki*, un *kabuki* neoclassico senza uso di parole nuove. Risalendo al modello di autori degli inizi Meiji, Kawata-

ke Mokuami (1816-1893), un drammaturgo fortunato nella sua epoca, depositario della forma e dello stile tradizionale del *kabuki*, non certo secondo il nuovo stile degli autori posteriori ad esempio di *shinkabuki*. Ma anche per la *mise en scène* Mishima ha voluto curarne ogni minimo particolare secondo un'accurata conoscenza e competenza delle convenzioni espressive del *kabuki*. Così anche per la musica sceglie di affidarsi ai narratori e *shamisen* in forza nel teatro dei burattini. Per le immagini dei poster si affida al genio creativo di Yokoo Tadanori (n. 1936).

Ma per realizzare tutto questo Mishima ha necessità anche di un pubblico che comprenda, e ancor prima ha necessità di una compagnia di attori che comprenda e condivida la sua operazione. Così dedica anche tempo alla lettura del testo in presenza di tutti gli attori, secondo tradizione, e si rivela bravissimo, tanto che ne viene realizzato un disco-registrazione in cui Mishima recita tutte le parti, la voce di tutti i personaggi.

Ma che cosa attrae Mishima nelle avventure di *Chinsetsu yumiharizuki*, per cui riprende l'originale *yomihon* di Takizawa Bakin (1804-1818 con immagini di Katsushika Hokusai) trascrivendolo per il *kabuki* e poi per il teatro dei burattini? Certamente nella versione *kabuki* vi è una scena culminante che è anche un emblema dell'estetica di sadismo di Mishima: mentre la principessa Shiranuhi (Bandō Tamasaburō), consorte del protagonista Tametomo, suona il *koto*, e cade la neve, il malefico, seminudo, viene tormentato dalle sue damigelle con bastoni di bambù e dibattendosi gemendo e urlando, con i capelli scarmigliati, versa il suo sangue.

Ma come osserva Oda Kōji, che ne è stato assistente di regia in quell'occasione, Mishima sente soprattutto il fascino della figura dell'eroe protagonista, Minamoto no Tametomo, un grande uomo che va alla deriva, un eroe ideale ma incompiuto, che sempre fallisce o rimane frustrato, senza portare a compimento l'impresa. Il fantasma dell'imperatore in ritiro che appare lo invita alla riscossa dei Minamoto e di fronte a quell'ordine del suo signore egli lotta, si batte, si dibatte e combatte, incontra vari nemici e avventure e segue il suo destino.

Vaga sempre più lontano fino alle Ryukyu eroe possente che va trascorrendo via via, in un esilio incessante, un eroe sempre sconfitto/frustrato, che reitera frustrazione e azione, ... che non si compie mai (Oda Kōji). Mishima ricerca la solitudine dell'eroe, in una sorta di *Odissea* giapponese...

Tuttavia mentre nel finale Tametomo infine sceglie la morte salendo su un cavallo bianco, che affiora dal mare, e vola in cielo - finale mirabile sulla cui scenografia Mishima ha più volte insistito sin nei minimi dettagli -, nel caso di Mishima la sua morte è sommersa da un mare di sangue.

Mentre forse tutti noi avremmo desiderato per lui quel volo fantastico su un cavallo bianco.

Bibliografia

- AMANO, CHISA, 1997, *Mishima Yukio Katakū to sengo shingeki*, in «Kōhon kindai bungaku», n. 22, Tsukuba daigaku Nihon bungakukai kindai bukai, pp. 101-115.
- IZUMI, KYŌKA, 1991, *Il monaco del monte Kōya e altri racconti*, trad. e introduzione di Rupert, Bonaventura, Marsilio, Venezia.
- KITANI, MAKIKO, 1999, *Mishima Yukio Jigokuhen*, in «Dōshisha kokubungaku», n. 49, pp. 53-64.
- KITANI, MAKIKO, 2000, *Mishima Yukio no kaita futatsu no Yuya*, in «Dōshisha kokubungaku», n. 51, pp. 49-61.
- KITANI, MAKIKO, 2004a, *Mishima Yukio Musumegonomi obitori no ike ron – Gekijō no nekyō fukkatsu e no kokoromi*, in *Nihon kindai bungaku*, pp. 65-79.
- KITANI, MAKIKO, 2004b, *Tōdai kara Fuyō no tsuyu Ōuchi jikki e: Mishima Yukio no Racine* Phèdre, in «Dōshisha kokubungaku», n. 60, pp. 72-83.
- MISHIMA, YUKIO, 1954, *Boku no Jigokuhen*, in «Mainichi shinbun», 10 settembre.
- MISHIMA, YUKIO, 1959, *Ratai to ishō: Nikki* (Corpi nudi e costumi: diario), Shinchōsha, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1969, *Raiō no terasu* (La terrazza del re lebbroso), Chūōkōronsha, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1970, in *Mishima Yukio ten*, catalogo mostra, Ikebukuro Tōbu hyakkaten, 12-17 novembre.
- MISHIMA, YUKIO, 1995 [1964], *Watakushi no henreki jidai*, Chikuma shobō, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1997, *Shibai no biyaku* (Afrodisiaco del teatro), Kadokawa Haruki jimusho, Tokyo.
- OKAMOTO, AKIRA, YOMOTA, INUHIKO, a cura di, 2012, *Takechi Tetsuji, dentō to zen'ei*, Sakuhinsha, Tokyo.
- ŌHASHI, HIROMI, 2006, *Kōri Torahiko to Mishima Yukio no gekisaku hō – Dōjōji*, Katakū, Jigokuhen, in «Bungaku kenkyū ronshū», n. 24, pp. 399-417.
- SHIMIZU, YOSHIKAZU, 2013, *Mishima Yukio to Terayama Shūji*, in «Aichi gakuin daigaku kyōyōbu kiyō», vol. 61, n. 1, pp. 39-70.
- TAKECHI, TETSUJI, 1971, *Mishima Yukio – Shi to sono kabukikan*, Nami shobō, Tokyo.
- Teihon Takechi kabuki Takechi Tetsuji zenshū*, 1978-1981, voll. 8, San'ichi shobō, Tokyo.

KASAI AKIRA

Mishima Yukio e il teatro

Non c'è scrittore in Giappone che abbia attinto forza dalla tradizione classica per le proprie opere quanto Mishima Yukio.

Questo filo di coerenza attraversa tutte le sue produzioni a partire da *Jūshōsha no kyōki* (L'arma letale del ferito grave) del primo periodo fino alla pubblicazione postuma *Hōjō no umi* (Il mare della fertilità).

Tra tutti questi lavori si distingue in particolare il *Kindai nōgakushū* (Raccolta di *nō* moderni) che occupa la posizione più importante.

Mishima Yukio ha fatto rinascere i classici in opere come *Aoi no ue*, *Yoroboshi* e *Sotoba Komachi* rivisitandole come opere neoclassiche che si collocano nella contemporaneità.

All'inizio del XXI secolo, nel quadro di un progetto organizzato dal Setagaya Public Theatre, il *Kindai nōgakushū* di Mishima è stato oggetto di sperimentazioni teatrali in cui si è tentato di farlo rivivere come *Gendai nōgakushū* (Raccolta di *nō* contemporanei) per avvicinarlo ulteriormente al nostro presente. La prima di queste produzioni è *Aoi/Komachi* [2007, N.d.T.], il cui autore è il drammaturgo Ka-

¹ Traduzione dal giapponese di Katja Centonze. I titoli di opere e performance sono citati in lingua originale seguiti dalla traduzione in italiano. Alcuni termini usati da Kasai Akira in giapponese sono indicati fra parentesi nel testo.

wamura Takeshi. Il ruolo di Aoi (tratto da *Aoi no ue*) è stato interpretato da Asami Rei, che proviene dalla compagnia Takarazuka, mentre il personaggio di Komachi (tratto da *Sotoba Komachi*), più che recitato, è stato danzato da Kasai Akira². Mentre il dramma *Sotoba Komachi* di Mishima viene rappresentato di solito con un testo recitato, il personaggio di Komachi interpretato da Kasai viene espresso con la tecnica *butō* senza mai pronunciare una singola parola. Grazie al metodo *butō* si realizza il passaggio dall'opera classica *Sotoba Komachi* alla raccolta di *nō* moderni fino a giungere alla raccolta di *nō* contemporanei e il percorso della trasmutazione di Komachi appare evidente. *Aoi/Komachi* è stato riproposto un anno dopo negli Stati Uniti sulle note della composizione *Romeo e Giulietta* di Prokofiev.

Mishima Yukio e il *butō*

Il primo artista che ha ripreso un'opera letteraria di Mishima Yukio in un'esecuzione di danza – a quell'epoca non veniva ancora usato il termine *butō* – è Hijikata Tatsumi. Quest'opera coreografica è una tra i più importanti lavori nella storia della danza. Sia Ōno Kazuo, sia Hijikata Tatsumi e Kasai Akira sono partiti dalla danza espressionista tedesca, ma Hijikata, adottando a tutti gli effetti la pratica dell'antidanza, ha creato la performance che prende il titolo dall'opera *Kinjiki* (Colori proibiti) di Mishima Yukio. Questo approccio dell'antidanza prevedeva l'uccisione di una gallina sulla scena. Qualche anno dopo, Kasai ha fatto cadere come neve durante un suo spettacolo migliaia di pulcini sul palcoscenico, danzandovi in mezzo. Era l'autunno del 1963. La prima volta che Kasai ha incontrato Hijikata è stato alla fine di quell'anno, a casa di Ōno Kazuo.

In seguito, alla fine del XX secolo, Kasai tentò di coreografare *Eirei no koe* (La voce degli spiriti eroici) di Mishima, tuttavia, poiché non ottenne il consenso dalla moglie dello scrittore, scelse come titolo per la performance *Mishima Yukio no shura* (Gli asura di Mishima Yukio). Il contenuto di questa danza è stato strutturato seguendo quello di *Eirei no koe*. Il teatro in cui venne rappresentato *Mishima Yukio no shura* era l'Umewaka nōgakudō di Tokyo. Per l'occasione è stata realizzata da uno scultore una maschera *nō* che riproduce il volto di Mishima, e la danza è stata eseguita obbedendo alla maschera.

2 Sono state rispettate le parti in cui l'autore fa riferimento a se stesso in terza e in prima persona (N.d.T.).

Nell'autunno 2013 Kasai ha messo in scena per la prima volta *Nihon kenpō o odoru* (Danzare la Costituzione giapponese) al Kazuo Ohno Festival di Yokohama. Di questa performance sono state presentate finora una o due repliche all'anno. Anche se il suo contenuto va leggermente cambiando di volta in volta, la parte che non muta mai è il verso “Nadote sumerogi wa hito to nari tamaishi” (Perché l'imperatore è diventato un uomo?), il sortilegio scritto da Mishima in *Eirei no koe*. L'elemento culturale che accomuna Mishima e Kasai è l'idea che il Giappone dovrebbe costituire una nazione culturale al di sopra della nazione politica, e che la questione precipua inerente a ciò sia il nesso tra “imperatore e lingua giapponese”. La differenza tra Mishima e Kasai è che Mishima sostiene l'ideologia della stirpe imperiale unica e ininterrotta, mentre Kasai ritiene che l'obiettivo principale, più che l'imperatore, sia il risveglio da parte del popolo giapponese stesso e la sua presa di coscienza della “spiritualità (*reisei*) della lingua giapponese”.

Il trattato sul *nikutai* di Mishima Yukio

La raccolta di scritti critici *Taiyō to tetsu* (Sole e acciaio) è un trattato letterario e al tempo stesso un raro trattato sul corpo (*nikutai*)³. Quest'opera è un saggio critico che focalizza e fissa lo sguardo sulla relazione tra parola (*kotoba*)⁴ e corpo (*nikutai*) in maniera veramente lucida. In questo testo vi sono delle parole che gran parte dei critici non prende in considerazione: “Il mio corpo (*karada*)⁵ si è trasformato in luce”, quando, dopo aver praticato body building in giardino, pieno di sudore si siede alla finestra di casa sua. Queste parole non sono state espresse come allegoria; in verità, Mishima sta affermando che il suo “corpo (*karada*)⁶ si è trasformato in luce”, e questa affermazione non viene compresa dai critici letterari. Mishima è un letterato, e al contempo è una persona orientata verso il *nikutai* (corpo di carne), vale a dire un danzatore *butō*. Chiarire questo aspetto è compito del futuro.

3 Il termine “*nikutai*” è composto da “*niku*” (carne) e “*tai*” (corpo, forma), ed è uno dei molteplici sinonimi per “corpo” presenti nella lingua giapponese (N.d.T.).

4 Il termine “*kotoba*” (parola) è scritto con l'alfabeto sillabico del *katakana*: コトバ (N.d.T.).

5 Il termine “*karada*” (corpo) è scritto in *katakana*: カラダ (N.d.T.).

6 Il termine “*karada*” (corpo) è scritto in *katakana*: カラダ (N.d.T.).

L'incontro con Mishima

Kasai non ha mai scambiato parole con Mishima in un contesto quotidiano. Questo perché li separava una notevole differenza d'età. Si sono trovati assieme solo in occasione di un incontro di bevute conviviali a casa di Hijikata. Tuttavia, Mishima è andato a veder danzare Kasai al suo secondo recital “*Butō e no shōen*” (Invito al *butō*) quando ha presentato al Daiichi Seimei Hall di Hibiya coreografie come *Sei Sebasutianus no junkyō* (Il martirio di San Sebastiano) e *Bokushin no gogo e no zensōkyoku* (Preludio al pomeriggio di un fauno). Ero ancora al quarto anno di università. Questa è stata la prima e ultima volta che Mishima ha visto un mio spettacolo. “I classici sono dotati di ricorsività”; ciò significa in altre parole che “nei classici vige la forza dell'avanguardia radicale”, e questo pensiero si potrebbe definire, forse, un elemento condiviso da Kasai Akira e Mishima Yukio. Tuttavia, non si può negare che Mishima Yukio sia un letterato, e Kasai Akira un danzatore. Questa differenza tra i due è davvero significativa.

Danzare il *Requiem* di Mozart

Fino ad oggi ho danzato il *Requiem* di Mozart innumerevoli volte su un palcoscenico, e probabilmente continuerò a danzarlo ancora in futuro. Infatti, credo di esprimere l'essenza ultima del *butō* – che attraversa la musica – e anche questa composizione.

Questa “messa da requiem per i defunti” è intrisa del pensiero di Mozart. Essa rivela il corpo (*nikutai*) umano come capolavoro artistico della creazione dell'Onnipotente, e che l'essere umano, dopo aver completamente purificato attraverso l'abluzione questo corpo (*nikutai*) sulla terra piena di disgrazia, lo restituisce a Dio nel momento del giudizio universale come corpo (*nikutai*) nuovo, come “corpo (*karada*)⁷ risorto”.

La prima parte del *Requiem* è stata coreografata da Kasai Akira e danzata da Kawaguchi Takao e Kasai Mitsutake al teatro KAAT di Yokohama nel marzo del 2020. Questa performance era dedicata in quell'occasione alla memoria del danzatore *butō* Ōno Yoshito, figlio di Ōno Kazuo, venuto a mancare nel gennaio del 2020.

7 Il termine “*karada*” (corpo) è scritto in *katakana*: カラダ (N.d.T.).

Mishima Yukio: orditura di drammaturgie e atti performativi

35

KATJA CENTONZE

Questo studio vuole mettere in luce gli aspetti di controtendenza nell'arte e pensiero critico di Mishima Yukio, in contrapposizione alla figura politicamente controversa che lui stesso si era ritagliato soprattutto negli ultimi anni della sua vita.

Ho già trattato in passato dell'importanza che il celebre artista occupa come collaboratore di sperimentazioni d'avanguardia antisistemica tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 (Centonze 2012; 2016), ma Mishima è ancora oggi un punto di riferimento per produzioni drammaturgiche della controcultura¹.

Sotto esame vengono presi l'intimo nesso e la tensione vibrante tra corpo e scrittura, – una scrittura² che nel caso della produzione letteraria di Mishima si contradd-

1 La ricerca sulle corporealtà nella scrittura e nelle performance di Hijikata a confronto con il corpo nella letteratura e nelle pratiche artistiche di Mishima è un percorso cardine nelle mie indagini accademiche fin dagli anni '90, e si articola in uno studio trasversale imperniato sulla performatività e corporealtà nella cultura giapponese. Il termine corporealtà (*corporeality/corporealities*), ancora poco diffuso nella letteratura scientifica italiana sulla danza, è qui adottato con riferimento allo specifico uso che se ne fa negli studi anglofoni dove è ampiamente affermato (si veda Foster 1995).

2 Qui la "scrittura" è intesa in termini di "pratica di scrittura" e "performatività" e, di conseguenza, la *pratica di scrittura* è intesa come *atto performativo*.

distingue come atto performativo con evidenza –, e il suo anelito verso la corporeità del *nikutai* (corpo di carne)³, che il letterato vedeva realizzata nella sua purezza nell'antidanza di Hijikata Tatsumi, il co-fondatore della danza *butō* (Centonze 2016; 2020). In questa tessitura viene messo in rilievo il personaggio di Mishima visto sia come drammaturgo di se stesso, sia come oggetto di drammaturgie tanto coreografiche, fotografiche, teatrali, filmiche e performative, quanto accademiche.

Il concetto di drammaturgia, a cui mi riferisco in questo studio, è inteso in senso ampio come ridefinito negli studi performativi sia dai teorici sia dagli operatori teatrali, vale a dire la drammaturgia legata al “nuovo teatro”, quella che si allontana dal teatro concepito come testo (si veda Gritzner *et al.* 2009). Questa idea di drammaturgia copre una vasta gamma di pratiche e operazioni di tipo collettivo, che includono la danza, performance, musica, cinema, media art, e abbracciano strategie che puntano verso estetiche performative multimediali. Un concetto preponderante legato a questo contesto è quello del “modo di rappresentazione” che viene sottolineato da Hans-Thies Lehmann (2005: 178) nelle sue teorie sul teatro postdrammatico.

La figura di Mishima visto come drammaturgo di se stesso, e come oggetto di drammaturgie, include anche quelle accademiche, considerando che ogni autore presenta in questo volume una configurazione teorica propria e peculiare incentrata su questo personaggio caleidoscopico.

La mia drammaturgia accademica predilige il Mishima protagonista e artefice di cultura di protesta, il Mishima vissuto da e visto attraverso gli occhi di intellettuali e artisti come Shibusawa Tatsuhiko, Tanemura Suehiro, Hijikata Tatsumi, Hosoe Eikō, Akuta Masahiko e tanti altri che hanno seminato e fatto fiorire la controcultura.

3 Per la pluralità di sinonimi del termine “corpo” e la loro stratificazione di significato nella lingua giapponese si veda Centonze (2021). La mia scelta (politica) di tradurre il termine composto “*nikutai*” (*niku*: carne; *tai*: corpo, forma) con “corpo di carne” o “carnal body”, soprattutto nel caso della danza e letteratura di Hijikata, implica diversi fattori teoretici e un ampliamento di prospettiva rispetto al termine “carne” o “flesh”. Il termine “*nikutai*” non comporta necessariamente un assetto dicotomico, e la traduzione “corpo di carne” serve per distanziarlo dal retaggio teologico e filosofico in cui la nostra parola “carne” è imbrigliata. Per ulteriori interpretazioni sul “*nikutai*” e la traduzione di “corpo di carne” proposte da Maria Pia D’Orazi, si veda il suo contributo in questo volume.

Il concetto di atto performativo, oltre a richiamare la centralità trans-storica del corpo e della performatività nella cultura giapponese (Centonze 2021), rimanda a uno dei principi fondanti intorno a cui ruota l'avanguardia artistica degli anni '60: il "*kōi*", vale a dire l'atto o l'azione (Centonze 2020). Lungo un simile percorso la letteratura di Mishima incentrata sul corpo si staglia nel panorama transdisciplinare come una piattaforma ideale per misurare la densità di costruzione narrativa/scenica, la densità di finzione e non-finzione.

Mishima e la drammaturgia intermediale negli anni '60

Un'opera d'arte che, a mio avviso, rivela in modo icastico l'essenza del discorso su corpo, scrittura e performance in Mishima e Hijikata, e il rapporto fra questi elementi, è la drammaturgia fotografica realizzata da Hosoe Eikō con l'immagine *Barakei* #15, scattata nel 1961 nel giardino dell'abitazione dello scrittore.

In *Barakei* #15 vediamo il corpo nudo di Mishima, disteso con la mano destra che sorregge la testa, mentre fissa la fotocamera civettando con l'obbiettivo, e il corpo nudo di Hijikata accartocciato, rannicchiato⁴ sopra quello dello scrittore e rivolto di schiena con il capo dalla parte opposta alla sua, in maniera da ricoprire/vestire parzialmente il corpo nudo del letterato. Entrambi sono immersi in un cespuglio fiorito.

La collezione *Barakei - Killed by Roses* (1963), durante le cui riprese Hosoe era assistito da Moriyama Daidō, nasce come operazione iconoclasta con cui il giovane Hosoe ha voluto sfidare, oltre a se stesso, l'immagine pubblica da superstar di Mishima per dar vita al "Mishima di Hosoe Eikō" (Centonze 2012: 226)⁵. Mishima aveva pregato Hosoe di ritrarre il suo corpo per la copertina di *Bi no shūgeki* (L'assalto della bellezza, 1961) come aveva fatto con Hijikata nella serie *Otoko to onna* (Uomo e donna, 1961)⁶. *Otoko to onna* era stata scattata nello studio di Hosoe,

4 Il danzatore assume la tipica posizione fetale, definita da Haniya Yutaka "*tainai meiso*" (meditazione nel grembo), che contraddistingue la pratica *butō*.

5 Per uno studio di *Barakei* e le sue varie edizioni si veda il contributo di Samantha Marenzi in questo volume.

6 Per il recital *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (Incontro del Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE), diretto da Hijikata nel luglio 1960, a cui Mishima assiste e con-

Hosoe Eikō, *Barakei* #15, 1961

(Si ringraziano per la gentile concessione il maestro Hosoe Eikō e Hosoe Kenji).

che, come afferma il fotografo, in quell'occasione si era trasformato in un "*nikutai gekijō*" (teatro del *nikutai*) (Centonze 2012: 226). L'avventura di *Barakei* contraddistingue l'incrocio tra le arti che negli anni '60 ruotano attorno al *nikutai* all'insegna della drammaturgia intermediale⁷, e, a parere di Hosoe, è il testamento che Mishima ci ha lasciato del suo *nikutai* (Centonze 2012: 227).

Secondo il critico d'arte Fukushima Tatsuo, Mishima, Hijikata e Hosoe sono i tre artisti che attraverso le loro rispettive collaborazioni hanno introdotto nel

tribuisce con il saggio *Kiki no buyō* (Danza di crisi, 1960), Hosoe aveva inserito immagini selezionate da *Otoko to onna* nelle note di programma intitolate *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai: Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikō shashinshū* (Incontro del Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE: collezione fotografica di Hosoe Eikō donata a Hijikata Tatsumi), un'opera d'arte a sé che contiene, oltre a quello di Mishima, contributi letterari di Ōno Kazuo e altri. In questo contesto intermediale ogni singolo elemento, dal volantino alla danza, è un'opera d'arte indipendente e allo stesso tempo parte integrante della performance (Centonze 2016: 447-448).

7 Sulla centralità del *nikutai* nell'avanguardia degli anni '60 si veda Centonze (2018a).

1960 la visione contemporanea del corpo e dello spazio che perdura fino ai giorni nostri in maniera dinamica (Centonze 2012: 218).

Possiamo dire che dalla foto *Barakei* #15 emerge con evidenza ciò che Shibusawa Tatsuhiko (1995: 26), amico di Mishima, ha messo in rilievo riguardo alla sua letteratura e al “fenomeno Mishima” discutendo l’elemento di voyerismo, vale a dire, come per lo scrittore il “vedere” e l’“esser visti” abbia giocato un ruolo fondamentale fino alla sua morte. Infatti, il viso di Mishima, e dunque la sua identità, è quasi sempre distinguibile nei suoi ritratti di *Barakei*, mentre le foto di Hijikata scattate da Hosoe, inquadrano frammenti del corpo/*nikutai*, e sono contraddistinte dall’assenza del viso e dello sguardo⁸.

Sono dell’idea che l’immagine *Barakei* #15 faccia risaltare il contrasto fra il *nikutai* esibito dall’esteta Mishima e il *nikutai* di Hijikata. Siamo nel periodo distinto dall’antidanza di Hijikata che mette in scena la sua danza del terrorismo in un attacco alla performance e al concetto stesso di teatro. Nella sua arte dell’invisibile consacrata all’*ankoku* (tenebre) il potere dello sguardo sia dello spettatore che del performer viene decapitato ed esautorato. Con le corporealtà realizzate nella danza e nella scrittura, Hijikata fa esplodere il sistema capitalistico e consumistico dal suo interno. Il lavoro sulla matericità del corpo eseguito da Hijikata sgretola l’economia stessa della teatralità – e di conseguenza, il modo in cui si produce e consuma l’atto scenico – basata sul vedere e l’essere visti, vale a dire il *theāsthai* (osservare, guardare), verbo da cui deriva il termine *theātron* (teatro) (si veda Centonze 2020).

Shibusawa venne presentato a Hijikata nel luglio 1960 proprio da Mishima in camerino al Daiichi Seimei Hall dopo il composito *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai*, come il saggista e traduttore di letteratura francese ama ricordare in diversi suoi scritti (Shibusawa 1986: 11-13; 1996: 227, 230), definendo Mishima uno dei fan più accaniti della danza di Hijikata e rimarcando il reciproco influsso fra questi due artisti. Il primo contatto fra Shibusawa e Mishima, mediato dalla sorella di Shibusawa, Sachiko, risale al 1956, quando Mishima si rende disponibile con entusiasmo a scrivere la premessa alla sua traduzione dal titolo *Jusuchinu* (*Justine*), il primo dei tre volumi di *Maruki do Sado senshū* (Opere selezionate del Marchese de Sade) pubblicato nello stesso anno dalla casa editrice di sinistra

8 Sul corpo acefalo nel *butō*, a cui è connessa l’assenza d’identità, e il rapporto tra vedere ed esser visti si veda Centonze (2016; 2018a).

Shōkōshoin. Shibusawa aveva pregato sua sorella di contattare telefonicamente Mishima per ringraziarlo in sua vece per aver accettato la richiesta (Andō 1994: 194-195). Shibusawa continuerà a essere per Mishima un punto di riferimento importante nel suo percorso intellettuale e estetico. Il dramma *Sado kōshaku fujin* (Madame de Sade, 1965) di Mishima si basa infatti su *Sado kōshaku no shōgai* (La vita del Marchese de Sade, 1964) di Shibusawa, il quale aveva pubblicato nel 1959 *Akutoku no sakae*, traduzione parziale di *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice*, che viene ritirato dal mercato per oltraggio al pudore. Shibusawa venne coinvolto insieme a Ishii Kyōji, direttore della casa editrice Gendaishichōsha, nel lungo “*Sado saiban*” (processo Sade), noto anche come “*Akutoku no sakae jiken*” (il caso di *Akutoku no sakae*), e uno dei capi di accusa era distribuzione di materiale osceno (*waitsesu*, oscenità). Il processo si concluse nel 1969 con il pagamento di una ammenda di 70.000 yen⁹.

Il sodalizio che legava Mishima, Hijikata e Shibusawa, i loro scambi, hanno contribuito significativamente alla cultura degli anni '60. L'incontro tra i tre al Daiichi Seimei Hall di Hibiya viene rievocato anche da Tanemura Suehiro (2001: 11-13), traduttore e studioso di letteratura tedesca, che si era recato al teatro convincendo il suo amico, l'indologo Matsuyama Shuntarō, già conoscente di Shibusawa, ad accompagnarlo per andare a vedere un recital di danza, nonostante entrambi non fossero frequentatori della scena coreutica¹⁰. Secondo quanto riportato da Tanemura, Mishima arrivò in teatro vestito di nero e, mentre si trovavano tutti nel foyer del teatro prima che iniziasse l'evento diretto da Hijikata, il letterato, laureato in giurisprudenza e specializzato in diritto processuale penale, diede consigli a Shibusawa riguardo al suo processo in corso. Dopo il recital Mishima trattenne Shibusawa, che stava per andarsene, dicendogli “Ti devo presentare un tipo interessante”.

9 In particolare sotto accusa era il secondo dei due volumi, *Jurietto no henreki* (I viaggi di Juliette). Per uno studio dettagliato sul processo di Shibusawa e Ishii e il criterio di “*waitsesu*” (oscenità) si veda Watanabe (1995).

10 L'attenzione di Tanemura per il recital era stata attirata dopo aver visto per caso il volantino caratterizzato da un design innovativo e da un messaggio dell'influente surrealista Takiguchi Shūzō riportato sul retro.

Nelle drammaturgie che Mishima riserva a se stesso rientra soprattutto il suo ultimo atto di vita, vale a dire l'occupazione del Quartier generale a Ichigaya del Jieitai (Forze di autodifesa del Giappone), e il suo ultimo discorso rivolto all'esercito trasmesso in diretta televisiva, che si conclude tragicamente con il *kappuku jisatsu*, come sovente viene definito il suo suicidio con taglio del ventre e decapitazione finale. Il *kappuku jisatsu* e il proclama sono punti di riflessione anche durante l'intervista di Ikegami Akira a Miwa Akihiro (nome d'arte di Maruyama Akihiro). Infatti, Miwa (2018), che Mishima adorava e ha dovuto pregare più volte per interpretare il doppio personaggio Lucertola nera/la sig.ra Midorikawa nella messa in scena di *Kurotokage* (Lucertola nera, 1961, 1969)¹¹, definisce il gesto estremo e clamoroso di Mishima un “*sakuhin*” (opera, opera d'arte, pièce, messa in scena).

Il *reenactment* del proclama di Mishima è una tra le sperimentazioni più note dell'artista Morimura Yasumasa, famoso per le sue riproduzioni performative di personaggi celebri, che vediamo nelle vesti di Mishima nel progetto fotografico e video *Requiem for the XX Century Twilight of the Turbulent Gods* (2006-2007) e in *Ego Obscura* (2018).

Mishima oggetto di drammaturgie contemporanee

Se consideriamo le drammaturgie contemporanee, che rivisitano il pensiero critico di Mishima, notiamo che queste si delineano con più chiarezza e maggior visibilità soprattutto in seguito al triplice disastro scaturito dal Grande Terremoto che ha colpito il Tohoku l'11 marzo 2011¹². Una delle produzioni artistiche d'avanguardia da cui non si può prescindere è quella di Akuta Masahiko, regista, atto-

11 La prima rappresentazione teatrale di *Kurotokage* di Mishima è del 1962, e la versione della pièce con Miwa Akihiro protagonista debutta nell'aprile del 1968, divenendo una delle opere più rappresentative di Miwa, che si occuperà anche dei costumi, musica, regia, scenografia nel corso degli anni. Il film *Kurotokage* (1968), diretto da Fukasaku Kinji, in cui compare Mishima, vede sempre Miwa come protagonista.

12 Sul cambiamento della scena performativa in seguito al terremoto, maremoto e disastro alla centrale nucleare di Fukushima, considerato in connessione con le proteste del movimento antinucleare, si veda Centonze (2018b).

re e poeta della scena underground, performer *butō* che ha subito l'influsso di Hijikata e co-fondatore insieme a Terayama Shūji dell'importante rivista «Chika engeki» (Teatro sotterraneo) data alle stampe per la prima volta nel 1969. In veste di organizzatore del Tōdai zenkyōtō, il movimento studentesco dell'Università di Tokyo, invita Mishima alla sede di Komaba per lo storico confronto con i 1000 studenti occupanti durante il periodo più acceso di proteste politiche. Questo dibattito del 13 maggio 1969, in cui si distingue la discussione fra Mishima e il giovane Akuta, viene pubblicato decenni dopo in *Mishima Yukio vs Tōdai zenkyōtō* (2000) ed è oggetto del recente documentario di Toyoshima Keisuke *Mishima Yukio vs Tōdai zenkyōtō: 50 nenme no shinjitsu* (*Mishima: The Last Debate*, 2020). Mishima rimane una costante nelle creazioni e nei discorsi di Akuta, una sorta di compagno di viaggio, uno dei suoi alter ego, insieme ad Antonin Artaud. Nelle drammaturgie radicali di Akuta, Mishima appare come punto di contrasto e allo stesso tempo di riferimento per le sue formulazioni teoriche e sceniche di dissidenza. Uno dei nodi centrali del suo pensiero critico è la linea e l'interconnessione tra bomba atomica/imperatore posta in parallelo al binomio Mishima/Zenkyōtō, che Akuta oppone al potere e al sistema del *kokutai* (lett. il corpo della nazione; lo stato-nazione incentrato sulla figura dell'imperatore), per smitizzare la figura imperiale nella sua diacronicità, posizionandola come menzogna storica (Akuta 2016; si veda anche Centonze 2018b: 108-109).

A settembre del 2011, mezz'anno dopo il triplice disastro e in piena crisi nucleare, allestisce insieme a Yūki Isshi III (dal 2022 Edo Dennai), maestro del teatro delle marionette *ito ayatsuri ningyō*¹³, la composita opera di denuncia *Arutō 24 ji* (Artaud ore 24). Questa si articola in una collaborazione tra marionette, manovratori, attori, danzatori, musicisti, artisti e intellettuali esponenti della contro-cultura per rivendicare la libertà di espressione e contestare la censura mediatica relativa alla contaminazione nucleare imposta da un complesso sistema di controllo sulle informazioni da parte di corporazioni e stato (si veda Centonze 2018b). Qui appare in una scena la figura di Mishima, impersonato dall'artista

13 L'arte dell'*ito ayatsuri ningyō* si avvale di marionette agite a terra attraverso tiri esterni operati a vista. Nel 2015 Yūki Isshi fonda l'attuale compagnia Ito ayatsuri ningyō Isshiza, e si rende indipendente dal fratello maggiore Tanaka Jun (ex Yūki Magosaburō XI) - primogenito di Magosaburō X e grande innovatore della tradizione dell'arte delle marionette -, con il quale aveva collaborato a diverse sperimentazioni d'avanguardia sotto il nome di Edo ito ayatsuri ningyōza, compagnia fondata nel 2005 dopo essersi distaccati dallo Yūkiza.

visivo Nakajima Haruya. Dopo momenti di forte tensione, Mishima si precipita, un po' impacciato, dalle quinte sul palco in divisa paramilitare con la bandana *hachimaki*, e inneggia all'imperatore dopo essersi presentato al pubblico, suscitando inevitabilmente risate in sala. La scena è densa di giochi di parole e richiami a simboli della cultura pop, come il parco a tema Sanrio Puroland, o il gruppo J-pop di idol (*aidoru*) AKB48. Anche se l'immagine è quasi caricaturale viene rivelata una sorta di complicità e simpatia tra Mishima e Akuta¹⁴. Mishima/Nakajima si rivolge al pubblico chiedendo se qualcuno sia disposto ad affiancarlo nella sua impresa, come quando si era rivolto al Jieitai durante il suo proclama, ed entra in uno scambio di battute con Akuta che è seduto in platea e l'unico a rendersi disponibile. Mishima/Nakajima gli risponde dicendo di ricordarsi del loro dibattito del 1969, e aggiunge di aver visto, infatti, il filmato su YouTube¹⁵.

Quest'opera complessa è stata riallestita in varie versioni¹⁶, di cui una ridottissima presentata nel 2015 al teatro La Soffitta di Bologna nel quadro del progetto *Akuta Masahiko e Yūki Isshi: 24 ore con Artaud* curato da Matteo Casari e chi scrive¹⁷.

Ad *Artaud 24 ji* ha preso parte anche Kawaguchi Norishige, direttore della compagnia emergente Peachum Company. Sempre in risposta al triplice disastro e alla crisi nucleare che continua fino a oggi, Kawaguchi presenta nel 2012 al Festival/Tokyo *Utsukushii hoshi* (Stella meravigliosa), riadattamento scenico dell'omonimo romanzo di Mishima, pubblicato nel 1962. Il romanzo è incentrato sulla famiglia Ōsugi i cui membri si ritengono extraterrestri provenienti da pianeti diversi, desiderosi di salvare la Terra e il genere umano che fa ricorso alle armi

14 Una registrazione video è consultabile su <https://www.youtube.com/watch?v=oh5dvYn003o> (22 agosto 2022).

15 Prima che venisse distribuito il documentario di Toyoshima, il filmato del dibattito tra Mishima e gli studenti poteva essere liberamente visionato su YouTube.

16 La prima versione è stata messa in scena all'Akasaka Red Theater (1-5 settembre 2011). Per la versione *Aruto 24 ji ++ futatabi* (Artaud ore 24 ++ ancora una volta, 2013) si veda Centonze (2018b: 3).

17 Questo progetto (26-28 ottobre 2015) includeva dei workshop, tavola rotonda e conferenza-dimostrazione. Per maggiori dettagli si veda https://archivi.dar.unibo.it/files/old_dar/web/masahiko_isschi_artaud.html (22 agosto 2022).

atomiche e all'energia nucleare. In una narrazione che intreccia fantascienza, distopia, realismo e critica sociopolitica al Giappone del dopoguerra, Mishima delinea una chiara denuncia nei confronti dell'umanità, delle questioni ambientali e soprattutto contro gli esperimenti nucleari e la conseguente contaminazione, definendo la bomba ad idrogeno come lascito degli ultimi esseri umani (Mishima 2017: 264). L'autore combina immagini poetiche di catastrofe, come l'arrivo della "primavera delle ceneri della morte" (Mishima 2017: 202-203)¹⁸ con elementi scientifici, tra cui troviamo riferimenti espliciti all'isotopo radioattivo stronzio 90 e cesio 137¹⁹. Con la sua rielaborazione scenica Kawaguchi designa il letterato come portavoce ante litteram della protesta antinucleare contro il Giappone che nel dopoguerra inizia a volgere verso lo stato-nazione basato sull'energia nucleare, che è oggi. Indagando il rapporto tra linguaggio, governo e potere e riservando un'attenzione particolare al corpo dell'attore, Kawaguchi (2013) vuole mettere in luce la contraddizione che caratterizza la strategia narrativa di Mishima, il quale insiste sul corpo terrestre di cui sono dotati i membri della famiglia protagonista nonostante la loro natura extraterrestre.

Secondo il regista, la piattaforma del teatro offre un'ulteriore via di indagine e una narrativa su due livelli rispetto al romanzo. La performance permette di smascherare l'incongruenza che si viene a creare quando l'attore sulla scena deve affrontare il proprio ruolo, in questo caso quello di extraterrestre, mentre è un essere umano che non può superare la propria condizione legata a un corpo umano. Nel 2015 riscrive l'opera presentando *Taiwahan utsukushii hoshi* (Stella meravigliosa versione dialogica) ponendo al centro il lungo dialogo filosofico del romanzo, che il drammaturgo considera in parallelo al capitolo "Il grande inquisitore" in *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Qui dirige solo due performer: Morisawa Yūichirō e Shimizu Shinjin, quest'ultimo direttore dei Gekidan Kaitaisha, una delle voci più critiche e più incandescenti del teatro di protesta politico-sociale in Giappone. La performance è stata presentata al Sanaizaka Studio dei Gekidan Kaitaisha, che si trova proprio dinanzi al quartier generale del Jieitai a Ichigaya.

18 Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

19 È interessante notare che la versione cinematografica del 2017 diretta da Yoshida Daihachi ignori il messaggio originale di Mishima, vale a dire la sua critica diretta alla politica nucleare, e l'attualità di questo problema spostando l'attenzione esclusivamente sul riscaldamento globale.

Appare evidente come Mishima sia una figura di riferimento per la cultura di protesta dagli anni '60 a oggi. Questo aspetto, almeno sul piano intellettuale, è stato sollevato anche da Miwa Tarō, quando al suo intervento al simposio *Kokusai Mishima shinpojiumu 2015* (International Mishima Symposium 2015, Tokyo, 11-12, 22 novembre 2015) ha affermato che lo scrittore è più considerato dagli intellettuali di sinistra, che non da quelli di destra. Il critico e scrittore esprime nella sua analisi (Miwa 2016) la vicinanza e affinità culturale che Mishima rappresenta per molti esponenti della controcultura, come artisti, editori, intellettuali, mettendo in risalto l'importanza che Mishima occupa nella produzione culturale antisistemica. Inoltre, confessa di aver scoperto tardivamente che molti facevano riferimento al celebre scrittore in virtù di un'affiliazione politica con l'estrema destra senza tener conto, però, della sua produzione letteraria. Infatti, come afferma Miwa Tarō (2016: 421), è difficile considerare di estrema destra l'autore di *Kyōko no ie* (La casa di Kyōko, 1959), *Utsukushii hoshi e Hōjō no umi* (Il mare della fertilità), la tetralogia completata poco prima di morire nel 1970.

Il *Kokusai Mishima shinpojiumu 2015* è stato senza dubbio un imponente evento di rottura del silenzio che in Giappone per anni ha avvolto il confronto aperto fra intellettuali internazionali su Mishima. A questo simposio hanno portato la testimonianza diretta diversi relatori come Donald Keene, Takahashi Mutsuo, Akuta Masahiko e Hosoe Eikō, il quale ha presentato la nuova edizione di *Barakei* (2015)²⁰.

Un artista, nelle cui drammaturgie coreografiche Mishima occupa un posto di rilievo, è senza dubbio Kasai Akira, uno dei più importanti esponenti del *butō*. Il suo ritorno sulla scena *butō*, in seguito ad anni di pratica di euritmia in Germania, è contrassegnato, tra le altre, dalla sua creazione *Mishima Yukio no shura* (Gli *asura* di Mishima Yukio, 1994), basata su *Eirei no koe* (La voce degli spiriti eroici, 1966)²¹ e danzata nello spazio *nō* dell'Umewaka nōgakudō, in cui il performer si avvale di una maschera *nō* appositamente scolpita che ritrae il viso di Mishima. Tra le sue numerose sperimentazioni di genere e di contaminazione tra le arti vediamo Ka-

20 Il primo giorno del simposio, che includeva l'intervento di Akuta, si è svolto nello stesso auditorium del Campus di Komaba, dove Mishima si era confrontato con gli studenti in rivolta.

21 Kasai non ha potuto usare il titolo originale *Eirei no koe*, poiché la moglie di Mishima non gli ha concesso i diritti d'autore.

sai danzare il personaggio Komachi in *Aoi/Komachi* (2007), con cui il drammaturgo d'avanguardia Kawamura Takeshi, direttore della compagnia TFactory, rivisita in chiave contemporanea la tradizione classica e il *Kindai nōgakushū* (Raccolta di *nō* moderni, 1956) di Mishima. Questo spettacolo era inserito nell'ampio progetto *Gendai nōgakushū* (Raccolta di *nō* contemporanei) ideato da Nomura Mansai per il Setagaya Public Theatre.

Nel 2013, in seguito alla proposta del Jimintō (Partito Liberal Democratico) di revisionare l'Articolo 9 della Costituzione del Giappone, con cui la nazione rinuncia al diritto di belligeranza, da cui si scatena un acceso e amplissimo dibattito pubblico, Kasai mette in scena *Nihon kenpō o odoru* (Danzare la Costituzione giapponese)²². In reazione alla proposta di revisione, il danzatore si era sentito sfidare fisicamente riflettendo sulla Costituzione, come se fosse il suo scheletro, e la risposta del danzatore è stato appunto questo spettacolo eccellente presentato al Kazuo Ohno Festival 2013. In *Nihon kenpō o odoru* Kasai pronuncia il famoso verso di *Eirei no koe* "Nadote sumerogi wa hito to nari tamaishi" (Perché l'imperatore è diventato un uomo?)²³, e rende visibile il fatto di condividere con lo scrittore l'idea che il Giappone dovrebbe formare una nazione culturale al di sopra della nazione politica. Questa performance nasce dalla sua ricerca coreutica sulle parole, che vengono parterite dal corpo, e dalle sue riflessioni sulla crescente presa di coscienza dell'opinione pubblica intorno all'Articolo 9, con l'intenzione di far esperire la danza e le parole agli spettatori attraverso il proprio corpo prima di maturare una risposta alla revisione costituzionale.

Nonostante Kasai sottolinei nel suo pensiero su Mishima il profondo interesse che lo scrittore nutre per il rapporto tra parola (*kotoba*) e il *nikutai*, è importante notare che il danzatore segnali la significativa differenza che si viene a creare tra l'approccio dello scrittore a questi due elementi, e il suo, considerando che è un danzatore *butō* (cfr. infra Kasai p. 34).

Come già evidenziato, gli anni '60 sono contraddistinti dall'esplorazione intellettuale e artistica della corporeità del *nikutai*, e uno dei dibattiti delineatisi nel corso di quegli anni turbolenti è quello incentrato sulla parola e il *nikutai*, tema

22 Per le azioni intraprese dagli artisti in reazione alla possibile revisione dell'Articolo 9 si veda Centonze (2018b: 106-107).

23 Il verso viene citato in tono ironico e con grande umorismo anche nella scena di Mishima in *Artaud 24 ji*.

dominante, per esempio, dell'influente rivista di poesia contemporanea «Gendai-shi techō», che nel 1969 pubblica i due numeri speciali «Nikutai to gengo» (*Nikutai* e linguaggio), a cui contribuiscono Hijikata e Kasai (Centonze 2018a: 20-21).

Mishima alla ricerca della parola (del) “*nikutai*”

Di estremo interesse è come nel caso di Mishima la complessità dell'interazione tra letteratura e corpo – in congiunzione con la sua ossessione per il *nikutai* – sia amplificata e riverberata dalle drammaturgie corporeali e performative espletate attraverso i differenti media.

Indubbiamente, in *Taiyō to tetsu* (Sole e acciaio, 1968)²⁴ si cristallizza quel territorio di sfida e rincorsa tra la parola e il *nikutai*, che caratterizza la letteratura e la vita dell'esteta. Shibusawa (1986: 37) ravvisa in quest'opera la sua “confessione di fede nel *nikutai*”, e lo stesso Mishima (1968: 5), il quale esplora la prosa come sua tecnica di scrittura e autoindagine, la colloca tra confessione e critica, designandola “*himerareta hihyō*” (critica celata). Attraverso questo scritto l'autore esprime le sue riflessioni sull'esistenza e sul rapporto tra realtà, parola e corpo. Mishima (1968: 48-49) vede il *jitsuzai* (la realtà in termini di esistenza oggettiva e attuale) posto al di là delle idee e dell'astrazione, descrivendolo come quel “nemico” che ricambia il nostro sguardo, mentre le idee non ci guardano affatto. Questo nemico è l'essenza delle cose, da cui siamo guardati (Mishima 1968: 49). Ci viene confermato qui che nel mondo della *forma* auspicato dal letterato permane il forte dominio del rapporto visivo, che, per l'appunto, Shibusawa (1995: 26) definisce voyeuristico e ritiene essere determinante nella concezione del corpo coltivata da Mishima.

Per quanto riguarda la pratica di scrittura di Mishima e il suo approccio al romanzo, significativa è l'analisi fornita da David Pollack, il quale rileva la concezione tecnologica che il letterato aveva di questo genere narrativo:

For Yukio Mishima (1925-70) “the novel” itself was a central problem of Japanese narrative. The Japanese had quickly realized that they required this foreign Western technology no less than other technologies of communication, such as the telephone, in order to be able to express themselves as the “mod-

24 L'opera era stata prima pubblicata in serie dal 1965 nella rivista «Hihyō» (Critica).

ern” peoples were doing. Mishima understood, however, that using this indispensable alien technical device to express the native story could only alienate the Japanese from their own narrative. (Pollack 1992: 148)

Fin dalle prime pagine di *Taiyō to tetsu*, Mishima (1968: 6-7) fa riferimento alle parole (*kotoba*), vale a dire la materia che lui plasma come scrittore, la materia della sua carriera, vita e passione, paragonandole alle *shiroari* (termiti) che divorano il pilastro di legno grezzo, che per lui simboleggia il *nikutai*²⁵. In questo passaggio (Mishima 1968: 7) viene esplicitato dal letterato che, rispetto alle altre persone, che fin dall’infanzia hanno prima una esperienza del corpo (*nikutai*) e successivamente delle parole (*kotoba*), nel suo caso la memoria delle parole (*kotoba no kioku*) precede di gran lunga la memoria del suo *nikutai* (*nikutai no kioku*). Di conseguenza, come lui stesso afferma, la sua percezione del *nikutai* appare già alterata dalle parole, vale a dire che lui esperisce fin da principio un *nikutai idealizzato e formalizzato*, e, attraverso la metafora, descrive come lui sia stato visitato prima dalle termiti, mentre il tronco di legno grezzo è apparso lentamente e già divorato a metà dagli insetti xilofagi.

Vorrei richiamare qui l’attenzione sulla dinamica e tessitura del testo imperniato principalmente su due protagonisti antitetici: *kotoba*, la parola e il *nikutai*, il corpo di carne, mentre il termine “*gengo*” (linguaggio) viene scelto dall’autore solo diverse righe dopo (si veda Mishima 1968: 9)²⁶.

Di seguito viene indicato il suddetto passaggio rispettivamente nelle traduzioni di John Bester (Mishima 1970) e Lydia Origlia (Mishima 2000), in cui ho inserito le parole del testo originale di Mishima (1968) per mettere in risalto l’uso dei termini “*kotoba*” (言葉) e “*nikutai*” (肉体) e la loro dinamica di contrapposizione.

Bester scrive nella sua traduzione di *Taiyō to tetsu* del 1970, che è la prima in lingua occidentale:

25 Per uno studio sull’esperienza di Mishima con questi organismi xilofagi durante il suo viaggio in Brasile nel 1952 e la sua opera *Shiroari no su* (Il nido delle termiti, 1955) si veda il contributo di Donatella Natili in questo volume. Come evidenziato da Pollack (1992: 168), la metafora delle termiti viene usata da Mishima anche in relazione al capitalismo e al tempo.

26 Vorrei sottolineare, comunque, che l’area semantica di “*kotoba*” è molto ampia e comprende anche il significato di “linguaggio”.

When I examine closely my early childhood, I realize that my memory of words [言葉] reaches back far farther than my memory of the flesh [肉体]. In the average person, I imagine, the body [肉体] precedes language [言葉]. In my case, words [言葉] came first of all; then – belatedly, with every appearance of extreme reluctance, and already clothed in concepts – came the flesh [肉体]. It [その肉体]²⁷ was already, as goes without saying, sadly wasted by words [言葉]. (Mishima 1970: 7. Le parentesi e note sono di chi scrive)

Origlia rende la traduzione nel seguente modo:

Quando rifletto attentamente sulla mia infanzia, mi accorgo che per me i ricordi legati alle parole [言葉] risalgono a tempi infinitamente lontani della memoria carnale [肉体の記憶]²⁸. A una persona comune si presenta prima il corpo [肉体] e poi il linguaggio [言葉], mentre a me si manifestarono in primo luogo le parole [言葉] e in seguito, molto più tardi, con estrema riluttanza, mi apparve il corpo [肉体], già in una forma ideale: ed esso [その肉体] era, inutile a dirsi, già corroso dalle parole [言葉]. (Mishima 2000: 8. Le parentesi e note sono di chi scrive)

Nelle righe successive Mishima (1968: 7-8) affianca le parole (*kotoba*) anche all'acido nitrico usato nell'arte dell'incisione. Infatti, comporre un'opera significa per il letterato fare “ricorso a quest'azione corrosiva che logora la realtà” (Mishima 1968: 8). È evidente che Mishima si riferisce alla materia che plasma come scrittore, quindi si riferisce in senso stretto alle parole, che tramutano la realtà in astrazioni e sono il veicolo che media tra la realtà e il nostro intelletto, affermando che le parole di per sé (*kotoba jitai*) non siano immuni alla propria azione corrosiva (Mishima 1968: 8).

Qui entra in gioco la sua consapevolezza del rapporto tra il *nikutai*, le parole e le cose, di cui ha trattato nei suoi brillanti scritti critici in cui analizza il *butō* di Hijikata. Come già dimostrato in altri studi (Centonze 2012, 2016), vorrei far notare come da un confronto tra ciò che Mishima distingue nella corporealtà indagata nella danza di Hijikata, in cui predomina un *nikutai* che *interroga* la realtà,

27 その肉体 (*sono nikutai*): lett. questo *nikutai*.

28 肉体の記憶 (*nikutai no kioku*): traducibile anche come “memoria del *nikutai*”.

e il discorso sul *nikutai* e la realtà, che si dipana in *Taiyō to tetsu*, in cui lo scrittore dichiara apertamente di essere alla ricerca del corpo, che nel suo caso si manifesta fin da principio come *idea* di corpo, si possa individuare una chiave di lettura peculiare della produzione artistica di Mishima.

Faccio riferimento in particolare al saggio *Zen'ei buyō to mono to no kankei* (Il rapporto tra la danza d'avanguardia e le cose, 1961) scritto per le note di programma del secondo *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (1961) diretto da Hijikata²⁹. In una conversazione con Hijikata lo scrittore viene stimolato dalle parole del danzatore, il quale discute la natura dei movimenti nella sua sperimentazione coreutica, dopo aver scoperto che si tratta dello stesso movimento che un paziente di poliomielite compie, quando cerca attraverso vari tentativi di afferrare un oggetto.

È una cosa su cui ho riflettuto in seguito: per quanto riguarda la danza classica nel rapporto fra persona e oggetto non si avverte neanche un po' il senso di estraneità (piuttosto, il fatto che appaia la "cosa" [*mono*] è molto raro), e la grazia del gesto, un certo tipo di abbellimento e enfasi, non sono altro che una "stilizzazione", per usare una parola comoda. Tuttavia, nella danza d'avanguardia³⁰, esiste da qualche parte solennemente la temibile "cosa in sé" [*mono jitai*], anche se, per esempio, non viene materializzata sul palcoscenico, e il rapporto tra la persona e la cosa è pieno di contraddizioni tragiche, e i gesti umani, nel voler raggiungere la cosa, scivolano invano nell'aria, in altre parole, si muovono completamente dominati dalla cosa. Questi sono efficaci, anche se smascherano la falsità dei gesti quotidiani, la falsità dei nostri "gesti naturali" che sono stati disciplinati dalle abitudini sociali.

Infatti, quando, anche senza alcuna ragione, allunghiamo la mano verso una sigaretta, una tazza di caffè sul tavolo, l'atto di afferrarle, l'atto del *begreifen*, è reso ancor più possibile, perché, in breve, noi viviamo una vita tranquilla in

29 Questo saggio costituisce uno dei contributi letterari, tra cui troviamo anche un testo di Shibusawa, inseriti nelle note di programma, vale a dire l'opera d'arte di Hosoe intitolata *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai: Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikō shashinshū 2* (Incontro del Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE: collezione fotografica di Hosoe Eikō donata a Hijikata Tatsumi 2).

30 Per "danza d'avanguardia" Mishima intende qui la danza di Hijikata.

un mondo di concetti (*Begriff*) di tazza di caffè e sigaretta. (Mishima tradotto in Centonze 2016: 456. Le note sono di chi scrive)

È determinante leggere in questo saggio di Mishima, che aveva scoperto la pura espressione del *nikutai* nell'antidanza di Hijikata (Centonze 2016; 2020: 126), come le cose in sé, *mono jitai*, siano la realtà scissa dalla significazione, di cui la parola/concetto (*Begriff*) veste la realtà. Il *mono jitai* e il *nikutai* vengono collocati sullo stesso piano e posti in contrasto con la sfera del mondo verbale che rimanda all'afferrare (*greifen*), in una linea diretta, l'oggetto investito di concetto (*Begriff*). Questa linea viene definitivamente spezzata dall'atto iconoclasta istaurato da Hijikata, interrompendo il filo che lega socialmente e culturalmente il corpo materico e organico alla parola senza, però, spodestare quest'ultima (Centonze 2016: 457). Con Hijikata il corpo, prosciugato della parola, viene restituito alla sua inafferrabilità, mettendoci a confronto con il *hagurete iru nikutai* (Centonze 2018a: 31)³¹, deragliato dal binario linguistico, che la parola non riesce a rincorrere. Nelle sue sperimentazioni corporeali, il corifeo del *butō* esplora corpi critici (di crisi e di critica), caustici, dotati di acido corrosivo e criticismo, indagando il *mumokutekina nikutai*, il *nikutai* senza scopo, o come lo definisco, "atelico" (Centonze 2020), una corporealtà strettamente connessa al *hagurete iru nikutai*.

Mishima era attratto proprio da queste corporealtà antiestetiche manifestate nell'arte di Hijikata consacrata al carattere metamorfico del *nikutai* (Centonze 2016), che si collocano agli antipodi del corpo muscoloso, allenato, e alla scrittura dallo stile ornato e ricercato che costellano la vita di Mishima.

Di conseguenza, se volgiamo lo sguardo verso la frase seguente vergata all'inizio di *Taiyō to tetsu*, salta ancor più all'occhio la dicotomia fra *nikutai*, il corpo di carne, e *kotoba*, la parola: "Watashi wa 'nikutai' no kotoba o sagashite ita no dearu (私は「肉体」の言葉を探してゐたのである)" (Mishima 1968: 6). Nella traduzione di Bester (Mishima 1970: 7) questa è resa come "What I was seeking, in short, was a language of the body"; e nella traduzione di Origlia (Mishima 2000: 7) corrisponde a "Ciò che stavo cercando era un linguaggio del 'corpo'".

31 Per *hagurete iru nikutai* propongo le seguenti definizioni: il corpo di carne persosi, errante, disorientato, di cui si perde il controllo e che ha perso il controllo, staccato dai legami che regolano società e individuo, scisso dalla soggettività, dalla persona stessa.

Se leggiamo questa frase tenendo a mente la pluralità di corpi esistente nella lingua giapponese, la scelta specifica del termine “*nikutai*”, e la complessità che si cela dietro il rapporto tra questa peculiare corporealtà e *kotoba*, potremmo scoprire come Mishima fosse invaghito del corpo antinarrativo e organico, e quanto fosse consapevole del fatto che il termine “*nikutai*”, non appena inserito in un tessuto letterario, possa perdere la sua efficacia e natura incontrollabile. Di conseguenza, dietro questa frase si potrebbero celare i seguenti significati: “Ciò che stavo cercando era la parola ‘*nikutai*’”, oppure “Ciò che stavo cercando erano le parole che concernono il ‘*nikutai*’”, oppure “Ciò che stavo cercando era/erano la/le parola/e per il ‘*nikutai*’”.

Qui la frase avrebbe tutt’altro significato, se al posto di *nikutai* ci fosse, per esempio, la parola “*shintai*” (corpo), che tendenzialmente può indicare un corpo inserito nel sistema sociale, oppure il corpo come oggetto di discussione filosofica (Centonze 2021).

Credo che ciò che a Mishima stia a cuore non sia semplicemente il “linguaggio del ‘corpo’”, in quanto possiamo ritrovare quest’ultimo nelle sue drammaturgie fotografiche, filmiche e teatrali, ma la parola che è alla pari del *nikutai*, vale a dire una parola corporeale, la parola *nikutaizzata*, come direbbe Ichikawa Miyabi (Centonze 2016: 457), considerando che il *nikutai* per Mishima è quel territorio non corrotto dalla parola, con cui bisogna fare i conti in un contesto letterario.

Per cui, nella mia drammaturgia accademica su Mishima, questa è una delle chiavi di lettura della sua arte, vale a dire la segreta critica a se stesso, che vive in un continuo anelito verso il *nikutai* e la parola “*nikutai*”, per lui irraggiungibile anche se sicuramente possiamo dire che la sua è una squisita *letteratura invaghita del corpo (nikutai)*. A tal proposito risulta indicativa l’osservazione avanzata da Shibusawa durante la sua discussione con Mishima sul fascino di Izumi Kyōka e la metamorfosi. Shibusawa (1986: 176) ipotizza una letteratura che si trasforma (*henshinsuru*, che implica esplicitamente la metamorfosi, ovvero la trasformazione del corpo), e una che non si trasforma, sostenendo fermamente che la letteratura di Mishima appartiene al secondo ordine.

Infatti, mentre, a mio avviso, Hijikata è riuscito nelle sue sperimentazioni letterarie a ridurre la distanza fra la parola “*nikutai*” e il *nikutai* performativo e metamorfico che emerge nelle sue sperimentazioni coreutiche, Mishima riproduce la distanza letteraria tra la parola e il *nikutai* stesso nelle sue opere di scrittura e anche in quelle drammaturgiche multimediali. Per Mishima, forse, l’unico momento in cui ha fatto coincidere a tutti gli effetti il pensiero con l’azione, la parola con il *nikutai*, è stato il suo ultimo “*sakuhin*” – come lo definisce Miwa

Akihiro (2018) –, in cui ha affrontato la morte attraverso il suo gesto estremo del *kappuku jisatsu*. Nella morte autoinflitta del letterato, che ha scosso tutti, vedo uno spartiacque tra gli anni '60 e '70, che segna il passaggio rispettivamente dalla cultura incentrata sul *nikutai* a quella incentrata sullo *shintai*, passaggio a cui corrisponde a sua volta una svolta estetica fondamentale anche nell'ambiente della performance (Centonze 2018a: 62).

Pertanto, tornando alla drammaturgia fotografica di *Barakei #15*, in cui il corpo nudo di Hijikata copre parzialmente il corpo nudo di Mishima, possiamo dire di intravedere il *nikutai* accartocciato di Hijikata sopra il corpo *shintai* di Mishima, il quale aspira alla corporeità del danzatore, e ci guarda attraverso la sua *idea* di *nikutai*. Per estensione, mi sento di affermare che il *nikutai* di Hijikata veste parzialmente lo *shintai* di Mishima, ovvero, che Mishima indossa parzialmente il *nikutai* di Hijikata.

Questa continua tensione verso il *nikutai* mi è stata confermata anche dal maestro Hosoe durante una nostra conversazione del 2004 (Centonze 2012: 235), il quale ha aggiunto che Mishima non solo anelava al *nikutai*, ma anche all'*ankoku*, l'oscurità profonda che connota il *butō*.

Bibliografia

- AKUTA, MASAHIKO, 2016, *Genbaku/tennō soshite Mishima Yukio to Tōdai zenkyōtō* (Bomba atomica/imperatore – inoltre Mishima Yukio e il Tōdai zenkyōtō), in Inoue, Takashi, *et al.*, eds, *Konton to kōsen: Mishima Yukio to Nihon, soshite sekai* (Caos e resistenza: Mishima Yukio e il Giappone, e poi il mondo), Suiseisha, Tokyo, pp. 63-83.
- ANDŌ, TAKESHI, 1996, *Mishima Yukio "nichiroku"* (Mishima Yukio: "registro giornaliero"), Michitani, Tokyo.
- CENTONZE, KATJA, 2012, *Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō*, in Geilhorn, Barbara, *et al.*, eds, *En-acting Culture: Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*, Iudicium, München, pp. 218-237.
- CENTONZE, KATJA, 2016, *Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio*, in Migliore, Maria Chiara, *et al.*, a cura di, *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, vol. II, Aracne, Roma, pp. 439-462.
- CENTONZE, KATJA, 2018a, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia.

- CENTONZE, KATJA, 2018b, *Vibrations of 11 March 2011 in Japan's Performance Scene: Yamakawa Fuyuki and the Sound of Radioactivity*, in Mariotti, Marcella, et al., eds, *Rethinking Nature in Post-Fukushima Japan: Facing the Crisis*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 105-130.
- CENTONZE, KATJA, 2020, *Placing Protest and Corporeality in the 1960s*, in «Rivista degli Studi Orientali», n. 3, vol. XCIII, pp. 121-136.
- CENTONZE, KATJA, 2021, *Bodies in Japanese Language: An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality*, in «Annali Ca'Foscari. Serie Orientale», vol. 57, pp. 575-604.
- FOSTER, SUSAN LEIGH, ed., 1995, *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London.
- GRITZNER, KAROLINE, et al., 2009, *Editorial: On Dramaturgy*, in «Performance Research», n. 3, vol. 14, pp. 1-2.
- HOSOE, EIKŌ, 1985 [1963], *Ba ra kei: Ordeal by Roses*, prefazione di Mishima, Yukio, note di Hosoe, Eikō, postfazione di Holborn, Mark, Aperture, New York.
- KAWAGUCHI, NORISHIGE, 2013, *Utsukushii hoshi* (Stella meravigliosa), note inedite.
- LEHMANN, HANS-THIES, 2006 [1999], *Postdramatic Theatre*, trad. Jürs-Munby, Karen, Routledge, London, New York.
- MISHIMA, YUKIO, 1968, *Taiyō to tetsu* (Sole e acciaio), Kōdansha, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1970, *Sun and Steel*, trad. Bester, John, Kōdansha International Ltd., Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 2000, *Sole e acciaio*, trad. Origlia, Lydia, Ugo Guanda Editore, Parma.
- MISHIMA, YUKIO, 2017 [1962], *Utsukushii hoshi* (Stella meravigliosa), Shinchōsha, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, AKUTA, MASAHIKO, et al., 2000, *Mishima Yukio vs Tōdai zenkyōtō 1969-2000*, Fujiwara shoten, Tokyo.
- MIWA, AKIHIRO, 2018, in *Miwa Akihiro x Ikegami Akira taidan: ikiru tame no hin-to* (Conversazione tra Ikegami Akira e Miwa Akihiro: consigli per vivere), in *Ikegami Akira no 5 ya renzoku BIG taidan* (5 serate consecutive delle conversazioni BIG di Ikegami Akira), BS Asahi, 9 marzo, <https://www.youtube.com/watch?v=XudjKl5RWAw>.
- MIWA, TARŌ, 2016, *Mishima to Karajicchi, aruiwa bungaku to seiji no "aida"* (Mishima e Karažić, oppure "tra" letteratura e politica), in Inoue, Takashi, et al., eds, *Konton to kōsen: Mishima Yukio to Nihon, soshite sekai* (Caos e resistenza: Mishima Yukio e il Giappone, e poi il mondo), Suiseisha, Tokyo, pp. 419-430.
- POLLACK, DAVID, 1992, *Reading against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- SHIBUSAWA, TATSUHIKO, 1992, *Hijikata Tatsumi ni tsuite* (Su Hijikata Tatsumi), in

- Hijikata, Tatsumi, *Yameru maihime* (La danzatrice malata), Hakusuisha, Tokyo, pp. 223-232.
- SHIBUSAWA, TATSUHIKO, 1996 [1983], *Mishima Yukio oboegaki* (Note che ricordano Mishima Yukio), Chūōkōronsha, Tokyo.
- TANEMURA, SUEHIRO, 2001, *Hijikata Tatsumi no hō e: nikutai no rokujūnendai* (Verso Hijikata Tatsumi: gli anni '60 del *nikutai*), Kawade shobōshinsha, Tokyo.
- WATANABE, YUKO, 1995, *Freedom of Expression in the U.S. and Japan: A Comparative Study of the Regulation of Obscene Materials*, Masters Theses 1911-February 2014, University of Massachusetts Amherst, <https://scholarworks.umass.edu/theses/2539>.

Mishima: il corpo, la spada e la danza d'avanguardia come modello

57

MARIA PIA D'ORAZI

Com'è noto, la danza *butō* giapponese nasce ufficialmente con uno spettacolo di quindici minuti realizzato da Hijikata Tatsumi nel 1959 che porta il titolo di un romanzo di Mishima Yukio uscito otto anni prima: *Kinjiki* (*Colori Proibiti*, 1951)¹. Fatta eccezione per alcune traduzioni in inglese apparse nelle prime pubblicazioni occidentali sul *butō*², la relazione con Hijikata non compare negli studi non giapponesi su Mishima e nelle sue più importanti biografie³ almeno fino agli inizi degli anni duemila⁴, quando una nuova generazione di studiosi ha cominciato a esplorare questo rapporto individuando un'area d'in-

1 *Kinjiki* è comunemente considerato l'origine del *butō* anche se, quando nel 1968 presenta il suo assolo *Hijikata Tatsumi to nihonjin. Nikutai no hanran* (Hijikata Tatsumi e i giapponesi. La rivolta del corpo), Hijikata parla dell'undicesimo anniversario del suo progetto *ankoku butō* (Centonze 2013: 667).

2 Come per esempio il testo di Hoffman *et al.* (1987).

3 Qui si fa riferimento alla biografia dello studioso americano Nathan (2000) e a quella del giornalista inglese Scott Stokes (2000).

4 Hijikata viene citato per esempio nella biografia di Mishima scritta da Ciccarella (2007: 184, 206) a proposito del libro realizzato con Hosoe Eikō sul modello che il fotografo aveva già realizzato con Hijikata, e come ospite delle sue feste.

fluenza e reciproco svelamento⁵.

Non è chiaro se all'epoca Hijikata e Mishima si conoscessero già⁶. Secondo Bruce Baird, Hijikata usò per la sua performance il riferimento al romanzo senza chiedere il permesso allo scrittore che, per questo motivo, qualche settimana dopo si presentò nello studio dove il danzatore provava per affrontarlo⁷. Katja Centonze fa notare che, in un articolo successivo, Mishima stesso confessa di non aver preso seriamente quella versione di *Kinjiki* e di non averla voluta vedere di proposito. Pensava che fosse qualcosa tipo: “La danza concettuale di giovani pseudo-letterati”⁸ (Centonze 2013: 676-677). Poi a vederla ne resterà catturato, provando “attrazione magica” e “profondo interesse” (Centonze 2016a: 447).

Riannodando i fili degli scambi fra Mishima e Hijikata emerge una visione del corpo che può essere letta anche attraverso la grammatica delle arti marziali e trasforma il danzatore nel modello ideale dell'uomo d'azione. Secondo Tsuda Itsuo, che ha introdotto in Europa il *movimento rigeneratore* (*katsugen undō*)⁹ e dif-

5 In particolare, vedi i fondamentali Baird (2012; 2019) e Centonze (2012; 2013; 2016a), che fanno riferimento direttamente agli scritti in giapponese di Mishima su Hijikata.

6 È un dubbio che Baird avanza basandosi sulla testimonianza del danzatore Yamada Ippei (Bishop Yamada), secondo il quale Hijikata avrebbe aspettato Mishima lungo un tragitto che era solito percorrere per conoscerlo. Tuttavia, Baird nota anche che, nel suo primo articolo su *Kinjiki*, Mishima non parla di Hijikata come se già lo conoscesse (Baird 2012: 236, n. 44).

7 Si tratta della Scuola di danza di Tsuda Nobutoshi (Baird 2012: 32).

8 Centonze sottolinea che Mishima “non era tra il pubblico durante la performance del maggio 1959. Alcuni mesi dopo, lo stesso scrittore confessa e puntualizza di non aver assistito alla prima performance per un sospetto pregiudiziale: ‘Avevo sentito dire che Hijikata Tatsumi della Scuola di danza Tsuda aveva presentato uno spettacolo di danza moderna, il cui titolo era stato tratto dalla mia opera *Kinjiki*, ma ho perso l'opportunità di vederlo. A dire il vero, non lo ho preso seriamente, pensando che dopotutto si trattasse della danza concettuale di giovani pseudo-letterati’” (Centonze 2013: 676). Per questo articolo di Mishima (1959), vedi anche la traduzione integrale di Baird (2019: 52).

9 Il *katsugen undō*, generalmente tradotto come *movimento rigeneratore*, è un allenamento del sistema motore extrapiramidale - responsabile della capacità di movimento involontario - sviluppato in Giappone da Noguchi Haruchika (1911-1976). Questi esercizi fanno parte del metodo *seitai*, una disciplina messa a punto da Noguchi a partire dal 1923 per ripristinare la naturale capacità del corpo di riequilibrarsi da sé e funzionare correttamente.

fuso l'*aikidō* come pratica respiratoria dall'inizio degli anni Settanta, la filosofia dell'azione rappresenta un carattere "primordiale" della sensibilità giapponese e "il fondamento delle sue tradizioni", che ha permesso al Giappone di conservare "un'autonomia culturale" nonostante l'occidentalizzazione (Tsuda 2014a: 19).

Quando parla dell'azione Mishima spiega che il suo principio è "l'identità tra l'uomo e la sua arma nel loro procedere in linea retta verso un obiettivo definito", e la sua bellezza è come l'esplosione di un "fuoco d'artificio": "Ineluttabilmente legata all'impossibilità di una ripetizione" e capace di contenere "l'eternità nell'istante" (Mishima 1995: 71).

Chi lo ha visto danzare racconta che Hijikata "non usava il corpo come se fosse un materiale", piuttosto era "tutt'uno con il suo corpo", "era un coltello affilato" (Tanaka 1986: 146). E chi è stato coreografato da lui e ne ha adottato il metodo di lavoro, spiega che Hijikata puntava a trasformare il corpo in una "lama" capace di "tagliare l'aria intrisa di sangue con la precisione di chi disseziona un pesce ancora vivo" (Kasai 2016: 67). Per Mishima e il *butō* di Hijikata può valere quello che lo scrittore afferma a proposito del rapporto dei samurai con il teatro *nō*: "I samurai disdegnavano le rappresentazioni teatrali, ad eccezione del *nō*, le cui regole impongono un'unica recita, in cui convergono tutte le energie: un'unicità simile a quella di un'azione reale" (Mishima 1995: 96).

Nel 1959 Mishima ha 34 anni e da dieci è lo scrittore migliore della sua generazione. All'inizio dell'anno ha stabilito per sé un programma intensivo di esercizi fisici: il lunedì e il venerdì allenamenti di *kendō*; mercoledì, giovedì e sabato body building (Scott Stokes 2000: 122). La scoperta del corpo, che descriverà nel successivo *Taiyō to tetsu* (Sole e Acciaio, 1968), è arrivata dopo essersi riconciliato con il sole sulla tolda della nave che lo ha portato per la prima volta in America nel 1952 (Mishima 2021: 9). Fino ad allora l'immagine del sole era sempre stata legata a quella della morte, o meglio, al "luccichio delle lamiere" degli aerei che portavano i giovani a morire durante la guerra. E Mishima "neppure in sogno" avrebbe "immaginato di ricevere un beneficio fisico" dal sole (Mishima 2021: 18), che ora invece avrebbe portato il pensiero "fuori dalla notte delle sensazioni viscerali, fino al rigonfiamento dei muscoli fasciati da una pelle luminosa" (Mishima 2021: 21).

Sempre in quell'occasione Mishima sente parlare per la prima volta di body building. Poi, un giorno d'estate del 1955, si trova davanti una rivista della Waseda University aperta su una foto con una didascalia: "Anche tu puoi avere un corpo così" (Scott Stokes 2000: 184). Contatta l'allenatore e inizia a costruirsi un corpo nuovo, "una nuova dimora" dove i pensieri "potessero abitare sicuri e tranquilli" (Mishima 2021: 21). Un anno dopo è pronto per integrare l'esperienza fatta da

spettatore del festival estivo del suo quartiere, che lo aveva profondamente turbato da bambino, e finalmente si unisce alla squadra di giovani che durante la festa trasportano l'*omikoshi*, l'imponente palanchino sacro. Attraverso "l'esercizio dei muscoli" Mishima dirà di aver compreso "i misteri che le parole avevano creato" e, soprattutto, percepisce "la sensazione di esistere e di agire" (Mishima 2021: 14). Come riporta il suo biografo americano:

Per sette anni, da quando si era seduto per scrivere *Confessioni di una maschera*, Mishima aveva lavorato per questo momento. Le fotografie scattate a fine giornata testimoniano che la sua gioia era reale. Quel pomeriggio dell'agosto del 1956, circondato dai giovani dell'associazione dei mercanti di Jiyugaoka, sudato, esausto, con i muscoli appena acquisiti che gli dolevano dolcemente, Mishima si sentiva sicuramente vivo. (Nathan 2000: 243-244)¹⁰

Quella sua partecipazione rimbalza sui giornali scandalistici, che continueranno a rilanciare negli anni tutte le sue provocazioni.

Quando incontra Hijikata nel 1959 Mishima è un personaggio pubblico e fa parlare di sé. Può permettersi operazioni di autodistruzione dell'immagine, come la partecipazione a un film di gangster di scarsa qualità - *Karakkaze yarō* (Il teppista solitario, 1960) di Masumura Yasuzō - dove interpreta il giovane yakuza con giubbotto di pelle nera che muore in uno scontro a fuoco. Operazione che prelude al sontuoso progetto fotografico *Barakei* (Torturato dalle rose, 1963), voluto da Mishima dopo aver visto le foto di Hijikata fatte da Hosoe Eikō e ironicamente definito, dallo stesso Hosoe, "demolizione di un mito" (Hosoe 2005).

Quando vede per la prima volta Hijikata nello studio di Tsuda e si trova improvvisamente immerso in quella danza, il cui debutto aveva volutamente mancato, Mishima resta profondamente impressionato. E ritorna di nuovo, partecipa alle improvvisazioni, suggerisce lui stesso immagini originali per la danza - come "l'orologio che si scioglie" di Dalì o il "Marchese de Sade" - offre al *butō* il suo supporto economico e presenta Hijikata ad amici e scrittori (Baird 2012: 32)¹¹.

¹⁰ Se non diversamente indicato le traduzioni dall'inglese sono di chi scrive.

¹¹ Secondo Baird (2012: 32) "Mishima fu così entusiasta della danza che trascinò in quello studio una serie di amici e permise a Hijikata e Yoshito di ripetere la danza diverse volte. Nel frattempo presentò Hijikata a un ampio circolo di artisti, prestando il suo prestigio al

La risonanza della sua scandalosa reputazione contribuisce a creare “il caso Hijikata” e a raccogliere attorno al suo studio artisti e intellettuali. Per qualche anno, almeno fino al 1964, “quando le sue tendenze di destra in qualche modo si consolidano” (Baird 2012: 236, n. 46) e quando il suo progetto del *Tate no kai* (Società degli scudi) finisce per assorbire gran parte del suo tempo (Centonze 2016a: 441), Mishima è un convinto sostenitore del *butō*. Secondo Kasai Akira, l'allievo di Ōno Kazuo che parteciperà a due spettacoli di Hijikata¹², Mishima, così come lo scrittore Shibusawa Tatsuhiko e il poeta Yoshioka Minoru, “sono tutte persone che non solo hanno sostenuto il *butō* ma lo hanno” letteralmente “fatto” (Kasai 2010).

Gli articoli di Mishima sul lavoro di Hijikata contribuiscono a definire originalità e perimetro di una nuova forma di danza. Quello che individuano è un corpo assimilato alla sua identità materiale che precede ogni ruolo sociale e abitudine acquisita – il *nikutai*, “il corpo di carne” (D’Orazi 1997: 7; Centonze 2010; 2016b)¹³. Questo corpo si muove in modo “inatteso”, “bizzarro” e “impulsivo”

danzatore in difficoltà”.

12 Kasai ha danzato in *Barairo dansu: A LA MAISON DE M. CIVEÇAWA* (1965) e *Seiai onchōgaku shinan zue: Tomato* (1966).

13 La traduzione di *nikutai* come “corpo di carne”, compare in D’Orazi e Centonze con sfumature differenti. Per D’Orazi corrisponde a una condizione di innocenza del corpo in cui “la risposta all’ambiente non è ancora inquinata dalle abitudini e dai comportamenti acquisiti, una risposta attraverso la quale diventa visibile una sorta di *paesaggio originario* immanente che precede ogni costituirsi di senso e offre “la carne” nella sua “ingenuità” [...] “Ingenuo è parola latina per indicare ciò che è naturale, originario, libero”. Il “corpo di carne” dunque, rappresenta l’originaria apertura del corpo al mondo (D’Orazi 1997: 7-8) e, nello stesso tempo, è “lo spazio in cui si accumula la memoria di esperienze vissute che definiscono la personalità e modificano la struttura fisica di ciascun individuo esaltandone l’unicità” (D’Orazi 2011: 95). Centonze si è occupata a lungo e in modo approfondito del *nikutai* a partire da un’indagine sulla parola “corpo” nella lingua giapponese (Centonze 2010 e 2021) fino all’individuazione di una realtà corporea “transitoria e anarchica”, “viva e grezza”, “più esposta al deterioramento e più attaccata alla vita”, che manifesta “la sua massima espressione e potenzialità in processi come metamorfosi, modificazione e mutazione”: “The *nikutai*, transient and anarchic, is the living and raw corporeality most exposed to deterioration and most attached to life. Its highest expression and potential is shown in processes like metamorpho-

(Centonze 2016a: 444), frantumando la consapevolezza del fine a cui è destinata ogni azione e deludendo le aspettative dei suoi osservatori. Un corpo che, con il semplice esserci, può esprimere in tutta la sua purezza “la vera crisi e incertezza dell'esistenza umana così com'è” nell'attualità del presente (Hoffman *et al.* 1987: 123).

Mishima vede riflesso nella danza di Hijikata il suo desiderio per un corpo libero da tabù e costrizioni sociali e la forza di una presenza che non ha bisogno di raccontare nulla ma che “incarna intenzioni e desideri” (Centonze 2016b: 131). E funziona da stimolo per le esplorazioni corporee di Hijikata quando sostiene che, “rispetto al linguaggio dei caratteri scritti, il linguaggio del corpo umano è significativamente ristretto” (Baird 2012: 39). Ancora, Hijikata può essersi ispirato a Mishima quando la sua ricerca dei modi per ampliare il vocabolario del corpo è diventata più esplicitamente “rifondazione e ricostruzione intenzionale di una corporeità”, cosa che lo stesso scrittore aveva fatto per sé (Baird 2012: 73).

Dopo aver realizzato che i suoi ricordi delle parole sono “infinitamente più lontani della memoria carnale”, Mishima si convince che “il linguaggio produce una riscoperta della realtà, a patto che al principio della propria vita lo scrittore abbia posseduto una realtà corporea non ancora contaminata dalle parole” (Mishima 2021: 9). Vuole superare la dualità corpo-spirito.

Attraverso la danza Mishima aveva assaporato “il vero e più profondo piacere musicale che uno percepisce nell'istante in cui il concetto produce l'azione, l'azione estorce l'energia senza scopo che riposa nel corpo (*nikutai*), e questa energia rifluisce nuovamente nell'idea, e l'idea è a sua volta arricchita, resa diversa ed estesa” (Centonze 2013: 677)¹⁴. E intuisce che il corpo ha “una sua propria logica, una propria forma di pensiero e un suo linguaggio” (Mishima 2021: 16). Riscopre il valore della sensazione contro l'astrazione. O meglio, come scrive lui stesso, scopre la “profondità della superficie” e si riappropria della sensibilità, di quel “dominio della pelle” di norma disprezzato da chi ha sempre esercitato il pensiero “verso la luce del cielo infinito” o verso “gli “abissi imper-scrutabili” (Mishima 2021: 21).

sis, modification and mutation” (Centonze 2016b: 129).

14 Una traduzione inglese dello stesso brano compare in Baird (Baird 2012: 40).

Nelle arti marziali la sensazione è ciò che permette a un individuo di sapere chi è veramente. Questo corpo sempre vigile è connesso con il sé profondo, è in grado di riconoscere i desideri autentici e diventa difficilmente influenzabile. Secondo Tsuda, quando dimentichiamo di sentire ciò che accade all'interno di noi stessi, il corpo si irrigidisce, e questo "irrigidimento prematuro non ci permette di manifestare pienamente le nostre facoltà naturali", si diventa come "pesci congelati, più comodi da manipolare" (Tsuda 2014: 12). La società compensa questa mancanza di sviluppo organizzando sistemi di protezione: la medicina, la legge, la previdenza sociale, la morale. E più si sviluppano questi sistemi di protezione più l'individuo si indebolisce: delega la responsabilità della sua salute, della sua sussistenza, del suo impegno etico, dei suoi valori, della sua capacità creativa.

Negli anni del boom economico e di una violenta contestazione studentesca che si è attivata attorno al rinnovo del Trattato di Mutua Sicurezza con gli Stati Uniti catalizzando una profonda crisi di identità, Hijikata chiama danza l'"uso del corpo senza scopo", e spiega che, in una società "orientata sulla produzione", la sua danza diventa simile "al crimine, all'omosessualità maschile, alle feste e ai rituali" ed è, "naturalmente, una protesta contro l'alienazione del lavoro nella società capitalista" (Hijikata 2000: 44-45).

Mishima ha usato lo stesso paragone con il crimine per indicare la forma primitiva dell'uomo d'azione (Mishima 1995: 107-108). Ed entrambi hanno condiviso la critica verso la società dei consumi - che ha derubato il Giappone della sua anima più autentica - e l'avversione per il "virus della democrazia" (Mishima 1995: 115; 2020: 165-167)¹⁵ - un sistema politico ipocrita, dominato dall'ambizione, dagli interessi personali e dalla sete di potere. Una critica che ha affermato, prima di tutto, la necessità di risvegliare il corpo.

Laddove Mishima vede intorno a sé "uomini con sguardi spenti e privi di tensione" (Mishima 1995: 19), Hijikata descrive gli amici che ha avuto a Tokyo come dei cadaveri, "abitanti del 'mondo' meccanico senza alcun legame con la dannata natura e persino senza odore" (Hijikata 2000: 43), e definisce la sua professione di danzatore un'"attività di riabilitazione umana" (Hijikata 2000: 44). Più tardi Tsuda parlerà di uomini ridotti ad "attaccapanni che passeggiano per strada, con etichette diverse, più o meno gerarchizzate", che la civilizzazione ha svuotato progressivamente di ogni contenuto (Tsuda 2014: 77).

15 Hijikata per esempio scrive: "Non sarò più truffato da quell'assegno scoperto che è la democrazia" (Hijikata 2000: 43).

Nelle sue *Lezioni spirituali per giovani samurai*, Mishima scrive:

Com'è possibile definire «uomo d'azione» chi nel suo ufficio di presidente fa centoventi telefonate al giorno per vincere la concorrenza? Ed è forse un uomo d'azione colui che viene osannato perché aumenta i guadagni della propria società viaggiando nei Paesi sottosviluppati e truffandone gli abitanti? Nella nostra epoca sono generalmente questi volgari rifiuti sociali ad essere giudicati uomini d'azione. (Mishima 1995: 110)

Lo scrittore americano Henry Miller, nelle sue *Riflessioni sulle morte di Mishima*, apparse per la prima volta nel 1972, ha voluto ricordare che “malgrado tutto ciò che ha detto riguardo la morte, malgrado il fatto che dall'età di diciotto anni nutrì un romantico desiderio di autoannullamento, Mishima credeva nella pienezza del vivere, dell'essere vivo in ogni cellula, in ogni poro” (Miller 2009: 74).

Nella memoria di Ōno Kazuo, Mishima era “un uomo che si interessava a tutto”, un uomo che aveva un grande desiderio “di aprirsi e di accogliere la totalità del mondo”, un uomo che aveva “uno sguardo come un coltello che taglia e penetra all'interno” (Ōno 1983: 57).

Hijikata l'idea della totalità del mondo l'ha portata sulla scena, ampliando la dimensione estetica fino a includere la violenza, l'eccitazione, la paura, la deformità, lo sfinimento e l'abiezione. E lo ha fatto annullando l'*Ego*, ovvero realizzando la prima condizione necessaria per un'azione radicata nella verità dell'essere: “Non concedere spazio al pensiero” (Mishima 1995: 76). In un corpo allenato a riconoscere le sensazioni, “la decisione è un atto dell'istinto” (Tsuda 1994: 49). Si agisce quando sale la tensione interiore, senza pensare. Mentre quando si vive di abitudini “non c'è un solo momento in cui l'individuo si senta pienamente vivo. Il vero desiderio rimane addormentato, sepolto sotto le costrizioni che ci impone la società e che ci imponiamo noi stessi” (Tsuda 2018: 89).

Lavorando sulla consapevolezza delle percezioni fisiche attraverso l'immaginazione, Hijikata ha realizzato nella danza un corpo pienamente vivo e coniugato al presente che è anche l'obiettivo delle arti marziali.

La ricerca di Hijikata ha portato in primo piano l'idea di un corpo totale, un corpo che si espande molto al di là del ruolo sociale dell'individuo ed è in grado di cambiare prospettive e punti di vista.

Mishima definisce “uomo totale” il samurai, che è tutto il contrario del “tecnico”, l'individuo ridotto a essere una semplice “funzione” sociale, una “rotella” in un meccanismo (Mishima 1983: 21 e 72). Ai giovani rimprovera la mancanza di ar-

dimento e considera lo *Hagakure*, il codice dei samurai scritto agli inizi del XVIII secolo da Yamamoto Tsunetomo, “un libro che predica la libertà e insegna la passione” (Mishima 1983: 6). A patto di non fermarsi alla frase più famosa, quella che identifica la *via* del samurai con la morte, e arrivare almeno a quella successiva: “La vita umana non dura che un istante. Si dovrebbe trascorrerla a far quello che piace” (Mishima 1983: 33). Perché secondo Mishima, “meditare quotidianamente sulla morte significa concentrarsi ogni giorno sulla vita” (Mishima 1983: 29).

Quando comincia a insegnare arti marziali in Francia, Tsuda si sente sempre a disagio con i suoi allievi, fino a che un giorno capisce cos'è che non funziona: “Gli occidentali non cercano la stessa cosa che cerco io – scrive. Per loro si tratta della ricerca del potere. Per me si tratta di una ricerca interiore personale” (Tsuda 1994: 63). Lo scopo delle arti marziali non è costruire un corpo forte e bello, ma esercitare lo spirito nella filosofia dell'azione.

Quando i maestri di spada cominciano a lasciare testimonianze scritte non parlano mai di tecniche, parlano dello stato d'animo che hanno raggiunto dopo una vita di ricerche. Raggiungere la perfezione nel mestiere delle armi vuol dire conquistare un equilibrio di emozione e pensiero, un cuore/mente (*kokoro*) che resta imperturbabile e calmo in ogni circostanza.

Il metodo di allenamento che raccomandava Yamaoka Tesshū (1836-1888), uno dei più grandi maestri di spada di epoca moderna, è stato possibile quando dalla perfetta padronanza della spada dipendeva la vita o la morte. Si tratta di ciò che viene chiamato *tachikiri shiai*: centinaia di confronti continui e senza riposo. Per mezzo dello sfinimento fisico si raggiunge l'abbandono completo del controllo volontario. Nella pratica della spada, l'obiettivo cui tendono tutti coloro che cercano di giungere a una “calma imperturbabile” è l'identità tra la spada e lo zen (*kenzen ichinyo*). Allora l'io sparisce.

Secondo Tsuda, nel momento in cui si entra in uno stato di negazione dell'io, si verifica un “cambiamento sul piano delle percezioni”: “La sensibilità non rimarrà più confinata all'interno di quell'elemento di separazione che si chiama pelle, all'interno dell'io fisico. Saremo come muniti di una specie di radar che intercetta tutto ciò che avviene intorno” (Tsuda 1994: 86-87).

E quando si allarga la visione alla totalità della vita ogni momento acquista intensità, non si vive più in modo meccanico, non si vive più per abitudine. La maggior parte delle persone “pensa in funzione della parte che recita nella società, e la loro immaginazione non va mai oltre il quadro ristretto prescritto dalla loro funzione. Pensa che questa sia la vita”. Ma questa è solo “l'ottica limitata di individuo sociale”, poi c'è l'ottica dell'individuo “Uno con l'Universo” (Tsuda 2020: 110).

La passione di Mishima per l'imperatore è sembrata anacronistica, ma da un altro punto di vista l'imperatore è semplicemente il simbolo di una dimensione che oltrepassa l'individuo e nello stesso tempo lo contiene. È un simbolo spirituale. “Le persone ormai vivono solo per sé stesse”, afferma Mishima in un'intervista alla Tv di Stato giapponese del 1966. “La felicità riguarda la famiglia, il tempo libero, il divertimento. [...] Ma se il tuo cuore non riconosce valori che vanno oltre te stesso, sei in una condizione psicologica in cui la tua esistenza da sola non ha significato” (Mishima 1966). Kasai considera Mishima, assieme a Ōno e Shibusawa Tatsuhiko, l'incarnazione del giapponese antico, fedele a un ideale di cavalleria e capace di prendersi cura dell'umanità con la sua azione (Kasai 2010).

Soltanto pochi mesi prima del suicidio, Mishima aveva scritto un articolo che contiene la sua famosa affermazione sulle sorti del Giappone: “Ogni giorno si acuisce in me la certezza che, se nulla cambierà, il ‘Giappone’ è destinato a scomparire. Al suo posto rimarrà, in un lembo dell'Asia estremo-orientale, un grande Paese produttore, inorganico, vuoto, neutrale e neutro, prospero e cauto” (Mishima 1995: 117).

Per Ōno, Mishima ha realizzato con il suo suicidio una sorta di *dance experience* (Ōno 1983), ovvero ciò che lo scrittore aveva definito una “cerimonia eretica” a proposito di Hijikata (Mishima in Hoffman *et al.* 1987: 123). Lo stesso Hijikata ha usato la parola *butō* per descrivere il gesto di Mishima, “un gesto in cui il pensiero non esiste affatto”, una “cerimonia” in cui ha “reciso il sigillo” - ha tagliato la corda d'argento che secondo i tibetani lega l'anima alla carne - per “creare un legame”. Mishima “ci ha lasciato un nodo” - ha dichiarato Hijikata - e, per la prima volta, in quel momento è stato veramente sé stesso, è riuscito a “denudarsi” (Centonze 2013: 671-672).

Secondo Miller, per quanto possa apparire “orribile”, quella morte ha espresso comunque “nobiltà”. Non si può dire che fu “l'atto di un pazzo” o di qualcuno “caduto preda di un temporaneo squilibrio” (Miller 2009: 71).

Sul suicidio di Mishima è stato detto tanto e scritto di tutto. Per Miller, il vero obiettivo del suo gesto è stato “risvegliare il popolo giapponese alla bellezza e alla nobiltà del suo modo di vita tradizionale” (Miller 2009: 71), metterlo in guardia dai pericoli dell'occidentalizzazione.

Uno dei suoi primi biografi occidentali, John Nathan, senza avere la pretesa di aver individuato una “spiegazione abbastanza complessa da adattarsi alla realtà del suicidio di Mishima”, sostiene di averlo percepito come il compimento della sua poetica e della sua ricerca estetica: la logica conclusione di una fascinazio-

ne erotica per la morte che sembra averlo ossessionato per tutta la vita (Nathan 2000: 22).

Intervistato dalla BBC, il regista Ōshima Nagisa disse che Mishima aveva voluto “drammatizzare la fine della sua vita cercando la bellezza di una morte eroica, ma il suo gesto eccessivamente elaborato non aveva per niente soddisfatto il gusto estetico giapponese”. Al contrario, “avrebbe dovuto lasciare che il suo corpo invecchiasse e trasformare in senso artistico quel deterioramento, invece di morire così giovane” (Ōshima 1985).

Gli amici più stretti, come l'artista Maruyama Akihiro (Miwa Akihiro), hanno sostenuto che Mishima avesse iniziato a preparare quella sua morte con la trasformazione del corpo attraverso il body building, “perché l'*harakiri* di un corpo vecchio e brutto sarebbe stato semplicemente indecente alla vista” (Maruyama 1985).

La stampa scandalistica ha spregiudicatamente cavalcato la tesi del doppio suicidio omosessuale. Una tesi comoda per quanti hanno voluto subito evitare ogni implicazione politica. Commentando a caldo l'accaduto davanti ai giornalisti, il primo a giudicarlo “fuori di testa” è stato l'allora capo del governo Satō Eisaku che, secondo il biografo inglese di Mishima, era un suo amico se non un suo sostenitore dichiarato, e aveva indirettamente finanziato il *Tate no kai* – anche se poi non è chiaro se Mishima avesse accettato o meno quei fondi dal governo (Scott Stokes 2000: 33-34, 272).

Scott Stokes a sua volta ha sempre considerato il suicidio di Mishima come un atto politico, per tre diverse ragioni. Prima di tutto per la sua dinamica: “Chiunque entri in una base militare, spada in mano, con alcuni compagni a sostenerlo, per poi prendere in ostaggio un generale a quattro stelle e chiedere che i suoi ufficiali convochino le truppe per ascoltare un discorso sulla Costituzione, compie indubbiamente un atto con implicazioni politiche!” (Scott Stokes 2000: 271). In secondo luogo perché Mishima aveva da tempo ricevuto il sostegno di alcuni dei politici più potenti del Giappone di allora: non solo il primo ministro Satō, ma anche il suo braccio destro Hori Shigeru e l'emergente Nakasone Yasuhiro, che era diventato ministro della Difesa nel gennaio 1970. Politici che lo hanno immediatamente rinnegato dopo “l'incidente”. E, infine, c'è ancora un terzo motivo che secondo Scott Stokes fa del suicidio di Mishima un atto politico: “Mishima ha toccato il tabù dell'Imperatore, ed è diventato lui stesso un tabù”. Nonostante proclamasse il desiderio di proteggere “le tradizioni del Giappone fondate sul suo Imperatore”, con il suo suicidio criticava di fatto l'Imperatore per non aver assunto la responsabilità delle avventure militari

giapponesi dal 1931 al 1945 (Scott Stokes 2000: 273-275): “Mishima ha chiesto a gran voce una risposta alla domanda: cosa rappresenta la nostra nazione?” (Scott Stokes 2000: 282).

La verità del suo gesto Mishima l'ha portata con sé, e tutte le interpretazioni possibili ne illuminano sempre e soltanto una parte. Ma le domande che quel gesto ha aperto restano ancora intatte. E quel gesto ci parla ancora.

Quando Miller scrive in merito alla morte di Mishima, prima di tutto si scusa per non essere esattamente un esperto di Giappone. Poi spiega di aver voluto pronunciarsi perché quella morte “con la sua forma e la sua finalità”, lo aveva costretto a “rimettere in discussione alcune cose a cui attribuiva valore”, gli aveva fatto “compiere un esame di coscienza” (Miller 2009: 72). Attraverso il gesto di Mishima, Miller punta il dito contro “le comodità e l'apparente progresso che il mondo occidentale offre” per “smascherare il veleno contenuto nelle nostre assurde nozioni di progresso, di efficienza, di sicurezza”. Per tutto questo – scrive – paghiamo “un prezzo troppo grande”: “La morte dell'individuo, la morte della collettività, la morte dell'intero pianeta” (Miller 2009: 71).

Di fronte a Mishima che si batte per il riconoscimento nella Costituzione dell'Esercito di difesa nazionale, Miller parla del fallimento di un paese come l'America che invece, pur godendo della protezione militare, l'ha utilizzata per muovere “guerre insensate” come quella del Vietnam allora in corso. Dal 1972 a oggi non è cambiato molto. Ci sono state altre guerre per esportare la democrazia, è in corso una battaglia serrata per la difesa dell'ambiente e dei cambiamenti climatici, una pandemia costringe tutto il mondo a riflettere su un intero sistema di vita, di produzione e di sfruttamento del territorio, e un nuovo conflitto minaccia di diventare la terza guerra mondiale. Miller attraverso Mishima sente “che realmente è giunta l'ora in cui l'intero mondo metta in discussione i propri valori, le proprie credenze, le verità che considera tali. Oggi, più che in ogni altro momento della storia dell'uomo, abbiamo bisogno di domandarci – tutti senza eccezioni – dove stiamo andando? Possiamo fermarci? Possiamo arretrare? Possiamo fare conto su noi stessi? Oppure è troppo tardi?” (Miller 2009: 72).

All'inizio del suo percorso d'insegnamento di danza in Italia, Kasai ha individuato tre caratteristiche fondamentali per poter parlare di *butô*: la percezione del proprio corpo attraverso il riconoscimento della sua esistenza materiale; la capacità di essere contemporanei, sempre in evoluzione come la vita stessa; e una qualità “criminale” della danza manifestata, perché l'autentico *butô* è sempre in lotta con il potere (D'Orazi 2015: 143). Un pensiero che si è approfondito oggi per andare oltre la definizione stessa di *butô* e approdare in un territorio di sperimentazione

che si nutre dell'energia caotica, spontanea e di estrema improvvisazione che ha dato vita allo "stile" del *butō* - e che Kasai chiama anti-danza - e si apre quando "si intraprende un'azione creatrice osservando dal punto di vista dell'anti-danza l'epoca che noi chiamiamo *presente*" (D'Orazi 2015: 143).

Le domande aperte dal gesto di Mishima non hanno ancora trovato una risposta e la danza, nella sua forma più radicale e di ricerca, il *butō*, così come un certo modo di intendere le arti marziali, continuano a mormorare la verità di chi siamo veramente: siamo parte di un tutto indivisibile che è influenzato dai nostri pensieri e dalle nostre azioni e abbiamo un potere creativo illimitato. E continuano a ricordare che il corpo ha un significato più ampio delle sue abitudini quotidiane, che vivere pienamente il momento presente vuol dire prendersi una responsabilità nei confronti di sé stessi e portare nello stesso tempo il proprio contributo creativo originale nel collettivo.

Bibliografia

- BAIRD, BRUCE, 2012, *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, Palgrave MacMillan, New York.
- BAIRD, BRUCE, CANDELARIO, ROSEMARY, 2019, eds, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Routledge, London.
- CENTONZE, KATJA, 2010, *Bodies Shifting from Hijikata's Nikutai to Contemporary Shintai. New Generation Facing Corporeality*, in Centonze, Katja, ed., *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō. Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Cafoscarina, Venezia, pp. 111-141.
- CENTONZE, KATJA, 2012, *Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō*, in Geilhorn, Barbara, et al., eds, *Enacting Culture: Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*, Iudicium, München, pp. 218-237.
- CENTONZE, KATJA, 2013, *I colori proibiti di Kinjiki 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel butō*, in Coci, Gianluca, a cura di, *Japan Pop. Parole immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne, Roma, pp. 653-684.
- CENTONZE, KATJA, 2016a, *Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio*, in Migliore, Maria Chiara, et al., a cura di, *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, volume II, Aracne, Roma, pp. 439-462.
- CENTONZE, KATJA, 2016b, *Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice*, in Marenzi, Samantha, a cura di, *Butoh-fu. Dance and*

- Words, in Dossier «Teatro e Storia», n. 37, Bulzoni, Roma, pp. 127-138.
- CENTONZE, KATJA, 2021, *Bodies in Japanese Language: An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality*, in «Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale», vol. 57, pp. 575-604.
- CICCARELLA, EMANUELE, 2007, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, Liguori, Napoli.
- D'ORAZI, MARIA PIA, 1997, *Butō. La nuova danza giapponese*, E & A - Editori Associati, Roma.
- D'ORAZI, MARIA PIA, 2011, *Akira Kasai, il fantasma di Eliogabalo. Tre studi su Artaud*, in Di Palma, Guido, Mariti, Luciano, Tinti, Luisa, Valentini, Valentina, a cura di, *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti, IV. Oriente/Occidente: studi interculturali metodologie*, in «Biblioteca Teatrale», vol. 99-100, Bulzoni, Roma, pp. 79-105.
- D'ORAZI, MARIA PIA, 2015, *Il Butō in Italia e l'esperienza di Akira Kasai* in Casari, Matteo, et al., a cura di, *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Università di Bologna - Dipartimento delle Arti, Bologna, pp. 133-147, <http://amsacta.unibo.it/4352/>, (5 dicembre 2022).
- HIJIKATA, TATSUMI, 2000, *To Prison*, in «The Drama Review», vol. 44, n. 1, Spring, pp. 43-48.
- HOFFMAN, ETHAN, et al., 1987, *Butoh. Dance of The Dark Soul*, Aperture, New York.
- HOSOE, EIKŌ, 2005 [1963], *Photographer's Note*, in Hosoe, Eikō, *Barakei: Ordeal by Roses*, prefazione di Mishima, Yukio, postfazione di Holborn, Mark, Aperture, New York.
- KASAI, AKIRA, 2016, *The Awareness of the Divine in Tatsumi Hijikata*, in Marenzi, Samantha, a cura di, *Butoh-fu. Dance and Words*, in Dossier «Teatro e Storia», n. 37, Bulzoni, Roma, pp. 65-68.
- KASAI, AKIRA, 2021, *Anteprima del post-butoh. Il sogno di Cagliostro prigioniero a Castel Sant'Angelo*, testo inedito scritto per lo spettacolo del 6 marzo 2021.
- KASAI, AKIRA, KASAI, HISAKO, 2010, *Ima mata odorihajimeru* (Adesso cominciamo a danzare di nuovo!), in «Gendaishi techō», n. 9, September, pp. 76-85.
- MARUYAMA, AKIHIRO, 1985, *The Strange Case of Yukio Mishima*, BBC Documentary, <https://www.youtube.com/watch?v=xztvS8eks4U> (5 dicembre 2022).
- MILLER, HENRY, 2009 [1972], *Riflessioni sulla morte di Mishima*, SE, Milano, pp. 67-92.
- MISHIMA, YUKIO, 1966, *Yukio Mishima on WWII and Death - Full NHK Interview* https://www.youtube.com/watch?v=hLGMm6c_BCA, (5 dicembre 2022).
- MISHIMA, YUKIO, 1983 [1967], *The Way of Samurai*, Putnam, New York.
- MISHIMA, YUKIO, 1995 [1969], *Lezioni spirituali per giovani samurai*, Feltrinelli, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 2020 [1967], *La difesa della cultura*, Idrovolante, Roma.

- MISHIMA, YUKIO, 2021 [1968], *Sole e Acciaio*, Guanda, Milano.
- NATHAN, JOHN, 2000 [1974], *Mishima: A Biography*, Da Capo Press, Boston.
- Ōno, Kazuo, 1983, *Intervista a Kazuo Ōno*, di Sparagna, Vincenzo, in «Frigidaire», marzo, pp. 55-57.
- SCOTT STOKES, HENRY, 2000 [1974], *The Life and Death of Yukio Mishima*, Cooper Square Press, New York.
- ŌSHIMA, NAGISA, 1985, *The Strange Case Of Yukio Mishima*, BBC Documentary, <https://www.youtube.com/watch?v=xztvS8eks4U> (5 dicembre 2022).
- STEVENS, JOHN, 2019 [2013], *Lo Zen e la Spada. La vita del Maestro Guerriero Teshshū*, Luni, Milano.
- TANAKA, MIN, 1986, *Farmer/Dancer or Dancer/Farmer. An Interview by Bonnie Sue Stein*, in «The Drama Review», n. 2, vol. 30, Summer, pp. 142-151.
- TSUDA, ITSUO, 1994 [1982], *La Via degli Dei*, Luni, Milano.
- TSUDA, ITSUO, 2014 [1983], *Di fronte alla scienza*, Luni, Milano.
- TSUDA, ITSUO, 2014a [1973], *Il Non-Fare*, Yume, Milano.
- TSUDA, ITSUO, 2018 [1981], *Anche se non penso sono*, Luni, Milano.
- TSUDA, ITSUO, 2020 [1979], *Il dialogo del silenzio*, Luni, Milano.

La Venere di Mishima. La carne e l'immagine nelle fotografie di *Barakei* di Hosoe Eikō

SAMANTHA MARENZI

Nel 1963 esce a Tokyo la prima edizione del libro fotografico dal titolo *Barakei*, firmato dall'autore delle immagini, Hosoe Eikō, e dal soggetto, Mishima Yukio. Il fotografo e lo scrittore avevano iniziato a realizzare le fotografie che lo compongono nel 1961. Dieci anni dopo, nel 1971, ne viene pubblicata una nuova edizione a cui gli autori hanno lavorato insieme cambiando la grafica, il montaggio, la struttura e i titoli delle parti. Una nuova drammaturgia, un nuovo sottotitolo, un altro modo di lavorare le immagini. Nel complesso, un oggetto esteticamente molto diverso da quello precedente, che nelle intenzioni di Mishima doveva apparire in concomitanza col suo suicidio, a novembre 1970, ma che alcuni ritardi editoriali e le successive reticenze del fotografo avrebbero procrastinato. Anni dopo, nel 1985, esce per la storica casa editrice Aperture una versione americana del volume che colloca il libro tra i fondamenti della fotografia mondiale. In una nota a questa edizione, Hosoe ricostruisce il percorso di creazione e le successive vicende del libro.

In *Barakei* convergono molte storie. È il frutto di una relazione non solo tra due artisti, ma tra diversi ambienti attraversati a loro volta da varie influenze culturali. È un progetto che accoglie le tensioni del suo tempo e le trasforma. In particolare quelle tra il corpo e l'immagine, e tra Oriente e Occidente. È soprattutto su questi aspetti che si concentra il presente contributo, che rintraccia le matrici materiali e culturali delle figure provenienti dall'antichità greca e dal Rinascimento italiano che agiscono nel libro insieme con la corporeità di Mishima e di altre presenze reali e immaginarie. Scandito sulle parole del fotografo, il saggio

guarda a *Barakei* come a una performance stratificata nel tempo il cui protagonista fronteggia col suo stesso corpo la morte di tutti gli dèi.

Lo spirito di un uomo e la Venere mezza dipinta

I believed that the soul of a man was residual in his property, and that his spirit was especially evident in the art and the possession that surrounded him. I thought that Mishima's Venus would be born by merging his flesh with the half-painted *Sleeping Venus*. (Hosoe in Hosoe 1985)

Quando Hosoe Eikō scrive queste righe, sono passati più di venti anni dalle riprese di *Barakei*, e quindici dal plateale suicidio del celebre soggetto delle fotografie raccolte nel libro, lo scrittore Mishima Yukio. Il testo del fotografo chiude l'edizione americana del volume che, dopo due edizioni giapponesi, ne permette una circolazione internazionale. Pensato per il mercato occidentale e pubblicato dalla Aperture – una delle principali case editrici dedicate alla fotografia – il libro del 1985 ripropone l'introduzione originale di Mishima (1963), e aggiunge uno scritto di Mark Holborn, curatore, designer di fotolibri, studioso ed esperto della fotografia giapponese e dei suoi aspetti teatrali¹. A parte alcuni frammenti di testi sacri che intervallano i capitoli, il suo commento costituisce l'unica voce esterna al duo e anche l'unico contributo occidentale. Figurano nel libro altri due testi importanti: una nota del fotografo e una breve storia editoriale del libro che fanno dell'ultima edizione anche la prima ricognizione storiografica su questo oggetto complesso che è *Barakei*².

Quando esce l'edizione americana del libro, il fotografo è stato già protagonista di tre grandi mostre personali in musei occidentali, una a Washington nel 1969, una a New York nel 1973 e una a Parigi nel 1982, e inizia a essere percepito come uno dei capostipiti della nuova scuola giapponese che avrebbe di lì a poco influen-

¹ In particolare su Hosoe si veda Holborn (1986, 1991, 1999).

² A parte gli accenni al progetto disseminati nella bibliografia su Hosoe e su Mishima, segnalo, nel contesto degli studi italiani, le due tesi di laurea triennale di Laura Garetti (A.A. 2016/2017) e di Giordano Gemelli (A.A. 2019/2020).

zato la fotografia mondiale col suo stile provocatorio, dinamico e ad altissimo contrasto, col suo rapporto ravvicinato con la realtà e con un modo tutto nuovo di rappresentare il nudo e la figura umana.

La nota firmata da Hosoe nel libro del 1985 – che useremo come una mappa per entrare nelle stanze del progetto – è ricca di informazioni sulla sua collaborazione con lo scrittore incontrato attraverso il danzatore Hijikata Tatsumi, il quale aveva dato scandalo nel 1959 con una performance che prendeva proprio il titolo di un romanzo di Mishima. Quella dello spettacolo *Kinjiki* è una storia molto nota (si veda ad esempio Baird 2012: 15-57) e costituisce, in modo diretto e indiretto, l'evento fondativo non solo di una cultura performativa, ma di una rete di relazioni e collaborazioni. Dopo aver assistito alla performance, Hosoe aveva coinvolto i danzatori nel suo progetto fotografico *Otoko to onna*, che sarebbe diventato una mostra e poi, nel 1961, un libro, e aveva girato con loro il breve film *Heso to genbaku* (L'ombelico e la bomba atomica) del 1960, inaugurando lo scambio fecondo di questa sperimentazione corporea col cinema e la fotografia (si vedano Barber 2019, Marshall 2019). Nello stesso periodo, in una piena coincidenza tra la nascita del *butō* e la formazione della sua personale poetica, Hosoe aveva illustrato con le immagini scattate per il suo progetto due libretti di sala relativi agli eventi che Hijikata definiva *Dance Experience*: i due *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai: Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikō shashinshū* (1960, 1961)³. Questi importanti documenti della nascita del *butō* sono sintomatici dell'apporto della fotografia alla sua gestazione: la traduzione visiva del corpo, spesso trasfigurato, frammentato, ridotto all'essenza della forma e osservato in quanto oggetto nello spazio, ha indirizzato la ricerca di nuovi movimenti almeno quanto la corporeità dei danzatori ha influenzato la nascita di una nuova visione fotografica. Nel passaggio dal progetto fotografico ai materiali sugli eventi di danza le stesse immagini migrano da un contesto di ricerca visiva (mostra e fotolibro) a uno performativo (libretti di sala). Un movimento che crea sentieri di comunicazione tra i due linguaggi rigenerandoli entrambi.

3 Il titolo inglese con cui vengono distribuite le ristampe dei due libretti è *A Homage to Tatsumi Hijikata by Eikoh Hosoe: "Tatsumi Hijikata Dance Experience" Butoh Event 1, 2*.

Anche la scrittura – coeva e del passato – svolge un ruolo cruciale nella definizione e ricezione del *butō* delle origini⁴. Nel caso degli scrittori giapponesi contemporanei, come accade con la fotografia, l'influenza è reciproca. Questo è particolarmente vero per Mishima⁵, ed è significativo che la sua figura costituisca un ulteriore piano di contaminazione tra linguaggi entrando col suo stesso corpo, oltre che col suo immaginario di intellettuale, nella fotografia di Hosoe, che del *butō* è uno dei principali testimoni. Ne è un esempio il libretto *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* del luglio 1960, composto da fotografie di Hosoe e diversi testi, di cui uno di Mishima, dalla presenza dei performer e dalla grafica del NOL studio che li ritaglia, li reinquadra, li sdoppia e li fa muovere nelle pagine: è la prima collaborazione (indiretta e veicolata da Hijikata) tra lo scrittore e il fotografo, che non si sono ancora mai incontrati di persona. Dopo aver visto quelle fotografie, Mishima ingaggia Hosoe per i ritratti richiesti dall'editore Kodansha impegnato nella pubblicazione di una sua raccolta di saggi. “He wanted to become a dancer himself”, scrive il fotografo nella nota raccontando quel loro primo incontro, quando, arrivato nella casa dello scrittore, gli aveva chiesto se al di là della destinazione del ritratto poteva sentirsi libero di fotografarlo alla sua maniera. Sì, aveva risposto Mishima, “I am your subject matter”.

È il settembre del 1961. Hosoe avvolge lo scrittore nel tubo di gomma con cui il padre sta annaffiando il giardino e lo colloca nei luoghi pittoreschi della sua grande casa, come il mosaico che riproduce lo zodiaco. Al centro era prevista una statua di Apollo, ma in mancanza del dio è Mishima stesso, avvolto nel suo tubo, a installarsi tra i simboli astrologici, esibendo quella tensione tra Oriente e Occidente e tra tradizione e modernità che, in declinazioni sempre diverse, caratterizzava la sua casa, il suo pensiero, la sua visione politica e religiosa, i suoi gusti e la sua stessa fisicità. E che soprattutto caratterizzava la sua epoca.

Al di là della dichiarata fascinazione estetica, Mishima conosceva i significati dei simboli occidentali. Al racconto del suo primo viaggio in America ed

4 Mi sono occupata dell'influenza di Antonin Artaud e dell'intreccio tra immagini, danza e scrittura nel *butō* in diverse occasioni (Marenzi 2016, 2019).

5 Il rapporto tra corpo e parola nel *butō* di Hijikata, con particolare riferimento alla scrittura di Mishima, è affrontato da Centonze 2019.

Europa del 1952 aveva dato il titolo *La coppa di Apollo*, alludendo al mito delle costellazioni della Coppa e del Corvo. In appendice figurava il breve dramma *La costellazione dell'Aquila* ambientato nel tempio di Antinoo in Egitto e ispirato al culto del giovane amato e deificato dall'imperatore Adriano. Alla sua bellezza sono dedicate le pagine sulle visite alle rovine della civiltà greca e quelle sui musei romani. Ai Vaticani, lo scrittore prova una gioia intensa nella contemplazione del busto del giovane che torna a vedere prima di ripartire per il Giappone perché il ricordo non si confonda con quelli delle tante opere viste: "Addio, Antinoo [...] fa che la mia opera possa anche solo avvicinarsi alla poesia suprema delle tue forme" (Mishima 2021: 122), aveva scritto.

Analizzando l'influenza della cultura dell'antica Grecia nel Giappone moderno, Michael Lucken si sofferma sul legame tra filo-ellenismo e omo-erotismo che Mishima rappresenta in modo esemplare (Lucken 2019: 164-168). L'adorazione per Antinoo ne è senz'altro una traccia evidente, ma è proprio nei commenti sulle raffigurazioni del giovane dio che appare una dimensione più profonda della sua percezione della cultura antica d'Occidente. Antinoo è l'ultima creazione mitica dell'antichità. È un dio pagano che nasce in un mondo già in piena cristianizzazione e costituisce un bersaglio non solo per il suo legame con l'omosessualità e con l'idolatria, ma anche per la sua resistenza. Antinoo è il sintomo di una asincronia storica, il luogo di una frattura spirituale, la traccia di una sopravvivenza culturale. Mishima vi riconosce un conflitto tra mondi di cui ha esperienza diretta, e di cui sa leggere i segni nei linguaggi artistici. "Antinoo è l'ultimo fiore greco che non ha ricevuto il battesimo cristiano", scrive contemplandone le raffigurazioni scultoree dove è racchiusa la dimensione spirituale dell'antica cultura pagana, che consegna all'eternità delle statue il fiore della gioventù e il segreto stesso della vita.

Credo di capire i sentimenti dei vecchi conservatori che odiano farsi fotografare. Si può creare una scultura eccellente quando il soggetto è ancora in vita, ma il suo destino finisce per terminare in quel momento. Anche dopo la morte si può creare una scultura eccellente, ma in questo caso la vita della persona è affidata alla statua, si trasferisce in lei e a lei si lega per sempre. [...] La vita è ripetuta eternamente, anche dopo la morte non possiamo ritirarci da essa. Le sculture greche sono legate alla salvezza, appartengono al destino della libertà, al legame eterno con la vita. (Mishima 2021: 120-121)

In questo processo Mishima vede il senso tragico dei greci, la cui arte secondo lui sfugge alle discriminazioni di Lessing che nel suo *Laocoonte* distingueva l'arte plastica da quella letteraria (Mishima 2021: 114), legate l'una allo spazio e l'altra al tempo. Come suggeriva lo stesso Lessing, sfuggono da tale discriminazione anche alcune opere del Rinascimento italiano, dove si vedono diversi momenti affiancati. Mishima percepisce il tempo di queste immagini interpretandole sia come raffigurazioni dei fenomeni transitori (l'azione, l'emozione, il movimento), sia, in termini più generali, come depositi di forze culturali opposte e di tempi storici lontani tra loro. In tale prospettiva, lo scrittore riconosce le peculiarità del mezzo fotografico. La fotografia si fa da vivi, il suo soggetto è chiamato a partecipare alla consegna della sua immagine all'eternità, e quindi alla salvezza. Ma, come i quadri rinascimentali, l'immagine fotografica può contenere diverse eternità allo stesso tempo. Pur essendo il presente il suo 'tempo' imprescindibile, può registrare la presenza di figure antiche e farle coesistere con quelle attuali in un faccia a faccia tra epoche e credenze. Il conflitto culturale, che nella storia si connota di elementi violenti, nelle immagini (anche fotografiche) dà luogo a una stratificazione in cui si depositano la vita e la memoria. Così è la sopravvivenza degli elementi del paganesimo antico nella pittura del Rinascimento⁶. E così possono essere le figure dei santi cristiani che affiorano dalle raffigurazioni di moderni samurai, come nel caso della collaborazione tra Hosoe e Mishima. In *Barakei* i due fanno uno spregiudicato utilizzo dei quadri rinascimentali come sfondi dell'azione ed elementi della composizione. Dieci anni dopo il viaggio dello scrittore, le magnifiche visioni del conflitto tra bellezza e salvezza resteranno in filigrana nella forzatura del mezzo fotografico costretto a riprendere sia il presente fuggevole che le effigi del passato e contenerli insieme. La figura si unirà con il corpo in un processo che mette in vita l'una e rende eterno l'altro. Di questo parla Hosoe quando, nella nota all'edizione del 1985 di *Barakei*, scrive che la Venere di Mishima sarebbe nata dalla fusione della sua carne con la Venere dormiente mezza dipinta.

6 Parafraso il titolo che non solo raccoglie gli scritti, ma sintetizza le riflessioni di Aby Warburg, che costituiscono un punto di partenza imprescindibile degli studi che affrontano il rapporto tra immagini fisse e fenomeni impermanenti, e che osservano il passaggio delle figure da un'epoca all'altra, o da un orizzonte culturale all'altro (Warburg 1966).

Venere è il simbolo non solo della bellezza fisica e del fascino dato dal pudore – come scriverà Mishima tra il 1968 e il 1970 nelle sue *Lezioni spirituali per giovani samurai* evocando il gesto della dea che si copre il seno e il sesso –, è anche il modello di una concezione del corpo e della sua realtà, del suo valore estetico come portatore di una dimensione spirituale diametralmente opposta alla concezione giapponese che riconosce la bellezza in elementi più astratti: gli stati d'animo, l'eleganza, una atmosfera del volto o della presenza.

Ma se la Venere di cui scrive Mishima è il sintomo di una intera filosofia del corpo e dello spirito, la “half-painted *Sleeping Venus*” a cui allude Hosoe è un oggetto concreto. Si tratta del fondale dipinto commissionato a un pittore per le riprese fotografiche successive alla prima sessione del settembre 1961, rispetto alla quale il fotografo si era preoccupato di essersi preso troppa libertà e dei cui esiti Mishima era invece rimasto molto soddisfatto. A quel punto era stato Hosoe a proporgli di continuare.

Il fondale riproduce una parte del quadro di Giorgione che distende la Venere pudica e la staglia su un paesaggio in realtà dipinto da Tiziano dopo la morte del maestro e spesso riusato per altri soggetti. Utilizzato per le fotografie, il telo mostra la concretezza del soggetto che, ponendosi fisicamente davanti a esso, esce dal quadro e trasforma la pittura in teatro. La Venere di Mishima sarebbe nata da questo impasto tra la figura dipinta e la carne viva.

È su questo sfondo che altre figure trovano il loro spazio tra la realtà e la sua raffigurazione. Hijikata Tatsumi e Motofuji Akiko si abbracciano, seminudi. Sono due danzatori e il loro corpo non si arrende alla languidezza passiva della posa. Sembra che a distenderli sia il fotografo che, a posteriori, pone i loro corpi in orizzontale, mentre la stretta dal vivo si svolgeva in piedi. Tutto si capovolge in queste immagini che contengono altre immagini, che a loro volta contengono specchi e sdoppiamenti, e figure prese in prestito da altri mondi. Tutto si traduce in un altro grado di realtà, come se la proiezione dell'immagine dentro alla camera ottica (dove veramente tutto è ribaltato) costituisse il passaggio delle figure in una dimensione parallela, dove i soggetti sono loro stessi, ma anche qualcosa d'altro. E di questo qualcosa d'altro fanno l'esperienza.

Scrivendo Mishima introducendo *Barakei*:

One day, without warning, Eikoh Hosoe appeared before me and transported me, bodily, to a strange world. Even before this, I had seen works produced by the camera that were akin to magic, but Hosoe's work is not so much simple magic as a kind of mechanical sorcery; it is the use of this civilized precision

instrument for purposes utterly opposed to civilization. The world to which I was abducted under the spell of his lens was abnormal, warped, sarcastic, grotesque, savage, and promiscuous... yet there was a clear undercurrent of lyricism murmuring gently through its unseen conduits. (Mishima in Hosoe 1985)

Questo mondo in cui l'esperienza fotografica lo trasporta è l'inverso del mondo quotidiano. I due lo frequentano dall'autunno del 1961 all'estate del 1962. È un luogo dove la disposizione delle cose cambia continuamente e la luce che le illumina conferisce loro una qualità astratta. Ma perché gli oggetti possano spogliarsi dal loro significato è necessario che prima di venire trasformati ne abbiano uno chiaro. Ad esempio – continua Mishima – il soggetto potrebbe essere uno scrittore famoso. Lo sfondo, un quadro celebre che tutti riconoscono. Non si tratta di una parodia o di un cambiamento di funzione degli oggetti (come accade nelle avanguardie artistiche europee), ma di un processo di trasfigurazione in cui sono tutti coinvolti, il soggetto che si vede come da dentro la composizione, le figure che condividono con lui lo spazio e il tempo della creazione dell'immagine, il fotografo che crea la situazione rituale dove è possibile una tale metamorfosi.

Mishima parla proprio di rito. Il fotografo sposta le cose, le posiziona, le muove nella luce secondo regole misteriose fino a quando la loro composizione gli fa vedere qualcosa attraverso gli oggetti, i quali nella fotografia convenzionale tendono invece a conservare il loro significato e le loro sembianze. Sta al fotografo scegliere se riprodurre l'apparenza o trasfigurarli, se "registrare" o "testimoniare", come specifica Mishima nell'introduzione. Ancora più esattamente, lo scrittore parla di purificazione, un processo che, in quanto soggetto/oggetto delle immagini, riguarda anche lui. E riguarda il suo sguardo ribaltato, che attraverso il processo fotografico vede sia il dentro che il fuori e diventa lo schermo delle apparizioni, come nel fotomontaggio in cui la Venere del Botticelli è sovrapposta alla sua pupilla.

Due Veneri dunque. Una mezza dipinta, poiché al pittore che ha realizzato lo sfondo è stato chiesto di non riprodurre il volto e il busto, ma solo la parte inferiore del corpo. Il ventre, il sesso e la mano che lo copre, le gambe allungate. Considerato che nel quadro di Giorgione la dea è distesa, nel fondale che lo riproduce una ampia zona laterale (quella di sinistra) è vuota, e nelle fotografie è sempre coperta: da oggetti, dal corpo di Mishima che vi si stende sopra quando il telo dipinto è a terra, sgualcito. Uno sfondo dietro al corpo. Uno sfondo sotto al corpo. E poi uno sfondo sovrapposto al corpo, come nel fotomontaggio con l'altra

Venere, quella botticelliana raffigurata proprio nell'atto di nascere. Un quadro che mostra la transitorietà di un processo, lo sviluppo di una azione. Il tempo, oltre che lo spazio.

In *Barakei* ci sono molti fotomontaggi. È una tecnica che Hosoe padroneggia e che utilizza perlopiù nella formula del *sandwich*, ovvero di due negativi sovrapposti e proiettati insieme sotto l'ingranditore nella fase di stampa. Quando Hosoe parla della fusione tra l'immagine e la carne, non sta utilizzando una metafora. Nella visione e nelle tecniche del fotografo questa unione riguarda la materia stessa della fotografia.

Il procedimento detto *sandwich* richiede che le proporzioni tra le figure impresse sui diversi negativi siano quelle desiderate per il risultato finale poiché, essendo proiettate insieme, sono soggette allo stesso rapporto di ingrandimento. La maggior parte dei montaggi assembla le fotografie scattate a Mishima (a loro volta stratificate nel caso di sfondi che riproducono dipinti) con le riproduzioni del patrimonio artistico italiano del Rinascimento, affollato da Veneri, Apolli, Madonne e martiri cristiani. I montaggi sono quindi il frutto di (almeno) due operazioni di ripresa in vista di una stampa unica: quella del soggetto (Mishima in carne ed ossa), e quella del quadro riprodotto in bianco e nero. È evidente che le fotografie del secondo tipo non sono scattate ai dipinti originali. Sono riproduzioni di riproduzioni. E provengono da un oggetto che le raccoglie, a sua volta trasfigurato attraverso la fotografia di Hosoe. Una registrazione che si fa testimonianza.

Il culto del martirio e l'immagine del santo

When I arrived for the second visit [...] he showed me a number of reproductions of Italian Renaissance paintings, including works by Botticelli and Raphael. I remember in particular that he showed me Bernard Berenson's book on the Renaissance and several paintings of Saint Sebastian including a Raphael after which he said, "Isn't it beautiful, Mr. Hosoe?" I thought the painting was marvelous but at time I didn't know why the body of a man dripping blood, where his breast had been pierced by an arrow, should be beautiful. (Hosoe in Hosoe 1985)

Dalla seconda sessione fotografica il lavoro, svincolato oramai dalla commissione, entra in una fase più sperimentale, ma anche più strutturata. È da qui in poi

che appaiono le figure dei santi e degli dei e che amici e performer iniziano a collaborare alle riprese. Ad esempio i danzatori, le cui fotografie avevano spinto lo scrittore a cercare una collaborazione con il fotografo, entrano nelle scene sia concretamente, sia attraverso dei fotomontaggi. E poi ci sono i quadri. Come racconta il fotografo, al secondo incontro Mishima si fa trovare da solo, senza i familiari in casa, e gli mostra il repertorio di immagini da utilizzare come fonti di ispirazione sia degli scatti – di cui diventano un materiale costitutivo – che delle pose del soggetto – il quale si immerge negli scenari classici e vi agisce, incarnandone le storie e facendone rivivere, seppure trasfigurati, i miti⁷. Se Mishima le propone come immagini ispiratrici, Hosoe le trasforma in un concreto materiale di lavoro. Il contenitore di questi tesori è il libro dello storico dell'arte americano Bernard Berenson, il quale nel 1952 aveva raccolto sotto il titolo *Italian Painters of the Renaissance* (Berenson 1952) i suoi studi precedentemente pubblicati in vari volumi. Basta sfogliarlo per trovare le matrici di tante fotografie di *Barakei*: una pinacoteca immaginaria, dove i personaggi dei quadri si agitano non solo nella mente, ma sul corpo stesso dello scrittore, portando sulla scena della fotografia giapponese apparizioni divine, scuoiamenti e preghiere. *Apollo e Dafne* del Perugino, *Apollo e Marsia* di Guido Reni, l'*Assunzione della Vergine* di Matteo di Giovanni ribaltata a specchio e utilizzata al contrario, dei dettagli della Cappella Sistina di Michelangelo e alcuni suoi disegni, decine di capolavori che Hosoe riproduce creando negativi da stampare a contatto con quelli scattati da lui.

La prima edizione del libro di Berenson era uscita nel 1930. Contava sedici illustrazioni collocate al centro del volume. Nella versione del '52 il numero delle tavole ammonta a 400. Situate in chiusura del libro, le illustrazioni costituiscono un doppio visivo dell'apparato testuale, formalmente autonomo sebbene legato ai suoi contenuti. Introducendo la seconda edizione lo studioso si sofferma

7 In apertura del convegno *Mishima Yukio e l'atto performativo: drammaturgie di un artista* (Bologna, 25-26 novembre 2021) è intervenuto il danzatore *butō* Kasai Akira raccontando l'importanza dei classici nel contesto culturale di cui lui stesso, partecipando giovanissimo alle prime sperimentazioni di Hijikata Tatsumi, ha fatto parte. Kasai ha parlato di come l'idea di una potenza innovativa dei classici accomunasse scrittori, artisti e danzatori, capaci, nei loro rispettivi linguaggi, di creare un forte legame tra la dimensione fisica e quella letteraria. Ha inoltre evocato uno dei rari incontri tra lui e Mishima, in occasione di una sua performance dedicata al martirio di San Sebastiano, tema che come vedremo interessava molto lo scrittore.

sulla natura delle riproduzioni dei capolavori della pittura i quali, a differenza ad esempio dei manoscritti, vengono completamente traditi dal cambiamento dei colori, delle dimensioni, del supporto. E tuttavia, nella convinzione che sia necessario fornire degli esempi per allenare le facoltà che usano l'occhio come strumento, l'autore presenta la corposa raccolta di tavole rivendicando la scelta della fotografia in bianco e nero come la migliore possibilità di tramettere le caratteristiche tonali degli originali. Solo una decina di immagini infatti sono riprodotte a colori.

Infine, Berenson spiega l'intento del volume, che resta secondo lui invariato nelle due edizioni: "It does not attempt to give an account of the painters' domestic lives or even of their specific techniques, but of what their pictures mean to us today as works of art, of what they can do for us as ever contemporary life-enhancing actualities" (Berenson 1952: xii).

Hosoe e Mishima applicano letteralmente gli intenti dello storico dell'arte interrogando le opere dalla postazione del loro presente e utilizzandole come un agente di contrasto sul loro linguaggio espressivo. Le consacrano e insieme le dissacrano, come spesso fa lo sguardo dell'altro sul repertorio classico di una cultura lontana.

Nel libro di Berenson figurano solo due opere che raffigurano San Sebastiano, quelle del Perugino e di Antonello da Messina. Ma dalla testimonianza di Hosoe, che apprezza la bellezza dei quadri ma non quella del corpo sanguinante e trafitto dalle frecce, sappiamo che lo scrittore gli ha mostrato, oltre al libro, una serie di stampe con questo soggetto che era stato raffigurato da molti altri pittori dell'epoca: Mantegna, Tiziano, il Sodoma, il Pollaiuolo, Botticelli, e poi più tardi Guido Reni, Carlo Dolci.

Oltre alle fotografie ai danzatori che costituiscono il modello iniziale e la prima fonte del progetto, i repertori visivi del passato che entrano in *Barakei* e che - provenendo dallo scrittore - bilanciano il contributo dei due autori alla creazione dell'immaginario di riferimento, sono principalmente questi due: uno, il libro di Berenson, che attraversa tre secoli di pittura italiana e dove appaiano temi sacri, mitologici, profani; l'altro, la collezione di Mishima su San Sebastiano, incentrato sul soggetto, rivisitato con varie tecniche e stili sempre raffiguranti il santo al momento della morte. Nel 1966, quando co-firmerà (con Ikeda Kōtarō) la traduzione giapponese del dramma dannunziano dedicato al martirio di San Sebastiano, Mishima chiuderà il volume con un apparato iconografico composto da una trentina di immagini del santo. Il suo lavoro sul testo di D'Annunzio introduce l'utilizzo di una fonte letteraria accanto a quelle iconografiche a cui anche il dramma era

fortemente debitore. Nel tema di San Sebastiano e nei documenti delle sue reinterpretazioni è insito quel legame tra corpo, immagine e scrittura che interessa gli artisti giapponesi coinvolti in queste collaborazioni.

Mishima era ossessionato dalla storia di fedeltà a un credo spirituale e di trasformazione da soldato a martire. San Sebastiano è, in un senso diverso, un'altra sua Venere. La Venere che innamora, non quella che nasce. È celeberrimo il brano del suo romanzo d'esordio semi-autobiografico *Confessioni di una maschera* (1949) che racconta l'iniziazione all'auto-erotismo sollecitata dall'osservazione della riproduzione del quadro di Guido Reni raffigurante il santo legato a un albero e trafitto dai dardi. Mishima lo paragona ad Antinoo, di cui nel '49 non ha ancora visto dal vivo le antiche raffigurazioni conservate in Italia e in Grecia, e riconosce le affinità tra queste due figure dilaniate dal conflitto tra cristianesimo e paganesimo, desiderate dagli uomini che rappresentano il potere, caratterizzate da un legame indistricabile tra corpo e spirito e tra morte e voluttà. Il brano che segna l'ingresso del santo nell'immaginario di Mishima sin dalle sue prime opere, denuncia anche la precoce scoperta del potere che le immagini possono esercitare sul corpo.

Descrivendo il quadro che lo ha sedotto, il personaggio del romanzo parla della carne bianca sullo sfondo cupo, della curva delle braccia e dei polsi, della differenza con altri quadri sul tema dove il torace del santo è trafitto già da molte frecce e le ferite sgorgano sangue mentre qui ancora il petto è candido e quasi inviolato. Più che un corpo legato a un albero Sebastiano sembra qui una figura posta davanti a uno sfondo, ed è in tal senso che Mishima la reinterpreta in *Barakei*, commissionando un altro fondale che riproduce il quadro ma lo priva del suo soggetto al posto del quale si mette in posa lui stesso. Qualche anno dopo, davanti all'obiettivo di un altro fotografo (Shinoyama Kishin), lo scrittore assumerà quella stessa posa imitando il gesto in modo ancora più letterale.

In altre foto di *Barakei* Mishima rappresenta la scena del martirio prendendo a modello un'altra tipologia di raffigurazioni. In una ad esempio appare legato lungo tutto il corpo con delle corde. È la stessa postura con cui la danzatrice Ida Rubinstein figurava in un bozzetto di scena di Léon Bakst per l'allestimento de *Le martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio, presentato a Parigi nel 1911. Il dramma era scandito in cinque *mansions*, poste in successione come le vetrate di una cattedrale, attraverso la cui trasparenza colorata, i personaggi impersonano la loro storia che scorre grazie al movimento del pubblico. Un dramma pensato come una successione di immagini fisse. Stando alle letture *queer*, si tratta della prima interpretazione omo-erotica della figura del santo, che sarà

centrale nella cultura gay del Novecento (Clemente 2021 e relativa bibliografia). Come è noto, lo spettacolo dannunziano aveva fatto scandalo. Il santo interpretato da una donna ebrea aveva attirato l'attenzione delle istituzioni ecclesiastiche e il suo corpo androgino aveva inserito nella storia dei forti elementi di ambiguità e desiderio, alludendo all'attrazione dell'Imperatore nei confronti del soldato ribelle. Nella narrazione agiografica, questo martire che vuole morire per Cristo è visto da tutti, compreso l'Imperatore, come Adone, l'amante di Venere. I tentativi di fargli adorare gli idoli pagani lo condannano a una prima tortura, quella di essere soffocato dai tesori e dai fiori. Non è così che muore. Diocleziano lo farà uccidere dai suoi stessi uomini, gli arcieri di cui era il capo. Di qui l'iconografia che inizia a diffondersi sin dal Medioevo. Nell'introduzione alla sua versione drammatica della storia del santo, D'Annunzio aveva affermato di essersi ispirato alla tavola del Pollaiuolo (D'Annunzio 1911: VII), ma si dice che mentre scriveva aveva le pareti dello studio tappezzate da riproduzioni che poi avrebbe dato tutte alla Rubinstein perché ne imitasse i gesti.

Mishima con Hosoe fa lo stesso. Ma i ruoli sono invertiti, perché è lo scrittore che deve interpretare il santo. Tra le due edizioni di *Barakei*, cronologicamente, si colloca il lavoro di Mishima sul *Martyre* di D'Annunzio. Forse è da cercare in questo passaggio il cambiamento della sequenza, dei titoli dei paragrafi e la modifica del sottotitolo, che se nella prima edizione traduceva *Barakei* con *Killed by Roses*, 'ucciso dalle rose', nella seconda diventa *Ordeal by Roses*, 'torturato dalle rose'.

Che il San Sebastiano fosse uno dei modelli di questo spettacolo intimo è da sempre chiaro⁸. Alla luce delle sue fonti, sembra di poter rileggere la sequenza fotografica come una rappresentazione visiva del mistero dannunziano, una messa in immagine del dramma che aveva messo in scena delle immagini. Immagini sacre, in un mondo sempre più profano.

Sono molte le ricorrenze che legano i brani del testo con le immagini di *Barakei*. Ad esempio, nella seconda "vetrata" (*La Chambre Magique*), si vede Sebastiano irrompere armato di martello per forzare la stanza segreta e abbattere gli idoli pagani della dimora di Giulio Andronico. L'ultima stanza contiene le tavole per lo studio dello zodiaco. È molto celebre la fotografia di Mishima ripreso dall'alto col martello in mano e il tubo di gomma attorno al corpo che sta

8 Ne aveva parlato Marguerite Yourcenar (1999) prima ancora dell'uscita di *Barakei* nell'edizione americana, nel suo libro sulla morte di Mishima.

in piedi nello zodiaco del suo giardino. Lo scatto è del 1961, la traduzione del dramma dannunziano è del 1966, è difficile immaginare un rapporto diretto se non risalendo alla sorgente mitologica di entrambi i progetti. Ma il confronto tra il *mystère* del vate e il progetto fotografico di Hosoe e Mishima rimane interessante soprattutto nel trattamento dei dettagli. Un altro esempio è la scena della tortura con i fiori. Rispetto alla scena della morte, questa forse interessa di più a Hosoe, per niente affascinato dall'immagine del corpo insanguinato e autore di splendide immagini di Mishima, muscoloso e maschile, disteso con una rosa, bianca e delicatissima, sul petto. Torturato e non ancora ucciso. Un corpo reale, giovane, vivo, che come il santo preferirà la morte alla resa: quella spirituale dove si mescolano gli aspetti culturali, religiosi e politici, e quella fisica, che condanna la carne all'invecchiamento allontanando l'uomo dalla bellezza e dall'azione. Nel mondo delle immagini fotografiche in cui lo conduce Hosoe, Mishima sembra poter trovare la salvezza su entrambi questi fronti.

Un atto iconoclasta e un processo creativo

My intentions in photographing Mishima were gradually becoming clearer. I thought I would use whatever Mishima loved or owned to form a document on the writer. However, the interpretation and expression would be my own. After the first shooting I had referred to an iconoclastic act but I was suggesting a creative process through destruction. I wanted to create a new image of Yukio Mishima through my photography. (Hosoe in Hosoe 1985)

Nel 1961, quando sono iniziate le riprese di *Barakei*, Hosoe aveva ventotto anni. Mishima quasi dieci di più ed era una vera celebrità. La sua fama aveva prodotto l'immagine dell'intellettuale controverso, tradizionalista e scandaloso, ma lui aveva anche conquistato con la volontà, dopo un'infanzia da ragazzo gracile e malaticcio, la sua corporeità atletica, sana, forte, sicura e attraente. La aveva letteralmente *costruita* attraverso il body building. Aveva edificato la prestantza e la bellezza lavorando sul corpo con un obiettivo esteriore e agendo su una parte per volta. Parallelamente, si era formato attraverso le arti marziali, acquisendo potenza e controllo e seguendo una visione olistica. Il suo stesso corpo era il luogo di un incontro tra approcci orientali e occidentali.

Oltre alla centralità del corpo – tema cruciale della sua esperienza personale e letteraria – nell'orizzonte di Mishima c'era il teatro. E c'era la sua esperienza di attore e di regista, anche cinematografico, che aggiungeva altri livelli di tecnica e di consapevolezza all'esercizio della presenza esibita, della personalità pubblica e privata, della fisicità esposta.

Nel testo che appare nell'edizione americana, Mark Holborn definisce *Barakei* una performance diretta da Hosoe dove la scena si fa territorio dell'immaginazione di Mishima e, cogliendo un aspetto importante del dispositivo teatrale come possibilità di smascheramento, scrive:

Barakei is remarkable because Hosoe has enabled Mishima to drop the mask of successful writer. Only within the convention of a performance would Mishima display himself. Contrary to the belief that this work is narcissistic, it is the act of a shy man challenging himself with the most severe task, to make public the morbid and erotic world he inhabited. [...]

Hosoe has construed the world of *Barakei* as an interior map composed of landmarks-fragments of history and art. [...] Hosoe has uncovered Mishima's creative epicenter, a point on a fault between East and West, a most dangerous yet vital place. (Holborn in Hosoe 1985)

Le fotografie di Hosoe mostrano dunque il mondo interiore di Mishima, di cui gli oggetti di scena e le sue azioni davanti alla macchina fotografica sono dei riflessi. È come se il fotografo riuscisse a rendere visibili pensieri, desideri e ossessioni traducendoli nel suo linguaggio e mettendo lo scrittore faccia a faccia coi suoi fantasmi, che nel montaggio fotografico conquistano lo stesso grado di realtà del soggetto in carne ed ossa. La parola montaggio è da intendersi qui in due modi: fotomontaggio, che assembla diverse fotografie nella stessa immagine, e montaggio vero e proprio, che mette in sequenza le foto dividendole in capitoli e costruendo un percorso con un inizio e una fine. Una doppia operazione che agisce sia in termini di simultaneità che di sviluppo lineare.

Barakei è costruito come una performance non solo per l'efficacia dell'azione del soggetto davanti all'obiettivo, ma anche per il lavoro di composizione del libro dove c'è “un corpo nello spazio” e dove si vede anche la sua “azione nel tempo”⁹.

9 Sul confronto tra pittura e poesia che mostrano l'una i corpi nello spazio e l'altra la loro azione nel tempo si veda, in edizione italiana, Lessing 2007: 63.

La maggior parte dei progetti di Hosoe sono realizzati in collaborazione con performer e, oltre alla dimensione della mostra, hanno assunto la forma del fotolibro. A differenza del catalogo d'esposizione, il libro fotografico conserva una forte autonomia rispetto all'allestimento, e ha una sua precisa drammaturgia. Ha inoltre delle caratteristiche materiali che ne influenzano sia la forma che il contenuto: il tipo di carta, il formato, l'impianto grafico, la eventuale presenza di testi e il loro rapporto con le immagini, l'ordine delle fotografie. Il processo compositivo del libro è una sorta di regia che inserisce la performance del protagonista in una visione comprensiva di altri elementi tecnici ed espressivi. Alcuni di questi, nella prima e nella seconda edizione di *Barakei*, sono stati il frutto della collaborazione con Mishima, che ha partecipato attivamente alla realizzazione del libro.

Hosoe è un fotografo che agisce in tutte le fasi della creazione fotografica. Definisce il tema che determina i soggetti e le modalità di ripresa. Lavora sullo scatto controllando, anche quando riprende in esterno, la maggior parte degli elementi: la luce, la distanza dal soggetto, la scelta dei luoghi, le inquadrature. Produce la stampa in camera oscura, dove reinterpreta le sue stesse immagini scegliendo i contrasti e i valori tonali e dove utilizza tecniche elaborate come il fotomontaggio e la solarizzazione che trasformano completamente lo scatto originario. Agisce sull'editing, differenziandolo in base alla destinazione delle fotografie: ingrandite e allestite nello spazio espositivo, organizzate in sequenza nel libro coi suoi ritmi di visione, le pause, le pagine vuote. Tutto è definito. La presenza dei soggetti/performer costituisce sempre l'elemento imprevedibile delle immagini. L'elemento magico, sebbene anche la loro magia, come quella che Mishima ha visto nella tecnica di Hosoe, scaturisca da un lavoro preciso. Come se la preparazione rigorosa sia delle immagini che dei loro soggetti fosse la condizione necessaria all'apparizione di quel fenomeno del corpo e della vita che i fondatori del *butō* (Hijikata e Ōno Kazuo) hanno chiamato danza. In questo senso Mishima sotto la guida di Hosoe è stato un danzatore.

Gran parte della produzione di Hosoe¹⁰ è scandita in fotolibri - alcuni dei quali ripubblicati in occasioni dei loro quaranta o cinquantennali - che hanno le caratteristiche di spettacoli, o di film su carta. Il primo (contemporaneo al cortometraggio *Heso to genbaku*) è il volume che inaugura la collaborazione coi danzatori *butō*: *Otoko to onna* del 1961. Come abbiamo visto, alcune immagini di questo pro-

10 Per una retrospettiva dei suoi progetti comprensiva di una selezione di testi tratti dalle edizioni originali si veda Nakamori 2021.

getto, montate e impaginate in modo diverso, confluiscono nei libretti *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai 1* - del luglio 1960 - e 2 - del settembre 1961 - (riediti nel 2011). Sempre nel settembre del '61 iniziano le riprese con Mishima. Già nel gennaio del 1962 una selezione degli scatti viene esposta nella mostra collettiva del gruppo, intitolata *NON* e organizzata dal critico Fukushima Tatsuo. Il riscontro ricevuto incoraggia Hosoe ad ampliare il progetto e nelle sessioni successive coinvolge Hijikata che gli presta il suo studio e posa con lo scrittore e con Motofuji Akiko. Nel 1963 esce la prima versione di *Barakei - Killed by Roses*. La grafica è di Sugiura Kōhei che cura un libro raffinatissimo, foderato in velluto nero e dal formato verticale coerente all'andamento della scrittura giapponese. Il corpus fotografico è diviso in 5 capitoli i cui titoli sono *Prelude, The Citizen's Daily Round, The Laughing Clock and the Idle Witness, Divers Desecrations, The Retribution of the Rose*. Due anni dopo Hosoe intraprende una nuova collaborazione con Hijikata che darà vita a *Kamaitachi*, un progetto in cui si intrecciano la danza, la fotografia, la memoria personale e collettiva, in cui si consuma la messa in atto del pensiero mitologico attraverso la ricerca corporea (Marenzi 2015). Scandito in tre sessioni di ripresa (settembre 1965, aprile 1967 e gennaio-febbraio 1968) realizzate in diversi villaggi del nord-est del Giappone, *Kamaitachi* viene esposto al Nikon Salon di Tokyo nel 1969 e pubblicato lo stesso anno (riedito poi nel 2009) in un volume curato graficamente da Tanaka Ikkō. La locandina della mostra è di Yokoo Tadanori, autore dei poster degli spettacoli diretti da Hijikata e curatore nel 1971 del layout della seconda edizione di *Barakei - Ordeal by Roses*. Il libro è molto diverso dalla versione del 1963. Cambiano i titoli delle cinque parti (*Sea and Eyes, Eyes and Sins, Sins and Dreams, Dreams and Death, Death*) ed evidentemente anche la narrazione sottesa, che finisce con la morte. Si sviluppa in orizzontale ed è pensato anche per un osservatore occidentale. Gli inserti grafici sono molto colorati e pieni di riferimenti all'iconografia sacra indiana. Una calligrafia di Mishima conserva il legame con la tradizione nipponica che lo scrittore voleva simbolicamente difendere. Nello stesso anno in cui esce il libro, che come accennato Mishima aveva previsto in concomitanza con la sua morte, Hosoe pubblica *Hōyō* (Abbracci), una sorta di prosecuzione di *Otoko to onna*. Ancora dei corpi - in parte degli stessi soggetti - colti nella doppia trasfigurazione del loro gesto e del punto di vista del fotografo. A firmarne l'introduzione è Mishima, "for him" - scrive parlando del fotografo - "the radiance inherent in our very flesh is immeasurably precious and does not allow for restatement", e poche righe sotto, evocando un confronto con *Kamaitachi*: "The gods have died and a naked humanity confronts the world, without pride or shame" (Mishima in Nakamori 2021: 123). Nel 1985

esce il *Barakei* americano. Mishima è scomparso da quindici anni e le scelte sono tutte del fotografo, probabilmente in collaborazione con la casa editrice che ha una sua linea molto definita pure nella grande eterogeneità dei suoi prodotti: riviste, fotolibri, cataloghi e collane monografiche sui fotografi di tutto il mondo. La grafica cambia ancora ed è a cura di Awazu Kiyoshi, che usa i colori viola, rosso e argento per le pagine che dividono i cinque capitoli, o cinque atti, qui tornati ai titoli della prima edizione. La copertina trasforma il celebre ritratto di Mishima con la rosa sulle labbra in una sorta di coloratissima icona pop. È un libro sintomatico delle molteplici possibilità curatoriali ed editoriali che attorno a un nucleo di immagini fisso costruiscono oggetti artistici molto diversi tra loro. Dei riadattamenti dove cambia l'allestimento e la performance si prolunga nel tempo. L'ennesimo capovolgimento messo in atto da Hosoe e Mishima che trasformano il corpo e l'azione nell'elemento permanente all'interno di un oggetto che subisce diverse metamorfosi e che si rifrange in diverse versioni.

Esclusi pochi progetti qui non elencati, i corpi del *butō* sono i protagonisti di quasi tutti i progetti di Hosoe. Anche negli anni successivi (e fino a tempi molto recenti) il fotografo collaborerà coi danzatori, sia quelli della prima generazione rimasti attivi fin da vecchi, sia alcuni loro allievi. Ad esempio dedicherà dei progetti a Ōno Kazuo (confluiti poi in *The Butterfly Dream* del 2006), a Kasai Akira (*A Crystal Labyrinth*, 2016) e a un gruppo di giovani danzatori (*Ukiyo-e Projections*, 2003), che fotografa proiettando sui loro corpi delle antiche stampe giapponesi all'interno dell'Asbestos, lo studio di Hijikata che dopo la sua scomparsa, avvenuta nel 1986, Motofuji Akiko ha mantenuto come "*karada no gakko*", Scuola del Corpo. Lo studio viene demolito poco dopo le riprese, nel 2003, ma l'idea di una scuola del corpo pervade le esperienze e i documenti, gli scritti e i progetti fotografici, e resta sigillata nei libri di Hosoe, dove, come scriveva Mishima che vi ha preso parte, una umanità nuda, senza orgoglio né vergogna, resta ad affrontare il mondo dopo la morte degli dèi.

Bibliografia

- BAIRD, BRUCE, 2012, *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, Palgrave Macmillan, New York.
- BARBER, STEPHEN, 2019, *Film's Ghosts: Tatsumi Hijikata's Butoh and the Transmutation of 1960s Japan*, Diaphanes, Zurich.
- BERENSON, BERNARD, 1952 [1930], *Italian Painters of the Renaissance*, Phaidon, London.

- CENTONZE, KATJA, 2019, *Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio*, in Beronio, David, Tafuri, Clemente, a cura di, *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 10, Akropolis Libri, Genova, pp. 124-142.
- CLEMENTE, FRANCES, 2021, *Le Martyre de Saint Sebastien di Gabriele D'Annunzio. Una lettura queer*, in «Mimesis Journal», vol. 10, n. 2, pp. 169-191.
- D'ANNUNZIO, GABRIELE, 1911, *Le martyre de Saint Sébastien*, Calmann-Lévy, Paris.
- GARETTI, LAURA, 2016/2017, *Ba Ra Kei di Eikoh Hosoe e Yukio Mishima. Le immagini di un mondo interiore*, tesi di laurea, Università Roma Tre, inedita.
- GEMELLI, GIORDANO, 2019/2020, *Hosoe Eikoh: la sublimazione del corpo tra fotografia e letteratura*, tesi di laurea, Università di Milano, inedita.
- HOLBORN, MARK, 1986, *Black Sun: The Eyes of Four. Roots and Innovation in Japanese Photography*, Aperture, New York.
- HOLBORN, MARK, 1991, *Beyond Japan: A Photo Theatre*, Jonathan Cape, London.
- HOLBORN, MARK, 1999, *Eikoh Hosoe*, Könnemann, Köln.
- HOSOE, EIKŌ, 1985 [1963], *Ba ra kei: Ordeal by Roses*, prefazione di Mishima, Yukio, note di Hosoe, Eikō, postfazione di Holborn, Mark, Aperture, New York.
- HOSOE, EIKŌ, 2009 [1969], *Kamaitachi*, Aperture, New York.
- HOSOE, EIKŌ, 2011[1960, 1961], *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai: Hijikata Tatumishi ni okuru Hosoe Eikō shashinshū 1, 2 (A Homage to Tatsumi Hijikata by Eikoh Hosoe: "Tatsumi Hijikata Dance Experience" Butoh Event 1, 2)*, Akio Nagasawa Publishing, Tokyo.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, 2007 [1991], *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo.
- MARENZI, SAMANTHA, 2015, *Corpo, spirito, immagine. Il Kamaitachi di Eikoh Hosoe e Tatsumi Hijikata*, in Botta, Sergio, Canella, Tessa, a cura di, *Le religioni e le arti. Percorsi interdisciplinari in età contemporanea*, Morcelliana, Brescia, pp. 255-267.
- MARENZI, SAMANTHA, a cura di, 2016, *Butoh-fu. Dance and words*, in Dossier «Teatro e Storia», n. 37, pp. 51-150.
- MARENZI, SAMANTHA, 2019, *La parata dell'imperatore e la voce del poeta. Artaud, Hijikata e il rapporto tra danza, immagini e scrittura*, in Beronio, David, Tafuri, Clemente, a cura di, *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. 10, AkropolisLibri, Genova.
- MARENZI, SAMANTHA, 2019, *Foundations and Filiations: the Legacy of Artaud in Hijikata Tatsumi*, in Baird, Bruce, Candelario, Rosemary, eds, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Taylor & Francis Ltd, London and New York, pp. 142-149.
- MARSHALL, JONATHAN W., 2019, *Bodies at the Threshold of the Visible. Photographic Butoh*, in Baird, Bruce, Candelario, Rosemary, eds, *The Routledge Companion to*

- Butoh Performance*, Taylor & Francis Ltd, London and New York, pp. 158-170.
- MISHIMA, YUKIO, 1969 [1949], *Confessioni di una maschera*, Feltrinelli, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 1988 [1970], *Lezioni spirituali per giovani samurai*, Feltrinelli, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 2021 [1952], *La coppa di Apollo*, Atmosphere, Roma.
- NAKAMORI, YASUFUMI, ed., 2021, *Eikoh Hosoe*, Mack, London.
- WARBURG, ABY, 1966 [1932], *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (FI).
- YOURCENAR, MARGUERITE, 1999 [1981], *Mishima o la visione del vuoto*, Bompiani, Milano.

Desiderio e paura. Rappresentazioni della morte nell'ultimo Mishima

93

GIORGIO AMITRANO

Prima che le energie di Mishima Yukio confluissero, il 25 novembre del 1970, nell'atto finale, lo scrittore si era già misurato con la morte in un'ampia varietà di forme. Le sue sperimentazioni si erano però limitate all'ambito artistico - fotografia, cinema, teatro, oltre che, naturalmente, scrittura - e non si erano tradotte in tentativi di suicidio falliti, come era accaduto, ad esempio, per Dazai Osamu. Vi era stato, in compenso, un certo numero di segnali che indicavano la sua intenzione di porre fine alla propria vita. Rivisitando a ritroso tutte le sue escursioni nel territorio della morte, si può scorgere una serie di indizi in questa direzione, così ricorrenti e puntuali da disegnare un percorso quasi obbligato, e ci stupiamo che non siano stati colti. Infatti, nonostante l'esposizione mediatica di Mishima e le numerose occasioni in cui aveva mostrato una compiaciuta familiarità con la morte e il suicidio, né il pubblico né l'esercito di critici professionali che commentavano la sua produzione aveva presagito che quella fantasia si sarebbe realizzata, e in modo così eclatante. È anzi possibile che sia stata proprio una vocazione tanto esibita a neutralizzare agli occhi del mondo la determinazione con cui egli corteggiava la morte. Può darsi che siano stati i segnali espliciti da lui disseminati nel corso della carriera, come le verità segrete esposte in evidenza che anziché rivelare occultano¹, a depistare opinione pubblica ed esperti. Era difficile

1 Sono debitore per l'espressione "verità segrete esposte in evidenza" a Elémire Zolla, che l'ha scelta come titolo del suo saggio *Verità segrete esposte in evidenza: sincretismo e fantasia*,

credere che un uomo di tale inesauribile vitalità, impegnato allo stesso tempo in tanti progetti diversi, stesse tramando la propria fine.

È solo a fatto compiuto che emerge in tutti coloro che avevano studiato a fondo l'opera di Mishima, o lo avevano frequentato assiduamente, la consapevolezza che le sue energie fossero finalizzate al suicidio. Come spesso accade, la morte rende di colpo visibile, con chiarezza raggelante, ciò che fino allora si era percepito in modo indistinto, senza coglierne la vera portata.

Il poeta Takahashi Mutsuo, che gli era stato amico, racconta di un incontro con Mishima, avvenuto poche settimane prima della fine. Lo scrittore lo aveva invitato a cena insieme a Morita Masakatsu, il giovane da lui scelto per fargli da secondo al momento del suicidio. Mishima gli aveva spiegato che il ragazzo di lì a poco sarebbe morto e lui desiderava che Takahashi ne serbasse e condividesse il ricordo. Il poeta aveva pensato a uno degli scherzi dell'amico, e non aveva preso sul serio la richiesta. Solo successivamente si era reso conto di non avere colto il significato testamentario di quella serata: Mishima aveva voluto, nell'affidargli il ricordo di Morita, annunciare la morte di entrambi (Takahashi 2006: 113).

Takahashi, sconvolto dopo avere appreso la notizia dell'irruzione ai Quartieri Generali di Autodifesa di Ichigaya e del *seppuku* compiuto a fianco di Morita, aveva sentito il bisogno di incontrare due persone in particolare. Si trattava di due fotografi, Shinoyama Kishin e Yatō Tamotsu, che avevano giocato un ruolo fondamentale, non sappiamo quanto consapevolmente, nel cammino di Mishima verso l'atto finale. Va qui ricordato che la strategia di autopromozione di Mishima negli anni Sessanta aveva avuto uno dei suoi cardini nello sfruttamento della propria immagine attraverso la fotografia. A differenza degli scrittori suoi contemporanei, solitamente riluttanti a pubblicizzare se stessi e il loro vissuto, egli non solo si esibiva con evidente piacere, ma progettava e orchestrava con cura ogni apparizione. A fargli capire che il suo rapporto con l'immagine poteva acquistare un rilievo ben più importante dell'estemporaneo concedersi ai fotoreporter era stato l'incontro con Hosoe Eikō, fotografo all'epoca ancora giovane e poco conosciuto. Era stato lo stesso Mishima, che aveva apprezzato le sue foto del danzatore *butō* Hijikata Tatsumi, a chiedere che fosse lui a ritrarlo per la copertina e il frontespizio del volume di saggi *Bi no shūgeki* (L'aggressione della bellezza).

Hosoe lo coinvolse in una serie di immagini anticonvenzionali che piacque a Mishima. Incoraggiato dalla sua reazione, Hosoe gli propose di posare quale

protagonista di un libro fotografico. Si trattava di un'operazione davvero insolita per un illustre membro della comunità letteraria giapponese, ma il progetto entusiasmò lo scrittore, che vi si prestò con disponibilità incondizionata, accettando anche di scrivere l'introduzione (Hosoe 2006: 132-138).

Nasce così *Barakei* (*Ordeal by Roses*), una fantasia barocca e mortuaria in bianco e nero di grande impatto visivo. Mishima è nudo o seminudo in tutte le foto, nelle quali compaiono oggetti e mobili di sua proprietà (il set era la casa dello scrittore), e riproduzioni di alcuni dei suoi dipinti preferiti. Nei mesi precedenti alla morte di Mishima, Hosoe stava lavorando, insieme allo scrittore e a Yokoo Tadanori, anche lui coinvolto nel progetto, a una seconda edizione del libro, in giapponese e inglese, rinnovata nell'impaginazione e nella grafica. Il volume sarebbe dovuto uscire da lì a poco, quando giunse la notizia del *seppuku*. Hosoe convinse la casa editrice Shūeisha a sospendere la pubblicazione, temendo che il libro sarebbe stato oggetto di un uso sensazionalistico da parte dei media. Poiché la prima edizione risaliva al 1963, *Barakei* non poteva essere letto in rapporto diretto con il suicidio, ma anche in questo caso Mishima non aveva mancato di inserire un dettaglio rivelatore. Infatti, aveva voluto dare nuovi titoli ai capitoli, scegliendo per l'ultimo "Shi/Death", cioè "Morte". A vincere la resistenza di Hosoe a pubblicare il libro fu la vedova di Mishima, Yōko, la quale, solitamente iperprotettiva nei confronti della reputazione del marito, in questo caso ritenne giusto, per onorarne la memoria, dare il via libera alla stampa. Fu così che la seconda edizione, più sontuosa della precedente, vide finalmente la luce, con il suo messaggio di morte ben "nascosto in evidenza".

Sorte diversa ebbe l'altro progetto fotografico a cui Mishima si era dedicato nei mesi precedenti alla sua morte. Si trattava di una serie di ritratti, con lui unico protagonista², interprete di personaggi diversi (operaio edile, samurai, pescivendolo, marinaio, motociclista) accomunati dalla circostanza di una morte violenta. Questa serie era stata commissionata a Shinoyama Kishin dallo stesso Mishima e sarebbe dovuta uscire, come la seconda edizione di *Barakei*, alla fine del 1970. Shinoyama però, dopo la morte di Mishima, non ebbe dubbi sul fatto che l'opera avrebbe causato un forte shock nel pubblico, e sarebbe stata traumatica per i familiari. E non è difficile immaginare che la vedova dello scrittore, che riuscì a far ritirare ogni copia

2 In realtà il progetto originale di Mishima prevedeva un co-protagonista, Yokoo Tadanori, che non poté partecipare alle riprese fotografiche a causa di un ricovero ospedaliero (Mishima 2020).

del film *Yūkoku* presente in Giappone, impedendone la visione, avrebbe trovato le immagini intollerabili. Infatti, nonostante le numerose variazioni sul tema della morte che lo scrittore aveva offerto nel corso degli anni, nessuna rappresentazione era stata così morbosa e realistica allo stesso tempo. Forse, se il libro fosse stato pubblicato secondo i programmi, avrebbe suscitato uno scandalo paragonabile a quello che in Italia aveva accolto la presentazione postuma del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini, e generato reazioni altrettanto emotive. Certamente l'interpretazione in chiave politica del colpo di stato e del *seppuku* sarebbe stata messa in crisi dalla miscela di narcisismo, omoerotismo, attrazione verso la morte, che qui raggiungeva livelli senza precedenti. Shinoyama Kishin decise di sottrarre la figura di Mishima a tutto questo, e di rinviare indefinitamente la pubblicazione (Nathan 1983: 267). L'attesa è durata cinquant'anni, e il libro è stato pubblicato solo nel 2020, negli Stati Uniti e in inglese (i contributi giapponesi sono presenti in lingua originale solo a margine del volume), con le foto "proibite" integrate da una sezione dedicata al Tatenokai, la formazione paramilitare fondata da Mishima, anch'essa a opera di Shinoyama. Il fotografo non interviene con un commento che chiarisca la storia del libro e spieghi quali criteri abbiano portato alla realizzazione di questa edizione così a lungo rimandata. Il volume comprende una testimonianza di Yokoo Tadanori, che racconta le modalità con cui era stato coinvolto nel progetto, uno scritto di Mishima su Shinoyama Kishin, nato però per una differente occasione, e l'introduzione di Linda Hoaglund, regista ed esperta di cinema giapponese³.

Un'anticipazione di queste foto era apparsa, con Mishima ancora in vita, sulla rivista «Chi to bara» (*Le sang et la rose*), diretta da Shibusawa Tatsuhiko, esperto di letteratura francese nonché studioso di erotismo, deviazioni sessuali e demonologia medievale⁴. Shibusawa era autore, tra l'altro, di una biografia del Marchese de Sade, alla quale Mishima si era ispirato per la sua opera teatrale *Sado kōshaku fujin* (Madame de Sade). Egli era legato a Shibusawa, oltre che da amicizia, da un comune interesse per una sessualità eccentrica, che poteva sfociare nella perversione. La rivista, che in copertina recava, in francese, la dicitura: "Revue de Érotologie, Homosexualité, Sadism, Masochisme, Fétichisme, Narcissisme, Infantilisme,

3 Il volume fu pubblicato, nello stesso anno, anche in Giappone, in un'edizione limitata e di lusso, al prezzo di cinquecentomila yen.

4 Sul rapporto di Mishima con Shibusawa Tatsuhiko, e sulla sua collaborazione con la rivista «Chi to bara», cfr. Park (2018).

Magie, Occultisme, Humour noir, Complexe, Psychisme”, non ebbe successo di vendite, e dopo quattro numeri dovette chiudere. Shibusawa curò solo i primi tre numeri, mentre la collaborazione di Mishima si limitò al primo, al quale partecipò come ideatore del “servizio speciale” (*tokushū*) di apertura, dal titolo bilingue franco-giapponese “*Les morts masculines. Otoko no shi*” stampato su un foglio di carta velina, che lasciava intravedere in trasparenza Mishima in posa come San Sebastiano. Il titolo della sezione era accompagnato da una citazione di Bataille da *La Littérature et le mal* tradotta in giapponese: “L'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort”. Bataille era per Shibusawa e Mishima una sorta di nume tutelare, e la frase da loro scelta come epigrafe sintetizza la filosofia non solo del servizio ma della rivista stessa.

Il *tokushū* (numero speciale) consisteva nelle foto in bianco e nero di alcuni modelli illustri (Mishima, Shibusawa, il già citato danzatore *butō* Hijikata Tatsu-mi, il drammaturgo e regista Kara Jūrō, il cantante Mita Akira e l'attore Nakayama Jin), ritratti da altrettanti fotografi in immagini mortuarie, in alcuni casi ispirate a famose opere d'arte (Michelangelo, Delacroix, Cocteau). Come si è accennato, la foto di apertura è quella, molto spesso riprodotta, di Mishima a guisa di San Sebastiano, nella stessa posa del dipinto di Guido Reni che aveva erotizzato il giovanissimo protagonista di *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera). La seconda, che ha per titolo *Morte per annegamento*, è l'unica del libro *Otoko no shi* a mostrare il corpo dello scrittore nella sua integrità, senza ferite visibili e tracce di sangue dovute a morti violente. Egli appare disteso su una scogliera, il corpo nudo battuto dalle onde, con solo l'espressione del viso a tradirne la sofferenza.

Mishima partecipò a questo primo numero della rivista (ottobre 1968) anche con un articolo dal titolo in inglese *All Japanese are perverse*. Sebbene la sua collaborazione non abbia avuto seguito, egli contribuì certamente a definire lo stile del periodico, caratterizzato da una miscela di erotismo ed erudizione e da una eleganza sontuosa che a tratti debordava nel kitsch.

La partecipazione attiva di Mishima alla rivista, e soprattutto la sua volontà di includere le proprie foto in una sezione dedicata alla morte di personaggi maschili mi sembra, insieme alla decisione di pubblicare l'intera serie fotografica di *Otoko no shi* (al momento della morte aveva già firmato il contratto con l'editore), di essenziale importanza per decifrare la strategia in base alla quale aveva organizzato i suoi ultimi anni di vita e progettato la propria morte. Bisogna ricordare che queste imprese venivano portate avanti parallelamente a un progetto di insurrezione di stampo politico-militare così ambizioso da includere un tentativo di colpo di stato. Quindi Mishima, nonostante l'energia e l'impegno dedicato alla

creazione e all'addestramento del Tatenokai, non intendeva rinunciare al suo gusto per un'estetica ridondante e morbosa. Non si preoccupava, in altre parole, che il suo penchant per l'ossessione mortuaria, estetizzante e sadomasochistica, potesse minare, di fronte al mondo, la credibilità del suo impegno politico-militare. La sua aspirazione era la totalità: Mishima voleva essere tutto. In questo senso la sua volontà di tenere insieme elementi quali estetismo, sesso, impresa eroica, per la quale è stato più volte paragonato a D'Annunzio, non ammetteva compromessi. L'Eros era il filtro attraverso cui l'ideologia doveva passare per accendere l'azione.

Il suo gusto per l'estetica del suicidio, che si era già manifestato nella trasposizione cinematografica del suo racconto *Yukoku* (Patriottismo), del 1966, oltre che nelle foto di *Otoko no shi*, si esprime con toni altrettanto crudi in una sequenza di immagini realizzata dal fotografo Yatō Tamotsu. Lo scrittore è ritratto, con indosso solo un *fundoshi* e una bandana, nell'atto di sguardarsi il ventre con la spada, in una sorta di remake della scena madre del film appena menzionato⁵.

Vorrei a questo proposito tornare sul concetto di kitsch, già menzionato a proposito della rivista «Chi to bara», per far notare quanto tale gusto sia presente nella dimensione visuale mishimiana⁶. Decisamente kitsch erano la mistura di stili nella sua casa, come si può notare dalle foto contenute nel volume di Shinoyama Kishin *Mishima Yukio no ie* (La casa di Mishima Yukio), kitsch i suoi ritratti in kimono sullo sfondo di un arredamento rococò, nonché la sua foto come San Sebastiano. È interessante notare come quest'uomo di lucida intelligenza e profonda erudizione non provasse imbarazzo per la scarsa qualità estetica di tali rappresentazioni. Sebbene questa *défaillance* sia in parte imputabile a un contesto culturale, quello del Giappone dell'epoca che, pur impregnato di cultura occidentale, non ne aveva del tutto assimilato i codici, rimane sconcertante l'uso disinibito di immagini dozzinali e corrive, con una caduta di stile che peraltro non si riscontra mai sul piano della scrittura. Ciò risulta evidente dal confronto tra il racconto *Patriottismo* e la sua realizzazione cinematografica. Mentre il testo è stilisticamente

5 Non ho trovato indicazioni di date relative a questo servizio fotografico nella rivista in cui appare (Yatō 2006: 106-112), ma l'affinità con le foto di *Otoko no shi* mi fa pensare che vada collocato negli ultimi anni di vita di Mishima.

6 Anche Dennis Washburn (2007) ha associato Mishima al kitsch, sottolineando il rapporto tra questo concetto al nichilismo. Le mie osservazioni a riguardo non si rifanno a quelle del suddetto studioso, anzi se ne differenziano sostanzialmente.

compatto, e in esso forma e contenuto coincidono senza alcuna sbavatura, il film, nonostante una evidente aspirazione al sublime – esemplificata dalla scenografia essenziale modellata sullo stile scenico del teatro *nō* e dalla mancanza di dialoghi – denota una sorta di squilibrio nell'impianto semiotico. La presenza distraente di Mishima attore, il contrasto tra la messinscena stilizzata e il brutale realismo dello sbudellamento, lo stridente accoppiamento di elementi del *nō* con la musica di Wagner spingono la pellicola verso il territorio del kitsch. Mishima era troppo attrezzato dal punto di vista intellettuale e culturale perché si possano imputare queste cadute a una sua ingenuità. Piuttosto, anche questa libertà da canoni estetici rigorosi può essere vista in rapporto con la sua aspirazione alla totalità. Egli voleva muoversi con libertà in ogni ambito, a costo di trasgredire i confini dell'eleganza e della sobrietà. Ed è giusto riconoscere che, anche in questo sconfinamento, Mishima esercita una forza coesiva capace di garantire la coerenza di elementi tanto eterogenei. Un gioco acrobatico che in fondo riuscì a realizzare anche nell'allestimento del suo atto finale.

Fra i numerosi indizi disseminati da Mishima sulla propria morte, non ne troviamo nessuno che chiarisca in modo definitivo verso quale interpretazione egli volesse orientare "il pubblico". Takahashi, le cui osservazioni su Mishima mi sembrano sia informate che convincenti, è sicuro che essa non vada inquadrata in un contesto politico.

Mai, nemmeno una volta, ho pensato a Mishima come a un essere politico. Naturalmente, essendo lui una persona dall'esistenza poliedrica, può darsi che a me non abbia mostrato questo suo lato. Oppure può darsi che sia io a non aver saputo cogliere questo aspetto. Ma almeno per quanto io ho potuto vedere, lui non era un essere politico. Piuttosto, direi che era un essere erotico. Se dovessi dire perché abbia dovuto scegliere quella morte, forse è perché lui non riusciva a percepire con intensità il proprio essere vivo. Era sempre costretto a confrontarsi con una percezione debole del suo essere in vita. Per sentirsi vivo aveva bisogno di compiere azioni clamorose, eccentriche. Penso che solo quando vedeva di essere diventato materiale per periodici, o soggetto di articoli scandalosi, e solo in quel momento, riusciva a sentirsi vivo. Può darsi che sia stato per morire in modo spettacolare che ha scelto una morte da politico e non da letterato. (Takahashi 2006: 116)⁷

7 Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

Uccidersi per sentirsi vivo sarebbe stato l'ennesimo paradosso di uno scrittore che già in molte occasioni aveva dimostrato la sua volontà di procedere in direzione opposta all'esperienza comune, riuscendo però non solo a non alienare i consensi, ma anzi a rafforzare la propria immagine e imporla con maggiore efficacia.

Egli appare un'ultima volta sullo schermo in *Hitokiri* (Gli assassini, 1969) di Gosha Hideo. Il film è la storia romanzata di quattro samurai che nel periodo del Bakumatsu (1853-1868) si opponevano allo shogunato Tokugawa. Anche qui Mishima si esibisce in un cruento *seppuku*. Del resto, in quattro dei sei film da lui interpretati, muore di morte violenta, e in due su quattro tramite suicidio rituale.

Mishima non ha solo inscenato la morte ponendosi al centro della rappresentazione quale protagonista, come in questi film o nei servizi fotografici: l'ha anche commentata, analizzata, chiosata attraverso i suoi scritti o in dibattiti pubblici. Nonostante l'abbondanza di testi e paratesti dedicati a questo tema, se li analizziamo con attenzione ci accorgiamo che, nel loro insieme, più che un'eulogia della morte volontaria o comunque eroica, essi problematizzano la fascinazione per la morte, rappresentata in un continuo oscillare tra desiderio e paura. Se in opere come il già citato *Patriottismo* o nel romanzo *Honba* (A briglia sciolta), secondo volume della tetralogia *Hōjō no umi* (Il mare della fertilità), la retorica dell'eroismo sovrasta ogni umana debolezza e i protagonisti affrontano la fine senza paura, anzi con un senso di esaltazione, in altri casi Mishima ha mostrato che, per quanto radicata possa essere l'aspirazione alla morte, l'attaccamento alla vita può esercitare un richiamo ancora più imperativo. Già in *Confessioni di una maschera* la volontà dell'io narrante di morire si rivela fragile quando il giovane, ricevuto il foglio di coscrizione, si sottopone alla visita medica di rito. Affetto da un malanno passeggero, egli mente sulle proprie condizioni di salute, depistando il medico, che finisce col congedarlo per tubercolosi. Il narratore, nel chiedersi che cosa lo abbia spinto a evitare la coscrizione, schivando il pericolo della morte, che fino a poco tempo prima gli era parsa una meta agognata, deve fare i conti con un inaspettato attaccamento alla vita.

All'improvviso un'altra voce mi disse che non avevo mai pensato di morire, facendo sciogliere le catene che avevano imbrigliato fino a quel momento la mia vergogna. Non fu facile ammetterlo, ma mi resi conto che il desiderio di arruolarmi per andare incontro alla morte era stato una menzogna, che in qualche modo avevo nutrito aspettative di tipo sessuale nei confronti della

vita militare e che quel mio desiderio era stato alimentato dalla fede magica e primitiva comune a ogni essere umano, ovvero che *solo io non sarei mai morto*. (Mishima 2004: 159)

Si può intravedere, nell'opera di Mishima, il ricorrere di questo contrasto tra la voluttà di morte e un ostinato attaccamento alla vita, che tanto più emerge quanto più la morte cessa di essere pura astrazione e inizia a mostrare i connotati concreti della possibilità. Anche nel finale di *Kinkakuji* (Il padiglione d'oro), quando il narratore Mizoguchi, munito di medicinali e coltello per uccidersi, e pronto a gettarsi nel fuoco dell'incendio da lui appiccato al tempio, si sente improvvisamente spinto a cercare una via di fuga verso la salvezza.

Nell'altra tasca le mie dita urtarono contro le sigarette. Ne presi una e l'accesi. Mi sentivo come chi, ultimato un lavoro, si siede a tirare una meritata boccata di fumo. Volevo vivere. (Mishima 2004: 1114)

Perfino un romanzo dichiaratamente commerciale come *Inochi urimasu* (Vita in vendita), scritto per il settimanale «Shūkan pureibōi» (*Playboy Weekly*), dove fu pubblicato tra il maggio e l'ottobre del 1968 prima di uscire in volume nel dicembre dello stesso anno, riprende gli stessi temi e ripropone lo stesso conflitto interiore. Nonostante il tono parodistico – lo scrittore si diverte a imitare generi quali romanzo spionistico, d'avventura, hardboiled, erotico, pulp – il vero motore della storia è la voglia di morte del protagonista, Hanio. La vicenda prende le mosse da un suo fallito tentativo di suicidio. Sopravvissuto suo malgrado, Hanio pubblica un annuncio in cui offre la sua vita al migliore offerente, e questo fa scattare un serrato meccanismo narrativo, scandito da episodi in cui i potenziali acquirenti tentano di provocare la sua morte per realizzare qualche loro scopo. Ma morire non è facile come Hanio aveva immaginato. Nonostante la determinazione a farla finita, e malgrado l'impegno dei clienti, che trarrebbero vantaggio dalla sua scomparsa, esce incolume da qualunque incidente. A un certo punto Hanio instaura una relazione con Reiko, una giovane donna che tenta di avvelenarlo per inseguire una sua fantasia decadente. Ma egli vuole morire per inseguire i propri fantasmi, non per assecondare quelli di altri, e si sottrae con rabbia all'agguato, rovesciando il bicchiere che contiene il veleno. Dopo essersi giustificato con lei, rivendicando la libertà di scegliere la morte secondo le proprie modalità, si rende conto della contraddizione insita nel proprio discorso.

Le parole che lui stesso aveva appena pronunciato con fare minaccioso cominciarono a galleggiare nel cielo come palloncini. Erano parole in cui nemmeno si riconosceva. Certamente le aveva dette seguendo una logica, ma adesso ci sentiva qualcosa di strano. Ma qualunque fosse la ragione, il significato, inequivocabilmente, era: “Non voglio morire, e basta”. (Mishima 2022: 186)

Hanio, per sfuggire alla trappola di Reiko, scappa facendo perdere le sue tracce. Allo stesso modo lotterà con tutte le forze per sfuggire ai membri di un'organizzazione criminale che vogliono ucciderlo. Nel suo desiderio di morte si è ormai infiltrata, inattesa, la paura. Hanio dirige tutti i suoi sforzi, fino a quel momento finalizzati alla morte, verso un disperato tentativo di salvezza. “Lei è uno specialista della fuga. Dice che vuole vendere la sua vita, ma non ho mai visto qualcuno difenderla così tenacemente,” commenta il capo dell'organizzazione che lo vuole morto (Mishima 2022: 224).

Un analogo conflitto tra paura e desiderio di morte è presente nel film *Karakkaze yarō* (*Tough Guy*, 1960). Mishima ne è solo l'interprete – il film è diretto da Masumura Yasuzō e la sceneggiatura è firmata da Kikushima Ryūzō e Andō Hideo – ma il suo coinvolgimento nel progetto è tale da poter considerare questa esperienza una tappa fondamentale nella costruzione del suo personaggio. Prima di accettare la proposta, aveva ricevuto diverse offerte per interpretare un film da protagonista, ma le aveva rifiutate tutte, insistendo sul fatto che il suo desiderio era quello di interpretare uno yakuza in un film d'azione. Lo scrittore stava evidentemente inseguendo un suo ideale di mascolinità, nel quale desiderava incarnarsi. Finalmente la casa di produzione Daiei gli offrì il progetto che gli avrebbe permesso di realizzare tale aspirazione. Il suo personaggio sarebbe stato quello di Takeo, un criminale sempre pronto a battersi, armato di pistola, vestito con giubbotto di pelle e la sua partner una giovane diva ricca di fascino come Wakao Ayako.

Il termine *karakkaze*, che allude a uno sferzante vento del Nord, evoca l'immagine di un uomo duro e privo di sentimenti, come si conveniva a uno yakuza. Il titolo con cui il film è generalmente conosciuto all'estero, *Afraid to Die*, coglie meglio, rispetto a *Tough Guy*, più vicino come traduzione, la contraddizione intrinseca al personaggio, un criminale violento e apparentemente spietato, ma nel fondo sentimentale e con la paura di morire. Il film, che era stato pensato per esaudire la richiesta dello scrittore, finisce paradossalmente per mettere in luce, insieme alla fragilità del personaggio, quella di Mishima stesso. Nonostante i suoi gesti bruschi e il fare minaccioso, Takeo tenta di tutto per sottrarsi alla morte, smentendo cla-

morosamente la retorica dell'eroe sempre pronto a sacrificare la vita. Ogni gesto violento di Takeo esprime il tentativo di nascondere una debolezza intrinseca che nessun atteggiamento forzatamente ispirato a consunti canoni di virilità riuscirà a mascherare. E quando alla fine muore, ucciso dalla banda rivale, ciò non accade in seguito a un duello onorevole, ma per essere stato colto di sorpresa dai suoi nemici mentre era intento a compiere un piccolo gesto sentimentale. Nessuno potrebbe essere più lontano di Takeo dalla moderna incarnazione dello spirito guerriero evocata da Mishima in tante sue opere⁸.

Questo continuo giocare di Mishima con la morte, rincorrendola e ritraendosi da essa, doveva un giorno mutare di segno, e diventare una realtà assoluta e definitiva. Nel segreto laboratorio mentale in cui Mishima elaborava pensieri, scritti, esibizioni, il progetto aveva preso progressivamente forma. Anche la sua conquista di un corpo forte e ben definito, forgiato attraverso la pratica del body building, che poteva sembrare un indice di vitalità, si iscriveva in un percorso indirizzato alla morte. Perché il corpo potesse diventare strumento di autodistruzione era però necessario un ulteriore passaggio: quello verso l'azione. È Mishima stesso, con la capacità di analisi e la lucidità che lo avevano caratterizzato sin dai tempi di *Confessioni di una maschera*, a determinare il ruolo del corpo nel percorso che ha come punto d'arrivo la morte.

Mishima apprezzava il body building, non solo perché gli aveva permesso di acquistare l'aspetto che sin da ragazzo aveva ammirato negli altri, ma anche perché riteneva che questa forma di autoperfezionamento fisico servisse a dare un'opportuna espressione al narcisismo, che egli riteneva connaturato al pensiero maschile, e collegato ai procedimenti di autocoscienza. Lo scrittore ha dedicato a questa disciplina vari scritti, inclusa l'introduzione a una raccolta fotografica di Yatō Tamotsu⁹. Egli riconosceva però nel body building un limite insuperabile: esso non è idoneo ad accompagnare l'autocoscienza, intrinseca al narcisismo, alla sua destinazione finale, la quale non può essere che l'annegamento nello specchio, ossia la morte.

8 Lo stesso Mishima è intervenuto in diverse occasioni sulla sua partecipazione a questo film. I suoi scritti sull'argomento sono riportati in una raccolta dei suoi scritti sul cinema (Mishima 1999: 293-294, 300-306, ecc.).

9 Il volume (Yatō 1966), dal titolo *Taidō. Nihon no bodibirudātachi* (Taidō. Body builder del Giappone), fu pubblicato l'anno seguente anche in edizione inglese.

L'autocoscienza è un fenomeno rigorosamente maschile che ha come requisito essenziale la dissociazione tra spirito e corpo. Se lo spirito, separato dalla carne, comincia a sollevarsi nello spazio, e dal punto in cui è sollevato, guarda oggettivamente la propria carne, e se riesce a compiere l'acrobazia di guardare oggettivamente con lo spirito il proprio spirito stesso, allora si può parlare di autocoscienza. Naturalmente non è detto che tale acrobazia funzioni sempre, ma credo si possa definire autocoscienza quella miracolosa azione con cui lo spirito cerca di eseguire tale acrobazia. [...]

Quella straordinaria attività di autogenerazione in cui l'autocoscienza fagocita sé stessa, lo specchio divora lo specchio, e il tuffo di Narciso da essa provocato, ossia l'impulso di autodistruzione, sono da esso stranamente assenti. I praticanti di bodybuilding curano i loro corpi muscolosi come fanno con i loro amati animali domestici, preoccupandosi di assumere le giuste dosi di vitamine e calorie. Ma nel narcisismo maschile è necessaria un'azione che stimoli la pulsione di morte. È un narcisismo dell'azione che, mirando alla distruzione dello specchio attraverso l'annegamento in esso, si rivolge allo scontro fisico, come avviene nella boxe, nel combattimento corpo a corpo, nel *judō*, nel *kendō*, o alla velocità come nelle corse automobilistiche. (Mishima 1984: 67-68, 77)¹⁰

Ecco il passaggio dalla conquista del corpo alla ricerca dell'azione: una ricerca che ha conosciuto varie fasi, ma comincia a delinearsi in modo sempre più visibile con la formazione del Tatenokai e le esercitazioni paramilitari del gruppo. È lo stesso Mishima a sintetizzare tale problematica in uno schema di assoluta chiarezza ma anche di profonda risonanza simbolica, quello dei quattro fiumi, che presenta in una mostra, organizzata presso i Grandi Magazzini Tōbu di Tokyo. La mostra si inaugura il 12 novembre 1970, appena pochi giorni prima dell'atto finale, e ha per titolo semplicemente *Mishima Yukio ten* (Mostra su Mishima Yukio). È una sorta di compendio della sua vita e della sua opera, illustrate attraverso un'ampia varietà di materiali fotografici che vanno dalle istantanee di lui bambino a quelle del Tatenokai, oltre che di libri, programmi di spettacoli teatrali, poster di eventi, ecc. L'esposizione era organizzata in quattro grandi sezioni: "il fiume dei libri",

10 Il brano è tratto da *Narushishizumuron*, un saggio di Mishima sul quale mi sono già soffermato in passato, considerandolo uno scritto essenziale per analizzare alcuni temi chiave della sua opera quali il suo rapporto con la fisicità, il voyeurismo, l'autodistruzione (Amitrano 2005: 8-10).

“il fiume del teatro”, “il fiume del corpo” e “il fiume dell’azione”, che sarebbero simbolicamente confluiti nel “mare della fertilità”. Ogni sezione era introdotta da un breve testo di Mishima che ne spiegava il significato. Il fiume dell’azione era l’ultimo della mostra, e ne rappresentava il climax. Anche qui Mishima aveva inserito indizi che oggi appaiono inequivocabili, ma che allora non furono colti. Il testo introduttivo rivela la pulsione di morte sottesa al suo culto dell’azione. Lo riporto qui di seguito:

Il fiume del corpo ha aperto la strada, in modo naturale, al fiume dell’azione. Al corpo di donna ciò non sarebbe possibile. È il corpo di un uomo, a causa della sua predisposizione e delle sue funzioni innate, a condurlo fatalmente verso il fiume dell’azione. Questo fiume è il più pericoloso della giungla. Vi nuotano coccodrilli, piranha, e da un villaggio nemico vi arrivano in volo frecce avvelenate. Il fiume dell’azione si scontra frontalmente con il fiume dei libri. È facile parlare della “Via della penna e della spada”, ma essa si realizza davvero solo nell’attimo della morte. In questo fiume scorrono lacrime, sangue e sudore sconosciuti al fiume dei libri. Qui il contatto con lo spirito non passa attraverso le parole. Per questo, è il fiume più pericoloso, ed è comprensibile che le persone non osino accostarvisi. Non è un fiume che scorre tranquillo, irrigando i campi. Non porta prosperità e pace. Né tantomeno offre ristoro. Ma per un uomo questo fiume rappresenta una tentazione a cui è impossibile resistere. (Mishima 1970)

L’unione di penna e spada (*bunburyōdo*), concetto a lui molto caro, che riteneva potesse prodursi solo nel momento di morte da combattente, lui l’avrebbe realizzata pochi giorni più tardi. Il 25 novembre, affidata alla cameriera una busta contenente i capitoli finali del suo ultimo libro, il quarto volume della tetralogia *Il mare della fertilità*, si avviò verso il Quartier Generale delle Forze di Autodifesa. Cosa avvenne qualche ora più tardi, dopo il tentativo di un “colpo di stato” destinato sin dall’inizio al fallimento, è noto. Una ricca quantità di fotografie, informazioni, testimonianze orali e scritte ci permette di ricostruire in ogni dettaglio la sequenza di gesti che si conclude con la morte di Mishima e Morita. Il resto è congettura, ma forse non è pretestuoso immaginare che egli abbia provato con forza l’emozione di immergersi, spirito e corpo, nel fiume dell’azione, quello in cui aveva deciso di far confluire la sua intera esistenza distruggendola. Tuttavia, anche se ancora ci interroghiamo sul significato di quell’atto, è soprattutto in un altro fiume che desideriamo continuare a immergerci, quello dei libri. È la corren-

106 te di questo fiume a risospingerci incessantemente verso le sue pagine. Sono i libri la sua eredità più duratura, quella che, a oltre cinquant'anni dalla sua morte, non smette di illuminarci e inquietarci.

Bibliografia

- AMITRANO, GIORGIO, 2005, *Il mito della morte precoce in Mishima Yukio*, in Amitrano, Giorgio, Caterina, Lucia, De Marco, Giuseppe, a cura di, *Studi in onore di Luigi Polese Remaggi*, Series Minor LXIX, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", pp. 1-11.
- HOSOE, EIKŌ, 2006, *Notes on Photographing Barakei*, in Vartanian, Ivan, Hatanaka, Akihiro, Kanbayashi, Yutaka, a cura di, *Setting Sun. Writings by Japanese Photographers*, Aperture, New York, pp. 132-140.
- MARCHIANŌ, GRAZIA, 2016, *Archetipi, Aure, Verità segrete, Dioniso errante. Tutto ciò che conosciamo ignorandolo*, Marsilio, Venezia.
- MISHIMA, YUKIO, 1970, *Kōdō no kawa*, in *Mishima Yukio ten*, catalogo mostra *Mishima Yukio ten*, Ikebukuro Tōbu hyakkaten, 12-17 novembre.
- MISHIMA, YUKIO, 1984, *Kōya yori*, Chūōkōronsha, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1999, *Mishima Yukio eigaron shūsei*, Yamauchi, Yukihiro, et al., a cura di, Waizu shuppan, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 2004, *Confessioni di una maschera*, in Orsi, Maria Teresa, a cura di, *Romanzi e racconti. Volume primo 1949-1961*, I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. 863-1114.
- MISHIMA, YUKIO, 2004, *Il padiglione d'oro*, in Orsi, Maria Teresa, a cura di, *Romanzi e racconti. Volume primo 1949-1961*, I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. 61-242.
- MISHIMA, YUKIO, 2020, *The Death of a Man. Otoko no shi*, Rizzoli, New York.
- MISHIMA, YUKIO, 2022, *Vita in vendita*, trad. e postfazione di Amitrano, Giorgio, Feltrinelli, Milano.
- NATHAN, JOHN, 1983, *Mishima. A Biography*, Tuttle, Rutland, Vermont and Tokyo.
- PARK, SOOJUNG, 2018, *Mishima Yukio to Shibusawa Tatsuhiko. Chi to bara no sokangō o meguru ichikōsatsu*, in Matsumoto, Tōru, et al., a cura di, *Mishima Yukio to Shibusawa Tatsuhiko*, in *Mishima Yukio kenkyū*, vol. 18, Kanae shobō, Tokyo, pp. 26-37.
- SHINOYAMA, KISHIN, 2000, *Mishima Yukio no ie*, Bijutsu shuppansha, Tokyo.
- TAKAHASHI, MUTSUO, 2006, *Mishima Yukio no seppuku shashin o totta otoko, Yatō Tamotsu*, in «Yasō», Tokushū: *Tanbi*, pp. 113-119.

- WASHBURN, DENNIS, 2007, *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*, Columbia University Press, New York.
- 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, contemporaneità e esotericità*, Marsilio, Venezia.

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 medimetrotraggio – 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 capocomicali 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 attoriali 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 luogotenente 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 sovrapponibilità 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 impernia 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 uno 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 *mono-mane*, 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 gravidanza 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 Rieko non ne inficia l'autenticità, piuttosto la esalta. Ad esso è demandato l'innesto della fulgida e lyricamente 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

dolenti sospese nel limbo dei nodi karmici irrisolti, è richiamata con forza dalla ghiaia pettinata dalla quale, come pietre dei *karesansui*, Shinji e Reiko emergono o, forse, stanno per essere riassorbiti.

Con *Yūkoku* Mishima riconduce all'unità pelle, carne e ossa realizzando un altro *nō* moderno.

Bibliografia

- AZZARONI, GIOVANNI, 2017, *Il mare della fertilità. Un'analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio*, Aracne, Roma.
- CASARI, MATTEO, 2011, *Mishima jo ha kyū*, in «Antropologia e Teatro», vol. 2, pp. 226-240, online <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3335>.
- CASARI, MATTEO, a cura di, 2012, *Teatro nō, orizzonti possibili*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», XVII, n. 1.
- CASARI, MATTEO, 2017, *Waki. Il nō visto di lato*, in «Teatro e Storia», vol. 38, pp. 399-422.
- CASARI, MATTEO, 2020, *Pelle, carne, ossa. Vedere, sentire e intuire il nō in Yūkoku di Mishima Yukio*, in Ciapparoni La Rocca, Teresa, a cura di, *Mishima Monogatari. Un samurai delle arti*, Lindau, Torino, pp. 55-65.
- CENTONZE, KATJA, 2012, *Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō*, in Geilhorn, Barbara, et al., eds, *En-acting Culture. Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*, Iudicium, München, pp. 218-237.
- CENTONZE, KATJA, 2013, *I colori proibiti di Kinjiki 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico del butō*, in Coci, Gianluca, a cura di, *Japan Pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne, Roma, pp. 653-684.
- CENTONZE, KATJA, 2016, *Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio*, Migliore, Maria Chiara, et al., *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, vol. II, Aracne, Roma.
- DŌMOTO, MASAKI, 1997, *Dialogue and Monologue in Nō*, in Brandon, James R., ed., *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, University of Hawai'i Press, Honolulu.
- GARCIN, THOMAS, 2015, *Representation of Death and Topoi in Mishima Yukio's Yūkoku (Patriotism)*, in Teodorescu, Adriana, ed., *Death Representations in Literature. Forms and Theories*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge (UK), pp. 228-245.
- HOSOE, EIKŌ, 1985 [1963], *Barakei: Ordeal by Roses*, prefazione di Mishima, Yukio, note di Hosoe, Eikō, postfazione di Holborn, Mark, Aperture, New York.

- KASUHARA-SAITŌ, TOMOKO, 1997, *The Past in the Future. Explosion on the Japanese Avant-Garde*, in Leiter, Samuel, ed., *Japanese Theater in the World*, Japan Society Inc. & Japan Foundation, pp. 77-80.
- MISHIMA, YUKIO, 1960, *Modern Nō Plays and Modern Plays*, in «New Japan», n. 12.
- MISHIMA, YUKIO, 1966, *Patriotism: The Film*, in *Yukio Mishima's Patriotism*, trad. Goossen, Ted, The Criterion Collection, s.l., s.d.
- MISHIMA, YUKIO, 1984, *Cinque nō moderni*, trad. it. Origlia, Lydia, Guanda, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 2009, *Patriottismo*, in *Morte di mezza estate e altri racconti*, trad. it. Amante, Marco, Guanda, Parma.
- MISHIMA, YUKIO, 2019, *Medioevo & Il Palazzo del bramito dei cervi: Mishima, la Storia e vicende segrete*, Sica, Virginia, a cura di, Atmospherelibri, Roma.
- NEGRI, CAROLINA, 1993, 'Un saggio sul teatro scritto in camerino'. *Mishima Yukio e la morte del 'Teatro ideale'*, in «Il Giappone», vol. 33, pp. 127-148.
- NOVIELLI, MARIA ROBERTA, 2022, *L'opera wagneriana e il cinema giapponese*, AsiaMedia, Università Ca' Foscari di Venezia, online https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=11904&c.
- ORTOLANI, BENITO, 1998 [1990], *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, trad. it. D'Orazi, Maria Pia, Bulzoni, Roma.
- RUPERTI, BONAVENTURA, 2016, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Marsilio, Venezia.
- SCOTT STOKES, HENRY, 2008 [1974], *Vita e morte di Yukio Mishima*, Lindau, Torino.
- SALAZAR, DAVID, 2020, *Opera Meets Film: The Transcendent Fusion of Yukio Mishima's 'Patriotism' & Wagner's 'Tristan und Isolde'*, in OperaWire, online <https://operawire.com/opera-meets-film-the-transcendent-fusion-of-yuki-mishimas-patriotism-wagners-tristan-und-isolde/>.
- WATANABE DAUER, DOROTHEA, 1976, *Richard Wagner and the Buddhism: 'Tristan and Isolde' and 'The Victors'*, in «The Eastern Buddhist», new series, vol. 9, n. 2, October, pp. 115-128.
- ZEAMI, MOTOKIYO, 1966 [1960], *Il segreto del teatro nō*, Sieffert, René, a cura di, Adelphi, Milano.
- ZEAMI, MOTOKIYO, 1984, *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami translated by J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu*, Princeton University Press, Princeton.
- ZEAMI, MOTOKIYO, 2008, *Performance Notes*, trad. Hare, Thomas, Columbia University Press, New York.

DOI HIDEYUKI

Abbiamo iniziato a intraprendere il cammino verso il convegno bolognese e la raccolta di saggi che commemorano il cinquantenario della morte di Mishima Yukio (1925-1970), ma già un anno prima avevo partecipato a un incontro preliminare intitolato *Mishima e la letteratura italiana, sullo sfondo del suo teatro*; su questo tema è uscito successivamente un articolo intitolato *Mishima tra i letterati italiani: Moravia, D'Annunzio, Pasolini* per la raccolta *Mishima monogatari. Un samurai delle arti* curata da Teresa Ciapparoni La Rocca (2020: 183-193), stampata esattamente per il cinquantenario della morte. Anche l'estate successiva, prima dell'appuntamento bolognese, ho esposto un altro studio aggiornato sulle frequentazioni letterarie ed immaginarie tra Mishima, Moravia, Pasolini e D'Annunzio per il gruppo di ricerca congiunta organizzato dai comparatisti francesi e argentini sul tema di *passeurs*, ovvero veicoli a servizio del dinamismo e della diversità culturale¹.

Con il presente articolo intendo affrontare la tematica proposta al di là del complesso intimo e sociale che in patria ostacola un sano dibattito su Mishima, un tabù che il Giappone non è riuscito mai a superare, visto che i paradossi e le mancanze del dopoguerra da lui denunciati con l'atto estremo della sua vita per-

1 La mia relazione, *Pasolini e Mishima: l'attualità di due figure "incomprese" a 45 e 50 anni dalle loro morti*, è stata presentata al Congresso internazionale *Passeurs – La cultura italiana fuori d'Italia (1945-1989): ricezione e immaginario* (online, 25-27 agosto 2021).

mangono. Vincolato in questo contesto domestico, io che sono nato dopo la sua morte, potrei essere ritenuto ingenuo nel parlarne in patria.

Il fatto che sia passato mezzo secolo significa che la maggior parte del pubblico, come chi scrive, non avendo avuto contatti diretti con Mishima, non dovrebbe più essere così profondamente condizionato, così come, pensando ad un caso emblematico, è avvenuto per Pasolini nell'anno del centenario dalla sua nascita (2022).

Di recente, quando un nostro collega specialista di D'Annunzio, uno della generazione di oggi, ha manifestato la sua preferenza per la tetralogia *Hôjô no umi* (Il mare della fertilità), corposa e godibile come il tris dei *Romanzi della Rosa*, era piuttosto impressionante tale confessione del dannunziano che legge Mishima, una prova del nostro gusto "esotico" e oggettivato, sufficiente per amare quel romanzo fiume giapponese.

Mishima - lui che sì è un dannunziano - realizza come unico lavoro di traduzione la versione giapponese de *Le martyre de Saint Sébastien*, una tragedia scritta da D'Annunzio nel 1911 per la ballerina russa Ida Rubinstein e musicata da Claude Debussy. La scelta dell'opera non proviene dall'interesse per l'opera stessa o per il suo autore, bensì dal carattere ecfrastrico del testo che descrive, rendendolo visibile, San Sebastiano nudo e trafitto da frecce. Mishima voleva cimentarsi nello studio dell'italiano, non sapendo, prima di tradurre, che il dramma fosse scritto in francese, dimostrando così una scarsa attenzione all'opera. Con la sua traduzione allestisce infine l'edizione giapponese, totalmente visuale con un ricco apparato iconografico che ripercorre la storia dell'iconografia del martirio. Il volume, perciò, non è destinato a una rappresentazione teatrale (quindi pare improprio collocarlo in un tomo di tutte le pièce di Mishima), ma a una riproduzione fotografica dell'icona applicata al corpo dell'autore ritratto dal fotografo Shinoyama Kishin nel 1968. Dalla sua traduzione della tragedia sansebastianina ciò che traspare non è l'ammirazione per D'Annunzio ma l'incessante ossessione omoerotica e violenta, quella causata originariamente dai ritratti di Guido Reni, amati sin dagli anni dell'adolescenza e descritti nel romanzo autobiografico del 1949, *Kamen no kokuha-ku* (Confessioni di una maschera).

Nello stesso periodo, un parallelo con la traduzione del San Sebastiano-D'Annunzio è *Yûkoku* (Patriottismo, 1966), il mediometraggio di 27 minuti interpretato, diretto e prodotto da Mishima, ripreso in una giornata e mezza dell'aprile 1965 con una troupe di operatori della *major* Daiei organizzata dal produttore Fujii Hiroaki. Fujii è lo stesso che progettò *Karakkaze yarô* (L'uomo del vento secco) del 1960 portando per la prima volta Mishima sul grande schermo. Il film fu un fiasco e

Fujii pensava a *Yūkoku* come ad un possibile riscatto. *Yūkoku* si basa sull'omonimo racconto scritto cinque anni prima che ripercorre le vicende che portano al suicidio di un tenente che, impossibilitato a partecipare al colpo di stato del 26 febbraio 1936, accaduto realmente, e non volendo entrare in contrasto con i compagni rivoltosi, decide di togliersi la vita insieme alla moglie. Un anno prima della morte Mishima compie lo stesso rito di sventramento in un altro film, destinato al mercato commerciale, *Hitokiri* (Assassini, 1969) di Gosha Hideo, interpretando un samurai sicario realmente esistito durante il periodo della Restaurazione Meiji, in cui venne ristabilito il potere imperiale.

Per girare *Yūkoku* Mishima prepara una sceneggiatura² minuziosamente descritta per ciascuna delle centoquaranta scene (movimenti della cinepresa, inquadrature, durate), ovvero uno storyboard scritto, fedelmente messo in scena, con un solo accadimento accidentale, ossia la simbolica caduta del cappello di Shinji quando Rieko, sua moglie, esce di scena dopo il suicidio del marito³.

Nel film di Gosha Hideo le sequenze del suicidio di Tanaka Shinbē, personaggio interpretato da Mishima, diventano effettivamente un film dentro il film. Mishima, che per questa occasione studia l'*iaidō*, l'arte di sguainare la spada, è al centro dell'azione e la sua concentrazione è tale da impedire qualunque interferenza del regista.

Queste due "prove" cinematografiche (e una sessione fotografica per il libro inedito *Otoko no shi* (La morte di un uomo) di Shinoyama Kishin, ora per la prima volta pubblicato per Rizzoli New York nel 2020 con la parte mancante della controparte Yokoo Tadanori) si collocano al di là della mera rappresentazione o dei film in cui sono inserite, e ci provocano pertanto un perturbamento perché infine vengono messe in atto davvero. Si può dire che in queste scene troviamo un valore documentario della fine, diverso, ad esempio, da quello primariamente estetico di Caravaggio dove le teste mozzate richiamano sì le ossessioni del pittore, ma restano pur sempre raffigurazioni immaginate.

2 Consultabile oggi tra gli extra del DVD del film *Patriotism: The Film*, The Criterion Collection, s.l., s.d.

3 Una causalità che è sembrata a tutti i presenti sul set un miracolo. Cfr. la tavola rotonda tra gli operatori, *Mishima Yukio no futsukakan* (I due giorni di Yukio Mishima) nei contenuti extra del DVD (ed. giapponese).

Nel film *Yūkoku* l'ideale di Mishima viene nondimeno stilizzato in forma di rito senza parole sul palcoscenico del teatro *nō*, anche se fondamentalmente Mishima rimane, come osserva Giovanni Azzaroni, “il più *kabuki* degli scrittori giapponesi del secolo scorso” (Azzaroni 2004: 43). Nei sottotitoli in inglese e in francese era precisato il riferimento al rito di amore e di morte, detto in una parola da Mishima con *Liebestod*, ossia morte d'amore, esplicita citazione dall'opera wagneriana *Tristano e Isotta* che offre la musica a questo film muto⁴. Contro il commento critico sul gusto narcisistico del film, Mishima giustifica con autocompiacimento affermando che si tratti di “un fatto naturale dell'arte”⁵.

Riflettendo a posteriori, questo film, interamente autoprodotto e diretto similmente al Jean Cocteau “orfico” de *Il sangue di un poeta* (1930) e *Il testamento di Orfeo* (1960) (Matsumoto *et al.* 2006: 52-54), eppure uscito in un circuito semi-commerciale giapponese di cinema d'essai insieme a *Il diario di una cameriera* (1964) di Luis Buñuel (Matsumoto *et al.* 2006: 12), racconta eloquentemente la propria “ragione di essere”: non è l'opera a imitare la vita del suo autore ma è al contrario la vita che imita l'opera.

Del cinema italiano della sua contemporaneità invece Mishima cita più volte il nome di Visconti⁶. Tra i suoi titoli recensisce *Senso* e *La caduta degli dèi*, e a quest'ultimo dedica un intero articolo che diventa l'ultima recensione cinematografica in vita e che si apre con la frase “sarà un film indimenticabile per tutta

4 Cfr. una dichiarazione dell'aprile 1966 di Mishima, *Seisakuito oyobi keika* (Intento e risultato): “Ogni emozione sarà contestualizzata con la coerenza del tema di *Liebestod* di *Tristano e Isotta* di Wagner” (Hiraoka *et al.* 1999: 500).

5 Cfr. una dichiarazione dell'autore, *Yūkoku no nazo* (I misteri di *Patriottismo*), insieme all'altra della nota 4, pubblicata per la prima volta su «Art Theater» dell'aprile 1966 (Hiraoka *et al.* 1999: 489).

6 Pur apprezzando Visconti, per la sua teatralità e perché non era mai realista, Mishima scredita radicalmente il cinema italiano del dopoguerra: in una tavola rotonda del 1951, *Eiga no genkai, bungaku no genkai* (I limiti del cinema, i limiti della letteratura), Mishima stronca un film applaudito e discusso come *Ladri di biciclette*, a suo giudizio “sentimentale e strappalacrime”, nonché “mascherato dalla veste ideologica del marxismo con un salto di logica” (Hiraoka *et al.*, 1999: 134-136). Si avverte chiaramente nei suoi commenti il disgusto ideologico verso il realismo drammatico del film.

la vita”⁷. Per ovvie ragioni Mishima apprezza il film italo-tedesco del 1969, poiché Visconti rimane per lui un autore prediletto sin dagli anni di *Senso* (1954) e Mishima compone già un dramma in tre atti, *Il mio amico Hitler*, ispirato allo stesso episodio trattato nel film, quello della Notte dei Lunghi Coltelli, ovvero l’eliminazione delle Squadre d’assalto SA e del suo colonnello generale Ernst Röhm, fidato compagno di Hitler sin dai primi tempi della sua ascesa al potere. Quell’epurazione viene considerata da Mishima come un atto di massacro del periodo innocente di un nazismo che si va trasformando in totalitarismo dittatoriale. *Il mio amico Hitler* è un dramma del 1968, tutto maschile, da contrapporre a *Madame de Sade*, il dramma del 1965, tutto femminile, ma entrambi fatti con la parola, con le figure centrali De Sade-Hitler assenti, le quali si ritirano quando si svolgono le azioni principali: il primo non compare totalmente, mentre Hitler viene escluso dal dialogo tra Röhm e Straßer del secondo atto. L’abbinamento nasce dal “gusto di simmetria con cui si amano le prose cinesi da quattro-sei sillabe” (Mishima 1979: 221), dal gusto di simmetria che spesso si nota anche tra i romanzi del periodo maturo. La narrazione dell’assente torna anche nel finale della tetralogia, *Ten’nin gosui* (La decomposizione dell’angelo), dove l’ottantenne monaca Satoko nega a Honda la memoria del suo amato Kiyooki, enunciando l’ultima frase “soremo kokoro gokoro desusakai”, che vale a dire “anche questo dipende da come si configura in ogni cuore” (Mishima 2006: 1747).

Mishima, molto attivo nel cinema e nel teatro, era da tutti considerato come enfant terrible, assiduo frequentatore dei mass media, quotidiani e riviste di vario genere da quelle giovanili a quelle femminili. Mishima, da parte sua, prendeva attentamente le distanze dalla televisione. Egli temeva infatti la “fusione” della realtà e della rappresentazione, perché per Mishima “colui che produce dal nulla è fascista”, “i dipendenti della televisione sono tutti fascisti”, e “in fondo oggi tutti quelli che si occupano dei mass media sono fascisti”⁸. Rilasciava queste dichiarazioni in un dibattito, risalente al suo ultimo anno di vita, con il regista Ōshima

7 Era il numero dell’aprile 1970 della rivista cinematografica «Eiga geijutsu», in cui compariva una breve recensione di Mishima: *Seiteki henshitsu kara seijiteki henshitsu e – Visconti Jigoku ni ochita yūsha domo o megutte* (Dal mutamento sessuale al mutamento politico. Su *La caduta degli dèi*) (Hiraoka et al., 1999: 482).

8 *Fashisuto ka geijutsuka ka* (O essere fascista o essere artista), in «Eiga geijutsu», aprile 1970, ora in Hiraoka et al., 1999: 621-624.

Nagisa, ritenuto comunemente suo avversario ideologico. Era insomma ben cosciente del potere connaturato al medium televisivo. Fu solo in occasione del suo ultimo atto golpista che Mishima ebbe necessità della televisione per farne testimone attendibile del suo messaggio; messaggio che, ripreso in diretta⁹, almeno nella sua forma didascalica non avrebbe potuto essere mal interpretato o manipolato all'indomani della sua morte. Se tra gli intenti di Mishima vi era anche quello di far sì di non essere strumentalizzato *in absentia*, si può dire che con l'aiuto delle telecamere e dei riflettori abbia in parte raggiunto questo scopo. Ciò nonostante, il suo gesto rimane ancora tanto eclatante quanto incomprensibile, un enigma che scardina l'uomo dalla sua opera.

Avvicinandomi alla conclusione vorrei riportare un dato interessante. Nessuno ha mai osato rispondere alla domanda: quante sono le opere rimaste di Mishima? Basta contare scorrendo i sommari dell'*Opera omnia* definitiva uscita per Shinchōsha, *Ketteiban Mishima Yukio zenshū*: 44 tomi pubblicati tra il 2000 e il 2006. Nei suoi 45 anni di vita ha scritto 34 romanzi, 165 racconti, 67 pièce teatrali. Mishima non ha avuto una vita lunga ma si può dire che abbia scritto più che per una vita intera, magari sette come era scritto sulla fronte al momento della morte (*“shichishō hōkoku”* ovvero “sette vite per la patria”), tanto che riscontriamo continuamente titoli non letti, mai sentiti nominare prima.

Una parte cospicua del suo lavoro è occupata dal teatro: 5 tomi su 44 del corpus. In una sua dichiarazione irriverente chiama moglie il romanzo, e amante il teatro. Con il primo si guadagna e ci si mantiene, con il secondo non si guadagna, ma si frequenta con passione (Muramatsu 2020: 52).

Sul cinema Mishima rilascia, ad un quotidiano, questo commento: tutto contento per il successo della critica e dell'incasso di *Yūkoku*, dice di scrivere romanzi con la mano destra e di produrre film con la mano sinistra, ma sempre col cuore in mezzo, sul giornale «*Ōsaka shinbun*» (14 maggio 1966).

9 Alberto Arbasino nei suoi ritratti “classici moderni”, *Sessanta posizioni* del 1971, ha definito quella realtà crudele come segue: “[...] l'ultima sorpresa di Mishima - lo straordinario spettacolo del suicidio in vesti di samurai, in preda al militarismo, e in presenza delle telecamere” (Arbasino 1971: 340). Anche Moravia trova la morte “presa in diretta” analoga a quella esercitata nell'autoprodotto mediometraggio: “[...] una anticipazione ossessiva del suo terribile suicidio. La sequenza del *harakiri* era stata ripresa alla televisione, esattamente com'è avvenuto per il suicidio di questi giorni” (Moravia 1971: 10-11).

E per concludere tornerei a quel finale: “Il sole estivo inondava la quiete del giardino... *Il mare della fertilità*. Fine. 25 novembre 1970” (Mishima 2006: 1747). Per ogni lavoro portato a termine viene incisa in calce la data della fine di scrittura. L’interesse quasi feticistico di Mishima per le date è noto. Allora perché ha scelto il 25 novembre? Partendo da una osservazione del critico Kobayashi Hideo, si presume che Mishima volesse sovrapporre la sua immagine a quella di Yoshida Shōin, giustiziato il 21 novembre 1859 (Nishi 2020: 266-267), il rivoluzionario che spesso si paragonava a Mazzini, l’ideologo frustrato e oppresso del Risorgimento. Tutto è nel campo delle ipotesi, ma il solo riferimento a Shōin non sembra bastare e ci possono essere altre due “coincidenze”: il 25 novembre 1921 Hirohito, appena ritornato dall’Europa, assume il ruolo di reggente (Shibata 2012: 263-264); ancora il 25 novembre 1948 viene stilata la prima pagina di *Kamen no kokuhaku* (Inoue 2010: 219), il romanzo autobiografico che segna il debutto di Mishima come scrittore professionista: l’editore Sakamoto Kazuki, il padre del musicista Ryūichi, recluta il giovane scrittore recandosi al Ministero degli Affari Esteri dove Mishima, neo-laureato, lavorava. Sakamoto gli chiede di scrivere in prima persona, cosa che Mishima farà, esclusione fatta per *Kinkakuji* (Il Padiglione d’oro), solo per quella volta.

Bibliografia

- ARBASINO, ALBERTO, 1971, *Yukio Mishima*, in Id., *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano, pp. 339-340.
- AZZARONI, GIOVANNI, 2004, *Un passato che rivive nel presente, un presente che trova conferma nel passato*, in Del Pozzo, Daniele e Scarlini, Luca, a cura di, *Rose e cenere: studi e ricerche su Mishima Yukio*, CLUEB, Bologna, pp. 43-52.
- CIAPPARONI LA ROCCA, TERESA, a cura di, 2020, *Mishima monogatari. Un samurai delle arti*, Lindau, Torino.
- HIRAOKA, IICHIRO, FUJII, HIROAKI, YAMAUCHI, YUKIHITO, a cura di, 1999, *Mishima Yukio eigaron shūsei* (Tutti gli scritti di Mishima Yukio sul cinema), Waizu shuppan, Tokyo.
- INOUE, TAKASHI, 2010, *Mishima Yukio maboroshi no isaku o yomu – mō hitotsu no Hōjō no umi* (Mishima Yukio, leggere l’opera postuma mai realizzata, un altro *Mare della fertilità*), Kōbunsha, Tokyo.
- MATSUMOTO, TŌRU, *et al.*, a cura di, 2006, *Mishima Yukio to eiga* (Mishima Yukio e il cinema), Kanae shobō, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1979, Waga tomo Hittorā oboegaki (Appunti su *Il mio amico Hitler*,

- gennaio 1969), in Id., *Sado kōshaku fujin / Waga tomo Hittorā* (Madame de Sade / Il mio amico Hitler), Shinchōsha, Tokyo, pp. 221-223.
- MISHIMA, YUKIO, 2006, *La decomposizione dell'angelo*, trad. it. di Ciccarella, Emanuele, in Orsi, Maria Teresa, a cura di, *Mishima Yukio. Romanzi e racconti 1962-1970*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- MORAVIA, ALBERTO, 1971, *Prefazione*, in Mishima, Yukio, *Morte di mezza estate e altri racconti*, trad. it. di Amante, Marco, Longanesi, Milano.
- MURAMATSU, EIKO, 2020, *Mishima sensei to no saigo no hibi o ato de omoeba* (Rivisitando gli ultimi giorni con il maestro Mishima), in «Kikan bunka», n. 81, pp. 52-56.
- NISHI, HŌTARŌ, 2020, *Mishima Yukio jiken 50 nenme no shōgen* (Mishima Yukio: testimonianze nel cinquantesimo anno dalla morte), Shinchōsha, Tokyo.
- SHIBATA, SHŌJI, 2012, *Mishima Yukio. Sakuhin ni kakusareta jiketsu e no michi* (Mishima Yukio: il cammino verso il suicidio celato nell'opera), Shōdensha, Tokyo.
- SHINOYAMA, KISHIN, *Otoko no shi* (La morte di un uomo), New York, Rizzoli, 2020.

Isao: personaggio tragico epitome dell'eroe sconfitto

GIOVANNI AZZARONI

In *Cavalli in fuga* (1969), secondo romanzo della tetralogia *Il mare della fertilità*, composta un anno prima della morte, Mishima Yukio dà vita a due personaggi mirabili, il giovanissimo Iinuma Isao e il maturo Honda Shigekuni, che si comportano alternativamente come protagonisti o deuteragonisti (in realtà Honda, presente in tutti i volumi della tetralogia, può essere definito “invariante strutturale”) e non paia questo un tradimento rispetto alla struttura della tragedia greca, perché il romanzo ha uno svolgimento che sicuramente sarebbe piaciuto a Eschilo. Honda è un vecchio in una accezione caratteristica della cultura samuraica, che nella giovinezza identifica la *way of life* che culmina nella morte raggiunta compiendo il proprio dovere nel momento della massima bellezza fisica. Isao ritiene che il concetto di storia, e di conseguenza tutte le azioni che ne derivano, si debba intrecciare con quello di purezza, quella delle lame che abbattono il corpo degli iniqui, la purezza di un samurai che cade “come un fiore di ciliegio”, si legge nello *Hagakure*. La morte di Isao, tragico eroe sconfitto, è ineluttabile, segnata da una implacabile *hýbris*, è cosciente e fortemente perseguita. Protagonista di un amore impossibile e di un fallito colpo di stato, pare un personaggio della tragedia greca che si immola per realizzare un suo impossibile sogno, che è quello di un Giappone rispettoso del suo glorioso passato, una *polis* più grande.

Questo lavoro si propone quindi di individuare le strutture fondanti del libro mishimiano raccontandone succintamente lo svolgersi nel costante intreccio con le visioni di Aristotele e Nietzsche per quanto concerne il concetto di tragedia. Tenterò una modernizzazione scientifica del pensiero di questi due pensatori con

l'ambizione, per dirla con Badiou (2013: 17), “di tenere insieme la costante vicinanza all'originale e il suo radicale allontanamento, al quale però l'opera, per come può funzionare oggi, conferisce generosamente la propria legittimità. In questo risiede, in fondo, l'eternità di un testo”.

Aristotele (1992: 203 e 219) definisce la tragedia “mimèsi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni”, e ancora:

si prova pietà per una persona la quale sia immeritatamente colpita da sventura, si prova terrore per una persona la quale [e, egualmente colpita da sventura,] abbia parecchi punti di somiglianza con noi; e insomma, pietà per l'innocente, terrore per chi ci somiglia: cosicché, dunque, casi come questo non potranno mai aver niente né di pietoso né di terribile. Resta, fra queste due vie estreme, la via di mezzo. Sarà cioè buon personaggio da tragedia colui il quale, senza essersi particolarmente distinto per sua virtù o sentimento di giustizia, neanche sia tale da cadere in disavventura a cagione della sua malvagità o scelleraggine, bensì a cagione soltanto di qualche errore: sul tipo insomma di coloro che, come Edipo, Tieste e ben noti personaggi nati da simili famiglie, [finirono sventuratissimi, mentre dapprima] erano in grande reputazione e prosperità.

Nelle prime pagine del romanzo, Iinuma Isao, analogo a un eroe eschileo, diciottenne *kendoka*, vince il torneo di kendō con la squadra dei Bianchi, presso il santuario shintoista di Ōmiwa, a Sakurai, prefettura di Nara. Per la prima volta Honda Shigekuni lo vede ignudo sotto una cascata mentre si rinfresca dopo il combattimento. La straripante fisicità del giovane e la struggente bellezza della natura che lo circonda gli suscitano ricordi che ancora giacciono incorrotti nella sua mente e al tempo stesso accendono mai confessati desideri omosessuali. La bellezza della natura e dei corpi sono inalienabili *topoi* della cultura greca e di quella giapponese e su questi concetti si fonda la filosofia esistenziale di Mishima. Secondo la mitologia greca agli inizi del mondo la terra possedeva una forza generativa in grado di rendere possibile che qualsiasi oggetto, sostanza o corpo, “cadendo al suolo o entrando in diretto contatto con la terra può trasformarsi e dar vita a qualcuno o a qualcosa” (Bettini 2021: 209). Ne consegue che per quanto attiene il regno vegetale, “gli umori vitali di un uomo o di un dio possono trasformarsi in una pianta” (Bettini 2021: 209). L'umano e il divino sono sempre

interconnessi nei miti, in quello di Attis, dotato di una avvenenza superiore a ogni bellezza umana, ad esempio, tutto è interscambiabile: il corpo femminile e la terra, il seme divino e il frutto di un albero. Dalle gocce del sangue di Ia, figlia del re di Pessinunte e sposa di Attis, nascono le viole; il latte materno, che è divino, può dar vita alle piante: dalle gocce del sangue di Era caduto sulla terra si pensava fosse nato il giglio.

In Giappone la natura (*shizen* o *jinen*, letteralmente «essere così come si è da se stessi»), si produce autonomamente con un processo autoreferenziale ed endogeno, è spirito, i *kami* sostanziano le forze e le manifestazioni della natura, vivono in stretto contatto con gli esseri umani, li aiutano e li combattono a seconda delle circostanze. La natura si anima e si rende viva nello shintō e il rapporto tra la natura e i *kami* è reso tangibile con la purificazione rituale. Il bagno lustrale di Isao e dei suoi compagni sotto la cascata ha dunque un significato rituale, perché i giovani si purificano dopo il combattimento, cancellano le ansie, le colpe e gli ardori della lotta. Nel tredicesimo secolo Eihei Dōgen, nel *Busshō*, afferma che tutti gli esseri senzienti, cioè tutto ciò che esiste, rappresenta la natura del Buddha. In origine l'amore giapponese per la natura si riverberava sicuramente “nel loro innato senso estetico per la bellezza, per quanto la consapevolezza del bello sia in fondo religiosa: se non fosse tale, non si potrebbe individuare ciò che è autenticamente bello e goderne” (Suzuki 2014: 291). Indubbiamente lo zen ha affinato l'amore dei giapponesi per la natura acuendone la sensibilità e fornendo al tempo stesso una maggiore consapevolezza metafisica e religiosa. Per comprendere la cultura giapponese in tutti i suoi molteplici e variegati aspetti, compreso l'amore per la natura, ritengo sia necessario un approccio antropologico partendo dal tentativo di conoscere i segreti del buddhismo zen.

Senza una loro conoscenza, sia pur parziale, sarà difficile cogliere l'autentico carattere dei Giapponesi. Questo non significa, ovviamente, che lo Zen sia l'unico elemento ad aver forgiato il carattere e la cultura giapponesi nel loro insieme, ma certo, una volta compreso lo Zen, è possibile addentrarci con maggiore facilità nel cuore della vita spirituale nipponica in tutte le sue molteplici espressioni. (Suzuki 2014: 278)

Lo sviluppo della scienza occidentale è stato favorito dal tentativo di dominare la natura, mentre in Giappone l'amore per la natura, madre compassionevole, è profondo e rispettoso di tutte le sue manifestazioni. “I Giapponesi possono starsene accoccolati nel suo grembo: d'altra parte, siamo ben consapevoli degli

svantaggi che comporta disobbedire alle sue proibizioni, nel ruolo di padre severo, conoscendo bene gli orrori e le severità delle sue punizioni. I Giapponesi sono di conseguenza giunti a scegliere di accettare tutti i benefici della natura e, allo stesso tempo, di rinunciare a ribellarsi, cercando piuttosto di raccogliere e accumulare esperienze per adattarvisi” (Terada 2022: 35).

Honda, protagonista o deuteragonista del romanzo, è un avvocato che crede nella cultura samuraica e nella giovinezza identifica la sua *way of life*, che si conclude drammaticamente e splendidamente compiendo il proprio dovere nel momento della massima bellezza fisica e del più folgorante ardore, come è scritto nello *Hagakure*. La bellezza fisica è come un fiore di ciliegio che cade nel momento della piena fioritura, la vita non è che un vuoto sogno. In questa visione il buddhismo zen e la filosofia della natura si intrecciano indissolubilmente tracciando un percorso esistenziale che indelebilmente segna la cultura giapponese.

Quando l'avvocato Honda vede Isao seminudo che si rinfresca sotto la cascata con due compagni nota tre nei sul suo fianco destro vicino al capezzolo e si ricorda di Matsugae Kiyoaki, che li aveva nella medesima posizione, e quindi pensa/sogna che Isao ne sia la reincarnazione, perché ha diciotto anni e Kiyoaki è morto a diciotto anni e il suo corpo lo tormenta, come lo aveva tormentato quello dell'amico Kiyoaki, è il filo conduttore, è la presenza costante e il testimone di tutti gli accadimenti. Nella tetralogia mishimiana le altre due reincarnazioni delle quali è testimone Honda – imprescindibile invariante strutturale, presenza costante e testimone di tutti gli accadimenti, regista consapevole/inconsapevole – sono la principessina Chantrapa (*Il Tempio dell'Alba*) e Tōru (*Lo specchio degli inganni*).

Nella fenomenologia di De Martino e nella teoria della reviviscenza di Platone, il sogno, la memoria e la magia si interrelano in una struttura psicologica che trasforma i ricordi riproponendoli con la consistenza dei sogni; nel VI libro dell'*Eneide*, Anchise spiega ad Enea che le ombre dei campi Elisi si immergono nel fiume Lete per dimenticare le vite precedenti e quindi reincarnarsi. Il problema del sogno come fenomeno culturale in Grecia è discusso esemplarmente da Eric R. Dodds nel fondamentale *I Greci e l'irrazionale*. I personaggi di Omero sognano, del sogno se ne sono occupati Aristotele, Artemidoro e Elio Aristide. Anche i personaggi della tragedia sognano, nelle *Eumenidi* Eschilo scrive che quando si dorme l'anima brilla di mille soli, quando sono desti gli uomini hanno una vista molto corta (l'implicazione filosofica di questa affermazione è palmarmente evidente). Quando il corpo è addormentato, l'anima si ridesta e si ritrae dentro se stessa, la vita prosegue e l'uomo addormentato “acquisisce poteri inaccessibili alla mente desta, tali da mettere in contatto la povera conoscenza dell'uomo con la sapienza

superiore degli dei” (Guidorizzi 2013: 67). Il sogno è l'espressione del vigore dell'anima e il rapporto tra *Ego* cosciente ed *Ego* onirico è direttamente proporzionale all'importanza che ogni cultura attribuisce alla vita notturna. Esistono sogni che avvicinano l'uomo agli animali, altri che lo innalzano sino alle divinità. Per Platone il sogno manifesta una dimensione inquietante dell'anima, un suo messaggio irrazionale, il corpo (*sóma*) è la tomba (*séma*) dell'anima. “Il mondo potrebbe non essere altro che un sogno di Dio (come dicono alcuni miti cosmologici indiani)” (Guidorizzi 2013: 78). Enea sogna Ettore la notte della caduta di Troia, Patroclo compare in sogno ad Achille:

Quando poi lo ghermì il sonno che dissipa le pene spandendosi soave – molto aveva stancato gli splendidi arti incalzando Ettore in direzione di Ilio ventosa – gli venne accanto l'anima del povero Patroclo in tutto simile a lui nella statura, nei begli occhi, nella voce, e simili vesti intorno al corpo indossava. Si fermò al di sopra della sua testa e gli disse parola. “Tu dormi, Achille, e ormai ti sei scordato di me! Non mi trascuravi da vivo ma mi trascuri ora che sono morto. Seppelliscimi subito sì che varchi il portone di Ades! Mi tengono lontano le anime, i fantasmi dei defunti, e non lasciano che fra loro mi confonda al di là del fiume e io erro invano per la casa di Ades dall'ampio portone. Dammi la mano, te lo chiedo in lacrime! Non più tornerò dalla casa di Ades dopo che mi avrete consegnato al rogo [...]”. (Omero 2018: 789)

Quando Odisseo incontra la madre Anticlea nel buio regno dei morti non riesce ad abbracciarla, la figura vola via, è un *éidolon*, una entità mista, un doppio della persona che conserva qualche forma di energia, non è una semplice immagine.

I greci hanno sviluppato una vera e propria cultura del sonno e del sogno. Per Platone nei sogni l'anima può allontanarsi dal corpo e un sereno avvicinarsi al sonno va considerato come un importante esercizio spirituale (i Pitagorici raccomandavano di andare a dormire dopo un corretto esame di coscienza). Nella *Repubblica* (1991: 1286-1287), Platone scrive:

Tuttavia, non puoi negare che un uomo tanto più attingerà alla verità e tanto meno sarà vittima di mostruosi incubi notturni, quanto, a mio giudizio, saprà darsi un sano e morigerato regime di vita, arrivando al sonno, con la sua anima razionale ben vigile, nutrita di ben argomentati ragionamenti e ricerche, e spingendosi fino alla riflessione su se stesso; e poi anche, con l'anima concupi-

scibile non tenuta digiuna, ma neppure completamente sazia, affinché possa prendere sonno e non divenga – o perché sta ‘troppo’ bene o perché sta ‘troppo’ male – motivo di turbamento per la parte superiore dell’anima. Questa, invece, dovrà essere lasciata libera di indagare in perfetta solitudine e di tendere al coglimento di ciò che ancora non conosce delle cose passate, presenti o future. Infine, egli dovrà prendere sonno dopo che l’anima irascibile sia stata calmata, sì da non accingersi al riposo col cuore in subbuglio, mosso dall’ira nei confronti di qualcuno. In conclusione, un uomo potrà dormire solo quando due facoltà dell’anima siano ridotte allo stato di quiete, e la terza – quella in cui risiede la ragione – sia tenuta ben attiva. In tale stato sia bene che egli attinga in grado massimo alla verità, e quelle visioni di sogno gli appaiono allora assai meno conturbanti.

Memoria, sogno e magia si interrelano in una struttura psicologica che trasforma i ricordi (ri)proponendoli con la coesistenza dei sogni. Secondo De Martino (2002: 65-66),

Il numinoso (il sacro, la vita magico-religiosa, il simbolismo mitico-rituale) presenta somiglianze non accidentali con la fenomenologia psicopatologica, in quanto le forze modellatrici e reintegratrici che esso mette in movimento sono necessariamente ricalcate sul carattere di quei possibili episodi critici di cui rappresenta la ripresa e il mutamento di segno. D’altra parte proprio questa ripresa e questo mutamento di segno che il numinoso opera nel cuore della crisi esistenziale consentono di distinguere nettamente i casi in cui il dispositivo è efficace da quelli in cui non lo è, e cioè da quelli che, malgrado astratte apparenze comparative, presentano il segno negativo della crisi senza orizzonte. Questa interpretazione del rapporto malattia psichica-numinoso porge un criterio sicuro per non confondere i due termini del rapporto stesso: una pratica magica, una forma di vita religiosa, un dato simbolismo mitico-rituale sono tali quando lo storico della cultura è in grado di mostrare per una civiltà o per un’epoca o per una circoscritta manifestazione del sacro o per un dato personaggio (un fondatore di religione, un profeta, un mistico) il dinamismo positivo che conduce alla crisi della reintegrazione, dell’ineffabile e dal privato al mondo comunicabile dei valori intersoggettivi, dall’angoscia della storia al mondo operabile progettabile insieme agli altri, dall’essere-agito-da alla esplicazione attiva delle forme di coerenza culturale, dal ‘tutt’altro’ che sgomenta al processo di riappropriazione mediatore di opere mondane.

Nelle *Leggi di Manu*, trattato fondamentale che incerniera perfettamente ogni aspetto del pensare e del vivere nel mondo hinduista, il sogno è riferito a Brahmā, divinità della Trimūrti (dalla triplice forma), a palmare dimostrazione di quanta importanza rivesta. Molte parti sono mitiche e lo scopo del mito, come ha sottolineato Lévi-Strauss (1975: 254), è di “fornire un modello logico capace di superare una contraddizione (impresa impossibile se, come talvolta accade, la contraddizione è reale)”. Inoltre la mitologia “non ha ovvie funzioni pratiche”: “non è direttamente collegata con un tipo diverso di realtà, che sia dotata di un grado di oggettività più alto del suo e le cui imposizioni essa potrebbe dunque trasmettere a menti che sembrano perfettamente libere di abbandonarsi alla loro spontaneità creativa” (Lévi-Strauss 1975: 25). Nelle leggi di Manu l'importanza dei sogni è così codificata:

In questo terribile ciclo della trasmigrazione degli esseri viventi, sempre e inesorabilmente in movimento, si dice che i livelli di esistenza inizino da Brahmā e finiscano con essi (vegetali). Quando quello il cui coraggio è inimmaginabile ebbe così emesso tutto questo (universo) e me, egli sparì ancora una volta in se stesso, premendo il tempo sul tempo. Infatti quando il dio si desta, questo universo si muove; e quando egli dorme e la sua anima è in quiete, allora tutte le cose chiudono gli occhi. E quando egli è profondamente addormentato, gli esseri dotati di corpo, le cui anime condizionate dalle loro attività innate, cessano la loro attività innata e la mente-e-cuore diviene debole. E quando si dissolvono tutte insieme in quella grande anima, allora colui che è l'anima di tutti gli esseri viventi cessa (la sua attività) e dorme felicemente. Dimorando nell'oscurità, egli vi rimane a lungo insieme alle facoltà sensoriali e non svolge più la propria attività innata; poi fuoriesce da quella forma fisica. Assume le dimensioni di una particella atomica ed entra nel seme di ciò che si muove e di ciò che è immobile; e dopo che si è unito (a ciò), abbandona la sua [precedente] forma fisica. Così, per mezzo della veglia e del sonno, l'imperituro dà vita a tutto questo [universo], mobile e immobile, e incessantemente lo distrugge. (*Le Leggi di Manu* 1996: 94-95)

Anche Nietzsche (1977: 83) rileva la fondamentale importanza delle *Leggi di Manu* e scrive:

Un codice quale quello di Manu nasce come ogni buon codice: riassume cioè l'esperienza, il discernimento e la morale sperimentale di lunghi millenni,

esso conchiude, non crea più nulla. Il presupposto di una codificazione del suo genere sta nella perfetta consapevolezza che i mezzi per creare autorità a una verità lentamente e a caro prezzo conquistata sono fondamentalmente diversi da quelli con cui la si dimostrerebbe. Un tale codice non narra mai l'utilità, le ragioni, la casuistica nella preistoria di una legge: con ciò, appunto, essa perderebbe il tono imperativo, il 'tu devi', il presupposto della sua obbedienza. Sta precisamente qui il problema.

I sogni e le loro storie sono stati oggetto di ricerche e di innumerevoli indagini transculturali dall'antichità sino ai nostri giorni, da Cicerone nel mondo romano a Freud, con il suo fondamentale studio *L'interpretazione dei sogni*. Ciò che è stato narrato rappresenta semplicemente, seppur parzialmente, il tentativo di fornire alcuni esempi dimostranti l'importanza del sogno in diverse culture.

Proseguendo nell'analisi del "personaggio" Isao in una prospettiva di antropologia comparata mi pare essenziale occuparci del suo "corpo", sogno e desiderio mai reso palese, rimosso inconfessato di Honda. Deleuze sostiene che il corpo aiutato ad agire nel Bene, è essere, è agire, è *dasein, hic et nunc*. "Bene" con una grande "B".

Scrivendolo così è possibile apprezzare al meglio i seguenti passaggi teorici: l'Essere sussiste, l'Uno è superiore all'Essere, quindi l'Essere si rivolge all'Uno come al Bene Supremo. Perciò necessariamente il male sarà nulla, essendo il Bene superiore all'Essere la causa dell'Essere stesso. Il Bene, l'Uno pone l'Essere degli enti, ne è la ragione d'Essere. Tutto è Bene significa che è il Bene che fa essere ciò che è. Chiaramente sto commentando Platone. Il male è 'nulla' vuol dire che solo il Bene pone l'Essere e, correlativamente, motiva l'azione. È l'argomento di Platone: un uomo non è cattivo volontariamente perché in realtà vuole il Bene, un Bene qualunque. Potrò quindi dire che il male è nulla, nel senso che è solo il Bene che pone l'Essere ed è principio agente. (Deleuze 2013: 98-99)

Badiou pensa che la natura sia l'apparire, lo schiudersi dell'essere. Con *physis*, nella sua connessione tra l'essere e l'apparire, i greci hanno inteso affermare che "l'essere non *forza* il suo venire in Presenza" (Badiou 2018: 191), ma si sovrappone al mondo dell'apparizione. *Physis* connota l'essere-presente, la natura è l'essere stesso, è corpo, "così come un'ontologia della presenza ne sostiene la prossimità, lo svelamento. 'Natura' vuol dire: presentificazione della presenza, offerta di ciò che

è velato” (Badiou 2018: 191). Non esiste una distinzione tra uomo e natura: “[...] l'essenza umana della natura e l'essenza naturale dell'uomo s'identificano nella natura come produzione o industria, cioè anche nella vita generica dell'uomo” (Deleuze e Guattari 2002: 6). Per Parmenide, essere e pensiero sono la stessa cosa: Lacan sostiene che Parmenide sbaglia, mentre ha ragione Eraclito quando sostiene – lo si legge in un Frammento – che “ascoltando non me, ma il *logos*, è saggio convenire che tutto è uno”. Per Lacan non esiste l'iniziale heideggeriano, che si sostanzia nella moltiplicazione delle sue analisi, spesso raffinate, “per mostrare che il movimento di pensiero di Eraclito e quello di Parmenide sono fondamentalmente il medesimo. Si può anche dire che, per Heidegger, è un sintomo tipico dell'oblio metafisico quello di credere che il dire di Parmenide si oppone al dire di Eraclito” (Badiou 2016: 67).

Mishima idealizza il corpo, ha il culto della bellezza fisica, sostiene che un uomo dotato di un fisico attraente necessariamente non possiede anche valori spirituali, eterna contraddizione tra corpo e spirito che contraddice quando sostenuto dalla civiltà greca.

Il culto della bellezza fisica, che apparentemente conferisce al corpo il massimo valore, nel medesimo tempo lo svisciva e rende possibile la sua messa in vendita come se fosse una merce. Senza alcun preliminare atto di culto il corpo viene offerto all'asta infangato dallo spirito mercantile. La morte di Marilyn Monroe rappresenta il tragico destino di una splendida donna la cui immagine fisica fu brutalmente venduta senza alcun riguardo per il suo spirito. Attualmente ci troviamo in un punto equidistante tra due stereotipi estremi di due diverse civiltà. Mentre nel nostro animo dimorano ancora tracce dello spiritualismo giapponese che disprezza il corpo, si sta d'altra parte diffondendo l'edonismo materialistico importato dall'America. Si è incessantemente lacerati, non sapendo quale stereotipo scegliere. Pur essendo un maschio, mi sembra del tutto naturale supporre che un corpo perfetto contribuisca ad elevare lo spirito e che, nel medesimo tempo, si debba nobilitare il corpo perfezionando lo spirito. (Mishima 1987: 30)

Queste parole rendono omaggio e concordano con quando ha scritto Oscar Wilde ne *Il ritratto di Dorian Gray*, e cioè che le malattie dello spirito devono essere curate con il corpo e le malattie del corpo vanno curate con lo spirito. Non esistono divaricazioni, ma conformità strutturali. Mishima ritiene che il corpo sia non solo il prodotto di un'idea, ma anche “il manto più adatto a nasconderla.

Se il corpo potesse raggiungere un'armonia impersonale e perfetta, sarebbe senza dubbio per sempre la personalità in una cella d'isolamento" (Mishima 1982: 16). Le opere di Mishima sono caratterizzate dal conflitto tra carne e spirito, risolto con l'assegnazione al corpo di "una propria logica, forse anche [di] una propria forma di pensiero" (Mishima 1982: 16) e nell'intuizione che la bellezza e il silenzio non rappresentino le uniche caratteristiche del corpo, che potrebbe essere in possesso di una propria facoltà locutoria. Nietzsche, il filosofo che ha profondamente influenzato Mishima, in *Al di là del bene e del male*, sostiene che i francesi sono superiori agli altri popoli perché hanno saputo sintetizzare le culture del Nord e del Sud del loro paese e di conseguenza hanno evitato l'"orribile guazzabuglio" di concetti e di povertà di sangue caratteristico dei paesi in cui è assente il sole e dalla malattia tedesca del gusto, "contro la cui dismisura si è prescritto in questo momento, con grande risolutezza, sangue e acciaio, intendo dire - 'la grande politica' (conformemente a una pericolosa arte medica, che mi insegna un'attesa sull'altra, ma non mi ha ancora mai insegnato la speranza)" (Nietzsche 2013: 170).

Nello *Hagakure* la bellezza fisica e la cura del corpo sono indicati come ineludibili doveri per i samurai, ai quali si raccomanda di avere sempre a portata di mano belletto e cipria, da utilizzare per eliminare un brutto aspetto qualora ci si svegli con il mal di capo (Yamamoto 1980). Questo brano, dalle molteplici sfumature semantiche, è stato citato molte volte da Mishima (1983a: 113-114), che lo interpreta in funzione della morte rituale:

Gli uomini debbono aver il colorito dei fior di ceraso, anche in morte. Prima di eseguire un suicidio rituale era usanza darsi il rosso alle gote, per non perdere il colore della vita dopo la morte. Come l'etica del samurai richiede ch'egli non debba provare vergogna davanti al nemico, così occorre che uno si faccia bello per la morte, preservando la floridezza della vita. Ancor più importante è, da vivi, in una società che tanto bada alle apparenze, nascondere un aspetto emaciato, un'aria spiritata, o i postumi di una sbornia, anche se ciò comporta darsi il belletto. È questo un punto-chiave in cui la filosofia di Jōchō [Yamamoto Tsunetomo, diventato monaco assunse il nome Jōchō - *la nota è di chi scrive*] collima con l'estetica. L'estetica bada alle apparenze, all'esteriorità, e così pure la filosofia dello *Hagakure*. E, come gli antichi Greci associavano l'estetica all'etica, così la morale di Jōchō è determinata dall'estetica. Ciò che è bello deve essere forte, vivace, traboccante di energia. Questo è il primo principio; il secondo è che ciò che è morale deve essere bello. Ciò non vuol dire abbigliarsi con cura e divenire effeminati, ma serve piuttosto a mettere insieme bellezza

e ideali etici, con la massima tensione possibile. Il belletto che nasconde un'emicrania è analogo al trucco prima del suicidio rituale.

Il rapporto di Mishima con la morte "è uno degli aspetti più studiati della sua personalità e della sua opera, ed è stato analizzato in ogni dettaglio" (Amitrano in Mishima 2022: 253). Il rapporto di Isao con la morte è quello di un giovane samurai che non la teme e la considera un fine inevitabile e invidiabile. Isao consacra la sua vita alla patria e pertanto, con lucida *métis*, si vota a un'azione suicida per dimostrare il suo amor patrio, ispirandosi a un libretto che racconta di un complotto intentato da samurai, *La lega del vento divino*; decide di uccidere dodici membri dello *zaibatsu*, espressione del capitalismo giapponese, ma è tradito da chi avrebbe dovuto proteggerlo, il principe Tōin, membro della casa imperiale, e il tenente Hori, che lo manipolano come una marionetta.

Con questo lavoro mi sono prefisso di tratteggiare la figura di Isao come quella di un tragico eroe eschileo e partendo da questo presupposto, in una visione di comparazione multiculturale, la figura che più mi affascina e mi intriga per accostarglielo, e non per confrontarlo, è quella di Prometeo ("colui che riflette prima"), il Titano che dona agli uomini il fuoco, la conoscenza, ed è punito da Giove, che ordina a Efesto, Bia (Forza) e Kratos (Potere) di incatenarlo su una rupe della Scizia, ai confini del mondo, ove ogni giorno un avvoltoio gli dilania il fegato, che ogni notte ricresce. Prometeo, che nei tempi del mito sarà liberato da Eracle, è generalmente avvicinato a divinità indiane collegate in qualche modo con il dono del fuoco e quindi il suo studio va inquadrato in un ampio spettro antropologico. Combattuta e vinta la guerra con i Titani, scalzato il padre Crono dal trono, Zeus, nuovo dominatore del cosmo, ha provveduto a spartire le prerogative tra tutte le creature, escludendo da questa suddivisione i mortali. Per questa ragione Prometeo, consapevole della colpa della quale si sta macchiando volontariamente, ruba per gli uomini il fuoco e lo dona ai mortali insegnando loro le tecniche e le arti: è Prometeo l'iniziatore del progresso umano. Nietzsche ritiene che anche gli uomini superiori soffrono, ma in maniera diversa da quella che tutti gli altri uomini credono: gli uomini superiori devono sopportare i momenti negativi della loro esistenza ma apprezzano i martiri e i sacrifici che devono subire per raggiungere la grandezza. Prometeo è felice quando si sacrifica per gli uomini, è grande in sé, ma quando diventa invidioso di Zeus e degli omaggi che i mortali gli tributano, allora soffre. Odisseo rappresenta la figura antropologicamente autentica del greco, che Eschilo potenzia nel carattere grandioso, astuto e nobile di Prometeo. "Con Prometeo viene mostrata alla grecità un esempio di come un eccessivo

avanzamento della conoscenza umana agisca in modo ugualmente rovinoso per chi promuove tale avanzamento e per chi ne usufruisce” (Nietzsche 1991: 62). Gli uomini che con la loro sapienza pensano di potersi paragonare agli dèi e li sfidano, secondo Esiodo, dovrebbero invece mostrarsi umili e rispettosi.

Purezza e sacrificio sono i *topoi* attorno ai quali ruota l'universo di Isao, che si collega a quello degli antichi eroi giapponesi, ad esempio Yamato Takeru, padre fondatore della nazione, il suo *telos* è preciso e non ha tentennamenti. “Tutto per il puro è puro” (Nietzsche 1976: 240), la sua lotta contro i corruttori degli antichi ideali giapponesi è giusta, perché “la buona guerra è quella che santifica ogni causa” (Nietzsche 1976: 286).

Nella *Bhagavadgītā*, il *Vangelo* hinduista, cuore del sesto *parvan* del *Mahābhārata*, il giovane guerriero Arjuna interroga il condottiero del suo carro da guerra, in realtà il dio Kṛṣṇa, per sapere perché esista la violenza e perché si debba uccidere. La risposta del dio è apodittica, si può e si deve uccidere per fare il proprio dovere, ma non bisogna trarne piacere. Arjuna è un guerriero e il suo dovere è combattere per la giustizia e per la verità, anche Isao è un guerriero, è un samurai, e quindi analogamente il suo dovere è combattere per la giustizia e per la verità. Combattere può significare morire e Isao ne è perfettamente consapevole e molti segni gli confermano questa previsione. “Girando per un bosco vede un fagiano, imbraccia il fucile, spara e lo uccide. La simbologia del fagiano è antinomica, in Occidente incarna forze oscure e negative, in Cina esprime nobiltà e felicità: questa aporia rappresenta perfettamente lo stato d'animo del giovane, diviso tra desiderio di commettere una infrazione per provare a se stesso di essere capace di uccidere e aspirazione alla purezza” (Azzaroni 2017: 150). Ritornando al campo di lavoro del maestro Kaido Masugi con il fagiano morto e il kimono bianco macchiato di sangue (evidente segno di morte) spezza una liana pensile adorna di bacche rosse che gli cadono attorno al collo e inavvertitamente calpesta fiori rossi, perfetta iconografia della vittima sacrificale e, al tempo stesso, anche capro espiatorio per tutti i mali della società, e quindi portatore di *hýbris*. Sul concetto di capro espiatorio scrive Girard (1987: 214-215):

O Edipo è un capro espiatorio e non è colpevole di parricidio e di incesto, oppure è colpevole e non è, almeno per i Greci, il capro espiatorio innocente che Vernant chiama pudicamente *pharmakos*. Se la tragedia contiene effettivamente elementi che vanno nell'uno e nell'altro senso è perché è lacerata al suo interno, incapace di aderire al mito e incapace di ripudiarlo nel senso in cui lo ripudiano i profeti, i Salmi e i Vangeli. È questo, del resto, che fa così bella

la tragedia greca, lo strazio insuperabile di questa contraddizione interna e non la coesistenza impossibile di un figlio colpevole e di un capro espiatorio innocente nella falsa armonia estetizzante degli umanesimi assolutori. [...] Nel parlare di *pharmakos*, Vernant si discosta dal mito esattamente come faccio io nel parlare di 'capro espiatorio'. Ma a differenza di lui, io non ho la minima esitazione: posso perfettamente giustificare questo scarto, e posso francamente ridermela dei filologi positivisti.

Prima dell'attentato Isao vive un amore impossibile, incontra Makoto, figlia del generale Kitō, è un amore non detto, sono destinati a respingersi perché sono simili: lo *yin* e lo *yang*, dai quali nasce l'armonia, devono essere l'uno opposto all'altro. Il sofista Protagora sostiene che tutte le cose siamo legate da relazioni di somiglianza e dissomiglianza, per Socrate a prevalere è l'identità. Mentre Platone e Aristotele hanno cercato di depotenziare il pensiero di Protagora, un pensatore del V secolo a.C. a lui molto vicino, Anassagora, ne ha apprezzato la validità in quanto utile grimaldello per cambiare la comune visione del mondo e delle cose. Con Anassagora "le somiglianze/differenze varcano dunque il limite estremo delle cose, quel confine per il quale a noi sembrano a tutta prima dure, consistenti, autonome, sussistenti per conto proprio" (Remotti 2019: 224). Il pensiero di Anassagora fa collassare le cose in quanto auto-consistenti, facendoci capire che pure esse sono fatte di rapporti, e che la loro consistenza e la loro autonomia sono in gran parte illusorie. Le cose sono relazionali fin nel loro intimo, per cui le reti di connessione non si limitano a mettere in rapporto le cose tra loro in un'infinità di modi, ma penetrano al loro interno, sostituendo l'idea di una loro essenza: fin nel suo intimo, ogni cosa è interconnessa con qualsiasi altra cosa. Anzi, l'interconnessione generale si coglie o si intuisce nell'intimità segreta e a tutta prima invisibile delle cose, mentre la sconnessione, la separatezza, l'autonomia e la dura consistenza delle cose sarebbero soltanto effetti illusori di uno sguardo superficiale (Remotti 2019: 224).

La congiura dei giovani patrioti non riesce perché è svelata da Iinuma Shigeyuki, padre di Isao, che agisce in questo modo per salvare il figlio e perché è convinto che il momento prescelto non sia quello giusto e che non sia ancora giunto il tempo per agire. I congiurati sono arrestati e difesi in tribunale dall'avvocato Honda e lo svelamento della congiura può essere considerato una specie di *peripèzia*, "mutamento improvviso [...] da una condizione di cose nella condizione contraria; e anche questo mutamento è sottoposto, secondo la nostra teoria, alle leggi della verisimiglianza o della necessità" (Aristotele 1992: 215). Isao e i giovani

congiurati (da intendersi come il “coro” della vicenda/tragedia) sono considerati dal popolo degli eroi e pertanto, seppur ritenuti colpevoli dal tribunale, sono liberati per la remissione della pena. Il raffronto con i quarantasette samurai protagonisti del dramma *Kanadehon chūshingura*, un capolavoro della letteratura drammatica *kabuki*, è immediatamente evidente. Solamente Isao pensa, come un samurai sconfitto, al *seppuku* anche per non essere considerato una debole donna: il maschilismo di Isao è palese, caratteristico della cultura giapponese degli anni Trenta del secolo scorso. Nella Grecia del quarto secolo, Aristotele contrappone il maschile al femminile come il caldo al freddo in una classica antinomia strutturale. In Giappone l'eroe sconfitto può solo pensare alla morte, gli eroi omerici possono scegliere se vivere o morire. La morte purifica, monda dalle colpe, cancella tutti gli errori commessi durante la vita e la sua scelta è una necessità ontologica. Come per gli eroi di Eschilo, il destino di Isao è segnato da una implacabile *hýbris*, il passato produce il presente e il futuro, non si può sfuggire alla legge del Fato, delle Moire, Cloto, la filatrice della vita, Lachesi, la fissatrice della sorte, e Atropo, colei che taglia il filo della vita. Per i Greci esiste un destino inesorabile superiore agli dèi e agli uomini che non può essere modificato, per gli hinduisti la legge del *karma* è ineludibile.

Isao è profondamente deluso, piange, come gli eroi omerici, tentenna e pensa che vorrebbe rinascere donna, palese contraddizione con il pensiero di volersi uccidere per non sembrare una donna, per poter vivere senza illusioni (il suo maschilismo è sempre latente). Sa che deve morire e per rendere palese la sua consapevolezza uccide il ricco uomo d'affari Kurahara, colpevole a suo vedere di aver profanato il tempio di Ise. Isao si suicida con l'antico rituale del *seppuku*, *topos* ineludibile della cultura samuraica, che in questo caso è anche per il giovane eroe una sofferta e desiderata catarsi. Il valore autentico di un uomo “può essere giudicato solo quando la sua bara sia stata ricoperta di terra. [...] Oggi è sbocciato, / domani i suoi petali saranno dispersi dal vento, / così è il fiore della nostra vita. / Come potrebbe la sua fragranza durare in eterno?” (Morris 1975: 321). *Cavalli in fuga* si conclude con il *seppuku* di Isao, che Mishima (1983b: 419) così mirabilmente e con commosse parole descrive: “Isao ispirò profondamente e chiuse gli occhi, passandosi la sinistra sul ventre con gesto carezzevole. Afferrato il coltello con la destra lo appoggiò contro il corpo, guidandolo al punto topico con le dita dell'altra mano. Poi, con un colpo possente del braccio, affondò la lama nello stomaco. Nell'attimo in cui il coltello gli squarciava le carni, il cerchio di fuoco del sol levante esplodeva dietro le sue palpebre”.

Ora qualche osservazione conclusiva partendo dal presupposto che ho tentato di studiare le vicende di Isao e Prometeo considerandole da un punto di vista sinottico. A mio avviso un tratto che li accomuna, senza renderli simili, è la doppia natura che entrambi esibiscono se consideriamo la nietzschiana definizione di apollineo e dionisiaco. Nel dettaglio, Isao è sicuramente apollineo nel rispetto per il padre e soprattutto nell'impossibile amore per Makoto, mentre è dionisiaco nella sua decisione di combattere per ripristinare l'antico onore del Giappone e soprattutto per il definitivo e tragico *seppuku*. Questa doppia natura lo rende più affascinante e lo caratterizza maggiormente nonostante l'apparente aporia strutturale. Il suo personaggio non si sdoppia, ma si presenta in questi due aspetti contrastanti con il progredire degli eventi, è quasi una maturazione che lo porta lentamente ma inesorabilmente verso l'inevitabile conclusione della sua vita. È apollineo Prometeo quando decide di contravvenire a un ordine di Zeus e dona agli uomini ogni conoscenza, rendendo così possibile la vita per gli umani, cosciente *pater* di tutti gli esseri viventi sostanzia una volontà creativa e con il suo gesto fa iniziare la storia del mondo. Prometeo è incatenato a una roccia e mantiene salda la volontà di non rivelare una informazione vitale per Zeus, con determinazione e furia dionisiaca respinge violentemente le figlie di Oceano, inascoltato coro (per Schlegel, il coro rappresenta lo spettatore ideale perché commenta e stimola le azioni), Oceano stesso, Io, Hermes, che invano tentano di estorcergli il segreto. Nel fondamentale *La nascita della tragedia*, Nietzsche afferma che la tragedia greca sia un meraviglioso intreccio di apollineo e dionisiaco, che i personaggi vivono intensamente secondo le rispettive caratteristiche vitali, le forme e le sostanze di cui sono fatti. L'apparenza del mondo dei sogni, tipica del pensiero e dell'opera di ogni artista, è il fondamentale presupposto delle arti figurative e della poesia. Ma la realtà sognata è una illusione, i filosofi pensano che al di sotto della realtà tangibile ne esista un'altra probabilmente anch'essa illusoria, gli uomini e tutte le cose potrebbero essere immagini di sogno o meri fantasmi. La gioiosa necessità dell'esperienza del sogno, istanza apollinea,

è stata ugualmente espressa dai Greci nel loro Apollo: Apollo, come dio di tutte le capacità figurative, è insieme il dio divinante. Egli, che secondo la sua radice è il 'risplendente', la divinità della luce, domina anche la bella parvenza del mondo intimo della fantasia. La superiore verità, la perfezione di questi stati in contrasto con la realtà quotidiana solo lacunosamente intellegibile, poi la profonda coscienza della natura che nel sonno e nel sogno guarisce e aiuta, sono a un tempo in un rapporto simbolico di analogia con la facoltà

divinatoria e in genere con le arti, da cui la vita viene resa possibile e degna di essere vissuta. (Nietzsche 2006: 23)

Schopenhauer ha descritto l'orrore che travolge gli uomini quando perdono la fiducia nelle forme di conoscenza dell'apparenza in conseguenza della perdita di qualche configurazione nel principio di ragione. Partendo da questa considerazione Nietzsche (2006: 24-25) giunge alla definizione del dionisiaco:

Se a questo orrore aggiungiamo l'estatico rapimento che, per la stessa violazione del *principium individuationis*, sale dall'intima profondità dell'uomo, anzi della natura, riusciamo allora a gettare uno sguardo nell'essenza del *dionisiaco*, a cui ci accostiamo di più ancora attraverso l'analogia con l'ebbrezza. O per l'influsso delle bevande narcotiche, cantate da tutti gli uomini e dai popoli primitivi, o per il poderoso avvicinarsi della primavera, che penetra giocosamente tutta la natura, si destano quegli impulsi dionisiaci, nella cui esaltazione l'elemento soggettivo svanisce in un completo oblio di sé. [...] Sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringe il legame fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile e soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo.

I greci consideravano titanico e barbarico l'effetto causato dal dionisiaco, nonostante si sentissero antropologicamente affini agli eroi del mito e ai Titani sconfitti e precipitati nel Tartaro da Zeus. Apollo non può esistere senza Dioniso, il titanico e il barbarico sono una necessità, così come lo è l'apollineo. Per quanto concerne la cultura greca - ne studiò la lingua antica - Mishima la pensò individuando due strutture fondamentali: l'ideale aristocratico fisico e morale dell'uomo (*kalokagathia*) e il linguaggio del corpo visivamente, tangibilmente e plasticamente immortalato nella scultura classica, che si riflettono interrelandosi l'una nell'altra (Breschi 2020: 57).

In conclusione mi pare si possa sostenere che Isao e Prometeo, nonostante le accertate ed epidittiche diversità sociali, culturali e religiose, presentano strutture formali che possono essere confrontate e studiate nei due universi che li caratterizzano. Non un confronto dunque per individuare impossibili analogie, ma al contrario una analisi che si prefigura esclusivamente di far risaltare quei valori comuni che li rendono personaggi non transeunti nella storia della cultura: Isao, fondamentale paradigma nella storia culturale giapponese, Prometeo, eroe tragico del mito greco, reso immortale nella tragedia di Eschilo.

La morte desiderata e voluta di Isao è circonfusa dai bagliori “del cerchio di fuoco del sol levante”, la caduta di Prometeo, che consapevolmente si rifiuta di obbedire al volere di Zeus, negli abissi del Tartaro è drammaticamente descritta da Eschilo nel *Prometeo incatenato* in un turbine di lampi e di bagliori di fuoco: “Non è più parola. La terra trema. / È l’urlo cupo sordo del tuono, / il bagliore del lampo, il vortice del fuoco, / turbina polvere, i venti si lanciano / violenti, in lotta aperta, / cielo e mare sconvolti. / E la mano di Zeus su me, / visibile, viene: io tremo. / Guardate, tu santità di mia madre, / tu cielo che volgi la luce del mondo: / quello che soffro è contro la giustizia” (Eschilo 2018: 170).

La dimensione performativa della scrittura mishimiana in *Cavalli in fuga* è a mio avviso straordinaria e palmare, del resto presente anche in molti altri racconti e romanzi. Le vicende si snodano e accadono secondo moduli che possono essere definiti drammaturgici per il loro svolgimento, e cioè presentazione, sviluppo e conclusione in un crescendo drammatico di notevole coinvolgimento emotivo che ricorda implicitamente lo *jo*, *ha*, *kyū* del teatro *nō*. Il teatro si fa romanzo e il romanzo si fa teatro, in un connubio le cui ramificazioni sono difficilmente districabili. I fili si intessono e si interrelano in molteplici accadimenti che si svolgono con cadenze teatrali, quasi i personaggi agissero su un palcoscenico. Ed è proprio come in teatro che Mishima ce li presenta, li dirige, li agisce come un consumato regista muove gli attori sulla scena, li motiva con le parole del racconto, che è diventato dramma. E Isao, in *Cavalli in fuga*, è un personaggio perfetto, è protagonista di una tragedia che ho definito eschilea per la sua drammatica corallità e per lo svolgersi sovrastato da una incontrastabile *hýbris*. Mishima è stato un prolifico autore di opere per il teatro e anche nei racconti e nei romanzi mantiene questa sua “filosofia teatrale” che lo porta a costruire vicende che assomigliano a eventi per la scena. *Cavalli in fuga* rappresenta un esempio paradigmatico di questa visione, è un romanzo in forma di testo-dramma, è agito, è autoreferenziale e si autorappresenta nel suo essere in sé.

Bibliografia

- AMITRANO, GIORGIO, 2022 [1968], *Postfazione*, in Mishima, Yukio, *Vita in vendita*, trad. it. Amitrano, Giorgio, Feltrinelli, Milano.
- ARISTOTELE, 1992, *Retorica, Poetica*, in Id., *Opere*, vol. 10, Laterza, Roma-Bari.
- AZZARONI, GIOVANNI, 2017, *Il mare della fertilità. Un'analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio*, Aracne, Roma.

- BADIOU, ALAIN, 2013 [2011], *La Repubblica di Platone*, Salani, Milano.
- BADIOU, ALAIN, 2016 [2013], *Lacan*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno.
- BADIOU, ALAIN, 2018 [1988], *L'essere e l'evento*, Mimesis, Milano.
- BETTINI, MAURIZIO, 2021, a cura di, *Il sapere mitico. Un'antropologia del mondo antico*, Einaudi, Torino.
- BRESCHI, DANILO, 2020, *Yukio Mishima. Enigma in cinque atti*, Luni, Milano.
- DE MARTINO, ERNESTO, 2002 [1977], *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.
- DELEUZE, GILLES, 2013, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, ombre corte, Verona.
- DELEUZE, GILLES, GUATTARI, FÉLIX, 2002 [1972], *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino.
- ESCHILO, 2018, *Prometeo incatenato*, in Id., *Tutte le tragedie*, Newton Compton, Roma.
- GIRARD, RENÉ, 1987 [1982], *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano.
- GUIDORIZZI, GIULIO, 2013, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Cortina Editore, Milano.
- Le Leggi di Manu*, 1996, Doniger, Wendy, a cura di, con la collaborazione di Smith, Brian K., Rusconi, Milano.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, 1974 [1964], *Il crudo e il cotto*, il Saggiatore, Milano.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, 1975 [1958], *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano.
- MISHIMA YUKIO, 1982 [1968], *Sole e acciaio*, Guanda, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 1983a, *La via del samurai*, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-Etas, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 1983b, *Cavalli in fuga*, Bompiani, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 1987, *Lezioni spirituali per giovani samurai*, SE, Milano.
- MORRIS, IVAN, 1975, *La nobiltà della sconfitta*, Guanda, Milano.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 1976, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 1977, *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Adelphi, Milano.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 1991, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 2006 [1977], *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 2013 [1977], *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano.
- OMERO, 2018, *Iliade*, Ferrari, Franco, a cura di, Mondadori, Milano.
- PLATONE, 1991, *Repubblica*, in Id., *Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano.
- REMOTTI, FRANCESCO, 2019, *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Laterza, Bari-Roma.
- SUZUKI, DAISEI T., 2014 [1959], *Lo Zen e la cultura giapponese*, Adelphi, Milano.
- TERADA, TORAHICO, 2022, *Per un istante fragranza di terra. La visione della natura dei*

Giapponesi, Lindau, Torino.

153

YAMAMOTO, TSUNETOMO, 1980, *The Hagakure. A Code to the Way of the Samurai*, The
Hokuseido Press, Tokyo.

Il male della sensualità. Dai presagi dell'infanzia a un nuovo *kabuki* firmato Mishima

VIRGINIA SICA

Poco prima della metà degli anni '50, il neologismo *Mishima shinkabuki* (nuovo *kabuki* mishimiano) evase dagli ambienti teatrali di Tokyo, prese a circolare nei media giapponesi e divenne espressione familiare anche per il grande pubblico. È plausibile che questo fosse determinato dalle frequenti attività che Mishima promuoveva nell'ambito del *kabuki* e che avrebbero poi continuato a coinvolgerlo fino al 1969 con tredici opere fra *kabuki* di nuova scrittura, adattamenti in *buyō*¹ di drammi *nō* e rivisitazioni di classici.

Ciò nonostante, anche considerando la vivacità dell'autore in questo spazio teatrale, credo che l'espressione più che altro ponesse in rilievo la distanza esegetica dei suoi lavori dalle opere di altri, che fossero di primo '900 o a lui contemporanei.

Il *kabuki* novecentesco di distinzioni già ne conosceva. A Tsubouchi Shōyō si doveva il debutto nel 1904 dello *shinkabuki* (nuovo *kabuki*) e, per distinguersi, le opere del primo dopoguerra erano state qualificate *shinsaku kabuki* (*kabuki* di nuova formulazione). Di queste, Mishima non aveva un'alta considerazione, anzi osteggiava dichiaratamente le scelte stilistiche e gli obiettivi di quei letterati che

1 Tradizionalmente si attribuisce la paternità del lemma *buyō* allo scrittore e drammaturgo Tsubouchi Shōyō (1859-1935) con lo *Shingakugekiron* (Trattato sul nuovo dramma musicale, 1904) per indicare “danze” concepite e realizzate secondo le istanze culturali di fine '800-primo '900. Per sostanziali approfondimenti si veda Ruperti 2014 e Ruperti 2016: 79-86.

si cimentavano nella stesura di *kabuki* e che combinavano elementi tradizionali e innovazioni del teatro moderno: riteneva che si limitassero a condire le loro opere con qualche reminiscenza di linguaggio tradizionale e che fossero noncuranti delle tecniche formali. Dal suo punto di vista, il *kabuki* di nuova genesi doveva replicare la musicalità di quello tradizionale nel parlato e rispettare i dettami convenzionali nella forma. Non bastasse, ironizzava sulla propensione alle speculazioni intellettuali dei suoi contemporanei, che nei nuovi lavori ambivano a inserire messaggi etici propri della drammaturgia europea, dominati dall'idea che il *kabuki*, nella sua integrità tradizionale, fosse obsoleto e andasse rimodernato. La divergenza si centrava sulle finalità e Mishima opponeva un'interpretazione radicale, contestando che il *kabuki* avesse come fine ultimo la formulazione di modelli etici e che quindi, nelle sue espressioni classiche, fosse inevitabilmente ancorato a valori di tempi feudali. Diversamente dalla drammaturgia occidentale, per lui il *kabuki* non si prefiggeva altri obiettivi che suscitare forti emozioni e la sola maestria tecnica non sarebbe bastata. L'attore doveva catturare l'attenzione dello spettatore, tenerla viva in una sospensione combinata di voce e *kata*² e infine provocare in lui un coinvolgimento sensoriale con il bagliore di un fugace, repentino movimento, affinché si commuovesse all'aspetto tragico, ridesse alla comicità, sentisse la sensualità del momento allusivo all'eros.

Per dirla in maniera esplicita, il *kabuki* di per sé è un male. Un tempo si usava definire i teatri *kabuki* "luoghi del male". [...] Ci sono mali e mali. Il potere è male, le convenzioni lo sono. Esiste anche il male della sensualità. [...] Il *kabuki* è il fiore sbocciato dalla densa massa dei mali umani. [...] Supponete di cancellare tutte queste cose dal *kabuki* e di trasformarlo in qualcosa di moralmente bello, di pulito, per farne cosa che si possa mostrare ovunque senza imbarazzo, qualcosa di bello che rappresenti gli esseri umani solo per come dovrebbero essere. Ora, se volete farlo, potete, ma in quel momento il *kabuki* svanirà. Il *kabuki* ha un fascino misterioso che trascende la moralità. [...] Quando prima ho detto che il *kabuki* è una densa massa di mali, ho esagerato un po', scherzavo, intendevo dire che non si può spogliare il *kabuki* dei suoi mali, lasciandone solo le cose buone. (Mishima 2002: 236, 238)

2 I *kata* si distinguono in stili di recitazione (che possono essere *danmari*, *wagoto*, *aragoto*, *maruhon* e *shosagoto*), tecniche interpretative di impostazione della voce e dei movimenti, variazioni personali dei maestri che siano entrate nella tradizione.

Dalla popolarità del '49 raggiunta con *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera) fino a tutto il '53, il pubblico conosceva Mishima prevalentemente per la narrativa di successo e, meno consapevole del suo intenso coinvolgimento in campo teatrale³, ritenne poi che l'interesse particolare per il *kabuki* fosse scaturito dall'incontro nel 1951 con Nakamura Utaemon VI (1917-2001), *onnagata*⁴ e mito vivente; per il pubblico, solo dopo l'inizio della loro collaborazione artistica Mishima sarebbe divenuto habitué del *kabuki* e, non pago delle sole rappresentazioni, avrebbe cominciato a frequentarne assiduamente le quinte e gli attori di grido (fig. 1).

Eppure, proprio l'aneddotica e le testimonianze che seguirono quel primo incontro con Utaemon provano che l'intimità con il *kabuki* si fondava su una esperienza già di lunga data.

L'incontro era stato combinato al termine di uno spettacolo, prima che l'attore si spogliasse delle vesti di scena, per esplicita richiesta di Mishima; e poiché Utaemon aveva adottato le pratiche degli *onnagata* di periodo Edo (1603-1867), secondo cui anche in privato si ricorreva a codici comportamentali e linguistici femminili (*joseiteki hyōgen*), il colloquio si svolse secondo queste modalità. Mishima aveva potuto ottenere l'incontro solo grazie alla mediazione di uno dei suoi editori e aveva atteso la circostanza con grande trepidazione. All'inizio, perciò, Utaemon fu turbato dal comportamento insicuro del suo interlocutore ma, superate le difficoltà iniziali e impressionato dalle competenze storiche, letterarie e tecniche di *kabuki* che quello scrittore ventiseienne rivelava, gli propose di creare un'opera per lui (Leiter 2013: 466).

3 Fra la primavera del 1949 e la fine del 1953 nella sola Tokyo erano già stati messi in scena nove suoi lavori, fra drammi moderni, nuovi *nō* – poi confluiti in *Kindai nōgakushū* (Raccolta di *nō* moderni) del 1956 – riscritture di classici occidentali e alcuni *buyō*. Mishima ne fa specifico riferimento nelle lettere a Kawabata del 30 gennaio 1950 e del 10 settembre 1951 (KMYZ 2000-2006, vol. XXXVIII: pp. 266, 270). L'elenco (con date, teatri delle rappresentazioni, nominativi di registi e componenti delle compagnie teatrali), è consultabile in <https://www.mishimayukio.jp/playlist.html>, pagina dedicata del sito ufficiale del Mishima Yukio bungakukan (Museo letterario di Mishima Yukio) a Yamanakako (pref. di Yamanashi), (5 dicembre 2022).

4 Attore maschio perfezionato in ruoli femminili. Il processo di specializzazione ebbe inizio a seguito della proibizione governativa che dal 1629 poneva fine alla partecipazione di donne nel *kabuki*.



Fig. 1 - Mishima Yukio e Nakamura Utaemon VI, 1956.

La precoce familiarità di Mishima con il *kabuki*, ma anche con le arti teatrali nel loro insieme, emerge da questa testimonianza e dai molteplici editoriali su testate nazionali, dai contributi su riviste di settore, da presentazioni e introduzioni nei libretti di sala distribuiti in occasione di allestimenti teatrali, in cui egli stesso conferma che le radici della sua passione per il teatro sono allocate già nell'infanzia.

Una prima fonte cui attingere può essere *Confessioni di una maschera*. Vero è che è difficile acquisire certezze su quanta parte della narrazione sia stata fantasia letteraria, tanto più che, in appendice alla prima edizione, Mishima scriveva: “Anche se parlo di confessione, in questo romanzo ho lasciato che le ‘bugie’ pascolassero in tutta libertà e ho dato loro foraggio quando mi andava. E a stomaco pieno, le bugie non disturbavano l’orto della ‘verità’” (KMYZ 2000-2006, vol. I: 74)⁵. Tuttavia, la cronaca delle emozioni suscitate dall’incontro con Shōkyokusai Tenkatsu (Kanazawa Katsu, 1886-1944) sembra autentica, quasi un presagio di quanto, ascrivito al *kabuki*, in età adulta lo scrittore avrebbe definito il “male della sensualità”.

Tenkatsu apparteneva al variopinto mondo dei *variétés* di illusionismo coniugato alle arti acrobatiche (*kijutsu*) che, come *kabuki* e teatro dei burattini (*ningyō*

5 Dove non diversamente indicato, le traduzioni di citazioni si intendono a cura di chi scrive.

Fig. 2 - Poster pubblicitario per gli spettacoli del gennaio 1908 presso il teatro *kabuki* Shintomiza della Shōkyokusai Ten'ichi ichiza, di cui Tenkatsu fu componente prima della fondazione della propria compagnia Tenkatsu ichiza nel maggio 1911. Tenkatsu è ritratta in alto a sinistra.



jōruri, *bunraku*), in Giappone contava su un passato pluricentenario di intrattenimento popolare (fig. 2).

Nel primo ventennio del '900, questo genere artistico era perlopiù ancorato ai canoni giapponesi tradizionali, ma la compagnia Tenkatsu ichiza già si distingueva per l'impiego di molte tecniche occidentali di magia e per l'interesse verso le innovazioni e gli stimoli del teatro internazionale.

Dal 10 al 20 luglio del 1915 la compagnia aveva messo in scena *Salomé* di Oscar Wilde, opera che in Giappone al momento era in auge, e si era assicurata il palcoscenico dello Yūrakuzo di Tokyo, edificato nel 1908 come primo teatro in stile europeo. La rappresentazione accoglieva le formulazioni dello *shingeki* (nuovo teatro)⁶, la Tenkatsu-Salomé era fasciata da un audace costume succinto e sedu-

6 La definizione era apparsa per la prima volta nel 1913 sul quotidiano «Asahi shinbun» di Osaka. Indicava proposte di rinnovamento del teatro giapponese con l'adozione di tecniche drammaturgiche di ispirazione occidentale, in una fase che ancora registrava il dominio del tradizionale *kabuki*. Le premesse erano state poste da due gruppi teatrali, la Bungei kyōkai (Associazione delle Arti letterarie), fondata nel 1906 presso l'Università Waseda e dal 1909 diretta da Tsubouchi Shōyō, studioso di Shakespeare e affermato traduttore di tutte le sue opere; l'altra compagnia, Jiyū gekijō (Teatro libero), era nata nel 1909 a opera del regista e drammaturgo Osanai Kaoru (1881-1928). Per approfondimenti, Ruperti 2016: 100-107.



Figg. 3 e 4 - Shōkyokusai Tenkatsu nel ruolo di Salomé, 1915.

cente e gli effetti speciali spalancavano gli occhi della testa mozzata e parlante di Iokanaan, Giovanni il Battista (figg. 3, 4)⁷.

Forse incoraggiato dal successo ottenuto, l'anno successivo Noro Tatsunosuke (1877-1927), amministratore della compagnia e primo marito di Tenkatsu, aveva investito anche in un adattamento con numeri di illusionismo di *The Tempest* di Shakespeare, condotto sulla traduzione del 1915 di Tsubouchi Shōyō e con la regia di Osanai Kaoru; Tenkatsu, per l'occasione, aveva interpretato il doppio ruolo di Miranda e dello spirito fatato Ariel⁸.

7 Da un paio di anni in Giappone era scoppiata una vera moda della *Salomé*, da quando Matsui Sumako (1886-1919, all'epoca attrice di grido formata alla Bungei kyōkai) aveva tenuto le prime rappresentazioni dal 2 al 26 dicembre 1913 al Teikoku gekijō di Tokyo e aveva ripreso la tournée in tutto il Giappone dall'aprile al luglio del 1914. Il 9 maggio del 1915 fu la volta di Kawakami Sadayakko (1871-1946) con l'edizione allo Hongōza. Sadayakko era l'ideatrice e fondatrice del Teikoku joyū yōseijo (Centro dell'Impero giapponese per la Formazione di Attrici, 1908) - che aveva sollevato aspre critiche nell'opinione pubblica dell'epoca - ed è considerata la pioniera delle attrici giapponesi e 'la Duse del Giappone'. Osanai era stato molto critico sulla rappresentazione di Sumako, che aveva giudicato superficiale, e di Sadayakko, che gli era apparsa assai poco voluttuosa sia per la recitazione sia per la scelta del costume, troppo morigerato per il ruolo della protagonista (Kano 2001: 221). Fatto sta che la partecipazione di attrici di fama, il gradimento di pubblico, l'acceso dibattito critico che ne seguì ebbero effetti anche sulla moda femminile, rendendo famosa l'acconciatura *Sarome maki*.

8 Gli effetti speciali probabilmente si ispiravano a quelli dell'omonimo film muto diretto da



Figg. 5 e 6 – Ritratti promozionali di Tenkatsu.

Presumibilmente verso i primi anni '30, quando Tenkatsu dominava le scene giapponesi dell'illusionismo ormai da più di un quindicennio, l'Io narrante di *Confessioni di una maschera* ancora bambino assiste a un suo spettacolo e il racconto ne conferma fascino, sensualità e la profusione di colori e lustrini dei ricchi costumi di scena esaltati dai ritratti promozionali (figg. 5, 6).

[...] la notte sollevò davanti ai miei occhi il sipario del palcoscenico di Shōkyokusai Tenkatsu. In quei giorni l'artista era in via del tutto eccezionale in un teatro di Shinjuku. Vari anni dopo su quello stesso palcoscenico assistei allo spettacolo di un prestigiatore di nome Dante. La scenografia era infinitamente più complessa di quella di Tenkatsu, ciononostante né lui né il circo

Percy Stow nel 1908 per la Clarendon Film Company. Il film è reperibile ai link <https://www.youtube.com/watch?v=Q5vsHioOaiA> e <https://www.youtube.com/watch?v=F9jNXVpaO14> (5 dicembre 2022). Rari gli studi sulle arti acrobatiche e di magia delle ere Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926) anche se una buona ricerca è stata condotta da Matsuyama 2014. Infine, per uno studio sulla fama editoriale e teatrale di Shakespeare in Giappone, si veda Oshima 2013.

Hagenbeck dell'Esposizione Universale mi colpirono quanto la prima esibizione di Tenkatsu cui ebbi la fortuna di assistere.

La donna si muoveva sul palcoscenico con disinvoltura, le floride membra avvolte in un costume che ricordava quello della Grande Meretrice dell'*Apo-calisse* di Giovanni. Per quanto strano possa sembrare, la signorilità affettata da nobile esiliata della prestigiatrice, l'affabilità mesta, i modi da eroina, il costume posticcio con cui affidava il proprio corpo agli audaci luccichii che solo gli oggetti dozzinali emanano, il trucco pesante come quello di una cantastorie, la biacca cosparsa fino alle punte dei piedi e gli innumerevoli e bellissimi bracciali di gemme false trasmettevano una certa armonia malinconica. La sottigliezza della trama e delle sfumature in cui quella disarmonia si smorzava portava con sé un distinto senso di armonia e pace. (Mishima 2004: 75-76)

Il bambino prova l'impulso di immedesimarsi nell'artista che lo ha ammaliato dal palcoscenico di Shinjuku e un giorno sottrae il kimono più sgargiante dal guardaroba della madre, si adorna di accessori appariscenti, irrompe nel salotto di famiglia dove sono convenuti alcuni ospiti in visita e dichiara euforico di essere Tenkatsu. Una domestica prontamente lo strattona via e "come un pollo da spennare, in un batter d'occhio mi strappò di dosso l'indecente travestimento" (Mishima 2004: 77).

Confessioni non è però la prima circostanza in cui si fa riferimento alla prestigiatrice. Presso il Museo letterario di Yamanakako, fra i manoscritti originali è catalogato il racconto *Funsōkyō* (Smania di travestimento) del 1944. L'incipit del racconto recita: "Non ricordo che anno fosse quando vidi l'illusionista Tenkatsu per la prima volta. [...] 'Voglio essere Tenkatsu' fu il mio primo anelito".

Pochi anni dopo l'uscita di *Confessioni*, nell'editoriale *Gikyoku no yūwaku* (La tentazione della drammaturgia) l'autore ribadiva il nesso fra teatro, pulsioni e infanzia: "Ho cominciato a scrivere teatro come fa l'acqua di una cascata. In me, la topografia della drammaturgia sembra collocarsi ben più a monte della narrativa, in un luogo più istintuale, affine alle recite dell'infanzia" (Mishima 1955).

9 <https://www.mishimayukio.jp/person/#a03> (5 dicembre 2022). Uno studio su questo e altri scritti di Mishima durante gli anni di frequenza al Gakushūin, la Scuola dei Pari, è condotto da Sugiyama Kin'ya, che si spinge anche a considerare questo racconto come una prima stesura di *Confessioni* poiché vi appaiono molti elementi - tra cui lo spettacolo di Tenkatsu e il film *Fra Diavolo* - e protagonisti poi sviluppati nel romanzo (Sugiyama 2001: 89-91).



Fig. 7 - Nagai Natsu.



Fig. 8 - Kimitake con la nonna Natsu, agosto 1930.

Per l'Io narrante di *Confessioni* “l’infanzia è un *palcoscenico* in cui non si distingue il tempo dallo spazio” (Mishima 2004: 74, corsivo di chi scrive). Per Hiraoka Kimitake (nome anagrafico dello scrittore), sulla fatica di essere bambino incombevano la personalità tirannica - a tratti sadica - del padre e la temibile nonna paterna, Nagai Natsu (1876-1939, detta anche Natsuko, sposata Hiraoka), umorale, autoritaria, accentratrice e tormentata da una salute cagionevole. Natsu, decisa a riqualificare il proprio lignaggio nobile svigorito da un matrimonio deludente, aveva imposto che tutta la formazione scolastica di Kimitake si svolgesse alla Scuola dei Pari, ed esigeva dal nipote un linguaggio ricercato, fatto di lemmi e intonazioni che erano stati in uso nell’era Meiji (1868-1912) (Inose, Sato 2012: 46). Però sapeva apprezzare anche i piaceri della vita, aveva una spiccata predilezione per i ristoranti raffinati e il teatro *kabuki* era la sua più grande passione (figg. 7, 8).

Gran parte delle esperienze infantili narrate in *Confessioni* sarebbero state poi confermate in età adulta, a pochi mesi dalla morte, durante un seminario tenuto a Tokyo il 3 luglio 1970 presso il Kokuritsu gekijō e destinato a tirocinanti di *kabuki*, durante il quale l’artista si spese a lungo anche su aneddoti e confessioni sulle esperienze infantili e adolescenziali¹⁰: il *kabuki* era sì svago frequente per Natsu

10 La trascrizione del seminario fu rinvenuta e pubblicata postuma su «Shinchō» solo nel gennaio 1988 con il titolo *Aku no hana: Kabuki* (Il fiore del male. Il *kabuki*). La traduzione in inglese *The Flower of Evil. Kabuki* è proposta in Sato 2002: 219-239.

ma non era considerato adatto a un bambino, come se in famiglia fosse avvertito quasi come peccaminoso e triviale. Mishima raccontò della trepidazione, ai rientri della nonna e della madre dal teatro, di sfogliare i libretti di sala, con le copertine che riproducevano o imitavano le stampe a vividi colori di periodo Edo e confessò l'invidia di un piacere negatogli tanto a lungo da aver fatto crescere il desiderio e alimentato le sue fantasie di qualcosa d'altri tempi, stravagante e seducente.

In casa si era deciso che per Kimitake più sano e appropriato fosse il cinema, e lui lo frequentava assiduamente accompagnato dallo studente universitario di servizio in casa¹¹. Anche a queste condizioni, l'incanto era continuato: il bambino di *Confessioni* si invaghisce della parrucca e dei pizzichi che adornano i polsini del protagonista del film musicale *Fra Diavolo* e rimane così folgorato dalla sensualità di Claudette Colbert durante l'ingresso a Roma nei panni di Cleopatra, da prendere a intrattenere di nascosto il fratello e la sorellina con travestimenti da sovrana d'Egitto (cfr. Mishima 2004: 77-78)¹².

Erano poi giunti i tredici anni, il veto era caduto ed era momento per la sospirata iniziazione: il primo spettacolo di *kabuki* cui aveva assistito apparteneva al filone di *Kanadehon chūshingura* (Manuale della Tesoreria di vassalli devoti), la più nota fra le storie di vendetta feudale, passata poi alla tradizione popolare come la vicenda de "i quarantasette *rōnin*"¹³. Aveva potuto godere lo spettacolo da un

11 Si trattava di studenti che, in cambio di vitto e alloggio presso famiglie benestanti, sostenevano la formazione scolastica dei minori di casa e svolgevano piccole mansioni domestiche.

12 La prima pellicola, *The Devil's Brother* del 1933, fu interpretata da Stan Laurel e Oliver Hardy per la regia di Hal Roach e fu distribuita oltre i confini statunitensi con il titolo *Fra Diavolo*; la seconda è il pluripremiato *Cleopatra* del 1934, regia di Cecil B. DeMille.

13 In origine l'opera fu scritta da Takeda Izumo II (1691-1756) con la collaborazione di Miyoshi Shōraku (ca. 1696-1772) e Namiki Senryū I (1695-1751) per il teatro dei burattini e messa in scena al Takemotoza di Osaka nel 1748, ma quello stesso anno fu adattata per il *kabuki* in undici atti. Il titolo dell'opera è un gioco di omofonie fra *kura* [*gura*] (magazzino, deposito, tesoreria) e Ōishi Kuranosuke, nome del leader della banda di *rōnin*, samurai senza padrone, protagonisti della vicenda. I fatti si riferiscono a eventi accaduti fra il 14 marzo 1701 e il dicembre 1702 per opera di quarantasette samurai al servizio di Asano Takuminokami Nagamori (1667-1701), signore del castello di Akō, nella provincia di Harima. Provocato da Kira Kōzukenosuke Yoshinaka (1641-1702) in uno dei corridoi del castello di Edo, Asano aveva

posto in platea e la nonna non gli aveva lesinato leccornie da consumare. Quando lo *onnagata* apparve sullo *hanamichi*¹⁴, Kimitake ebbe la percezione che il *kabuki* avesse un sapore misterioso, intenso e delizioso e che i suoi codici custodissero un condensato di sensualità (Mishima 2002: 221-222)¹⁵.

risposto sguainando la spada. L'uso delle armi presso la residenza shogunale era ritenuto alto oltraggio e, sebbene entrambi gli sfidanti dovessero subire una condanna, lo *shōgun* Tsunayoshi (1646-1709) non imputò neppure formalmente Kira, e il giorno stesso decretò per Asano il suicidio rituale (*seppuku*), la confisca dei beni, lo scioglimento del suo contingente di 321 samurai. Quarantasette uomini di Asano pianificarono l'assassinio di Kira per il 14 dicembre dell'anno successivo, contando sullo scemare dell'interesse al caso da parte delle istituzioni. A vendetta avvenuta, essi si consegnarono alle autorità e furono condannati al *seppuku*. L'accaduto trovò il governo militare in gran difficoltà, alle prese con il contrasto fra norma giuridica e canone etico consolidato, oltre all'ostilità di molti notabili e dell'opinione pubblica che, scossa dagli avvenimenti, destinò ai quarantasette uomini un'aura di leggenda, come esempio di inamovibile fedeltà militare. Il racconto teatrale che ne seguì contestualizzava gli eventi in un'epoca di molto antecedente, modificava i nomi e anche alcuni dettagli per scongiurare la censura dei Tokugawa, casato militare al governo del Paese dal 1603. Per dettagli sui singoli atti si veda <https://www.kabuki21.com/kc.php> (5 dicembre 2022). Il caso dei fedelissimi *rōnin* ebbe tale risonanza da raggiungere l'Europa attraverso una delle opere del diplomatico e studioso olandese Isaac Titsingh (1745-1812), pubblicata postuma nel 1822 dalla Ackerman in London con il titolo *Illustrations of Japan; Consisting of Private Memoirs and Anecdotes of the Reigning Dynasty of The Djogouns, or Sovereigns of Japan* e a Parigi nel 1834 dalla Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland con il titolo *Nipon o daï itsi ran; ou, Annales des empereurs du Japon, tr. par M. Isaac Titsingh avec l'aide de plusieurs interprètes attachés au comptoir hollandais de Nangasaki; ouvrage re., complété et cor. sur l'original japonais-chinois, accompagné de notes et précédé d'un Aperçu d'histoire mythologique du Japon, par M. J. Klaproth*.

- 14 La "via dei fiori" è la passerella sopraelevata rispetto alla platea che dal palcoscenico attraversa perpendicolarmente la sala sul lato sinistro. È lo spazio privilegiato per rappresentare simbolicamente l'estensione del tempo – come il cammino verso una destinazione o anche il perdurare di sentimenti – e favorisce momenti di intensa e maggiore intimità tra l'attore e il suo pubblico.
- 15 L'attore era Kataoka Nizaemon XII (1882-1946) che, nel novembre 1938, al Kabukiza interpretava il ruolo di Dama Kaoyo Gozen (che dissimula il personaggio storico di Yōzeiin, mo-

Per suggerire un atto sessuale nel *kabuki*, l'uomo introduce la mano in una manica e simula di star riflettendo, la donna gli si accosta, celandosi il volto con una manica. Questo è quanto. Talvolta i due entrano in uno spazio delimitato con scorrevoli di carta. [...] Nel *kabuki* l'eroticismo è un fattore molto importante. Un tempo la gente non disponeva di TV o di spettacoli di *striptease* e nel *kabuki* cercava il massimo degli stimoli sensuali. [...] Non c'era alcun bisogno di cose troppo esplicite perché il pubblico sperimentasse l'indescrivibile sensualità del *kabuki*. Oggi la sensualità non devi andarla a cercare nel *kabuki*, è dappertutto. Questo sta a significare che nel *kabuki* ce n'è di meno? Non necessariamente. Ne sono certo, la ragione per la quale ne fui conquistato, benché come bambino non lo capissi, fu che dovetti intuire che c'era qualcosa di fortemente erotico. [...] È un erotismo diverso da quello messo a nudo nel resto del mondo, misterioso, inesprimibile in una parola. [...] Devo dirvi l'idea che mi ero fatto di ciò che il *kabuki* fosse. Un fiore bellissimo, ma con qualcosa di putrido, di anomalo. [...] Un fiore in certa misura misterioso, come la peonia, o un singolare fiore insettivoro, di quelli che si trovano in Sud America, lungo il Rio delle Amazzoni. Questa era la sensazione che provavo. (Mishima 2002: 231-232, 235)

Il ragazzino si scoprì “maniaco del *kabuki*” sin da quella prima occasione e Natsuko coltivò quella passione sboccante, portandolo a teatro con regolarità, una consuetudine che egli avrebbe poi osservato fino all'ultimo anno di vita.

Per tutte le scuole superiori, Kimitake lesse tutto quanto fosse reperibile di Chikamatsu¹⁶ e di opere scritte per il *jōruri*. Leggeva con meticolosità e trascriveva i brani che gli piacevano di più, così da essere preparato ai contenuti delle varie scene degli spettacoli che avrebbe visto. A teatro andava provvisto di taccuino, su cui prendeva freneticamente appunti durante gli spettacoli, talvolta senza neppure staccare gli occhi dalla scena (Mishima 1954). Comunque, il legame con il teatro in generale non si consumava solo fuori delle mura domestiche, perché a sua madre piaceva recitare brani del *nō* e a Kimitake piaceva ascoltarla.

glie di Asano) in *Nanbuzaka no yuki wakare* (L'addio nella neve di Nanbuzaka), sesta opera del ciclo *Genroku chūshingura* di Mayama Seika (1878-1948).

16 Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), pseudonimo letterario del drammaturgo Suginomori Nobumori, il maggior autore di teatro *kabuki* e *jōruri*.

A diciassette anni, per i periodici letterari circolanti alla Scuola dei Pari – su cui già pubblicava da alcuni anni – Kimitake curò vari saggi di critica teatrale, tutti in stile erudito. Le molteplici letture di classici, assimilate negli anni, e le intimazioni di Natsu perché adottasse un linguaggio forbito stavano fruttando i primi risultati di quella che sarebbe stata una costante della sua migliore narrativa e della sua drammaturgia. E finalmente poté avere un primo pubblico che non fossero i soli fratelli: alla rassegna culturale di primavera che annualmente si teneva presso la Scuola dei Pari, il 6 giugno 1943 diresse un suo spettacolo, *Yagate mitate to* (Un giorno diverrò scudo), scritto in forma di dialogo dallo spirito nazionalista (Sugiyama 2021: 97).

Giunse la fase cruciale della Guerra del Pacifico e poiché era stato valutato inidoneo ai nuovi reclutamenti, Kimitake, ventenne, all'inizio del '45 fu destinato al servizio civile presso la biblioteca del convitto annesso all'arsenale navale di Zama, a Kōza (pref. di Kanagawa). Le ore spese in biblioteca esorcizzavano l'atmosfera greve dei tempi di guerra e gli consentivano di coltivare le sue passioni: continuò a leggere Wilde, Rilke, Proust, Cocteau, Radiguet, si dedicò alla traduzione di classici stranieri e alla stesura di lavori di prosa e poesia, e soprattutto si dedicò senza sosta alla lettura di opere *nō* e di Chikamatsu.

La proposta avanzata da Utaemon durante il loro primo incontro galvanizzò lo scrittore ma necessitò di tempi lunghi per concretizzarsi. Il compito era gratificante ma Mishima dovette sentirlo molto impegnativo, perché da quel momento si dedicò a studi integrativi sui registri linguistici e retorici del *kabuki* tradizionale (Leiter 2013: 465-466). Inoltre, ci vollero due anni prima che il progetto interessasse i produttori ma infine le competenze che avevano stupito Utaemon e quelle acquisite più di recente confluirono nella prima opera *kabuki* firmata Mishima, *Jigokuhen* (Scena infernale), una libera riscrittura dell'omonimo racconto del 1918 di Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) allestita nel dicembre 1953 al Kabukiza di Tokyo, il tempio per eccellenza di quest'arte¹⁷.

La messa in scena restituiva tutti gli elementi portanti destinati d'abitudine alle opere del *jōruri*: la narrazione vocalizzata (*gidayū*), il gruppo musicale (*geza*),

17 Si ritiene che il racconto *Onnagata* (pubblicato inizialmente sulla rivista «Sekai» nel 1957) sia nato dall'esperienza di scrittura di *Scena infernale* e che Utaemon sia stato modello ispiratore per il protagonista Sanogawa Mangiku.

lo *shamisen*, il *watarizerifu*, il *kumadori*¹⁸, e questo spiegherebbe il commento entusiastico di Kawabata allo spettacolo: “[...] Ho assistito l'altro giorno alla rappresentazione di *Jigokuhen*, divertendomi molto. Il Suo talento è così spontaneo e meraviglioso da suscitare la mia invidia: non riuscirò mai a uguagliarlo. Ne sono semplicemente stupito. Che appassionante adattamento il Suo!” (Kawabata, Mishima 2002: 77).

Scena infernale, però, non riscosse il successo di critica sperato perché, nonostante la ricchezza di riferimenti classici e la grandiosità degli effetti speciali escogitati per la scena finale del rogo, era pur sempre un prodotto di esordio. In compenso aprì la strada a un nuovo genere di *kabuki*, fatto di opere inedite o adattamenti che rispettavano però tecniche e assiomi tradizionali.

Fu *Iwashiuri koi no hikiami* (Il venditore di sardine. La rete d'amore, 1954), invece, a diffondere l'espressione “nuovo *kabuki* mishimiano”.

Il venditore di sardine dallo stesso Mishima fu definito come un *kabuki* farsesco. Il 2 novembre del '54 scriveva a Kawabata per invitarlo al Kabukiza ad assistere alla première, che si sarebbe tenuta il 9 novembre alle tre del pomeriggio, e nella missiva riferiva di aver scritto per divertimento questa farsa ispirata da alcuni *otogizōshi*, narrazioni popolari del XIV e XV secolo (KMYZ 2000-2006, vol. XXXVIII: 276).

Benché l'orientamento fosse quello di un *otogizōshi*, la vicenda si collocava in contesti sociali più tardi, in cui l'influenza della classe mercantile era cresciuta e la sua cultura si era affermata nelle grandi città. Lo scrittore intendeva infatti proporre una narrazione in chiave parodica dell'eccentricità attribuita all'era Genroku (1688-1704), considerata la più intemperante del periodo Edo – perché

18 Il *gidayū* è l'intervento narrativo declamato che spiega e commenta i momenti tipici dell'azione. Il termine prese nome da Takemoto Gidayū (1651-1714), che collaborò con Chikamatsu Monzaemon alla fondazione del teatro dei burattini a Osaka. Il declamatore è accompagnato dal gruppo di musicisti, posto su una piattaforma convenzionale o uno spazio schermato da una cortina di bambù, a sinistra del palco. La musica è eseguita con *shamisen*, vocalizzi e una gamma di percussioni. Lo *shamisen* è uno strumento musicale simile a un liuto a tre corde, dal manico lungo senza tasti e una cassa di risonanza quadrata. Si suona utilizzando plettri di vario tipo, che producono timbri diversi. Il *watarizerifu* è un passaggio recitativo interpretato in rapida successione da più attori. Per finire, il *kumadori* è il trucco di scena costituito da tratti di colori accesi su fondo bianco, che indicano il ruolo di alcuni personaggi e il loro stato d'animo.

contrassegnata dalla cultura del lusso, dell'edonismo, da eccessiva disinvoltura nell'etica sociale – e anche l'era di maggior fioritura del *kabuki*. I protagonisti sono Sarugenji e Hotarubi: lui è un giovane pescivendolo di Ise che si è innamorato di Hotarubi, la cortigiana più ambita di Kyoto, intravista sul ponte di Gojō. Lei è di nobilissima stirpe ma, contravvenendo a ogni convenzione del suo rango, è fuggita dalla residenza paterna di Tankakuyama, nella provincia di Kii (oggi Wakayama), per rintracciare un venditore di pesce di cui non conosce l'aspetto ma del quale è perdutoamente innamorata per averne solo udito la voce, è stata irretita e infine declassata a cortigiana, benché di massimo rango, in uno dei quartieri del piacere della capitale. È lì che Sarugenji si reca per ritrovarla, millantando di essere un nobile samurai. L'incontro è ricco di colpi di scena e di malintesi comici e drammatici, finché un emissario dei genitori di Hotarubi giunge per riscattarla e ricondurla alla magione; ma, diversamente dalla consueta morale che avrebbe coronato un *kabuki* classico, i due amanti non si separano, né scelgono il doppio suicidio d'amore (*shinjū*): la ragazza rifiuta di tornare in famiglia e sceglie di iniziare una nuova vita con Sarugenji, vendendo con lui sardine.

La première de *Il venditore di sardine* vide Nakamura Kanzaburō XVII (1908-1989) nei panni del giovane Sarugenji e Utaemon in quelli della bella e appassionata Hotarubi, ruolo che egli aveva accettato entusiasta per quella “ventata di aria fresca nel *kabuki*” (Kominz 2007: 124). Fu un successo senza riserve; il critico teatrale Toita Yasuji (1915-1993) la definì opera senza affettazioni, affascinante, elegante, generosa, che sapeva come suscitare la risata e il coinvolgimento del pubblico (Kominz 2007: 124; e anche Sasaguchi 2010; Rimer, Mori, Poulton, 2014: 692).

Nel tempo, entrambi gli attori mostrarono di amare molto *Il venditore di sardine*, perché fra il 1954 e il 1973 interpretarono l'opera per ben cinque edizioni. Per il ventesimo anniversario della morte di Mishima (1990) l'opera sarebbe stata ancora portata in scena ma dalla successiva generazione, con Nakamura Kankurō (1955-2012, figlio di Kanzaburō XVII) e Bandō Tamasaburō V (n. 1950), da decenni uno dei più acclamati e celebrati *onnagata*. Anche nel caso di questo più giovane binomio artistico spicca la considerazione riservata all'opera, perché fu selezionata per lo *shūmei* di Kankurō¹⁹ nel 2005, e fu poi inclusa nella sessione d'apertura dell'imponente programma *Kabukiza sayonara kōen* (Arrivederci Kabukiza,

19 *Shūmei* è il rituale di trasmissione da maestro a discepolo del nome artistico dinastico. Dal 2005 Kankurō ha assunto il nome di Nakamura Kanzaburō XVIII.



Fig. 9 - Libretto di sala del Meijiza, marzo 1957
Iwashiuri koi no hikiami
 (Il venditore di sardine.
 La rete d'amore).

gennaio 2009-aprile 2010), tenutosi prima della chiusura per ristrutturazione del teatro, ancora con i due attori nelle vesti di Sarugenji e Hotarubi (figg. 9, 10, 11).

È interessante come, attraverso *Il venditore di sardine*, Tamasaburō abbia espresso una valutazione complessiva dello scrittore, ritenendo che quest'opera svelasse "il vero Mishima", che in cuor suo era un artista romantico ma che, come intellettuale, provava imbarazzo a mostrare questo aspetto, risolvendo il conflitto con la sovrapposizione di altri principi e valori. Solo il *kabuki* gli avrebbe consentito di dare sfogo senza disagio al suo romanticismo e di essere comunque apprezzato per le sue creazioni (Kominz 2007: 125)²⁰.

Sembra che *Il venditore di sardine* non conosca oblio anche oltre i confini del *kabuki*. Nel 2010 ne fu presentata una versione *bunraku* di 75 minuti al Kokuritsu gekijō, diretta da Orita Kōji (rinomato produttore e regista di arti teatrali tradizio-

20 Una lettura comparativa e intrigante di *Il venditore di sardine* è data da Musolf (1996) che confronta l'opera a *The Importance of Being Earnest* di Oscar Wilde, leggendovi analogie tematiche e nella trama e proponendo che entrambi gli scrittori credessero pervicacemente nel predominio dell'illusione sui fatti.



Fig. 10 - Nakamura Utaemon VI e Nakamura Kanzaburō XVII, Kabukiza, aprile 1973.

Il venditore di sardine. La rete d'amore.

nali), rispettosa della trama originale e modificata solo parzialmente nel *gidayū* e nei ritmi per adeguarli al movimento delle marionette (Sasaguchi 2010). Orita sapeva che, con il tempo, Mishima aveva vivamente apprezzato il *bunraku*, sebbene da giovane lo avesse considerato espressione della 'provinciale' Osaka (Keene 2008: 104); ne aveva avuto conferma nel 1969 quando aveva potuto assistere alle prove dell'ultimo *kabuki* di Mishima, *Chinsetsu yumiharizuki* (Storia fantastica. Una luna ad arco teso, 1969). In quell'occasione, infatti, erano state adottate convenzioni del *bunraku* e musica di accompagnamento per il *gidayū* composta ed eseguita da Tsuruzawa Enza V (1914-2001), maestro di *bunraku* designato "tesoro nazionale vivente" del Giappone (Sasaguchi 2010).

Il venditore di sardine era di nuovo in cartellone al Kabukiza nella programmazione di ottobre 2014, per il programma in memoria di Nakamura Kanzaburō XVII e XVIII e, nel rispetto delle convenzioni del mondo del *kabuki*, entrambi i figli di Kanzaburō XVIII, Nakamura Kankurō VI (n. 1981) e Shichinosuke II (n. 1983) sostennero i ruoli di Sarugenji e Hotarubi²¹. Il grande successo di pubblico registrato al Kabukiza nel gennaio 2020 avrebbe poi spinto la Shōchiku, casa di produzione e distribuzione cinematografica e teatrale, a inserire in catalogo dal giugno 2021 il video dell'edizione 2009 con Bandō Tamasaburō V e Nakamura Kanzaburō XVIII (figg. 12, 13)²².

21 Per i successori o gli studenti talentuosi dei maestri è infatti consuetudine interpretare i ruoli che hanno portato fama ai loro predecessori così che il pubblico di estimatori possa verificare la trasmissione dell'arte e godere delle eventuali differenze stilistiche.

22 Una sintesi dello spettacolo, con didascalie esplicative in inglese, è reperibile al link <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=UtC7oBwPhxs> (5 dicembre 2022).



Fig. 11 – Libretto di sala del Kabukiza per il programma *Arrivederci Kabukiza*.

Il 1955 per lo scrittore fu un anno di intensa attività teatrale. In febbraio al Kabukiza si teneva la seconda edizione delle *performances* pubbliche dello Tsubo-mikai (Compagnia dei boccioli), un gruppo di studio guidato da Utaemon e, per l'occasione, fu inclusa in programma la prima del *buyō* di Mishima *Yuya* (Yuya); a Utaemon nel ruolo di Yuya si accompagnava Matsumoto Kōshirō VIII (1910-1982) in quello di Munemori²³.

L'omonimo classico del teatro *nō*, scritto da Zeami Motokiyo (ca. 1363-1443) ispirandosi allo *Heike monogatari* (Storia del casato dei Taira)²⁴, intrigava molto Mishima che nel 1955 ne avrebbe pubblicato anche una versione in *nō* moderno²⁵, più nota della danza scritta per Utaemon che, fra i classici *nō*, prediligeva *Yuya* a

23 Finché lo scrittore fu in vita, il *buyō Yuya* sarebbe poi stato allestito al Kabukiza ancora nel 1957 (di cui Mishima curò la regia) e nel 1965.

24 L'opera è di autore anonimo ed è datata verso la metà del XIII secolo. In settanta capitoli narra le vicende del conflitto militare fra il casato dei Minamoto e quello dei Taira, in particolare nel quinquennio 1180-85, che decretò la sconfitta dei Taira.

25 Una prima stesura del *nō* moderno risaliva al 1949 ma l'opera non fu pubblicata prima del 1955, quando apparve nella rivista letteraria dell'Università Keiō «Mita bungaku» e l'anno successivo fu inclusa nella sola edizione giapponese della *Raccolta di nō moderni* (Boardman Petersen 1979: 327).



Fig. 12 – Manifesto del Kabukiza, programma del 2-26 gennaio 2020.
Il venditore di sardine è indicato come ultimo spettacolo a sinistra.

ogni altro e che nel corso della sua carriera scelse di esibirsi nel *buyō* di Mishima per ben sei edizioni.

Nel classico di Zeami ogni azione è centrata sul personaggio di Yuya, la favorita del condottiero Taira no Munemori (1147-1185) il cui personaggio sembra essere più che altro elemento funzionale allo sviluppo della trama e alla sublimazione dei sentimenti dell'eroina; Mishima, invece – oltre a inserire il personaggio di un officiante buddhista, assente nell'opera originale – potenziò il personaggio di Munemori verso il quale provava un interesse particolare perché vi leggeva il modello di despota rinascimentale (Keene 2008: 118). Questo aspetto sarebbe stato poi conclamato nella versione in *nō* moderno del 1955.

Nel novembre di quello stesso 1955 ancora al Kabukiza si tenne la première di *Fuyō no tsuyu Ōuchi jikki* (La rugiada sull'ibisco. Cronache vere del casato degli Ōuchi), la cui trama, pur con interpretazioni, tagli e integrazioni personali, coniugava *Hippolytos* di Euripide e *Phèdre* di Jean Racine. Dovette rivelarsi un esercizio complesso sia nella stesura, perché Mishima stesso affermò che “i principi del *kabuki* e il dramma di Racine sono dissimili come l'acqua e l'olio” (Kominz 2007: 149) sia nell'interpretazione, perché Utaemon, che per primo impersonò Dama Fuyō (Ibisco), dichiarò che il ruolo era stato il più difficile fra quelli assegnatigli



Fig. 13 - Manifesto promozionale della Shōchiku kabushiki gaisha per il filmato *Il venditore di sardine*, edizione gennaio 2009 con Bandō Tamasaburō V e Nakamura Kanzaburō XVIII.

da Mishima (Kominz 2007: 151). Il mondo della critica non promosse questo lavoro, ma Mishima congedò le polemiche con la risoluta affermazione che, tanto, i critici non sanno nulla. Benché critico su quest'opera, Kominz rincara la dose e concorda: per apprezzare *La rugiada sull'ibisco*, il presupposto sarebbe una buona conoscenza di *Phèdre* e, in generale, del lavoro di Euripide, ma “forse Mishima ne sapeva troppo” (Kominz 2007: 152).

Nel 1958, *Musumegonomi obitori no ike* (Patito per le giovinette. Il lago “degli obi slacciati”) segnò il ritorno alla parodia²⁶. Stavolta le ispirazioni furono ridotte al minimo, lo scrittore prese in prestito solo l'ambientazione e un paio di personaggi del racconto d'avventura *Sakurahime zenden akebonozōshi* (Storia integrale di Sakurahime. Il libro dell'alba, 1805) di Santō Kyōden (Iwase Samuru, 1761-1816).

Ancora una volta la trama smentiva qualunque convenzione morale, vuoi di periodo Edo, vuoi della contemporaneità, perché ruotava intorno alla figura di un ladro, a donne lussuose e a complicati intrecci sessuali, senza veicolare messaggi

²⁶ Il lavoro aveva conosciuto una prima versione drammaturgica del 1954, allestita presso lo Haiyūza di Tokyo con una troupe di attori non specializzati in *kabuki*.

etici o moraleggianti. Durante il seminario del 1970, Mishima non avrebbe forse ribadito che il vero *kabuki* trascende la moralità?

Patito per le giovinette. Il lago “degli obi slacciati” fu un successo perché “c’era una speciale qualità di esprit in questa buffa storia” e per gli effetti speciali, con lo stagno che inghiottiva gli attori, metri di tessuto e un grande aquilone volteggianti e una scena in cui l’intero set ruotava verso l’alto (Kominz 2007: 202).

Mishima non disdegnò di cimentarsi anche nella messa in scena di classici del *kabuki*: nel novembre 1959, per il Kabukiza si dedicò alla supervisione al testo e alla regia di un *kabuki* acclamato in periodo Edo ma raramente portato in scena successivamente (e non prima del 1927), *Sakurahime Azuma bunshō* (Sakurahime. Il capitolo di Edo, 1817) di Tsuruya Nanboku IV (1755-1829).

Lo *onnagata* è il fiore del *kabuki*, e sebbene i grandi anziani in questo campo siano determinanti, se non ci fossero giovani attori, né uno di questi fiori pronto a sbocciare, il *kabuki* non sopravviverebbe. Attualmente, anche se ci piacerebbe coltivare questi fiori, non c’è terreno atto allo scopo e, impazienti, possiamo solo attendere un miracolo. Ora Tamasaburō, giovane *oyama*²⁷ la cui eleganza e delicatezza evocano la lavorazione dell’avorio, ha premiato la nostra pazienza. È la prova vivente della vitalità del *kabuki*. (Mishima 2000-2004, vol. XXXVI: 271)

Era l’agosto del 1970 quando Mishima scriveva queste parole. Nel novembre dell’anno precedente il diciannovenne Tamasaburō era salito alla ribalta aggiudicandosi il ruolo della principessa Shiranui nell’allestimento al Kokuritsu gekijō del suo ultimo lavoro di *kabuki*, la già citata *Storia fantastica. Una luna ad arco teso*, scritto sulla traccia dell’omonimo, intricato racconto storico di Kyokutei Bakin (1767-1848), ambientato nel XII secolo.

Fu questo l’unico lavoro presentato in prima assoluta al Kokuritsu gekijō invece che al Kabukiza; per Mishima, che era nel consiglio direttivo del teatro, era anche la prima esperienza come regista di un proprio *kabuki*. È evidente che da tempo non teneva fede a quanto aveva scritto venti anni prima a Kawabata in merito alla messa in scena del suo dramma *Tōdai* (Il faro, 1949-50):

27 Altro termine per *onnagata*.

[...] Si sta allestendo il mio lavoro *Il faro*, la regia è mia. Per questa ragione, le mie giornate sono insolitamente impegnate. In questo periodo ho assunto lo spirito della gente di teatro. [...] Sono stupefatto della quantità di energia necessaria al lavoro di regia e non ho intenzione di ripetermi una seconda volta. Ma è un lavoro così interessante ed è la prima volta in vita mia, sembra come l'oppio e mi suscita timore. (lettera del 31 gennaio 1950, KMYZ 2000-2006, vol. XXXVIII: 266)

A *Storia fantastica* Mishima si dedicò con ogni energia. Fra il 10 e il 12 giugno era stato a Okinawa per raccogliere materiali e trarre ispirazioni; durante le prove, era intervenuto sulla coreografia e sugli aspetti musicali, fino a costruire un ineffabile equilibrio fra la musicalità del linguaggio classico, intervallato a passaggi in metrica, e accenti decadenti e macabri, come la scena in cui le dame agli ordini della principessa Shiranui torturano un traditore fino alla morte mentre sullo sfondo fiocca la neve²⁸.

Il mistero del *kabuki* si fonda sul legame tra ciò che è più irrazionale e ciò che è più bello, tra ciò che è più malvagio e ciò che è più virtuoso. Recidete il legame, e perderà vitalità. (Mishima 2002: 239)

Come è noto, Mishima si tolse la vita il 25 novembre 1970, dopo aver arringato gli uomini presenti presso il quartier generale delle Forze di Autodifesa a Ichigaya (Tokyo), vestendo una divisa militare e adottando l'ormai inusitato rituale codificato del *seppuku*.

Donald Keene, fra le persone più intime a Mishima, non partecipò ai funerali. Nella sua autobiografia ne spiega i motivi, il rammarico che ne seguì e riferisce di una visita privata alla vedova Yōko (Keene 2008: 146). Sull'altare predisposto nella residenza privata della coppia, sotto la foto commemorativa dello scrittore, Keene pose in offerta una copia, con dedica per l'amico perduto, del suo ultimo lavoro di traduzione, in quei mesi in fase di stampa: *Chūshingura. The Treasury of Loyal Retainers, a Puppet Play*²⁹.

28 Nel 1971, in occasione del quinto anniversario dell'apertura del teatro, l'opera fu presentata in versione *bunraku*. Lo stesso Mishima aveva cominciato a stendere una sceneggiatura per il teatro dei burattini, ma il lavoro rimase incompiuto.

29 Questa edizione critica sarebbe stata poi pubblicata nella primavera del 1971 per i tipi della



Fig. 14 – Kabukiza.
Silografia di Tokuriki Tomikichirō (1903-1999).

Bibliografia

- ASIATEATRO (dal 2011), *Kabuki, L'attore nel kabuki, Stili di recitazione* in «AsiaTeatro Rivista di studi online» <https://www.asiateatro.it/giappone/kabuki/> (5 dicembre 2022).
- BOARDMAN PETERSEN, GWENN, 1979, *The Moon in the Water: Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*, The University Press of Hawai'i, Honolulu.
- KABUKI IN-DEPTH, 1954, *The Love of the Courtesan and the Sardine Seller EXPLAINED – Iwashi Uri Koi no Hikiami*, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Uc70BwPhxs> (5 dicembre 2022).
- KABUKI 21 (dal 1999) *All about Japan's Traditional Theatre Art of Kabuki*, <https://www.kabuki21.com/> (5 dicembre 2022).
- KAWABATA, YASUNARI, MISHIMA, YUKIO, 2002, *Lettere*, Origlia, Lidya, a cura di, SE, Milano.
- KANO, AYAKO, 2001, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender and Nationalism*, Palgrave, New York.
- KEENE, DONALD, ed., 1971, *Chūshingura. The Treasury of Loyal Retainers, a Puppet Play*, Columbia University Press, New York.

- KEENE, DONALD, 2008, *Chronicles of My Life: An American in the Heart of Japan*, Columbia University Press, New York.
- Ketteiban Mishima Yukio zenshū* (indicato come KMYZ) [Opera omnia di Mishima Yukio. Edizione definitiva], 2000-2006, voll. 42+2, Shinchōsha, Tokyo.
- KOMINZ, LAURENCE, ed., 2007, *Mishima on Stage. The Black Lizard & Other Plays*, Center for Japanese Studies-The University of Michigan, Ann Arbor.
- INOSE, NAOKI, SATO, HIROAKI, 2012, *PERSONA. A Biography of Yukio Mishima*, Stone Bridge Press, Berkeley (CA).
- LEITER, SAMUEL L., 2013, *Kabuki at the Crossroads: Years of Crisis, 1952-1965*, Global Oriental, Leiden-Boston.
- LEITER, SAMUEL L., 2014, *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Rowman & Littlefield, New York-London.
- MATSUYAMA, MITSUNOBU, 2014, *An Investigation into Magic in Japan After the Opening of the Country. Part X: Rising Female Magicians and Amateur Societies*, in «Gibeciè», vol. 9, pp. 13-54.
- MISHIMA, YUKIO, 1954, *Boku no Jigokuhen* (La mia Scena infernale), in «Mainichi shinbun», 10 settembre.
- MISHIMA, YUKIO, 1955, *Gikyoku no yūwaku* (La tentazione della drammaturgia), in «Tōkyō shinbun», 6 settembre.
- MISHIMA, YUKIO, 1984, *Cinque nō moderni*, Origlia, Lydia, a cura di, Guanda, Milano.
- MISHIMA YUKIO, 1988, *Aku no hana: Kabuki*, in «Shinchō», 1, vol. 85, pp. 266-281.
- MISHIMA, YUKIO, 2002, *The Flower of Evil. Kabuki* in Sato, Hiroaki, ed., *My Friend Hitler and Other Plays*, Columbia University Press, New York, pp. 219-239.
- MISHIMA YUKIO, 2004, *Confessioni di una maschera*, trad. it. di Maurizi, Andrea, in *Mishima. Romanzi e racconti. 1949-1961*, Orsi, Maria Teresa, a cura di, «I Meridiani» Mondadori, Milano, pp. 61- 242.
- MISHIMA, YUKIO, 2000-2006, *Tamasaburō-kun no koto* (Il giovane Tamasaburō) in *Ketteiban Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, Tokyo, vol. XXXVI, pp. 271-272.
- MISHIMA, YUKIO, 2000-2006, *Shokan* (Epistole) in *Ketteiban Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, Tokyo, vol. XXXVIII, sezione Kawabata Yasunari, pp. 236-310.
- MISHIMA YUKIO BUNGAKUKAN (Museo letterario di Mishima Yukio), <https://www.mishimayukio.jp/> (5 dicembre 2022).
- MIZUOCHI, KIYOSHI, 2015, *The World of Kabuki – A Year of Fabulous Displays of the Coming Generations*, in *Theatre Yearbook 2015 – Theater in Japan*, Japanese Centre of International Theatre Institute (ITI/UNESCO), Tokyo, pp. 43-54.
- MUSOLE, PETER, 1996, *Bunburying and the Art of Kabuki; or, Wilde, Mishima, and the Importance of Being a Sardine Seller*, in «New Theatre Quarterly», 48, vol. 12, pp. 333-339.

- OSHIMA, HISAO, 2013, 'The Tempest' and Japanese Theatrical Traditions: Noh, Kabuki and *Bunraku*, in «REAL», 1, vol. 29, pp. 149-172.
- RIMER, THOMAS, MORI, MITSUYA, POULTON, M. CODY, eds, 2014, *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*, Columbia University Press, New York.
- RUPERTI, BONAVENTURA, 2014, *Dramma musicale e danza nella concezione di Tsubouchi Shōyō*, in Mastrangelo, Matilde, *et al.*, a cura di, *Il teatro giapponese. La macchina scenica fra spazi urbani e riforme*, Aracne, Roma, pp. 61-87.
- RUPERTI, BONAVENTURA, 2016, *Storia del teatro giapponese, vol. II, Dall'Ottocento al Duemila*, Marsilio, Venezia.
- SASAGUCHI, REI, 2010, *From Scorn to Love: Mishima and Bunraku*, Special to «The Japan Times», 10 September.
- SATO, HIROAKI, ed., 2002, *My Friend Hitler and Other Plays*, Columbia University Press, New York.
- SUGIYAMA, KIN'YA, 2021, *Hojinkai bunkataikai no Mishima Yukio: Funsōkyō Tamakiharu ni furetsutsu* [Mishima Yukio al Festival culturale di Hojinkai: su *Funsōkyō* e *Tamakiharu*] in «Kyōtogobun», 8, pp. 86-101.

Salomé e l'altro lato dell'Oriente: quando Mishima Yukio mette in scena Oscar Wilde

181

LUCIANA CARDI

Introduzione: *Salomé* sulle scene giapponesi e nell'immaginario di Mishima

Nel corso degli ultimi decenni molti studiosi (Raeside 1999; Horie 2002; Takeda 2004; Suzuki 2005; Sasaki 2006; Rankin 2013; Hikada 2018) hanno tracciato parallelismi tra Mishima Yukio e Oscar Wilde per la loro duplice carriera di scrittori e drammaturghi, per l'estetismo che caratterizza le loro opere, per la correlazione tra arte e vita, e per la loro comune passione per l'antichità greca. Mishima discute sullo scrittore irlandese nel suo *Osukā Wairudo ron* (Saggio su Oscar Wilde, 1950) e in altri scritti, tra cui *Bi ni tsuite* (Sulla bellezza, 1949) e *Kanpon Gokuchūki – Wairudo saku* (La versione completa di *De Profundis*, di Wilde, 1951). Inoltre, i temi sviluppati nella produzione letteraria di Wilde affiorano in diversi dei suoi romanzi e racconti, come *Kinjiki* (*Colori Proibiti*, 1951) e *Kujaku* (I pavoni, 1965). Tuttavia, tra le opere di Wilde, è soprattutto il dramma teatrale *Salomé* (1891) a ispirare Mishima in diverse fasi della sua carriera, a partire dagli esordi fino al suo epilogo.

Da una prospettiva più ampia, se si analizza la ricezione del teatro di Wilde in Giappone (Hikada 2018), si può constatare che *Salomé* è il dramma che nel tempo ha riscosso maggior successo, con molteplici rappresentazioni teatrali, la prima delle quali è avvenuta nel 1912, quando quest'opera era ancora vietata in Inghilterra (Wilde l'aveva scritta originariamente in francese, nel periodo del suo esilio a Parigi). Inoltre, il ruolo di Salomé, interpretato da attrici del

calibro di Kawakami Sadayakko (1871-1946) e Matsui Sumako (1886-1919), era diventato emblematico delle nuove possibilità espressive di cui disponevano le attrici dello *shingeki* (il teatro moderno giapponese ispirato ai canoni del teatro occidentale), che potevano esplorare il corpo femminile attraverso movenze e modalità recitative diverse da quelle, altamente codificate, degli *onnagata*¹. Alla popolarità di *Salomé* contribuiva infine il fatto che questo dramma, a differenza di altre opere teatrali di Wilde, non è incentrato su arguti giochi di parole e riferimenti alla società vittoriana, che sarebbero stati difficilmente comprensibili per gli spettatori giapponesi. Invece, la sua ambientazione in un esotico “oriente” e le illustrazioni di Aubrey Beardsley, ispirate al *japonisme*, avevano favorito la ricezione di *Salomé* in Giappone, suscitando l'interesse sia degli intellettuali che del grande pubblico.

Rielaborando le narrazioni dei vangeli, il dramma di Wilde mette in scena l'incontro tra Giovanni Battista e Salomé, nella duplice veste di giovane fanciulla alla scoperta della passione amorosa e di femme fatale circondata da un'aura di morte. Incurante dell'amore di un principe siriano, che si suicida per lei, Salomé si invaghisce di Giovanni, rinchiuso nelle carceri di Erode. La fanciulla manifesta apertamente la propria passione per lui, decantando la bellezza dei capelli dell'eremita, simili a grappoli d'uva nera, poi la sua pelle candida, e infine le sue labbra seducenti. Così dicendo, chiede più volte a Giovanni di lasciarsi baciare da lei, ma l'uomo la respinge duramente e la esorta a cercare la redenzione in Cristo. Infine, indispettita dai suoi rifiuti, la fanciulla finge di disprezzarlo e ordina alle guardie di ricondurlo alla sua cella. Tuttavia, quando Erode le promette di concederle qualsiasi cosa in cambio della danza dei sette veli, *Salomé* gli chiede la testa mozzata di Giovanni Battista e, dopo averla ottenuta, la bacia sulle labbra trionfante. Inorridito, Erode ordina alle sue guardie di uccidere Salomé, nella scena che conclude il dramma.

In quest'opera teatrale, in cui Wilde rivisita il personaggio di Salomé, si intersecano temi che compaiono anche nella produzione artistica di Mishima, come la correlazione tra amore e morte, la figura della femme fatale, il suicidio, la passione e il sadismo. Significativamente, Mishima descrive lo straordinario impatto suscitato dalla lettura di *Salomé* in due dei suoi scritti, *Osukā Wairu-*

1 Nel teatro *kabuki*, un *onnagata* è un attore di sesso maschile che interpreta ruoli femminili (la figura dell'*onnagata* è nata in seguito a un editto del 1629, che aveva proibito alle donne di recitare).

do ron (Saggio su Oscar Wilde, 1950) e *Radige ni tsukarete: watashi no dokusho henreki* (Posseduto da Radiguet: i miei viaggi letterari, 1956), in cui ricorda che il primo libro da lui acquistato personalmente, all'età di circa undici anni, era stato proprio *Salomé*, in una traduzione giapponese corredata dalle illustrazioni di Beardsley. Mishima racconta di essere rimasto affascinato dalla sensualità delle illustrazioni e descrive l'eccitazione, simile alla scarica elettrica di un fulmine, provata nello scoprire come Wilde riesca a raccontare la bellezza del male senza falsi moralismi. L'influenza del dramma di Wilde si percepisce già in alcune opere appartenenti alla produzione giovanile di Mishima, tra cui *Gyōshō seika* (Inni con le campane dell'aurora, 1938), una storia sulle tentazioni di Gesù nel deserto, *Higashi no hakasetachi* (I saggi dell'Oriente, 1939), un testo teatrale sull'incontro tra i re Magi ed Erode, e *Yakata* (Il palazzo, 1939), un romanzo ambientato in Persia e ispirato a *Le mille e una notte*. Successivamente, la figura di Salomé riaffiora tra gli scritti di Mishima quando lo scrittore intraprende un lungo viaggio in America e in Europa, tra il 1951 e il 1952, e assiste all'opera di Richard Strauss *Salome* (un adattamento del dramma di Wilde) diretta da Fritz Reiner presso il Metropolitan Theatre di New York. In *Aporo no sakazuki* (La coppa di Apollo, 1952), il diario che documenta il suo viaggio, Mishima descrive dettagliatamente la scenografia e i costumi dell'opera, e nota alcune somiglianze con il *kabuki*, per il modo in cui i personaggi seguono la musica e recitano in maniera enfatica. D'altra parte, critica la scelta della soprano nel ruolo di Salomé, sostenendo che avrebbe preferito un'interprete dal fisico più esile, con una lunga massa di capelli scompigliati, anziché Ljuba Welitsch, che aveva una corporatura robusta e i capelli rossi pettinati in un'acconciatura parzialmente raccolta. Nell'annotare tutte queste osservazioni, Mishima sostiene di voler fissare i propri ricordi perché potrebbero servire a chi volesse rappresentare *Salomé* in Giappone. In realtà, già in quegli anni lo scrittore accarezzava il progetto di mettere in scena il proprio adattamento di *Salomé*, cosa che farà ben due volte e a distanza di dieci anni: prima nel 1960, con la compagnia teatrale Bungakuza, e poi nel 1970, con la compagnia Romangekiba. È interessante notare che Mishima si dedica alla seconda produzione di *Salomé* mentre sta già pianificando la propria morte, il suicidio rituale consumatosi nel novembre del 1970. Quindi, nel febbraio del 1971, quando la Romangekiba mette in scena quest'opera, gli spettatori giapponesi assistono all'ultima rappresentazione di un dramma teatrale personalmente curato da Mishima: *Salomé*, che aveva affascinato Mishima fin dalla sua giovinezza, conclude la sua carriera teatrale ed evoca gli ultimi istanti della sua vita, riproponendo il connubio tra amore e morte che caratterizza anche

Yūkoku (Patriottismo, 1961). Infatti, alcuni studiosi (Imura 1990; Rankin 2013; Matsumoto 2022) hanno notato come, durante la rappresentazione postuma del 1971, la scena della testa mozzata di Giovanni Battista finisse in qualche modo per riprodurre, nell'immaginario degli spettatori, la visione del corpo mutilato di Mishima, e come i due bracieri che spandevano incenso ai lati del palcoscenico sembrassero commemorare la sua morte².

In considerazione del posto speciale che *Salomé* ha occupato nel suo percorso artistico, questo saggio intende esaminare le modalità con cui Mishima ha recepito e messo in scena l'opera di Wilde. Attraverso un'analisi dei suoi scritti, delle sceneggiature e delle recensioni nei giornali di quegli anni, il mio studio si focalizza su come Mishima percepisce l'immaginario su cui si basa *Salomé* e rivisita questo dramma attraverso contaminazioni con le arti performative giapponesi.

Salomé tra orientalismo e teatro *nō*

Mishima spiega agli spettatori le idee alla base della sua rappresentazione di *Salomé* in due saggi, intitolati *Sarome ni tsuite* (A proposito di Salomé) e *Waga yume no Sarome* (La Salomé dei miei sogni), pubblicati sulla rivista della compagnia Bungakuza rispettivamente nel gennaio e nell'aprile del 1960. In questi saggi confida che mettere in scena il dramma di Wilde costituisce la realizzazione di un sogno accarezzato da venti anni e ispirato dalle illustrazioni di Beardsley. Riguardo alla sceneggiatura, spiega che, tra le numerose traduzioni giapponesi disponibili in quegli anni³, aveva scelto quella di Hinatsu Kōnosuke (1952) perché era dotata di ritmo e potenza espressiva, nonostante usasse spesso termini complessi e arcaici, poco comuni nel linguaggio quotidiano. Discutendo i

2 Secondo quanto riportato da Imura Kimie (1990), per la sua seconda ed ultima rappresentazione di *Salomé*, Mishima stesso aveva dato istruzioni all'aiuto regista Wakuta Shigeo affinché il sangue grondasse copiosamente dalla testa di Giovanni Battista e alcuni incensieri fossero posti su entrambi i lati del palcoscenico.

3 In seguito all'enorme popolarità che *Salomé* aveva acquisito in Giappone, erano state pubblicate molteplici traduzioni, tra cui quelle di Mori Ōgai (1909), Sasaki Naojirō (1939), Nishimura Kōji (1953) e Fukuda Tsuneari (1959).

motivi che lo hanno portato a mettere in scena *Salomé*, Mishima ammette che rappresentare un dramma occidentale in traduzione è per lui una decisione insolita, perché generalmente non ama l'*akage geki*, il “teatro dei capelli rossi” (Mishima 1960b: 515), cioè quel genere di rappresentazioni teatrali in cui gli attori giapponesi indossano parrucche e nasi finti per assumere tratti caucasici. Tuttavia, rispetto ad altri drammi europei in traduzione, Mishima ha una diversa percezione di *Salomé*, poiché – come egli stesso sottolinea – il dramma di Wilde non è ambientato in Occidente, ma in un luogo esotico che riflette l’immaginario dell’Oriente nelle opere degli scrittori decadenti. Infatti, alludendo alla produzione di poeti come Charles Baudelaire e Paul Verlaine, Mishima afferma che il palcoscenico di *Salomé* è dominato dallo “*spleen* e dall’*ennui* di una calda notte nel Medio Oriente” (Mishima 1960b: 515). Poi aggiunge che sulla terrazza del palazzo del re Erode aleggia “un’inquietudine terminale” (*makki-teki fuan*) che racchiude in sé i segni dell’angoscia del mondo – un’espressione che evoca l’inquietudine nel decadentismo fin de siècle e, allo stesso tempo, quella dell’esistenzialismo del periodo a lui contemporaneo. Quindi, Mishima chiarisce la sua scelta di rappresentare *Salomé* affermando di voler rivisitare un prodotto dell’orientalismo europeo dal punto di vista dell’Estremo Oriente, “l’altro lato” (*uragawa*) rispetto all’immaginario del Medio Oriente di Wilde e degli scrittori decadenti. Qui il termine *uragawa*, che letteralmente indica il rovescio di una superficie o il lato nascosto di una cosa, assume molteplici connotazioni. Infatti, Mishima ricolloca *Salomé* in Giappone, che è l’Oriente (un termine vago che, nell’immaginario orientalista, può indicare una zona che si estende dall’Africa all’Est Asiatico), ma è geograficamente “dall’altro lato” rispetto alle fantasie mediorientali di Wilde. Così facendo, lo scrittore rielabora l’orientalismo europeo da una prospettiva differente – anche in questo caso, si tratta di un “altro lato”. Inoltre, trasponendo quest’opera teatrale in un contesto giapponese, Mishima evoca il “lato nascosto” dell’orientalismo che permea la rappresentazione di *Salomé* e della Galilea nel dramma di Wilde, ovvero il *japonisme* che aveva influenzato il gusto estetico dell’epoca e aveva ispirato le illustrazioni di Beardsley. Infatti, Mishima spiega che la sua *Salomé* ha la pelle ambrata e i capelli neri come la lacca giapponese, a differenza dell’immaginario diffuso sulle scene occidentali (in *La coppa di Apollo* lui stesso aveva descritto l’interpretazione di Ljuba Welitsch, che aveva capelli rossi e carnagione chiara). Inoltre, afferma che la sua rappresentazione si svolge su un palcoscenico in bianco e nero simile alle illustrazioni di Beardsley e utilizza elementi del teatro *nō* e del *kyōgen*, che si adattano bene al contenuto e alla struttura del dramma

di Wilde. Infine, dichiara che, nella sua trasposizione teatrale, la danza dei sette veli divide idealmente lo spettacolo in due parti, marcando una trasformazione della protagonista da *maejite* (*shite* nel primo atto) a *nohijite* (*shite* del secondo atto). Mishima concepisce quindi un parallelismo tra la figura di Salomé e lo *shite*, l'attore protagonista del teatro *nō*. Tuttavia, dato che non fornisce ulteriori spiegazioni nei suoi saggi, è difficile determinare con precisione quale sia l'influenza del *nō* nella *Salomé* da lui messa in scena - una questione che finora gli studi su Mishima non hanno affrontato.

Per capire meglio come Mishima ha cercato di rivisitare il dramma di Wilde alla luce delle arti performative giapponesi, è utile fare riferimento alle sceneggiature di *Salomé* e alle recensioni sulle riviste di quegli anni. Purtroppo, le copie da me reperite delle sceneggiature del 1960 e del 1971⁴ non contengono annotazioni di Mishima in relazione al teatro *nō*. Tuttavia, nella prima pagina della sceneggiatura della Romangekiba, ancor prima del testo del dramma, sono trascritte le indicazioni che Hinatsu Kōnosuke fornisce in un'appendice alla fine della propria traduzione di *Salomé*. Qui Hinatsu spiega che il dramma di Wilde è ispirato dall'orientalismo e pertanto produce negli spettatori dell'Estremo Oriente la sensazione di un duplice esotismo, in quanto permette loro di addentrarsi nei sogni degli europei sul Vicino Oriente. Inoltre, raccomanda di rappresentare l'opera di Wilde in modo non realistico, come se fosse un *nō*, poiché ritiene che, se *Salomé* fosse messa in scena secondo le modalità dello *shingeki*, assumerebbe le connotazioni di un melodramma e perderebbe la sua bellezza. Il fatto che i commenti di Hinatsu siano riportati nella prima pagina della sceneggiatura e che, nei suoi saggi, Mishima riprenda queste riflessioni su *Salomé* in relazione al *nō* e all'orientalismo, denota l'influenza che la visione di Hinatsu ha esercitato su Mishima. D'altra parte, la scelta stessa della traduzione di Hinatsu, tra le tante altre traduzioni disponibili in quel periodo, può essere indicativa di un interesse di Mishima nei confronti di un adattamento di *Salomé* alla luce della tradizione giapponese. Infatti, come spiega Satō Miki (2004), a differenza di altre traduzioni più letterarie, quella di Hinatsu tende ad adattare il testo di Wilde all'immaginario culturale dei lettori giapponesi, mettendo in pratica quelle che, in traduttologia, si definiscono strategie di "adomesticamento" del testo (ad esempio, Hinatsu usa termini arcaici ricolle-

4 Porgo i miei ringraziamenti al Prof. Inoue Takashi per avermi aiutato a trovare le sceneggiature.

gabili ai classici cinesi per descrivere l'atmosfera dell'antica Galilea). Alla luce di queste considerazioni, si può quindi pensare che anche Mishima volesse sperimentare un simile adattamento alla cultura giapponese, nel campo performativo. Infatti, in quegli anni, aveva già prodotto altre opere teatrali in cui aveva sperimentato accostamenti tra elementi performativi giapponesi e occidentali, come dimostra anche il dramma *Nettaiju* (L'albero dei tropici, 1960), un adattamento dell'*Oresteia* ispirato al teatro *bunraku* e rappresentato qualche mese prima di *Salomé*⁵.

A supportare l'ipotesi di una contaminazione tra diversi elementi performativi in *Salomé* ci sono diverse recensioni sui giornali dell'epoca, che discutono dell'opera messa in scena da Mishima in relazione alle arti performative giapponesi. Ad esempio, in un lungo articolo intitolato *Hon'yakugeki kyōen no munashisa: shingekijin ni mono mōsu* (La futilità dei concorsi per opere teatrali tradotte: obiezioni per gli esponenti dello *shingeki*, 1960), nella rivista «Geijutsu shinchō», lo scrittore Yasuoka Shōtarō critica le rappresentazioni *shingeki* di drammi tradotti perché si basano sul pregiudizio che il teatro moderno corrisponda in tutto al teatro occidentale. Eppure sostiene di aver apprezzato la rappresentazione di *Salomé*, perché Mishima riprende il teatro europeo senza pedantismo e utilizza elementi della tradizione performativa giapponese. Infatti, guardando Nakamura Nobuo impersonare Erode, Yasuoka ha l'impressione di trovarsi davanti al protagonista di *Takatoki*, un *kabuki* in cui un despota imprigiona un samurai innocente e ordina alle proprie concubine di danzare. Per questo afferma che il ruolo di Erode, nella rappresentazione di Mishima, potrebbe essere interpretato non da un attore di *shingeki*, bensì da un esponente del teatro *kabuki* come Nakamura Nobuo o Nakamura Utaemon – negli anni precedenti, Mishima si era cimentato nel *kabuki*, con opere tra cui *Jigokuhen* (La scena dell'inferno, 1953), *Iwashiuri koi no hikiyami* (La rete dell'amore del venditore di sardine, 1954) e *Fuyō no tsuyu Ōuchi jikki* (Lady Fuyō e la vera storia del clan Ōuchi, 1955), in cui aveva recitato proprio Nakamura Utaemon VI. Allo stesso tempo, pur apprezzando le idee alla base di *Salomé*, Yasuoka ritiene che il dramma manchi di realismo teatrale e sostiene che, nel suo sperimentalismo, Mishima sembri ancora incerto su quale sia la direzione da dare allo *shingeki*.

5 Su questo tema, si veda Cardì (2023).

Come Yasuoka, anche altri critici e scrittori evidenziano i parallelismi tra la messa in scena di *Salomé* e le arti performative giapponesi. Ad esempio, in un articolo del quotidiano «Asahi shinbun» dell'11 aprile 1960, lo studioso di teatro Kawatake Toshio afferma che, con *Salomé*, Mishima riprende le strutture formali di un *nō* perché la prima parte del dramma ha un ritmo lento e un tono contenuto, per poi arrivare con un crescendo – tramite la danza della protagonista – alla seconda parte, che costituisce il punto culminante della rappresentazione. A proposito della danza, in un numero dedicato a *Salomé* (31 maggio 1960), la rivista «Koshu», paragona le movenze di *Salomé* a quelle con cui la protagonista del *nō Dōjōji* entra sotto la campana. Anche l'articolo dell'«Asahi shinbun» intitolato *Mishimashi nengan no Sarome: nihonteki ni, Bungakuza de shigatsu ni jōen* (La *Salomé* che Mishima desidera: in scena ad aprile con Bungakuza, in stile giapponese, 1960) afferma che, nella rappresentazione di Mishima, la danza dei sette veli incorpora il *ranbyōshi* (una danza dal ritmo irregolare) di *Dōjōji*. Di conseguenza, traccia un implicito parallelo tra la danza di *Salomé* e quella dello spirito di Kiyohime, una donna che, in *Dōjōji*, si innamora di un monaco buddhista. Questo famoso *nō* si basa sulla storia di un eremita che, per sfuggire alla passione di una giovane donna chiamata Kiyohime, si rifugia sotto una grande campana del tempio *Dōjōji*⁶. Adirata per essere stata respinta, Kiyohime si trasforma in un gigantesco serpente che avvolge le proprie spire intorno alla campana e le dà fuoco, uccidendo l'amato. Attingendo a questa storia, il *nō* mette in scena l'apparizione dello spirito di Kiyohime che, dopo la morte dell'eremita, interrompe una cerimonia in cui i monaci del tempio *Dōjōji* stanno installando una nuova campana. Kiyohime, che recita nel ruolo dello *shite*, indossa la maschera di una giovane donna (a seconda delle rappresentazioni, è la maschera della *wakaonna* oppure della *ōmionna*) e calca il palcoscenico danzando al ritmo irregolare del *ranbyōshi*, una danza che evoca le movenze di un serpente (Kimura 2013). Poi, dopo aver attirato l'attenzione degli astanti, va a collocarsi sotto la campana, dove rimane per qualche tempo. Nella seconda parte della rappresentazione, quando i monaci sollevano questa campana, Kiyohime ne esce trasfigurata, con una maschera da demone (*hannya* oppure *shinja*)

6 Questa storia, che ha origini antiche, è riportata in diverse raccolte di *setsuwa* (racconti buddhisti e secolari) tra cui *Dainihonkoku hokekyō genki* (ca. 1040) e *Konjaku monogatari shū* (ca. 1120).

che marca la sua trasformazione in *nochijite*. Il dramma si conclude quindi con i monaci che esorcizzano questo demone-serpente.

Significativamente, tre anni prima di mettere in scena *Salomé* per la prima volta, Mishima aveva rielaborato questo *nō* nell'omonimo *Dōjōji* (1957), un dramma ambientato nel Giappone contemporaneo e incluso nella sua raccolta di *nō* moderni⁷. La protagonista, Kiyoko (un nome che evoca quello di Kiyohime) è una giovane ballerina abbandonata dall'uomo che amava. La ragazza non entra in una campana, bensì in un armadio, portando con sé dell'acido solforico per sfigurarsi il viso e renderlo simile a quello di un demone. Tuttavia, guardandosi riflessa negli specchi all'interno dell'armadio, la protagonista "scopre" il proprio volto di donna e decide di non sfigurarlo. Infatti, riconosce sé stessa al di là del dolore e della rabbia, e capisce che i sentimenti negativi non possono modificare il suo giovane viso. Così, uscendo dall'armadio, decide di vivere la propria giovinezza, si lascia alle spalle la delusione d'amore e accetta la corte di un altro uomo. Il proprietario dell'armadio, un antiquario, la ammonisce che questa nuova relazione finirà per ridurle il cuore in pezzi ma, incurante delle sue parole, Kiyoko mette il rossetto ed esce di scena, fiduciosa che d'ora in poi nulla potrà scalfirla e mutare il suo viso. In questo dramma, Mishima si ispira al *nō Dōjōji* ma, tradendo le aspettative degli spettatori, non mette in scena la trasformazione della protagonista in demone. Piuttosto che una trasformazione esteriore, infatti, il cambiamento che avviene dentro l'armadio è una svolta interiore, nell'animo della protagonista.

Se questo *nō* moderno si ispira apertamente a *Dōjōji*, d'altra parte, è possibile che anche la rappresentazione mishimiana di *Salomé* evocasse implicitamente gli elementi narrativi e performativi di *Dōjōji*, a cominciare dall'uso del *ranbyōshi*. A livello narrativo, Kiyohime, come Salomé, provoca la morte di un religioso che rifiuta di concedersi a lei. La sua trasformazione in serpente, che esemplifica le conseguenze nefaste della passione femminile nella tradizione buddhista, in *Salomé* trova il suo parallelo nella trasformazione della sensuale figliastra di Erode in una donna mostruosa, che incarna la fascinazione del male e si oppone alla morale cristiana. Quindi sia Kiyohime che Salomé impersonano l'archetipo della donna "pericolosa" in quanto dotata di uno smodato

7 *Dōjōji* non figura nell'edizione italiana *Cinque nō moderni* (1984), perché questa, come l'edizione inglese, include solo cinque degli otto *nō* pubblicati nella raccolta giapponese. È invece incluso in *Morte di mezza estate e altri racconti*, a cura di Marco Amante.

desiderio sessuale. Kiyohime si inserisce in una tradizione narrativa e performativa – da dama Rokujō nel *Genji monogatari* alla protagonista del *nō Kanawa* – che rappresenta il corpo femminile come un pericoloso ricettacolo di gelosia, rabbia e desiderio, con la conseguente trasformazione della donna in demone. D'altro canto, nella poesia e nell'arte visiva fin de siècle, Salomé rappresenta l'immagine della perversa vergine tentatrice, che porta alla rovina gli uomini con le sue movenze simili a quelle di un serpente – secondo Bram Dijkstra, infatti, la figura di Salomé corrisponde alla rappresentazione archetipica della donna come serpente (Dijkstra 1986: 385). Anche in alcune delle illustrazioni di Beardsley, che tanto hanno affascinato Mishima, i capelli voluttuosi di Salomé, simili a quelli di Medusa, evocano le spire dei serpenti, suggerendo ancora una volta l'immaginario della donna-serpente, Kiyohime.

Queste riflessioni gettano una nuova luce sulle parole con cui Mishima, nel saggio *La Salomé dei miei sogni*, allude alla sua rappresentazione del dramma di Wilde come se fosse un *nō* e considera la danza del ventre un atto che marca la trasformazione di Salomé da *maejite* a *nohijite*. Infatti, si può pensare che, nell'interpretazione di Mishima, la danza di Salomé metta in scena lo stesso tipo di trasformazione che avviene nella versione tradizionale di *Dōjōji* – una trasformazione che invece Mishima omette nel suo adattamento di *Dōjōji* come *nō* moderno. Salomé è una giovane vergine innamorata – un ruolo paragonabile a quello della *wakaonna* – nella prima parte del dramma, in cui la sua fredda purezza è paragonata a quella della luna. Tuttavia, dopo la danza dei sette veli, la fanciulla rivela la propria natura di femme fatale, proprio come Kiyohime che depone la maschera di *wakaonna* per indossare quella terrificante di *hannya*, dopo la danza con cui entra nella campana. Tuttavia, a differenza di *Dōjōji*, la “trasformazione” di Salomé non è messa in scena tramite un cambio di maschera: anziché coprire il proprio volto con la maschera di un demone, la Salomé/Kiyohime di Mishima esterna il proprio sadismo scoprendo il proprio corpo, denudandosi in una danza che rivela la sua indole di femme fatale⁸. D'altra par-

8 La danza con cui Salomé rivela il proprio corpo ha destato scalpore perché, come evidenziano fotografie e recensioni, Kishida Kyōko, l'attrice scelta da Mishima, rimaneva a torso nudo. Si trattava di una cosa poco comune per le attrici dell'epoca, come nota la recensione del settimanale «Shinchō» del 18 aprile 1960. Per questo, in un articolo del 15 aprile 1960, il giornale «Mainichi shinbun» recensisce *Salomé* criticando la fisicità senza pudori delle attrici dello *shingeki*.

te, l'atto di scoprire il corpo, a sua volta, evoca la scena in cui la protagonista del *nō* moderno di Mishima, *Dōjōji*, “scopre” il proprio volto di donna allo specchio.

Se si osserva *Salomé* come se fosse un *nō*, si può quindi immaginare un dramma in cui l'azione è idealmente divisa in due parti: una prima parte in cui Salomé e Giovanni Battista si incontrano e una seconda parte, al culmine della tensione drammatica, in cui Salomé danza per Erode e bacia la testa decapitata di Giovanni Battista. In questa prospettiva, nella scena che segue l'incontro tra Salomé e il Battista, il dialogo tra Erode, Tigellino e gli altri cortigiani evoca il *kyōgen* – a cui Mishima fa riferimento nel saggio *La Salomé dei miei sogni* – sia per la sua funzione di intermezzo prima della danza sia per i suoi risvolti farseschi. Infatti, in questa scena Erode e Tigellino ironizzano sulla morte del giovane persiano dicendo che, come gli Stoici, si è suicidato in modo ridicolo. Poi, quando Giovanni Battista urla dalle prigioni che il “Salvatore del mondo” arriverà, Erode fraintende le sue parole e afferma sarcasticamente che Cesare non può arrivare fino in Palestina perché ha la gotta.

Conclusione: la ricezione di Salomé e la questione dell'orientalismo

Salomé, con cui Mishima si ripropone di rivisitare l'opera di Wilde da un'altra prospettiva, suscita reazioni contrastanti tra i critici dell'epoca. Se molti apprezzano lo sperimentalismo con cui questo dramma unisce generi teatrali diversi, altri lo criticano. Nel suo articolo sullo «Asahi shinbun», pur condividendo la concezione artistica alla base di *Salomé*, Kawatake afferma che la prima parte del dramma ha un'atmosfera troppo rarefatta, manca di forza espressiva ed è difficile da seguire per la maggioranza del pubblico. Gli fa eco il critico teatrale Mazaki Hirotsugu, in un articolo intitolato *Hinjakuna hyōgenryoku, Sarome* (Salomé carente di forza espressiva), sullo «Yomiuri shinbun» dell'11 aprile 1960. Anche il settimanale del «Sankei shinbun» critica l'interpretazione degli attori nel recitare le battute e afferma che lo *shingeki* ha ancora molta strada da fare per superare i problemi stilistici («Shūkan sankei», 25 aprile 1960). Come spiega Imura Kimie (1990), il problema principale nella rappresentazione di *Salomé* sembra essere stato la difficoltà per gli attori di memorizzare e interpretare con scioltezza le battute del testo di Hinatsu, scritte in un linguaggio poetico e raffinato ma di difficile comprensione per il grande pubblico, a causa dei termini arcaici e complessi.

Mishima esprime il proprio disappunto per le critiche in una lettera a Donald Keene del 21 aprile 1960, in cui spiega che la sua rappresentazione di *Salomé* è

stata giudicata tediosa dai critici. Quindi, usando una metafora militare, scrive che è stato sconfitto su tutti i territori coloniali e che si ritirerà nella madrepatria, a scrivere il romanzo *Utage no ato* (Dopo il banchetto, 1960). Nella sua lettera, Mishima usa il binomio madrepatria e colonie per alludere a quello tra la scrittura e la produzione teatrale, che caratterizza la sua duplice carriera. D'altra parte, paragonando la rappresentazione dell'opera di Wilde a un tentativo di conquista delle terre coloniali, le parole di Mishima evocano l'immaginario dell'orientalismo europeo che fa da sfondo alla figura di Salomé e che è strettamente connesso all'espansionismo coloniale. Partendo da questo dettaglio, è opportuno fare alcune considerazioni sull'ambivalenza dell'orientalismo nella rappresentazione mishimiana di *Salomé*. Significativamente, le riflessioni di Hinatsu – quando afferma che *Salomé* consente ai giapponesi di addentrarsi nei sogni degli europei sul Vicino Oriente – enfatizzano il fatto che, attraverso il dramma di Wilde, gli spettatori giapponesi tendono a vedere il Medio Oriente attraverso un punto di vista occidentale. Infatti, come sostengono Yamanaka Yumiko e Nishio Tetsuo (2006), l'approccio giapponese alle culture del Medio Oriente è stato spesso mediato da testi letterari europei ambientati in oriente. In questo contesto, il rapporto di Mishima con *Salomé* appare complesso. Da una parte, con la sua rappresentazione sotto forma di *nô* e con l'uso di allestimenti teatrali simili alle illustrazioni di Beardsley, Mishima si appropria dell'orientalismo di *Salomé*, lo rielabora in un'altra prospettiva e riproduce l'immaginario del *japonisme* in un contesto giapponese. D'altra parte, permane un senso di distanziamento con il mondo esotico in cui si muove Salomé – un mondo diverso dal Giappone contemporaneo. Quindi il punto di vista degli spettatori giapponesi finisce per sovrapporsi a quello che hanno gli spettatori occidentali nei confronti dell'alterità orientale, producendo quella che Hinatsu definisce la sensazione di un duplice esotismo. L'orientalismo europeo viene quindi appropriato dai giapponesi e si presta così ad essere adattato a una visione colonialista dei rapporti di potere tra il Giappone e gli altri paesi asiatici – una visione che, secondo Takeuchi Kayo (2005), affiora nel romanzo di Mishima *Akatsuki no tera* (Il tempio dell'alba, 1970), in cui la principessa thailandese Ying Chan rappresenta l'alter ego di Salomé poiché incarna l'archetipo della femme fatale orientale e l'immaginario orientalista di un Sud-Est asiatico esotico contrapposto al Giappone⁹.

9 Tra i diversi studiosi che hanno discusso la questione dell'orientalismo in *Il tempio dell'alba*, Kubota Yūko (2015) sostiene che il rapporto tra Honda e Ying Chan esemplifica la forma-

Con il suo rapporto ambivalente nei confronti dell'orientalismo, *Salomé* costituisce un esempio significativo di come Mishima, anche nel mettere in scena un'opera in traduzione, sia riuscito a reinterpretare il dramma di Wilde adattando il teatro europeo alla propria sensibilità, nel tentativo di innovare il teatro moderno giapponese attraverso contaminazioni tra tradizioni performative diverse.

Bibliografia

- ANONIMO, 1960, *Mishimashi nengan no Sarome: nihonteki ni, Bungakuza de shigatsu ni jōen* (La *Salomé* che Mishima desidera: in scena ad aprile con Bungakuza, in stile giapponese), in «Asahi shinbun», ed. serale del 23 marzo, p. 4.
- CARDI, LUCIANA, 2023 (in stampa), *Redécouvrir le théâtre de Mishima: tradition japonaise, tragédie grecque et influences contemporaines dans Niobe et L'arbre des tropiques* in Siary, Gérard, Takemoto, Toshio, eds, *Mishima Revisité*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée.
- DIJKSTRA, BRAM, 1986, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siècle Culture*, New York & Oxford, Oxford University Press.
- HIKADA, MAHO, 2018, *The Sexual Transfiguration of the Japanese Salomé, 1909-2009*, in Davis, Michael F., Dierkes-Thrun, Petra, eds, *Wilde's Other Worlds*, Routledge, New York & London, pp. 245-267.
- HORIE, TAMAKI, 2002, *Symbolic Stories of Narcissism: Wilde and Mishima*, in «The Wildean», n. 21, pp. 45-52.
- IMURA, KIMIE, 1990, *Sarome no henyō: hon'yaku, butai* (Le trasformazioni di *Salomé*: traduzioni e teatro), Shinshokan, Tokyo.
- HINATSU, Kōnosuke, 1952, *Sarome*, Kadogawa bunko, Tokyo.
- KIMURA, KEIKO, 2013, *Returning Back to the Great Bell: Dojoji in Noh Theater*, in «Bulletin of Gakushuin Women's College», n. 15, pp. 31-43.
- KUBOTA, YŪKO, 2015, *Akatsuki no tera ni okeru Nihon to Ajia zō: (posuto)/koroniarizumu no kanōsei* (L'immagine del Giappone e dell'Asia in *Il tempio dell'alba*: l'eventualità del (post)/colonialismo), in Arimoto, Nobuko, Kubota, Yūko, eds, *21 seiki no Mishima Yukio* (Mishima Yukio nel XXI secolo), Kanrin shobō.

zione dell'immaginario orientalista - con Honda che vede nella principessa solo il riflesso dei propri desideri - e il suo declino, quando lui si rende conto che la donna, con le sue inclinazioni omosessuali, è diversa da come la immaginava.

- MATSUMOTO, TOORU, 2022, *Mishima Yukio to Sarome: ryuketsu jiken to no tsunagari* (Mishima Yukio e *Salomé*: il legame con un evento cruento), in «Kikan bunka», vol. 87, pp. 293-303.
- MISHIMA, YUKIO, 1952, *Aporo no sakazuki*, Shinchōsha, Tokyo (trad. it. *La coppa di Apollo*, Migliore, Maria Chiara, a cura di, Atmosphere, Roma, 2021).
- MISHIMA, YUKIO, 1962 [1939], *Higashi no hakasetachi* (I saggi dell'Oriente), in *Mishima Yukio gikyoku zenshū*, vol. 1, pp. 7-21.
- MISHIMA, YUKIO, 1975 [1949], *Bi ni tsuite* (Sulla bellezza), in Saeki, Shōichi, *et al.*, eds, *Mishima Yukio zenshū*, vol. 25, Shinchōsha, Tokyo, pp. 275-279.
- MISHIMA, YUKIO, 1975 [1950], *Osukā Wairudo ron* (Saggio su Oscar Wilde), in Saeki, Shōichi, *et al.*, eds, *Mishima Yukio zenshū*, vol. 25, Shinchōsha, Tokyo, pp. 335-350.
- MISHIMA, YUKIO, 1994 [1951], *Kanpon Gokuchūki – Wairudo saku*, (La versione completa di *De Profundis*, di Wilde), in *Mishima Yukio hyōron zenshū*, vol. 1, p. 412.
- MISHIMA, YUKIO, 1975 [1956], *Radige ni tsukarete: watashi no dokusho henreki* (Posseduto da Radiguet: i miei viaggi letterari), in Saeki, Shōichi, *et al.*, eds, *Mishima Yukio zenshū*, vol. 27, Shinchōsha, Tokyo, pp. 211-213.
- MISHIMA, YUKIO, 1962 [1957], *Dōjōji*, in *Mishima Yukio gikyoku zenshū*, vol. 1, pp. 739-752.
- MISHIMA, YUKIO, 1975 [1959] *Boku wa obu je ni naritai* (Voglio diventare un oggetto), in Saeki, Shōichi, *et al.*, eds, *Mishima Yukio zenshū*, vol. 29, Shinchōsha, Tokyo, pp. 403-409.
- MISHIMA, YUKIO, 1975 [1960a], *Sarome ni tsuite* (A proposito di *Salomé*), in Saeki, Shōichi *et al.*, eds, *Mishima Yukio zenshū*, vol. 29, Shinchōsha, Tokyo, pp. 488-489.
- MISHIMA, YUKIO, 1975 [1960b], *Waga yume no Sarome* (La *Salomé* dei miei sogni), in Saeki, Shōichi, *et al.*, eds, *Mishima Yukio zenshū*, vol. 29, Shinchōsha, Tokyo, pp. 515-516.
- MISHIMA, YUKIO, 1998, *Mishima Yukio mihappyō shokan: Donarudo Kinshi ate no 97 tsū* (La corrispondenza inedita di Yukio Mishima: 97 lettere indirizzate a Donald Keene), Chūōkoronsha, Tokyo.
- RAESIDE, JAMES, 1999, *The Spirit Is Willing but the Flesh Is Strong: Mishima Yukio's 'Kinjiki' and Oscar Wilde*, in «Comparative Literature Studies», vol. 36, no. 1, pp. 1-23.
- RANKIN, ANDREW, 2013, *A Wildean Theory of Yukio Mishima*, in «The Wildean», n. 43, pp. 38-48.
- SASAKI, TAKASHI, 2006, *Shoshi kara mita Shōwa jidai (sengo) no Wairudo juyō: Mishima Yukio o chūshin ni* (La ricezione di Oscar Wilde nell'era Shōwa del dopoguerra

- dal punto di vista delle fonti bibliografiche: focus su Yukio Mishima) in «Nichiou hikaku bunka kenkyū» (Studi di Cultura Comparata tra Giappone ed Europa), n. 5, pp. 21-33.
- SATŌ, MIKI, 2004, *Nihongo hon'yaku ni okeru foreignization to domestication no sutorateji: Osukā Wairudo no sakuhin hon'yaku o megutte* (Strategie di estraniamento e di addomesticamento nella traduzione in giapponese: riguardo alle traduzioni delle opere di Oscar Wilde), in «Kokusai kōhō media jānaru», vol. 2, pp. 185-203.
- SUZUKI, FUSAKO, 2005, *Osukā Wairudo no aimaisei* (L'ambiguità di Oscar Wilde), Kaibunsha, Tokyo.
- TAKADA, KAZUKI, 2004, *A Comparative Study of Mishima Yukio and Oscar Wilde: With Particular Reference to their Views of the Absolute*, tesi di dottorato, University of Edinburgh, <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7400?show=full>.
- TAKEUCHI, KAYO, 2005, *Mishima Yukio no Akatsuki no tera ni miru Sarome hyōshō: Jin Shan saikō no kien toshite* (La rappresentazione di Salomé in *Il tempio dell'alba*: un'opportunità per riconsiderare Ying Chan), in «Ochanomizu joshi daigaku kokugokokubungaku gakkai», vol. 104, pp. 33-44.
- YASUOKA, SHŌTARŌ, 1960, *Hon'yakugeki kyōen no munashisa: shingekijin ni mono mōsu* (La futilità dei concorsi per opere teatrali tradotte: obiezioni per gli esponenti dello *shingeki*), in «Geijutsu shinchō», maggio, pp. 80-85.
- YAMANAKA, YURIKO, NISHIO, TETSUO, 2006, *The Arabian Nights and Orientalism: Perspectives from East & West*, I. B. Tauris, London & New York.
- WILDE, OSCAR, 1969, *Salomé*, in *The First Collected Edition of the Works in Oscar Wilde 1908-1922*, Robert Ross, Methuen, London, pp. 1-82.

Il Nido delle Termiti e le opere di Mishima Yukio ispirate al Brasile

197

DONATELLA NATILI

I giapponesi dovrebbero imparare a godersi la vita come i brasiliani. Le zone residenziali sono ricche delle forme più diverse: accanto al supermoderno, l'edificio portoghese, lo spagnolo, l'italiano allietano le passeggiate, mentre il centro di San Paolo, con i grandi edifici dalle forme capricciose e bizzarre, è il sogno degli architetti diventato realtà... [...] Io amo profondamente i brasiliani ma temo di aver descritto solo gli aspetti sregolati della loro vita. (Mishima 1993: 185)

Introduzione

Nonostante la distanza geografica e culturale che li divide, il Giappone e il Brasile hanno una storia comune. Infatti, gli scambi migratori avvenuti a partire dal XX secolo hanno determinato una vicinanza particolare dei due paesi nelle relazioni internazionali e negli aspetti socio-economici. Il primo gruppo di circa ottocento immigranti giapponesi arrivò in Brasile nel 1908 a bordo del bastimento *Kasato Maru* e fu destinato alle *fazendas* di caffè dello Stato di San Paolo, dove tutt'oggi si trova la maggior concentrazione dei loro discendenti. Secondo le stime, oggi i *nikkeijin*¹ in Brasile sono circa due milioni e rappresentano la più grande comunità di origine giapponese al mondo (Natili 2007: 213-220). È sorpren-

1 Termine usato per denominare i giapponesi emigrati all'estero e i loro discendenti.

dente, tuttavia, che “questo fenomeno interculturale abbia influenzato così poco la letteratura dei due paesi” (Viglielmo 1973: 1), fatta eccezione per le rare cronache di viaggiatori e lo sviluppo della cosiddetta letteratura della migrazione.

Per questo motivo rivestono grande importanza alcune opere che lo scrittore Mishima Yukio (1925-1970) pubblicò dopo il suo soggiorno in Brasile del 1952, uno dei pochi resoconti letterari giapponesi che hanno come sfondo il paesaggio straordinario e la diversità del paese tropicale.

Di particolare interesse è il dramma *Shiroari no su* (Il nido delle termiti)² messo in scena nel 1955 dalla compagnia teatrale Seinenza di Tokyo, uno dei primi spettacoli teatrali di successo dello scrittore. Sullo sfondo di una piantagione di caffè del Brasile meridionale, Mishima delineò il contrasto tra Brasile e Giappone attraverso la rappresentazione di una coppia di aristocratici giapponesi e quella dei loro impiegati brasiliani di origini giapponesi. Fin da bambino, lo scrittore aveva avuto la passione per l'entomologia ed era rimasto colpito dalla vista di un nido di termiti scorto nel giardino di un suo amico giapponese emigrato in Brasile. Quella scoperta lo affascinò a tal punto che ebbe lunghi riverberi sulle sue opere. Infatti, oltre a fornirgli lo spunto per la creazione di *Shiroari no su*, molti anni più tardi, Mishima impiegherà proprio l'immagine di questi insetti particolari come metafora della sua originale visione del corpo (*nikutai*) sviluppata in *Taiyō to tetsu* (Sole e acciaio, 1968). In questo saggio, scrivendo a proposito della sua relazione tra il corpo e il linguaggio, Mishima dichiara che, sin dall'infanzia, la sua memoria delle parole precede quella del corpo, e “definisce le parole come delle termiti che corrodono il tronco di legno grezzo, ossia il *nikutai*, nel suo caso già intaccato anzitempo” (Centonze 2016: 439). Tra il 1952 e il 1966, oltre a *Shiroari no su*, lo scrittore pubblicò altri lavori ispirati al soggiorno nel paese sudamericano. Tra questi, il racconto *Fumanna onnatachi* (Donne insoddisfatte, 1952) (Mishima 2003a), l'operetta *Bom dia Senhora!* (1954) e il romanzo *Fukuzatsuna kare* (Un uomo misterioso, 1966). In tutte queste opere, l'immagine del Brasile che nasce dalla penna di Mishima è quella di un paese nuovo, vitale e ricco di ottimismo, dove è possibile realizzare sogni e aspirazioni. Una terra esotica e meravigliosa, simile al “paradiso perduto” dei colonizzatori europei del secolo XIX, le cui opere erano state diffuse in Giappone, e che lo scrittore probabilmente conosceva grazie agli scritti di autori di epoca Meiji

2 Per le opere tradotte in italiano si userà il relativo titolo, per le altre si manterrà quello giapponese.

(1868-1912) come Fukuzawa Yukichi³ (Rocha Silveira, 2008: 113). In particolare, nelle cronache di viaggio Mishima descrisse il Brasile come un'esperienza coinvolgente e ricca di suggestioni che "risvegliò le sue memorie d'infanzia e liberò i suoi impulsi sessuali repressi" (Nathan 1966: 112). Infine, il soggiorno nel paese sudamericano fu un'esperienza ricca di spunti interessanti per i suoi successivi sviluppi personali e intellettuali.

Il viaggio

Nel settembre del 1951 fu firmato a San Francisco il trattato di pace che sanciva la fine della Seconda Guerra Mondiale in Asia e la fine del protettorato statunitense sul Giappone. L'accordo entrò in vigore solo nell'aprile dell'anno successivo e fino a quel momento per andare all'estero i giapponesi dovevano ottenere un permesso speciale dalle forze di occupazione americane. Quello stesso mese, lo scrittore venticinquenne Mishima Yukio, reduce del successo ottenuto con la pubblicazione del suo primo romanzo *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera, 1949) aveva tentato di partecipare a una conferenza internazionale di giovani artisti negli Stati Uniti, ma la sua candidatura era stata rifiutata a causa della sua scarsa conoscenza dell'inglese (Inose, Sato 2012: 219). Mishima desiderava molto andare all'estero ed era anche stato più volte esortato a intraprendere quel viaggio dal suo mentore Kawabata Yasunari (1899-1972), il quale riteneva che quell'esperienza fosse necessaria per la sua formazione (Origlia 2000: 54). Finalmente, in dicembre, grazie all'aiuto di un conoscente di suo padre, che era capo redattore del quotidiano «Asahi», il giovane scrittore ottenne il visto di viaggio e l'incarico di sei mesi come inviato speciale di quel giornale. Finalmente, il giorno di Natale del 1951 Mishima si imbarcò dal porto di Yokohama verso gli Stati Uniti, dove soggiornò per circa un mese, per poi andare in Brasile e in Europa. Il critico Nakamura Mitsuo era uno degli amici che andarono a salutarlo e, in seguito, scrisse che, mentre la nave si allontanava all'orizzonte, Mishima si mise gli occhiali da sole per nascondere l'emozione (Nathan 1974: 110). Era la prima volta che lo scrittore lasciava il suo paese e, nonostante i sentimenti ambivalenti che ebbe al momento

3 Fukuzawa Yukichi (1835-1901) nel 1869 aveva pubblicato l'opera in sei volumi *Sekai kunizukushi* (Tutte le nazioni del mondo), un testo educativo di geografia per donne e bambini che divenne un libro di testo e riscosse molto successo.

200 della partenza, era senz'altro felice poiché desiderava da tempo fare quel viaggio, come lui stesso scrisse nella sua opera autobiografica *Watashi no henreki jidai* (I miei anni di vagabondaggio, 1963): "Agli inizi del 1950, mi trovavo nel mezzo di una crisi esistenziale e sentivo la necessità impellente di andare all'estero (Mishima 2003: 316)⁴. Secondo il critico Saeki Shōichi (1978: 67) quell'esperienza fu una svolta nella sua vita e gli permise di "liberarsi come una vecchia scarpa dalla sua eccessiva sensibilità".

Non saprei dire che cosa mi ha dato il viaggio. Mi sembra, piuttosto, che mi abbia privato di qualcosa. Mi torna in mente ciò che dichiarai prima di partire: porto con me poco denaro; non potrò sperperare. Ma la sensibilità sì che la voglio sperperare. Voglio tornare dopo averla sperperata tutta. (Mishima 1993: 118)

Fin dai primi giorni a bordo della nave *President Wilson* che lo portava verso le Hawaii, lo scrittore sperimentò un senso di liberazione e scoprì la forza del corpo umano esposto alla luce del sole:

Man mano che ci avvicinavamo alle Hawaii, i raggi del sole diventarono più forti, e io cominciai a prendere il sole sul ponte della nave, una abitudine che ho ancora oggi. Mi sentii come se fossi uscito da una caverna e avessi scoperto per la prima volta il sole. Così, giorno dopo giorno, riscaldato dalla luce solare iniziai a pensare alla mia metamorfosi. [...] cosa mancava, o cosa c'era di troppo? Sicuramente troppa sensibilità e poco senso di esistenza corporea. Per ottenere questo, avevo bisogno della mediazione del sole. (Mishima 2003d: 317)

Nathan (1974: 109) sostiene che con queste parole Mishima intendesse in realtà diventare insensibile al groviglio di sentimenti ambivalenti che lo tormentavano da quando aveva scritto *Kinjiki* (Colori Proibiti, 1951), sentimenti che avevano a che vedere con le sue incertezze e le sue fragilità, ma anche con la sua scarsa affinità con il mondo intellettuale giapponese dell'epoca. Tutti sappiamo che Mishima provava antipatia per certi intellettuali tormentati e decadenti del dopoguerra, che aveva raffigurato nel personaggio di Shunsuke, lo scrittore misogino

4 Ove non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

protagonista di *Kinjiki*⁵. Mishima stesso scrisse che la sua avversione si era palesata agli inizi del 1950, quando, passando davanti a una libreria di Tokyo, aveva visto il poster di una mostra sulle mummie del tempio Chūsonji⁶. Improvvisamente si era accorto che quelle immagini ricordavano le sembianze di chi stava entrando e uscendo dalla libreria. Ne dedusse che gli intellettuali erano brutti e ripugnanti e, colto da un sentimento di avversione irrefrenabile, aveva deciso che doveva conoscere la Grecia, “terra dei suoi sogni” (Scott Stokes 2000: 99). Per Mishima la Grecia rappresentava la terra dell’armonia e della perfezione che lui stesso inseguiva nella vita. In *Watashi no henreki jidai* (Mishima 2003d: 312-314) dichiara che la Grecia curò la solitudine e le ossessioni che lo affliggevano, e risvegliò in lui la “volontà di salute in senso nietzschiano”. Mishima amava viaggiare perché lo considerava un antidoto contro la propria alienazione. In special modo, i paesaggi avevano per lui un fascino sensuale, “al punto che nelle mie opere le scene naturali hanno la stessa importanza delle scene d’amore dei romanzi di altri scrittori” (Mishima 2003: 313). In questo senso, l’incontro con gli scenari luminosi del Brasile fu per lui particolarmente coinvolgente e fonte di stimoli personali e letterari. Come si deduce dalle sue opere e dalle scelte di vita fatte al ritorno in Giappone, il viaggio fu uno spartiacque nella sua produzione letteraria e l’inizio di quella metamorfosi del corpo che lo scrittore attuò attraverso la pratica del body building e delle arti marziali.

Mishima in Brasile

Dopo aver trascorso quasi un mese tra Los Angeles e New York, la notte del 27 gennaio 1952 Mishima arrivò finalmente a Rio de Janeiro. Dalla finestra dell’aereo che sorvolava la città, il suo sguardo fu rapito dalle “mille luci sulla linea costiera che circondano il Pan di Zucchero come una collana su un tavolo di marmo nero” (Mishima 1993: 44), e descrisse così l’emozione di quel momento:

5 In particolare, Mishima dichiarava una aperta avversione verso lo scrittore Dazai Osamu (1909-1948) che nel dopoguerra era diventato portavoce di un tipo di intellettuale decadente e autoindulgente, di una letteratura autoreferenziale da cui voleva prendere le distanze.

6 Tempio buddhista della cittadina di Hiraizumi, nella prefettura di Iwate. È il principale luogo di culto del buddhismo tendai nella regione del Tohoku.

[...] certi attimi di bellezza fragile e pura non permettono che una descrizione banale [...] questo primo paesaggio notturno di Rio mi ha colpito. Quando atterrando, l'aereo ha inclinato le ali, ho sentito che non mi sarebbe importato precipitare in quelle luci. (Mishima 1993: 44)

Fin dall'inizio Rio de Janeiro si configurò come un luogo ideale per esperienze e suggestioni letterarie. Lo scrittore conobbe anche San Paolo e Lins, una piccola città dello Stato di San Paolo, dove soggiornò nella piantagione di caffè di un suo amico dei tempi del Gakushūin⁷. Tuttavia subito dopo volle ritornare a Rio e vedere il Carnevale. Le cronache del viaggio furono pubblicate quello stesso anno in varie riviste e, nel 1967, raccolte in volume dalla casa editrice Shinchō con il titolo *Aporo no sakazuki* (La coppa di Apollo). L'opera è composta di sei parti: *Diario di navigazione*, *America del Nord*, *Brasile*, *Europa*, *Favole di viaggio* e *Note di viaggio*, e registra le impressioni dello scrittore nello scoprire nuovi mondi, dalla bellezza dei paesaggi delle Hawaii, alla vita frenetica di New York, dalla campagna pittoresca inglese alla scoperta della figura di Antinoo in Roma. E, infine, l'incontro con la Grecia, la terra da lui ambita da sempre. Tuttavia, tra i paesi visitati, per Mishima il Brasile occupa un posto speciale, come si intuisce leggendo le sue descrizioni poetiche di Rio de Janeiro, della natura esuberante o della vita semplice delle *fazendas*. Lo scrittore ebbe una sensazione di familiarità con il Brasile e al ritorno in patria dichiarò: "Durante il mese trascorso a Rio de Janeiro nel periodo del Carnevale sono stato rapito dalla luce solare dei tropici. Mi sembrava di essere tornato a casa" (Mishima 2003: 318).

Diversa era stata l'esperienza di un altro scrittore giapponese, Shimazaki Tōson (1872-1943), che, prima di Mishima, aveva visitato il Brasile dopo essere andato al congresso del Pen Club di Buenos Aires del 1936. L'autore del romanzo *Hai-kai* (La promessa infranta, 1906), il cui protagonista decide di emigrare in Texas, aveva voluto vedere con i propri occhi il destino dei connazionali partiti in quegli anni in cerca di fortuna e ne aveva trattato dettagliatamente nell'opera *Junrei* (Pellegrinaggio, 1940). Anche Ishikawa Tatsuzō (1905-1985), dopo un'esperienza di un anno nelle piantagioni di caffè brasiliane come supervisore degli immigranti, era tornato in Giappone e aveva vinto il primo premio Akutagawa per il romanzo *Sōbō* (Emigranti, 1935), considerato la "migliore saga sull'emigrazione giapponese

7 Il Gakushūin o La Scuola dei Pari è stata fondata nel 1847 a Tokyo con lo scopo di educare i figli dell'aristocrazia imperiale.

in Brasile” (Nishi, 2014: 1-5). Inoltre, a differenza di Mishima, questi due scrittori avevano viaggiato in nave insieme a un gruppo di emigranti giapponesi e le loro opere, lungi dal soffermarsi sui costumi e paesaggi, denunciano apertamente il trattamento ingiusto e le condizioni precarie nelle quali versavano i propri connazionali in America Latina (Tadokoro 2014: 2). Al contrario, nelle sue opere ispirate al Brasile, Mishima si astiene dal proporre analisi di tipo sociologico. L'unica eccezione è l'allusione ai conflitti in seno alla comunità giapponese di San Paolo che si legge nel racconto *Fumanna onnatachi*, ispirato all'incontro dell'autore con due signore giapponesi che vivevano in quella città. Durante la Seconda Guerra Mondiale, quando il Brasile scelse di collaborare con gli Stati Uniti, la comunità giapponese, come quella degli italiani e dei tedeschi, fu sottoposta a varie restrizioni e deportata in *fazendas* isolate e senza notizie del mondo esterno. All'epoca della resa del Giappone, a causa della disinformazione sugli eventi del Pacifico, dovuta alla proibizione di giornali in lingua giapponese, nella comunità *nikkei* si erano formati due gruppi ideologici opposti, quello dei *makegumi* (perdenti) e quello di matrice nazionalista dei *kachigumi* (vittoriosi), che rifiutava la resa del Giappone. I conflitti e le violenze causate dall'ostilità tra le due parti si estesero fino al 1947 e portarono alla morte di un centinaio di persone in seno alla comunità *nikkei* (Natili 2007). Secondo Sugiyama Shin'ya, quando Mishima arrivò a San Paolo, la comunità nippo-brasiliana era ancora divisa e lui rimase molto impressionato da quegli eventi (Sugiyama 2013: 288). In seguito, nell'articolo *Il partito della vittoria e il partito della sconfitta*, inserito nelle *Note di viaggio*, lo scrittore, scrivendo a proposito dell'origine dell'antagonismo tra le due fazioni, inventò una storia molto fantasiosa che accusava il governo brasiliano di aver isolato la comunità giapponese durante la guerra (Mishima 1993: 191)⁸. In *Fumanna onnatachi*, i *kachigumi* sono descritti come una gente rude ma schietta, che a San Paolo controlla la stampa e alcune attività economiche. Scritto in tono sarcastico, il racconto è la storia di un artista giapponese che, arrivato in città per fare una mostra, viene sedotto dalla moglie di un funzionario di una banca giapponese. Il protagonista descrive San Paolo come una metropoli emergente che, nonostante preservi gli edifici storici e le zone tradizionali, non è altro che “un'enorme città solitaria che

8 Mishima racconta che alla base della disputa tra le due fazioni ci sarebbe stata la truffa di un commerciante ebreo di Shanghai che, alla notizia della sconfitta del Giappone, andò in Brasile e, con un sotterfugio, convinse i giapponesi brasiliani a cambiare sotto costo i loro risparmi in yen.

cresce accanto alle colonie. Sua unica attrattiva è quel lembo di foresta vergine conservata nel Parco di Iberapuera” (Mishima 2003: 62).

San Paolo non somigliava all’idea che Mishima si era fatto del Brasile. Inoltre, il fatto che vi abitassero molti discendenti di giapponesi, lo infastidiva e gli dava l’impressione che ad ogni angolo ci fosse uno specchio (Kusano 2005: 81). Lo scrittore aveva voluto distanziarsi il più possibile dal Giappone ed era stato attratto dal Brasile per i suoi aspetti esotici, come le natura incontaminata o le zone dei vecchi edifici coloniali, dove “le usanze portoghesi erano preservate e l’ozio non era considerato un vizio” (Hanada 2001: 67). Era uno spazio geografico immaginario che lo affascinava, nel quale “è ancora possibile vedere scene d’amore di altri tempi o ... l’ombra di una ragazza nera che balza in alto all’improvviso e si staglia sulla gente” (Mishima 1993: 49). In particolare, Rio de Janeiro era il simbolo della “brasilianità”, oltre che “una delle città più belle del mondo”, come rivelò durante un incontro con i maggiori scrittori brasiliani⁹:

L’armonia bilanciata tra architettura classica e moderna, inserita nel paesaggio naturale, la rende una delle tre più belle città portuali del mondo. San Paolo, invece, è molto agitata, inquieta, e, anzitutto, è piena di samurai. (Mishima 1993: 81)

Sin dal primo momento la sua attrazione per Rio si tradusse in meditazioni profonde, mentre le atmosfere oniriche dei suoi paesaggi rievocarono in lui memorie del passato e le esperienze della sua infanzia. Il risveglio a Rio fu come destarsi da un sogno, il confine di realtà e immaginazione. Nelle *Note* si legge come, la prima mattina, dopo essere uscito dall’hotel Copacabana dove alloggiava, Mishima si diresse verso il centro storico camminando lungo strade deserte e illuminate dal sole cocente dell’estate tropicale. Nel momento in cui raggiunse una serie di vecchie abitazioni a ridosso della collina, la scena che gli si aprì davanti agli occhi fu per lui come una rivelazione:

Questa città che compariva improvvisamente nel sogno, questa misteriosa città morta, disabitata, dalla bellezza complicata, di una quiete estrema, l’avevo vista spesso in sogno nelle notti estive della mia infanzia, quando non riuscivo

9 Secondo il giornale di San Paolo, «Shōwa shinbun», l’incontro ebbe luogo nella sede dell’associazione degli scrittori di San Paolo il 13 febbraio del 1952.

a dormire. Simile a una torre, la città si stagliava ammassata. Anche il colore vivido del cielo estivo e il colore delle nuvole di quel paesaggio erano gli stessi. Mi venne il dubbio che li stessi sognando. (Mishima 1993: 45)

Subito dopo, colto da un'improvvisa tristezza si lasciò andare a una meditazione sulla trasmigrazione dell'anima, uno dei fondamenti della filosofia buddhista:

Tutte le volte che tornerò a pensare a Rio, l'attimo di questo ricordo rivivrà nella mia mente; tuttavia il mio corpo non può occupare sulla terra due posti nello stesso momento; semplicemente, se i morti vivono ormai dentro di me, anche Rio vive dentro di me; anche visitando Rio un'altra volta nella realtà, questo attimo iniziale non rivivrà una seconda volta; per questo il tempo è tutto nella nostra esistenza, lo spazio non è che la sostanza immaginaria delle nostre idee; quindi l'ordine della terra non è che l'ordine dello spazio [...]. (Mishima 1993: 45)

Come suggerisce Kusano (2005: 77), nel dramma *Kantan* (Il cuscino dei sogni), scritto nel 1950, Mishima "aveva già trattato con ironia e cautela della teoria della metempsicosi, mettendo a fuoco il vuoto e la transitorietà del sogno". Tuttavia, la possibilità della trasmigrazione dell'anima, destinata a divenire il tema centrale della tetralogia *Hōjō no umi* (Il mare della fertilità, 1965-1970), sembra aver germinato in lui proprio all'epoca del suo soggiorno a Rio de Janeiro. Per questo motivo, l'incontro con quella città assume un significato molto particolare.

Nelle pagine de *La coppa di Apollo*, Mishima scrive sempre del contatto con la natura, in special modo con quella tropicale del Brasile, come un'esperienza sublime. Le descrizioni dei paesaggi di Rio sono poetiche e scorrono lungo le pagine come i riquadri di una pellicola fotografica. Si legge delle strade ampie con i marciapiedi a mosaico portoghese sotto l'ombra delle palme, il via vai dei vaporetti nel blu dell'orizzonte, il tram gremito di gente che ricorda quello della sua fanciullezza e che "corre allegrementemente, dondolandosi chiassoso" sotto i filari di palme (Mishima 1993: 47). Il suo sguardo affascinato trasforma tutto in illusione:

I grattacieli circondati dalle vette delle colline in stile Nanga si stagliano tutt'intorno, sembra siano sorti all'improvviso. [...] Osservo dal basso attraverso i vapori che si levano dalla spiaggia il gruppo di grattacieli di Copacabana. Sembra un miraggio. (Mishima 1993: 51)

Anche se la città si stava modernizzando ed eliminando l'eredità coloniale portoghese, le panchine, le finestre colorate e i vecchi muretti di pietra del centro storico mantenevano il fascino del passato ed erano teatro di "scene d'amore di altri tempi" (Mishima 1993: 46). Mishima era attratto dal Brasile anche perché lo considerava un paese romantico e pieno di passione. La notte prima di arrivare a Rio, aveva fatto scalo a San Juan e la sua attenzione era stata attirata dall'insegna di un cinema sulla quale si leggeva "MUSICA...AMOR...APASIONADO". In quel momento, al pensiero del suo arrivo imminente in Sud America, lo scrittore aveva avuto il batticuore (Mishima 1993: 42). Il giorno seguente, la vista del sole che sorge enfatizza la speranza di una rinascita: "All'alba ho lasciato San Juan. Pioveva. Quando l'aereo è sbucato sopra le nuvole, ho ritrovato finalmente i raggi che filtravano tra le nubi del sole che sorgeva" (Mishima 1993: 43). Mishima vagheggiava il suo arrivo a Rio perché era convinto che in quella città avrebbe avuto molte avventure. In effetti, stando a quanto dichiarato dalla sua guida, il corrispondente giapponese del giornale «Asahi», Mishima passava la giornata a scrivere in hotel e il pomeriggio invitava spesso nella sua stanza giovani brasiliani incontrati per strada. Tuttavia, la sua presunta dissolutezza durante quella vacanza sarebbe stata in seguito smentita dallo stesso scrittore che, in una lettera ad un amico, si lamentava che a Rio non ci fosse una comunità gay (Nathan 2014: 117). In ogni caso, nel suo immaginario, Rio de Janeiro perdurò come la "città d'amore per eccellenza" e il luogo ideale dove appassionarsi (Rocha, Silveira 2008: 106). Infatti, più tardi Mishima scrisse un romanzo d'amore ispirato a Rio, *Fukuzatsuna kare* (Un uomo complicato), che fu pubblicato a puntate dalla rivista «Josei Seven» nel 1966 e, lo stesso anno, adattato per il cinema dal regista Shima Kōji (1901-1986). *Fukuzatsuna kare* è considerato una delle migliori opere d'intrattenimento (*tsūzoku shōsetsu*) dello scrittore, una produzione commerciale e di successo che per tutta la vita egli affiancò a quella considerata di prestigio (*jun bungaku*) (Ami-trano in Mishima 2022: 241).

Nella cornice dell'estate di Rio, Mishima inserisce la storia romantica e divertente ispirata alla vita avventurosa di un suo amico, Abe Jōji, che in gioventù era stato un membro della yakuza e in seguito era diventato scrittore (Inose, Sato 2012: 467). L'autore costruisce una trama perfetta, ricca di peripezie, che racconta la relazione di una giovane ragazza perbene e di un assistente di volo dal passato sospetto. Nella seconda parte del romanzo, i due protagonisti, Taeko e Jōji, si incontrano a Rio, dove riescono a vivere la loro passione lontani dagli sguardi invadenti della società giapponese, stregati da una città "dove tutti sembrano innamorati". Nel finale, tuttavia, Mishima elimina gli elementi ro-

mantici e, con grande maestria, rivela i segreti e le ombre che si celano dietro il fascino del personaggio di Jōji. Secondo Sugimoto Katsuhiro, *Fukuzatsuna kare* è un'opera sorprendente, che rinnega i canoni del romanzo d'amore convenzionale e si trasforma in un romanzo di sacrificio e di azione (Sugimoto in Matsumoto *et al.* 2000: 310-312). Per enfatizzare l'ambientazione esotica ed attirare la curiosità dei lettori, lo scrittore si appropriò delle immagini più convenzionali del popolo brasiliano, come la siesta pomeridiana, l'abitudine di arrivare in ritardo o il costume di adulare le donne. In una scena la protagonista evita addirittura di uscire dall'hotel per non essere importunata dai giovani galanti che vogliono farle la corte (Mishima 1987: 275-282). Dai commenti sulla bellezza delle mulatte e del fascino dei giovani dalla pelle abbronzata alla raffigurazione di un popolo "inebriato dall'amore", in questo romanzo Mishima associa l'immagine esotica del Brasile ad elementi di fantasia, amore e mistero (Rocha 2018: 106-107).

Il ricorso di Mishima a questo tipo di stereotipi culturali, piuttosto che alle proprie memorie di viaggio, comprova quanta influenza ebbero su di lui le informazioni sul Brasile che stavano circolando in Giappone quando scrisse *Fukuzatsuna kare*. Infatti, negli anni Cinquanta, con la riattivazione delle relazioni diplomatiche tra i due paesi, in Giappone erano usciti i primi film e pubblicazioni sul paese sudamericano, come il famoso libro fotografico *Samba, Samba, Brazil* di Miki Jun (1967). Il Brasile era visto come un paese colonizzato culturalmente e questa caratteristica era molto marcante, soprattutto nel cinema (Vieira 1987: 131-187). Una delle conseguenze della diffusione di certe produzioni cinematografiche di Hollywood, associata alla politica del governo brasiliano a favore dello sviluppo dell'industria del turismo, infatti, produsse in Giappone l'opinione che pensava al Brasile come paese del Carnevale, del calcio e della passione. Inoltre, grazie al successo internazionale della musica bossanova e di artisti come la famosa cantante Carmen Miranda, la stessa Rio de Janeiro divenne celebre come la città del samba e delle belle donne (Tadokoro 2012: 402-412). L'abilità di Mishima di combinare tutti questi elementi in *Fukuzatsuna kare* ha senz'altro giocato un ruolo chiave per l'innovazione e il successo di questo romanzo.

Un altro aspetto rilevante del fascino di Mishima per il Brasile era senz'altro il Carnevale. Al ritorno da San Paolo, lo scrittore trascorse una settimana a Rio assistendo ai preparativi delle sfilate dei carri in maschera e delle feste nei vari club. La partecipazione popolare e la simpatia della gente lo conquistarono. Per Mishima, il Carnevale era la festa contemporanea più simile ai Baccanali o ai

culti dionisiaci della Grecia antica. Una festa dove il popolo, “avendo attribuito agli dei ogni caratteristica umana, cadeva nella follia serenamente, con la stessa serenità si affidava alla paura della vita, e nell'ebbrezza faceva a pezzi i figli amati” (Mishima 1993: 68). Lo scrittore inseguiva nel Carnevale quell'estasi prodotta dai gesti collettivi come le danze e le sfilate dei carri allegorici. Al principio partecipò alla festa solo come spettatore, ma nei tre giorni seguenti, si abbandonò all'euforia e all'ebbrezza danzando con la folla fino al mattino (Mishima 1993: 77). Nel 1954, l'atmosfera di Rio e del Carnevale furono ricreate da Mishima nell'operetta *Bon dia Senyora* (*Bom dia Senhora!*) che fu diretta da Murayama Tomoyoshi e allestita dal Shōchiku kagekidan, una compagnia formata da sole donne. Per la musica, lo stesso autore suggerì di usare i vinili che si era portato dal Brasile (Inose, Sato 2020: 229). *Bom dia Senhora!* si svolge in piena estate brasiliana, periodo del Carnevale, e i personaggi ricordano quelli della commedia dell'arte come Arlecchino, Colombina e Pantalone. Divisa in sette scene che hanno come titolo luoghi famosi come *Hotel Copacabana*, *Cinelandia*, *Casa grande della fazenda di caffè*, è uno spettacolo divertente, con scambi di personaggi, intrighi e molti colpi di scena (Kusano 2006: 91). *Bom dia Senhora!* fu l'unica operetta scritta da Mishima e nello stesso 1954 debuttò con successo al teatro Minamiza di Kyoto.

Il soggiorno a Lins e *Shiroari no su*

L'undici febbraio del 1953 Mishima si trasferì a Lins, nella regione del caffè di San Paolo, e soggiornò una settimana nella piantagione del suo amico Tarama Yoshihiko, il quale, dopo la Seconda Guerra Mondiale, era stato adottato da una coppia di immigranti giapponesi in Brasile e aveva ereditato la loro fortuna (Kusano 2005: 81)¹⁰. Lo scrittore rimase incantato alla vista della immensità delle campagne brasiliane e dalla varietà dei suoi costumi. Nelle *Note*,

10 Il vero nome di Tarama Yoshihiko era Wakanomiya Higashikuni, un ex principe di un ramo della famiglia imperiale giapponese il quale, come terzogenito, aveva rinunciato al titolo nobiliare per essere adottato da Tarama Tetsusuke e sua moglie Kinu che erano emigrati in Brasile e non avevano eredi. La pratica dello *yōshi engumi* è da secoli legalmente accettata in Giappone e permette ad una famiglia senza eredi la continuità del nome e la tutela del patrimonio ereditario.

l'autore descrisse dettagliatamente lo stile di vita del mondo rurale, come i costumi dei bovani, l'ambiente dei villaggi o l'armonia tra i colori ocra delle case e la terra rossa delle strade dei villaggi (Mishima 1993: 58). In particolare, durante il tragitto in automobile in compagnia di Tarama, fu estasiato alla "vista sublime" delle nuvole tropicali che fluttuavano nel cielo sopra gli alberi, come in carovana, e gli ricordavano i quadri di Blake visti a Los Angeles poco tempo prima:

Quelle colpite direttamente dalla luce del sole sprigionano luminosità come muscoli poderosi di marmo bianco; quelle dove si alternano luce e ombra sembrano magnificenti pietre tombali. Senza dubbio il quadro di Dio e angeli di William Blake allude alle nuvole. Le emozioni che i fenomeni della natura mi regalano più che pittoriche sono musicali, e mi riesce difficile esprimerle a parole. Non ho talento per la musica, ma quando mi imbatto in una natura grandiosa e bellissima non posso fare a meno di apprezzarla più con le orecchie che con gli occhi. (Mishima 1993: 59)

Due anni più tardi, lo scrittore inserirà quei paesaggi e l'impatto visuale di quelle nuvole bellissime che "abbagliano gli occhi roteando all'orizzonte" alla fine del primo atto di *Shiroari no su*, uno dei suoi drammi moderni di maggiore successo (Mishima 2003: 230). Mishima avvistò la prima volta un nido di termiti proprio a Lins, nel giardino dei Tarama, e ne rimase colpito:

In un angolo del giardino dei Tarama ho visto un nido abbandonato di formiche bianche. Un nido alto quasi un metro, solido come roccia. In cima all'alta torre è visibile l'entrata che le formiche bianche hanno disertato. La torre è coperta di muschio, sembra un vecchio castello abbandonato dalla famiglia reale che si è allontanata dalla capitale. (Mishima 1993: 61)

Il nido delle termiti è una strana costruzione a forma conica che si scorge facilmente nelle campagne brasiliane alla fine di gennaio e che può raggiungere anche i due metri di altezza e nove di larghezza. Questi insetti sociali, chiamati anche *formigas-sauvas* in portoghese, sono noti per erigere tumuli di terra alti come torri con intricati sistemi di tunnel in cui brulicare. Ma, anche se attirano facilmente l'attenzione dei turisti, sono una vera piaga per l'agricoltura brasiliana. Per Mishima, invece, i nidi di termiti erano un'immagine carica di significato, al punto che li scelse come titolo del suo primo dramma in più atti scritto per una

compagnia di *shingeki*¹¹. *Shiroari no su* venne commissionato allo scrittore nel 1954 dal gruppo Gekidan seinenza a condizione che fosse economico, con scenario fisso, ricco di accessori, ma con pochi personaggi. Mishima accettò l'incarico poiché quelle condizioni aderivano al suo ideale di teatro (Kusano 2002: 87).

Il critico Matsumoto (2007: 68-69) sostiene che per Mishima scrivere un testo teatrale era come essere condotto in un sentiero distante da quello del romanzo, ma che era più stimolante per la sua immaginazione:

Il romanzo inizia con le parole inserite in una dimensione astratta e terribilmente vuota, il che può anche essere un altro tipo di limitazione. Tuttavia, nei testi teatrali, oltre agli attori, al palco, agli spettatori, il limite temporale o il budget, esistono restrizioni imposte da fatti e situazioni del mondo reale che devono essere rivissute sulla scena. (Matsumoto 2007: 69)

Mishima si ispirava al teatro classico francese di Racine e riteneva che il fascino di uno spettacolo teatrale fosse rappresentato proprio da tali restrizioni, che erano “come il ritmo e lo schema metrico nella poesia” (Matsumoto 2007: 69). I dialoghi erano fondamentali nei suoi drammi, ma a differenza del romanzo, che vedeva come una grande costruzione con le fondamenta saldamente fissate al suolo, il teatro era come un palazzo fluttuante nel cielo. Inoltre, le sue tematiche, anche se sono ancorate alla realtà, si arricchiscono di estetica e filosofia (Yamanka 2017: 5). *Shiroari no su* è un'opera innovativa nella produzione teatrale dell'autore poiché, rispetto ai testi anteriori, che erano un semplice prolungamento dei suoi drammi in un atto, è caratterizzata da un forte impatto drammatico. Questo è dovuto all'irrompere sulla scena della realtà interiore dei personaggi, che agiscono attraverso un complesso gioco di intrecci psicologici, fino a giungere al ribaltamento finale. A partire da questo lavoro, Mishima stabilì lo stile classico nella maggior parte dei testi teatrali successivi (Kusano 2007: 87).

Shiroari no su è diviso in tre atti e ambientato in estate nello spazio chiuso di una casa colonica brasiliana. I personaggi principali sono una coppia di aristocratici giapponesi, Kamiya Yoshirō e Taeko, e i loro dipendenti, l'autista Momoshima e sua moglie Keiko, due giovani *nikkei* brasiliani. Come attori di secondo piano compaiono i due domestici Ōsugi e Kinu. Mishima volle rievocare le esperienze

11 Letteralmente, nuovo teatro. Forma di teatro giapponese degli inizi del secolo XX che si ispirava al teatro occidentale moderno.

e le conversazioni avute a Lins e scrisse il dramma rimaneggiando quell'esperienza. La scelta di un'ambientazione esotica, distante dal caos del Giappone del dopoguerra e lo scenario indefinito, contribuiscono a diminuire l'effetto realista (Yamanaka 2017: 17). Oltre alle differenze tra giapponesi e brasiliani, Mishima volle rappresentare l'alienazione di chi vive in una terra straniera, come ad esempio quella del suo vecchio amico Tarama. Secondo Viglielmo (1973: 1) il tema centrale del dramma è la contrapposizione tra la coppia giapponese stanca e decadente, che per Mishima rappresentava i valori del Giappone pre-bellico, e la coppia nip-po-brasiliana, simbolo della vitalità, passione e speranza del nuovo Brasile. Ritroviamo anche un tema caro all'autore, la decadenza di una famiglia che, in questo contesto, è allargato ad una coppia in crisi. La metafora della forza distruttiva delle termiti, invece, indica il vuoto generato dai sentimenti dei protagonisti.

Qualche anno più tardi il simbolo delle termiti giocherà un ruolo cruciale nell'elaborazione della visione mishimiana del rapporto tra parola e corpo e del concetto di *nikutai* (Centonze 2012: 218-237). Nel 1968 Mishima scrisse, infatti, *Sole e acciaio*, che può essere definito un "autoritratto letterario", o una "riflessione di un poeta e atleta sulla relazione tra mente e corpo. Tra fondo e superficie. Dentro e fuori. Vita mentale e esistenza corporea" (Leminski 1985: 117), nella quale la scrittura assume, allo stesso livello del corpo, la posizione di opera d'arte. Mishima ricorre proprio alla metafora delle termiti per spiegare l'educazione intellettuale ricevuta da bambino che dava priorità allo sviluppo della mente a discapito di quella del corpo, disprezzato perché fragile:

Quando rifletto attentamente sulla mia infanzia, mi accorgo che per me i ricordi legati alle parole risalgono a tempi infinitamente più lontani della memoria carnale. A una persona comune si presenta prima il corpo e poi il linguaggio, mentre a me si manifestarono in primo luogo le parole e in seguito, molto più tardi, con estrema riluttanza mi apparve il corpo, già in una forma ideale: ed esso era, inutile a dirsi, già corroso dalle parole. Prima esiste il pilastro di legno non verniciato, poi giungono le termiti e lo intaccano. Nel mio caso, invece, prima esistevano le termiti, poi a poco a poco il pilastro di legno non verniciato, già per metà divorato. (Mishima 1982: 8)

Le termiti sono le parole e il nido è il corpo di Mishima. Di conseguenza, *Shiroari no su* può essere considerato come un'allegoria della condizione esistenziale dello scrittore la cui stessa attività professionale favoriva il perpetuarsi del processo di corrosione del corpo. Il dramma si apre un anno dopo l'arrivo in Brasile di

Kariya Yoshirō e sua moglie Taeko, una coppia di nobili decaduti, che erano stati adottati da un'anziana vedova giapponese e avevano da lei ereditato una piantagione di caffè. In Giappone, Kariya aveva accettato i ripetuti tradimenti della moglie e l'aveva sempre perdonata; eppure, il suo animo era diventato lentamente insensibile. Con la perdita del patrimonio familiare e la speranza di riscatto, la coppia pensa di rifarsi una nuova vita in Brasile. Ma nella piantagione di caffè le giornate trascorrono monotone in compagnia dell'autista Momoshima e i due anziani domestici. Taeko soffre profondamente di solitudine e nostalgia del Giappone al punto che, spinta da un insensato desiderio di autodistruzione, seduce Momoshima e lo persuade a togliersi la vita insieme a lei. Tuttavia, il doppio suicidio fallisce e, anche questa volta, la magnanimità di Kariya lo spinge a perdonare i due amanti. Sei mesi più tardi Momoshima sposa la giovane *nikkei* Keiko.

L'adulterio gioca un ruolo centrale in questo dramma dal momento che, attraverso le azioni dei protagonisti, l'autore indaga la natura dello stesso carattere giapponese e, soprattutto, il modello di matrimonio tradizionale che nel Giappone degli anni Cinquanta stava entrando in crisi. In particolare, l'autore enfatizza in questo contesto le conseguenze negative di un matrimonio senza amore, governato dall'ipocrisia. In questo dramma l'adulterio è tollerato ma, come risultato, i protagonisti agiscono con indifferenza, come se avessero perso il desiderio di vivere. Viglielmo (1973: 10) individua come secondo tema del dramma l'effetto corruttore del perdono costante, unito all'assenza di castigo: "Mishima, in forma leggermente ironica, propone che la pietà senza la giustizia diventa ancora più crudele e mortale che non la sua antitesi, la giustizia senza pietà". Taeko e Momoshima sfuggono alla morte, ma il senso di colpa consuma la loro energia vitale. Allo stesso tempo, la generosità di Kariya ha trasformato la casa in una prigione invisibile, una prigione dove tutto si perdona, come dichiara Taeko:

Quell'uomo [Kariya] ha riempito la casa di pace e tranquillità false. [...] Lui adora l'ipocrisia e le relazioni dove non si può amare né odiare [...] perché l'ipocrisia non si ama né si odia. (Mishima 2003c: 240)

Al contrario, Keiko, la giovane moglie di Momoshima, è un personaggio pieno di vitalità e passione. Ossessionata dal tentato suicidio del marito non sopporta più di vivere in quell'ambiente senza sentimenti, vuoto e fragile come un nido di termiti. Decide di ribellarsi e accusa Kariya di essere debole e inetto. Lui cerca di giustificare il proprio comportamento comparando il "sangue vecchio" suo e di sua moglie al "sangue nuovo" della coppia brasiliana:

Momoshima è uguale a te, è nato in Brasile ed ha il sangue nuovo. Io e Taeko, invece, siamo uguali, abbiamo il sangue vecchio. [...] Taeko si sentiva persa, per questo si è appassionata per Momoshima. Il suo amore è terribile perché anche se lei stava morendo voleva trascinare con sé il sangue nuovo di lui [...]. Non era necessario che morissero, ma Taeko voleva in qualche modo condividere la sua solitudine disperata. Da quando era arrivata in questo paese si sentiva più sola di quando stava in Giappone. Per questo voleva morire. Non sapeva dove andare. Momoshima mi ha fatto pena, e l'ho perdonato. Come in passato, mi sono fatto coraggio e l'ho perdonato. Hai capito? (Mishima 2003c: 286)

Mishima costruisce abilmente l'intreccio del dramma a partire dal contrasto tra i due giapponesi e i due *nikkei*, che corrispondono al divario tra passato e il presente o alla differenza tra Giappone e Brasile. Taeko guarda al passato, ma non ha più vitalità e trascina con sé il giovane Momoshima. Dal canto suo, Kariya è un uomo debole, ma è attratto da Keiko ed è pronto a rinascere grazie al contatto con il "sangue nuovo" di lei:

Keiko, tu sei il sole, il sole del Brasile. [...] Finalmente ho visto qualcosa che ho desiderato tutta la vita [...] tu sei come l'ardente e sconfinata terra brasiliana. [...] Il mio sangue è vecchio e corrotto, ma adesso ho conosciuto il tuo sangue nuovo. E torno a vivere. (Mishima 2003c: 283)

Queste parole ricordano lo stato d'animo di Mishima all'epoca del viaggio e la sua idealizzazione del Brasile come fonte di rigenerazione. Secondo Shimada (1995: 303), infatti, Kariya, Taeko e Momoshima, stanchi e delusi dalla vita, sarebbero l'alter ego di Mishima. Di conseguenza, Keiko potrebbe essere vista come la personificazione dell'incontro con la vitalità del Brasile. Significativamente, proprio un mese dopo la stesura di *Shiroari no su*, Mishima iniziò la pratica del body building ed il suo percorso di trasformazione. La stessa Keiko ricorda alcuni tratti del carattere di Mishima. Matsumoto (2001: 71) enfatizza come molti protagonisti di Mishima siano combattivi anche dinanzi ad imprese impossibili. Keiko, nonostante sappia che è impossibile far rivivere ciò che è morto, lotta comunque per riconquistare l'amore di suo marito. Prepara un tranello per riavvicinare Taeko e Momoshima e convince Kariya ad aiutarla. Ma il suo piano fallisce e, al contrario, è lei a cadere nelle braccia di Kariya. A questo punto, i ruoli si capovolgono e Momoshima, "contagiato dalla stessa malattia di Kariya", lo perdona per restituire il

favore ricevuto, poiché nell'universo di *Shiroari no su* “esiste il crimine, ma non la punizione, piuttosto l'autopunizione” (Kusano 2003: 89). L'ultimo atto del dramma si sviluppa in un crescendo drammatico. Dopo aver scoperto il tradimento del marito, Taeko propone quasi per gioco a Momoshima un altro doppio suicidio:

Non è niente, solo una passeggiata mattutina. Una donna insonne fa una strana passeggiata all'alba. Senza vedere né ascoltare niente, cammina a passo veloce, senza inciampare. Se vieni con me, allora capirai. (Mishima 2003: 278)

Per il suo animo tormentato, la morte diventa l'unica via di riscatto, come indica anche il nome del luogo che Taeko ha scelto per lanciarsi con la macchina: lo “stagno della speranza” (Mishima 2003: 278). Quando Keiko trova il loro biglietto di addio lo mostra a Kariya, che dichiara che anche questa volta perdonerà il loro gesto estremo. Poi chiede a Keiko di sposarlo, ma, nel momento in cui i due cominciano a scorgere un futuro luminoso insieme, dall'esterno arriva il rumore del motore di una macchina che si avvicina. Sono Taeko e Momoshima che stanno tornando indietro. Con questo finale a sorpresa il sipario si abbassa davanti alla figura di Kariya dallo sguardo attonito e quella di Keiko che urla: “Ho paura! I morti hanno aperto la tomba e sono tornati! Le termiti sono tornate!” (Mishima 2003c: 293). Mishima non lascia trasparire se il suicidio di Taeko e Momoshima sia fallito o se entrambi siano risorti come delle termiti. Sicuramente, alla fine, le forze della distruzione prevalgono su quelle del bene.

Yamanaka (2017: 16) osserva che, nonostante il dramma si svolga in Brasile, i personaggi parlano giapponese e quello che succede sul palco non è il mondo dei *nikkei* brasiliani. Mishima volle rappresentare l'aspetto conflittuale e decadente del Giappone del dopoguerra rappresentato dai Kariya. Tuttavia, il fatto che abbia scelto il Brasile come simbolo di ottimismo e di speranza, rispetto alla sua visione del Giappone, dimostra quanto la vitalità e la forza del paese tropicale lo abbiano affascinato. Nel 1955, *Shiroari no su* vinse il prestigioso premio Kishida di drammaturgia.

Conclusioni

Alla fine del 1951 il giovane scrittore Mishima Yukio partì per un viaggio di cinque mesi negli Stati Uniti, in Brasile e in Europa come corrispondente del quotidiano «Asahi». Il resoconto del viaggio fu pubblicato subito dopo il ritorno in patria nel

maggio del 1952, con il titolo *La coppa di Apollo*. Era la prima volta che Mishima andava all'estero e quell'esperienza ebbe risvolti profondi nella sua vita personale e intellettuale. Lo scrittore era partito in un momento significativo della storia del Giappone che in pochi mesi avrebbe visto la fine dell'occupazione americana e il ritorno dell'indipendenza. Dopo la pubblicazione di *Confessioni di una maschera*, che aveva contribuito a farlo affermare come una delle promesse della letteratura giapponese, Mishima sentiva la necessità di ritemprarsi e di distanziarsi da un ambiente intellettuale che non sentiva affine. In effetti, durante il viaggio, Mishima curò il suo malessere e il pessimismo originato alla sconfitta del Giappone con la "scoperta del proprio corpo e della forza del fisico esposto alla luce del sole" (Leminski 1985: 115). Tra i paesi visitati dallo scrittore, il Brasile divenne uno dei più coinvolgenti e ricchi di spunti letterari. Mishima fu uno dei primi scrittori giapponesi ad andare in Brasile e durante i due mesi in cui soggiornò tra Rio de Janeiro, San Paolo e una piccola città dell'entroterra paulista, fu affascinato dai paesaggi e ammirò il popolo brasiliano. A questo proposito scrisse nell'articolo *I vantaggi del cattolicesimo a San Paolo*:

Arrivando qui dal Nordamerica si avverte subito il vantaggio di trovarsi in un paese cattolico. Mentre la cultura protestante si fonda sull'ipocrisia che basti la fede, la cultura cattolica offre una precisa normativa piena di proibizioni e insieme molto duttile. [...] I giapponesi dovrebbero imparare a godersi la vita come i brasiliani. Le zone residenziali sono ricche delle forme più diverse: accanto al supermoderno, l'edificio portoghese, lo spagnolo, l'italiano allietano le passeggiate, mentre il centro di San Paolo, con i grandi edifici dalle forme capricciose e bizzarre è il sogno degli architetti diventato realtà. [...] Io amo profondamente i brasiliani ma temo di aver descritto solo gli aspetti sregolati della loro vita. Ve ne sono altri. Sotto la luce di un paese luminoso, senza ombra di degenerazione si annida una morale cattolica carica di accenti gotici. (Mishima 1993: 92-93)

Rio de Janeiro era stato il motivo che lo aveva spinto ad andare in Brasile. Quella città lo attraeva e misteriosamente fece riaffiorare le sue memorie d'infanzia e lo portò a riflettere sulla reincarnazione, un tema fondamentale delle sue ultime opere. Mishima fece molte esperienze durante il viaggio, come partecipare al Carnevale di Rio, andare a cavallo per le piantagioni di caffè e incontrare la comunità giapponese locale. Il Carnevale fu uno dei momenti più entusiasmanti, che ispirò la creazione dell'operetta *Bom dia Senhora!*. La visita a San Paolo e

l'interazione con la comunità *nikkei* è il tema del racconto *Fumanna onnatachi*. In *Fukuzatsuna kare*, oltre a ricorrere alle memorie personali, Mishima si appropriò abilmente di certi stereotipi del Brasile come paese esotico, terra della passione e dell'amore, per creare una storia divertente e avventurosa. Il suo lavoro più interessante è quello basato sul soggiorno a Lins, *Shiroari no su*, il primo dramma in più atti di Mishima nel quale l'autore compara le differenze tra il Giappone e il Brasile a partire dalla relazione tra una coppia di giapponesi e una di *nikkei* brasiliani. La metafora delle termiti è utilizzata in questo contesto per simboleggiare la crisi dei rapporti coniugali dei protagonisti che corrode i sentimenti e li trasforma in falsità.

Le intuizioni avute in Brasile ebbero un influsso duraturo sul lavoro e le vicende personali di Mishima. Dopo il suo ritorno in Giappone, lo scrittore produsse con rinnovata vena creativa opere stilisticamente innovative rispetto alla sua produzione anteriore e, allo stesso tempo, avviò quel processo di trasformazione del corpo attraverso la pratica del body building e delle arti marziali a cui lui stesso attribuiva significati di rottura con il passato e con il mondo letterario dell'epoca. Un processo iniziato con la scoperta del sole proprio sulla nave che lo portava per la prima volta all'estero e che culminò nella pubblicazione di *Sole e acciaio* nel 1968. In questo saggio, Mishima esprime la propria filosofia di simbiosi tra azione, purezza carnale e scrittura. E, per spiegare la sua particolare visione della relazione tra corpo e parole, utilizza proprio la metafora delle termiti, a ulteriore dimostrazione dell'importanza rivestita dal viaggio in Brasile nell'evoluzione della sua poetica letteraria.

Bibliografia

- AMITRANO, GIORGIO, 2022, *Postfazione*, in Mishima, Yukio, *Vita in Vendita*, Feltrinelli, Milano.
- CENTONZE, KATJA, 2012, *Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi and Hosoe Eikō*, in Geilhorn, Barbara, et al., eds, *En-acting Culture: Japanese Theatre in Historical and Modern Contexts*, Iudicium, München, pp. 218-237.
- CENTONZE, KATJA, 2016, *Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio*, in Migliore, Maria Chiara, et al., a cura di, *Riflessioni sul Giappone antico e moderno II*, Aracne, Roma.
- HANADA, TOSHINORI, 2001, *Aporo no sakazuki no tabi no bunpō*, in Matsumoto, Tōru,

- Satō, Hideaki, Inoue, Takashi, eds, *Mishima Yukio ronshū III: Sekai no naka no Mishima Yukio*, Bensei shuppan, Tokyo, pp. 58-75.
- INOSE, NAOKI, SATO, HIROAKI, 2012, *Persona: A Biography of Yukio Mishima*, Stone Bridge Press, Berkeley, California.
- INOUE, TAKASHI, 2020, *Boro no hito: Mishima Yukio*, Heibonsha, Tokyo.
- ISHIKAWA, TATSUZŌ, 2008, *Sōbō: uma saga da imigracao japonesa*, Ateliê Editorial, São Paulo.
- KAJIHARA, KELLY AKEMI, 2008, *A imagem do Brasil no exterior: análise do material de divulgação oficial da EMBRATUR, desde 1966 até 2008*, in «Observatorio Nacional de Turismo - Revista Acadêmica», Universidade de São Paulo.
- KUSANO, DARCI, 2006, *Yukio Mishima: o homem de teatro e cinema*, Perspectiva, Fundação Japão, São Paulo.
- LEMINSKI, PAULO, 1985, *Posfácio: entre o gesto e o texto*, in Mishima, Yukio, *Sol e Aço*, Editora Brasiliense, Sao Paulo, pp. 107-124.
- MATSUMOTO, TÔRU, 2007, “*Gikyoku no buntai*” no *kakuritsu*: Shiroari no su o *chūshin ni*, in *Mishima Yukio kenkyū*, vol. 4, Kanae shobō, Tokyo, pp. 67-77.
- MATSUMOTO, TÔRU, SATŌ, HIDEAKI, INOUE, TAKASHI, eds, 2000, *Mishima Yukio jiten*, Bensei shuppan, Tokyo.
- MATSUMOTO, TÔRU, SATŌ, HIDEAKI, INOUE, TAKASHI, eds, 2001, *Mishima Yukio ronshū III: Sekai no naka no Mishima Yukio*, Bensei shuppan, Tokyo.
- MIKI, JUN, 1967, *Samba, Samba, Brazil*, Kyūkōsha, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1982 [1965], *Sole e acciaio*, Guanda, Parma.
- MISHIMA, YUKIO, 1987 [1966], *Fukuzatsuna kare*, Kadokawa bunko, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1993 [1967], *La Coppa di Apollo*, Migliore, Maria Chiara, a cura di, Leonardo Editore, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 2003a [1954], *Fumanna onnatachi*, in Mishima, Yukio, *Misaki nite no monogatari*, Shinchō bunko, Tokyo, pp. 61-83.
- MISHIMA, YUKIO. 2003b [1947], *Misaki nite no monogatari*, Shinchō bunko, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 2003c [1954], *Shiroari no su*, in *Ketteiban Mishima Yukio zenshū*, vol. 22, Shinchōsha, Tokyo, pp. 209-294.
- MISHIMA, YUKIO, 2003d [1963], *Watashi no henreki jidai*, in *Ketteiban Mishima Yukio zenshū*, vol. 32, Shinchōsha, Tokyo, pp. 271-323.
- NATHAN, JOHN, 2000, *Mishima: A Biography*, Da Capro Press, Boston.
- NATILI, DONATELLA, 2007, *Brasiliani dagli occhi a mandorla*, in «I Quaderni Speciali di Limes», vol. 5, pp. 213-221.
- ORIGLIA, LYDIA, a cura di, 2000, *Yasunari Kawabata, Yukio Mishima: Lettere 1945- 1970*, SE, Milano.

- 218 ROCHA SILVEIRA, RODOLFO, 2008, *Mishima Yukio ni okeru "Burajiru"*, in «Ningen shakai kankyō kenkyū», vol. 35, pp. 99-113.
- SAEKI, SHŌICHI, 1978, *Hyōden, Mishima Yukio*, Shinchōsha, Tokyo.
- SCOTT STOKES, HENRY, 2000, *The life and death of Yukio Mishima*, Cooper Square Press, New York.
- SHIMADA, JUN, 1995, *Mishima Yukio kaishaku: Shoki sakuhin o chūshin to shita seishinbunretsuteki kōsai*, Nishida shoten, Tokyo.
- SUGIYAMA, SHIN'YA, 2016, *Mishima Yukio Aporo no sakazuki ni okeru San Paulo: Mite kakanakatta koto toshite ryokōki*, in *Bungakukai o wataru – "Ekkyō to hen'yō" no shintenkai*, Miyai shoten, Tokyo.
- TADOKORO, KIYOKATSU, 2012, *Burajiru no imēji no rekishitekina henshen*, in «Kyōto gaikokugo daigaku kenkyūronsō», vol. 79, Tokyo, pp. 401-412.
- VIEIRA, JOÃO LUIZ VIEIRA, 1987, *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*, in Ramos, Fernão, a cura di, *História do cinema brasileiro*, Art Editora, São Paulo, pp. 131-187.
- VIGLIELMO, VALDO H., 1973, *Mishima y Brasil: un estudio de Shiroari no su*, in «Estudios Orientales», vol. VIII, n. 1, El Colegio de Mexico, 1973, pp. 1-18.
- YAMANAKA, TAKESHI, 2017, *Sengo jūnen - Mishima no mita Shiroari no su*, in *Kasanaru shiten - Nihon gikyoku no chikara*, vol. 1, Shinkokuritsu gekijō, Tokyo, pp. 16-17.

Sade, Hitler e la macchina del tempo negli spettacoli mishimiani di Andrea Adriatico

219

STEFANO CASTI

I due drammi *Madame de Sade*¹ e *Il mio amico Hitler* si presentano come complementari, nonostante Mishima abbia concepito il secondo successivamente al primo, senza un disegno preventivo del dittico. L'autore stesso ne accredita a posteriori una lettura combinata: "Da quando avevo scritto *Madame de Sade* desideravo comporre un'opera che la completasse. E questo non per un significato particolarmente profondo, ma per il gusto della simmetria" (Mishima 1990: 108). Una "simmetria" costruita grazie a vari espedienti. Entrambi affrontano – il primo in assenza, il secondo in presenza – due figure storiche europee, maledette e fortemente evocative come Sade e Hitler, sulla base di altrettante biografie². Entrambi si concentrano sul tema della fedeltà – coniugale nel primo, amicale nel secondo – e dei suoi misteri e ambiguità. Entrambi fanno riferimento alla costruzione della tragedia barocca in versi, con l'esplicita predilezione della scrittura di Racine. E soprattutto, entrambi presentano personaggi di

1 In realtà *La marchesa de Sade*: il titolo italiano proviene dalla mediazione della prima traduzione inglese effettuata da Donald Keene (1967).

2 Si tratta di *La vita del Marchese de Sade* (*Sado kōshaku no shōgai*) di Shibusawa Tatsuhiko, 1964, e *Hitler: A Study in Tiranny* di Alan Bullock (e non Brooke come erroneamente riportato nella traduzione italiana, Mishima 1990: 109), 1952, letto probabilmente in una successiva edizione giapponese.

un solo genere: esclusivamente femminile nel primo ed esclusivamente maschile nel secondo.

Nonostante l'evidente complementarità, il mondo del teatro ha reagito ai due testi diversamente. *Madame de Sade* ha avuto sulle scene internazionali una discreta fortuna, che registra tra le altre la nota versione diretta da Ingmar Bergman, a teatro nel 1989 e in televisione nel 1992. Ma già in Italia l'opera era stata allestita nel 1982 da Bruno Mazzali al Teatro Trianon di Roma, seguito nel decennio successivo da Ferdinando Bruni (Milano, Teatro dell'Elfo, 1996) e Andrea Adriatico (Bologna, Teatri di Vita, 1999), mentre nel nuovo secolo le versioni italiane si infittiscono con le regie di Massimo Castri (Torino, Teatro Carignano, 2001), Nadia Baldi (Benevento, Città Spettacolo, 2003), Piero Ferrarini (Bologna, Teatro Dehon, 2010) e Antonio Mosele (Thiene, Auditorium Fonato, 2017). Al contrario, *Il mio amico Hitler* è raramente approdato in scena, e per l'Italia ci fermiamo a due soli allestimenti di Tito Piscitelli (Cagliari, Teatro Akròama, 1996) e, ancora, Adriatico (Bologna, Teatri di Vita, 2019). Un evidente sbilanciamento dovuto probabilmente a diverse ragioni, a cominciare dal titolo, "rabbrividente e 'scorrettissimo' da qualunque parte lo si consideri" (Liotta 2012: 59), che potrebbe aver allontanato il "mondo del teatro [...] timoroso di un equivoco ideologico" (Sica 2011: 45). D'altra parte, è lo stesso autore a provocare scrivendo che "Mishima [...] il pericoloso ideologo, dedica un'ode perversa al pericoloso eroe, Adolf Hitler" (Scott Stokes 2008: 274). Ma non va esclusa anche una certa difficoltà del mondo del teatro nel rapportarsi con la Storia del XX secolo rispetto a periodi più distanti e quasi mitici, come l'Illuminismo e la Rivoluzione Francese, e un'ancor maggiore difficoltà nel rapportarsi con Hitler, cioè una figura caratterizzata in modo univoco, come grande criminale anziché – come invece lo tratta Mishima – scaltro uomo politico. La minor fortuna dell'opera comporta l'assenza di una valorizzazione del dittico, con l'unica eccezione di Andrea Adriatico, che ha portato in scena le opere a distanza di vent'anni l'una dall'altra (fig. 1).

La *Madame de Sade* di Adriatico lega la debordante verbalità di Mishima a una rigorosa composizione dello spazio. Al centro del palcoscenico è situato un enorme cilindro su un binario, aperto per un terzo verso il pubblico: nei cambi di scena il cilindro ruota su sé stesso mostrando la parete esterna, e quando l'apertura torna verso il pubblico, al suo interno sono apparse o scomparse le attrici (che quindi non 'entrano' o 'escono' mai). Se nel primo atto le rotazioni si bloccano sempre con l'apertura frontale, nel secondo l'apertura si ferma in linee oblique sempre diverse, ritagliando così la visione del pubblico in scorci e prospettive differenti, mentre nel terzo i movimenti e gli stop sono più fre-



Fig. 1 - Patrizia Bernardi in *Madame de Sade*, regia di Andrea Adriatico (1999)

quenti e casuali rispetto all'andamento del testo. Lo spazio ridefinisce così una condizione chiave dell'opera di Mishima, la claustrofobia: quella del salotto Montreuil in cui, secondo il principio dell'unità di luogo, si collocano i tre atti, ma anche quelle evocate della prigione in cui è rinchiuso Sade e del convento in cui finirà Renée. Nelle parole di Renée, "questo mondo in cui abitiamo è il mondo creato dal marchese de Sade" (Mishima 1982: 114). Sade è dunque esterno al cilindro-mondo, come un potente faro cinematografico poco distante (unica fonte luminosa dello spettacolo, sempre accesa senza gradazioni), ma è anche baricentrico, come la poltrona preziosa ricamata (unico oggetto di scena) al centro del cilindro, sulla quale solo la sfrontata Saint-Fond si siede nei primi due atti, prima che sia la stessa Renée a sedercisi nel terzo, dopo aver affermato che "Alphonse sono io" (Mishima 1982: 92).

Proprio sul rapporto tra l'uomo assente e le donne che "devono incrociarsi e ruotare intorno a loro stesse, come nelle rivoluzioni dei pianeti" (Mishima 1982: 119), Adriatico disegna in modo preciso gli spostamenti delle attrici, che durante i dialoghi si muovono sempre *orbitando* in senso orario nel primo atto, antiorario nel secondo e in diverse e apparentemente casuali traiettorie nel terzo. Le relazioni diventano così coreografia, e sono leggibili nei pulitissimi tracciati dei percorsi, non filologicamente ma concettualmente collegabili al rigore prossemico del teatro *nō*, in un rapporto sottile e nascosto fra Oriente e Occidente. La vicenda del '700, radicata nella cultura occidentale illuminista, è innervata nel testo di

concetti e dispositivi narrativo-epistemologici orientali³. Per esempio, il rapporto di Renée e Sade è leggibile attraverso *Hagakure*, libro di riferimento per Mishima sull'etica del samurai. Lo scrittore spiega l'antica massima "Soprattutto, una donna deve pensare a suo marito e al suo sovrano" richiamando l'antica Grecia: la donna è fedele e rispetta il marito, mentre l'uomo "aveva storie d'amore con bei giovanetti, oppure si divertiva con prostitute o istruite concubine-schiave, le etère" (Mishima 1983: 81). D'altra parte, Renée ricalca con evidenza la figura greca di Penelope (Perrin 2019). Ma se la regina è al centro di un universo completamente maschile che attende la ricongiunzione con l'eroe, Renée è il fulcro di un mondo femminile che *costruisce* i propri modelli maschili in loro assenza, sottraendosi alla loro materializzazione e ricongiunzione.

Se consideriamo anche i movimenti del cilindro, insieme alle attrici è l'intero spazio a danzare. A rendere ancor più intrigante questa danza, "Adriatico ha abolito ogni commento musicale disegnando una partitura vocale di cinque donne" (Lamantea 2000), dove si afferma come "unica colonna sonora il rullio del cilindrone che ruota su se stesso per sottolineare i cambi di scena" (Chinzari 1999), ossia un sordo rullio metallico e cupo, da vecchio vagone ferroviario che sferraglia sui binari, suggerendo quasi l'idea di un livido viaggio verso un altrove, che però è sempre lo stesso luogo attraversato dal tempo. Infatti, più che nello spazio, è nella dimensione del tempo, suggerita dalla dilatazione storico-cronologica fra gli atti, che la *Madame de Sade* di Adriatico innesta il suo senso profondo, lanciando un'esca verso la ricomposizione del dittico con *Il mio amico Hitler*. Adriatico inserisce all'interno dello spettacolo alcuni frammenti spuri con il titolo *Anarchie. Quel che resta di liberté, égalité, fraternité*, e più precisamente nel primo atto il brano di Mishima *Sul pudore* (Mishima 1990a: 33-36), e negli altri due atti un testo poetico originale di Milena Magnani. I testi aggiunti sono recitati, in uno sferzante gioco sadomasochistico, da due uomini in divisa militare allusivamente tedesca, che si sostituiscono per pochi minuti ai personaggi di *Madame de Sade*: più precisamente, dopo una rotazione del cilindro scompaiono tutte le donne e al loro posto com-

3 La stessa battuta finale dell'opera, per esempio, che dalla prospettiva occidentale rappresenta "il mistero [che] si richiude, più fitto di prima" (Yourcenar 1982: 39), è interpretabile come un *kōan*: "Remarkable as it is, there is a classic Zen koanlike quality to this play; a rap on the head by the playwright in the role as Zen master - and the audience is left to find the truth on its own" (Rollyson 2003).

paiono i due militari con la loro brevissima scena, poi ancora un giro del cilindro, i soldati scompaiono e il testo di Mishima riprende da dove era stato interrotto.

È allora evidente come il cilindro rappresenti una sorta di macchina del tempo. La battuta della baronessa di Simiane “Mi sembra ieri. Non è forse come se quella realtà chiamata ‘tempo’ [...] avesse soltanto attraversato questa sala trascinando la coda della veste?” (Mishima 1982: 105) innesca nell’allestimento di Adriatico una serie di vertiginosi giri del cilindro che, come per colpa di un malfunzionamento della macchina del tempo, portano per pochi minuti, nel terzo atto, alla compresenza del secolo passato della *Madame de Sade* e dell’epoca attuale di *Anarchie*, in cui ciascun gruppo – le donne e i militari – continua la propria storia ignorando l’altro che pure condivide lo stesso spazio. Il cilindro, “mulino e giostra che rimescola opinioni e destini” (Marino 1999), rimescola anche gli anni e le epoche. E così, nello stesso luogo ma in tempi diversi, come in *The Time Machine* di H. G. Wells, la vicenda storica sadiana e quella delle *Anarchie* moderne si sovrappongono suggerendo connessioni concettuali. Lo sfondamento della quarta dimensione mostra l’origine e l’arrivo di un percorso etico-filosofico che si fa quotidianità nel passaggio dagli ideali sadiani di un’anarchia libertina erotica, interpretata politicamente dalla Rivoluzione Francese, alla prassi odierna di meccanismi di potere consunti da una finta libertà erotica, che Pasolini chiamerebbe “falsa tolleranza”, e una altrettanto finta libertà politica. Dal concetto di libertà espresso per la prima volta nei *boudoirs* e poi nelle assemblee francesi del diciottesimo secolo, e passato attraverso i proclami dell’*immaginazione al potere*, arriviamo alla dialettica dei due militari presi da strategie di violenza ed erotismo, schizzati via da una Germania che davvero seppe portare l’anarchia al potere nel decennio buio di Hitler, tragica controfigura sadiana (e artaudiana, ripensando al mito di *Eliogabalo o l’anarchico incoronato*) e, come Sade, assente scenicamente ma presente idealmente. Nella loro ultima scena, i due militari, agganciati con le braccia come pseudopodi cellulari, recitano all’unisono una frase beckettiana che seppellisce contemporaneamente libertà e fantasia, inchiodando i destini a quel luogo senza più alcuna domanda: “Imagination dead imagine. A place, that again. Never another question” (Beckett 1976: 10). Qui, nella vertigine dei secoli che si rincorrono, prende corpo il senso attuale di *Madame de Sade*, che nello spettacolo getta un’esca sulla storia europea, mentre per l’autore è intimamente legata alla sua riflessione sulla modernità in Giappone:

just as the democratizing French Revolution, the background of the stage play, hastens the erosion of traditional society and culture in the European West, so

too the democratizing revolution in Japan, starting with the Meiji Restoration in 1868, erodes traditional society and culture in Japan, with what were, for Mishima, unacceptable results. (Hutton 1993: 99)

È quindi evidente che *Madame de Sade* implichi la necessità di un secondo movimento. Il ‘maledetto’ Sade richiama il ‘maledetto’ Hitler, ed entrambe le loro storie “si svolgono sullo sfondo di una rivoluzione” (Mishima 1990: 108). La “simmetria” sta anche nei contesti storici di due trasformazioni epocali che hanno condotto a un esito nefasto, che non è il nazismo, né la guerra o lo sterminio, ma la mediocrità espressa nella battuta finale di Hitler, ossia la mediocrità: “è necessario che la politica segua la via di centro” (Mishima 1990: 103). Il punto non è che Mishima “non poteva simpatizzare con una figura così opportunisticamente politica come Hitler” (Ciccarella 2007: 272), ma che il Führer descritto nella sua pièce è inaccettabile perché per sete di potere rinuncia all’ideale eroico, in un apparentamento insidioso con Montreuil, che in *Madame de Sade* dice: “ha fortuna chi riesce a vivere in equilibrio, senza pendere né a destra né a sinistra, senza prendere né l’uno né l’altro partito” (Mishima 1982: 96). E se lì la congiura delle mediocri è spezzata da Renée, prima con la sua estrema fedeltà e poi con l’eroica – perché assoluta e gratuita – scelta del convento, quasi virilmente superomistica, in *Il mio amico Hitler* la congiura dei mediocri non trova alcun eroe, ma solo il trionfo finale di una mediocrità anti-virile. E d’altra parte,

gli spettatori più acuti avranno tuttavia intuito che nell’esaltazione della femminilità in *Madame de Sade* si nasconde la severità maschile di una logica drammatica, e che dietro a *Il mio amico Hitler*, definibile come la quintessenza della virilità, si celano dolci, teneri sentimenti. In fondo, le opere teatrali sono animate unicamente dalle leggi dello *yin* e dello *yang*, dal principio della coesistenza del maschile con il femminile. (Mishima 1990: 113)

In questo senso, più che Hitler è Röhm il personaggio speculare di Renée. Se il *kôan* portante di *Madame de Sade* è l’imprevedibile scarto finale di Renée, in *Il mio amico Hitler* è la cieca ostinazione di Röhm. La pervicace fedeltà della prima, che si spezza enigmaticamente proprio alla fine, si tramuta in pervicace fiducia del secondo, che tuttavia – altrettanto enigmaticamente – non si spezza. Come sintetizza l’autore, “*Madame de Sade* rifiuta spontaneamente la tragedia, Röhm viene sepolto da una morte tragica” (Mishima 1990: 113). Il riferimento è alla

tragedia *Britannicus* di Racine, che lo stesso Mishima aveva tradotto dieci anni prima, “in cui il sangue viene lavato con il sangue, in eleganti versi alessandrini” (Mishima 1990: 108), e che inizia, proprio come nelle due *pièces*, con due personaggi invitati a un incontro, che dialogano mentre aspettano il padrone di casa: uno dei tanti elementi prettamente raciniani ricorrenti in Mishima, che Donald Keene ha parzialmente elencato (Scott Stokes 2008: 273)⁴. Röhm è personaggio tragico secondo il modello raciniano perché, come Britannico rispetto a Nerone, incarna la *hýbris* della fiducia cieca nel tiranno, e perciò deve perire. Mentre lo scarto finale di Renée appartiene a un'altra dimensione, non tragica ma spirituale, che avvicina invece la marchesa all'autore samurai di *Hagakure*, con cui condivide la scelta monastica finale.

Adriatico completa il dittico a vent'anni di distanza, lasciando tracce sottili nella sua teatrografia intermedia. Con la centralità di un incontro-scontro sempre rimandato tra i generi, e il femminile che pervade la scena e continuamente evoca il maschile assente, *Madame de Sade* sembra introdurre il confronto serrato tra Uomo e Donna in *Orgia* di Pasolini⁵, diretta da Adriatico nel 2004. Lo stesso concetto del ritorno a casa sembra poi riecheggiare in *Il ritorno al deserto* di Koltès (2007), anche qui in una devastante conflittualità dei generi, in cui a ritornare dopo tanti anni è la sorella a casa del fratello. D'altra parte, la modernità che avanza, descritta in *Orgia* e nel *Ritorno al deserto*, richiama l'interpretazione che della modernità dà la visione hitleriana del potere nell'opera di Mishima, mentre tre testi di Elfriede Jelinek allestiti da Adriatico nel 2014 si presentano come un complesso puzzle sul tema del potere, in chiave di identità di genere (*Delirio di una trans populista*), pop (*Jackie e le altre*) o allegoricamente sportiva (*Un pezzo per sport*). Con *Madame de Sade* il regista inizia una riflessione sul conflitto tra i generi manifestato in presenze e assenze, che poi attraversa tre tappe

4 Ma ha ragione anche Giovanni Azzaroni quando individua questa stessa attitudine raciniana di conturbante eleganza in un contesto drammaturgico giapponese, e cioè nel rapporto in Mishima tra un “cuore *kabuki*”, che significa empatia e “furore intellettuale”, e il “distacco poetico ed intellettuale dei più grandi drammaturghi *nô* del passato” (Del Pozzo, Scarlino 2004: 44).

5 A proposito delle profonde connessioni tra Mishima e Pasolini, nel teatro, nel pensiero e nell'opera, cfr. Casi 2019: 169-171, l'intervento di Doi Hideyuki in Ciapparoni La Rocca 2020: 190-193, e Casi 2022: 147-155.

intermedie (Pasolini, Koltès, Jelinek) in cui la questione si intreccia a quella del potere, per arrivare infine a *Il mio amico Hitler* come definitivo svelamento dei meccanismi del potere.

Adriatico ambienta *Il mio amico Hitler* nello spazio scenico convenzionale del palcoscenico. Dopo un inizio fiocamente illuminato da tablet e piccoli schermi con immagini di repertorio dei comizi di Hitler, all'accendersi della luce (che rimarrà sempre fissa anche qui) con l'entrata in scena del protagonista si può vedere un ampio spazio vuoto, chiuso in fondo da una parete di mattoni bianchi forati, con tre varchi come la struttura scenica palladiana, che sembra rimandare "al razionalismo e alla successione di pieni e vuoti della Nuova Cancelleria dell'architetto Albert Speer" (Frigerio 2021). Gli attori si muovono seguendo percorsi geometrici non circolari, al contrario di *Madame de Sade*, ma disegnando coi passi i confini del pavimento rettangolare, come animali in gabbia o come movimenti degli scacchi. Gli scacchi⁶ sono illustrati nell'immagine sullo schermo che chiude il boccascena all'inizio e alla fine di ogni atto e per i cambi di scena, sul quale sono presenti alcune frasi dal *Mein Kampf*. La caratterizzazione dei quattro personaggi in senso simbolico è enfatizzata dal trucco che dipinge l'intera faccia con tonalità cromatiche vagamente militaresche, tra il verde e l'ocra, che suggeriscono un collegamento tra le caricature di Grosz, il pittore per eccellenza del passaggio da Weimar al nazismo, e le figure deformate di Bacon (fig. 2).

Il secondo atto ci presenta lo stesso luogo, ma sul pavimento si apre ora un'ampia piscina in cui i vari personaggi si tuffano, dialogando in acqua tra una bracciata e l'altra, a esclusione dell'industriale Krupp, significativamente il solo che, "figura appartata, ma chiave di volta del precipitare degli eventi, rimane non solo vestito di tutto punto, ma anche significativamente estraneo all'acqua" (Napoli 2019). Si tratta di una folgorante prefigurazione del luogo in cui avverrà la strage delle SA in cui Röhm perirà, la cittadina termale di Bad Wiessee. Ma è anche inevitabile il rimando ai precedenti lavori di Adriatico sui testi di Jelinek dedicati proprio al rapporto tra il potere e la cultura fisica e sportiva, così come alla retorica ginnica delle dittature (celebrata nel nazismo dal film *Olympia* di Leni Riefenstahl), senza dimenticare l'iconografia filmica di piscine hollywoodiane nelle ville di boss spietati. E tuttavia la piscina si presta anche a un livello ludi-

6 In *Madame de Sade* i soldati giocano con i dadi, lasciandoli sul terreno dove verranno raccolti da Renée: Adriatico sembra indicare nel gioco un ulteriore possibile collegamento tra le due opere.



Fig. 2 - *Il mio amico Hitler*, regia di Andrea Adriatico (2019).

co dei rapporti: i dialoghi lunghi e a tratti estenuanti e ripetitivi, soprattutto tra Röhm e Strasser, calati nel liquido amniotico di una piscina che invita al bagno, alla leggerezza, agli scherzi, sconfinano dalla gravità tragica alla levità ludica. Se Mishima aveva messo l'accento sul rapporto tra sangue ed eleganza poetica in Racine, Adriatico lo sposta suggerendo un rapporto tra la serietà di decisioni politiche dalle conseguenze epocali e l'evanescenza di una schermaglia spensierata e infantile tra vecchi "amici".

Il corrispettivo della macchina del tempo in *Madame de Sade* è nel terzo atto, dove nella stessa piscina sono immersi tre aiutanti giovanotti seminudi, probabilmente guardie del corpo, che stanno a mollo, giocando a tratti tra di loro: un po' memoria delle SA sterminate a Bad Wiessee, ma soprattutto rimando a quell'omoerotismo, già evidenziato con forza da Visconti nella strage rievocata in *La caduta degli dei*, che è parte sostanziale proprio di quella retorica giovanilista, sportiva e militarista, caratterizzante non solo l'organizzazione di Röhm ma più in generale il machismo da palestra. Qui l'allusione sembra attraversare lo stesso culturismo perseguito da Mishima, con corpi che alludono più a palestre attuali che a un immaginario degli anni '30 del '900, e con una cornice visiva inevitabilmente legata alle piscine dei quadri di Hockney.

A bordo piscina, Hitler e Krupp stanno rispettivamente su un lettino e su una poltrona, nella canonica posizione di una seduta psicanalitica. Sul fondo, la parete geometrica e ordinata ha lasciato il posto a una diversa sistemazione dei mattoni bianchi, come in una variazione nel gioco del Lego: "un apparato scenografico che si presta perfettamente a identificarsi con lo *skyline* di una metropoli capitalistica

(tipo New York) e che fa da sfondo ai giochi in piscina (metafisicamente rimandando, forse, ai bagni di De Chirico)” (Frigerio 2021). Dunque, la macchina del tempo di Adriatico mette questa volta in relazione l’irresistibile ascesa di Hitler con la contemporaneità:

Il capitale che porta in equilibrio lo status quo è rappresentato allegoricamente dall’imprenditore che diventa quasi psicanalista, che detta le condizioni di repressione degli istinti della rivoluzione, che rende schiavo il regime nei confronti delle logiche del mercato della guerra. Hitler, nonostante l’ascesa, si infiacchisce e si umilia contenendo le sue pulsioni, che guarda con occhio periferico, confinate al silenzio. L’uomo che con la propria forza doveva cavalcare le onde della storia nella lettura di Adriatico si appassisce come un democristiano qualunque che ha piegato la sua violenza e la sua tensione agli interessi della grande industria che ha contribuito a portarlo al potere. Perde il suo vigore e si riduce ad un esecutore che cede alla tentazione del compromesso, simboleggiata dalla mela addentata, e fa l’elogio delle politiche moderate. (Tracà 2019)

Proprio la battuta conclusiva “è necessario che la politica segua la via di centro” (Mishima 1990: 103), in un contesto visivo come quello di un orizzonte metropolitano fitto di grattacieli, non può che suggerire una riflessione sulla politica attuale e sul rapporto tra centro, destra e sinistra in qualsiasi contesto storico e nazionale.

La colonna sonora, assente in *Madame de Sade*, qui pesca a piene mani nel repertorio della band inglese dei Placebo, a parte una prevedibile citazione wagneriana con il preludio del *Lohengrin*. Sono quattro canzoni uscite tra il 1998 e il 2013, dai titoli strettamente connessi alle diverse situazioni (*Too Many Friends*, *The Bitter End*, *Pure Morning*, *Special Needs*), che intervengono nei cambi di scena e di atto. Non si tratta di mero accompagnamento da intervallo, ma di una vera e propria drammaturgia musicale, secondo il segno pop citazionista che è una cifra consolidata del teatro di Adriatico. Questa drammaturgia musicale corrisponde, in un certo senso, a quella testuale ‘spuria’ dentro *Madame de Sade*. Come il brano *Sul pudore* e i due testi di Magnani sollecitavano il cortocircuito temporale e di senso delle tematiche dell’opera, qui la traccia ricorrente dei Placebo innesca un analogo cortocircuito temporale e di senso che dalla Notte dei Lunghi Coltelli ci porta direttamente all’oggi, fino all’evidenza visiva nel terzo atto, che gioca ambigualmente e sottilmente tra filologia e anacronismo: lo skyline rimbalza tra la corsa ai grattacieli nella New York degli anni ’30 e l’attualità, mentre poltrona e

lettino da psicanalista, apparentemente recenti, sono in realtà due famosi pezzi di design creati nel 1929 dall'architetto tedesco Mies van der Rohe, che pochi anni dopo fuggì in America proprio a causa del nazismo.

È in questo intreccio a molti livelli che si evidenzia la saldatura tra i due spettacoli, tale da rendere più leggibili anche le connessioni intime tra i testi stessi, quelli che per Mishima si richiamavano per "simmetria" e che invece si aggrovigliano uno nell'altro, suggerendo al lettore e allo spettatore la necessità di una visione e di un'interpretazione complementare, che ha a che fare fortemente con la questione del nostro rapporto con la Storia, del conflitto fra tradizione e modernità, dello scontro tra i generi, della fallacia della fedeltà e della fiducia, ma soprattutto dei due punti nevralgici della libertà e del potere, ovvero delle tensioni inesplicabili sottese alle relazioni umane: tensioni che possono portare alla prevaricazione o alla sconfitta, in un serrato gioco di scacchi. Scacchi che vedono trionfanti di volta in volta una Regina come Renée, che pur potendosi muovere in tutte le direzioni sulla scacchiera sceglie l'immobilità per avere la meglio sugli altri pezzi in gioco, oppure un Re come Hitler, tanto onnipotente e indispensabile per il proseguimento del gioco, quanto fragile nei suoi movimenti e costretto a essere manovrato da un Krupp capace di mantenersi esterno alle mosse 'acquatiche', non pezzo giocato ma, come Sade, spregiudicato giocatore al di fuori della scacchiera.

Bibliografia

- BECKETT, SAMUEL, 1976, *All Strange Away*, Gotham Book Mart, New York (trad. it. *Quello che è strano, via*, SE, Milano 1998).
- CASI, STEFANO, 2001, *Andrea Adriatico: riflessi teatri di vita*, Zona, Rapallo.
- CASI, STEFANO, 2019, *I teatri di Pasolini*, Cue Press, Imola.
- CASI, STEFANO, 2022, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, ETS, Pisa.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, JANINE, 2004, *Body and Cosmos: Pasolini, Mishima, Foucault*, in «American Imago», vol. 61, n. 2, pp. 201-221.
- CHINZARI, STEFANIA, 1999, *Le donne di Mishima nell'assenza di Sade*, in «l'Unità», 31 maggio.
- CIAPPARONI LA ROCCA, TERESA, a cura di, 2020, *Mishima Monogatari. Un samurai delle arti*, Lindau, Torino.
- CICCARELLA, EMANUELE, 2007, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, Liguori, Napoli.
- DEL POZZO, DANIELE, SCARLINI, LUCA, a cura di, 2004, *Rose e cenere. Studi e ricerche su Mishima Yukio*, Clueb, Bologna.

- 230 FRIGERIO, SIMONA, 2021, *Mishima, specchio di Pasolini*, in «In The Net», 11 giugno, www.inthenet.eu/2021/06/11/il-mio-amico-hitler/.
- HUTTON, ALICE H., 1993, *Decay of Mishima's Japan: His Final Word*, in «International Fiction Review», vol. 20, n. 2, pp. 99-102.
- LIOTTA, GIUSEPPE, 2012, *Mishima e le cinque volte di Madame de Sade*, in «Hystrio», n. 1, p. 59.
- LAMANTEA, ROBERTO, 2000, *Cinque voci di donne per "Madame de Sade"*, in «La Nuova Venezia», 8 marzo.
- MARINO, MASSIMO, 1999, *La giostra delle donne attorno a De Sade fantasma*, in «Hystrio», n. 3.
- MELANOWICZ, MIKOLAJ, 1992, *The Power of Illusion: Mishima Yukio and Madame de Sade*, in «Japan Review», n. 3, pp. 1-13.
- MISHIMA, YUKIO, 1982 [1965], *Madame de Sade*, Guanda, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 1983 [1967], *La via del samurai*, Bompiani, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 1990 [1968], *Il mio amico Hitler*, Feltrinelli, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 1990a [1970], *Lezioni spirituali per giovani samurai*, Feltrinelli, Milano.
- NAPOLI, SILVIA, 2019, *Tre prequel di stagione di cui risentiremo parlare*, in «ilmanifestobologna», 11 ottobre, www.ilmanifestobologna.it/wp/2019/10/tre-prequel-di-stagione-di-cui-risentiremo-parlare/.
- PERRIN, MARC, 2019, *Madame de Sade de Yukio Mishima, dans le théâtre classique français et japonais*, dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02942648.
- ROLLYSON, CARL, 2003, *Yukio Mishima - Yukio Mishima Drama Analysis*, in «Critical Edition of Dramatic Literature», www.enotes.com/topics/yukio-mishima/critical-essays#critical-essays-analysis.
- SCOTT STOKES, HENRY, 2008 [1974], *Vita e morte di Yukio Mishima*, Lindau, Torino.
- SICA, VIRGINIA, 2011, *Se Mishima calca ancora le scene...*, in «Sipario», n. 730-731, pp. 42-52.
- TRACÀ, CRISTIAN, 2019, *Il mio amico Hitler, la recensione*, in «Bologna Cult», 1 ottobre, www.bolognacult.it/2019/10/01/il-mio-amico-hitler-la-recensione/.
- WATKISS, SOPHIE, 2009, *Study guide for Madame de Sade*, Donmar Warehouse, London.
- YOURCENAR, MARGUERITE, 1982 [1980], *Mishima o La visione del vuoto*, Bompiani, Milano.

Teatrografia

Madame de Sade di Mishima Yukio, uno spettacolo di Andrea Adriatico, per Patrizia Bernardi, Isabella Carloni, Anna Rispoli, Dalia Zipoli, Monica Mioli e la voce di

Daniela Cotti, con i consigli drammaturgici di Michela Turra; contiene *Anarchie Quel che resta di liberté, égalité, fraternité* di Milena Magnani per Filippo Plancher e Giorgio Volpi; scene e costumi Roberto Ledda e Andrea Cinelli, produzione Teatri di Vita, Bologna, Teatri di Vita, 12 maggio 1999.

Il mio amico Hitler di Mishima Yukio, uno spettacolo di Andrea Adriatico, scene e costumi Andrea Barberini, Michela De Nittis e Giovanni Santecchia, trucco Enea Bucchi, con Antonio Anzilotti De Nitto, Francesco Baldi, Giovanni Cordi, Gianluca Enria, e con la partecipazione amichevole e straordinaria di Francesco Martino, Lorenzo Pacilli, Damiano Pasi, produzione Teatri di Vita, Bologna, Festival Cuore di Tokyo, Teatri di Vita, 25 settembre 2019.

Da *Hanjo* a *Fatman Little Bastard*: dagli anni '90 ai '10 del nuovo millennio

233

MASSIMO MORICONE

Il rapporto strettissimo e costante con la figura e la poetica di Mishima Yukio ha attraversato una considerevole parte del mio percorso creativo, tanto da permettere, in un arco di tempo molto esteso, un intero ciclo di lavori coreografici - con incursioni inaspettate nel video, nella fotografia e nel teatro di parola - poi raccolti in un progetto monografico interamente dedicato al Giappone.

1989: *Hanjo*

Tutto ha simbolicamente inizio da questo piccolo oggetto di carta. È uno dei ventagli disegnati da Alighiero Boetti per *Hanjo* (fig. 1).

La protagonista di *Hanjo* attende il ritorno del suo amato per lo scambio dei ventagli, a testimonianza del loro amore. L'attesa dura tanto da renderla folle, impedendole di riconoscere Yoshio, finalmente tornato. Lo scambio dei ventagli non si compirà. *Hanjo* aperto il ventaglio, che altro non è che un piccolo aereo di carta, lo lancia in platea sperando che finalmente



Fig. 1 - Alighiero Boetti, Ventaglio per *Hanjo*, foto Giorgio Benni, 2015.

possa raggiungere il suo amato. È su questa immagine che si chiude *Hanjo*, per la regia di Vita Accardi, con scene e costumi di Alighiero Boetti.

Lo spettacolo, a cui partecipavo come attore insieme a Valentina Montanari e Vita Accardi, metteva in scena tre dei *Cinque nō moderni* di Mishima Yukio (1984): *Aoi no ue*, *Sotoba Komachi* e, al centro tra i due, appunto *Hanjo*. La riduzione drammaturgica era di Vita Accardi, attrice cresciuta nella avanguardia teatrale romana degli anni '70, poi regista di progetti teatrali sempre in collaborazione con artisti visivi.

Boetti e Accardi studiano una visione giapponese che dimentica intelligentemente gli stereotipi più diffusi e, insieme, inventano un Giappone per nulla essenzialistico o di temperatura visiva fredda. Nei costumi specialmente, Boetti sovrappone la sua visione di Oriente, che sposa il suo amore per l'Afghanistan, dove produce da anni le sue tessiture grafiche, e dona così ai personaggi una configurazione inedita. I soprabiti dalle lunghe maniche che vengono avvolte al corpo, ricordando certe rigidità dei kimono giapponesi, gli abiti puntinati da micro-macchie di inchiostri dal cromatismo brillante, un burqa - indumento allora praticamente sconosciuto - di un blu carico e dal quale fuoriesce una lunghissima treccia rosso fuoco, che la protagonista di *Sotoba Komachi* trascina, svolge e riavvolge in un mantra gestuale, mentre incalza con i suoi quesiti il giovane Poeta (fig. 2).



Fig. 2 - Vita Accardi, Valentina Montanari e Massimo Moricone in *Hanjo*,
foto Roberto Carotenuto, 1989.

Gli attori agiscono su un lungo braccio di assi lignee proteso sulla platea. Certamente una reminiscenza dello *hashigakari* – il ponte che gli attori del *nō* attraversano per entrare in scena – ma visivamente posto in prospettiva diretta al fondo palco dove nella collocazione del tradizionale dipinto del pino su campo dorato (*kagami ita*), Boetti stende un lungo telo che tra i cromatismi calligrafici, ricorrenti nell'opera dell'artista, staglia una tigre rampante centrata nel suo balzo su uno sbiadito *hinomaru*, il disco solare rosso simbolo del Giappone, forse unico segno visibile di matrice nipponica. Lo spettacolo debutta al Teatro in Trastevere il 26 aprile 1989 e sarà riallestito nella sala dell'Istituto Giapponese di Cultura di Roma nel maggio del 1990.

1990: *Sun and Steel*

Quasi contemporaneamente alla messa in scena di *Hanjo*, nell'ambito delle manifestazioni di Capitale Europea per la Cultura, a Glasgow debutta *Sun and Steel*, creato per gli artisti dello Scottish Ballet. Si tratta del primo lavoro coreografico creato in piena ispirazione ad un testo di Mishima e costruito, in particolare, attorno ad alcune delle affermazioni conclusive di *Taiyō to tetsu* (Mishima 2003).

Mishima attribuisce alla trasformazione impressa al proprio corpo, quel ribaltamento che definisce nuova esistenza, la messa a fuoco definitiva della propria corporeità, nella sostituzione tra parola e azione e la chiusura del perimetro stretto attorno al culto dell'eroe, per Mishima principio fondamentale del corpo e riservato esclusivamente alla pratica maschile.

È questa densità concettuale a riflettersi nella costruzione coreografica: un gruppo monocromatico di uomini in *hakama*, ampia gonna-pantalone tradizionale giapponese, opposto alle accese tonalità di un gruppo di donne in *saree* indiano, appaiono come due masse compresse in spazi separati, in azioni mai concomitanti.

Coreograficamente è infatti la corposità degli unisono dei due gruppi – ora aperti come costellazioni nello spazio, ora riuniti in formazioni compatte e marziali – ad inscenare una contrapposizione che si risolve visivamente solo nel finale, dove l'incontro tra queste due polarità dà luogo ad un congelamento della furia. Ed è su questa ultima immagine coreografica che il pezzo si chiude, stringendosi attorno ad un'unica figura maschile, lasciata sola.

Lo spettacolo va in scena al Tramway Theatre di Glasgow per il MayFest, il 17 maggio 1990 (fig. 3).



Fig. 3 - Artisti dello Scottish Ballet in *Sun and Steel*, foto Alan Crumlish, 1990.

Questo lavoro per la compagnia scozzese, insieme al contemporaneo *Hanjo*, a distanza di anni appaiono come un preludio al rinnovato interesse per Mishima e il Giappone che dopo anni di silenzio riesplode negli anni 2000.

2004: *Nippon*

Il silenzio viene interrotto casualmente dall'incontro con il *breaker* Mattia Campagnola, i tratti somatici inequivocabilmente orientali - tanto da guadagnarsi il *nickname* Nippon - la sua somiglianza al giovane Mishima hanno immediatamente rimesso in carburazione nuove tensioni creative (fig. 4).

È l'inizio di un progetto che impone anche una diversa modalità di stesura della scrittura coreografica, che deve aprire a misurarsi con un danzatore di tutt'altra formazione e provenienza e la cui vocazione quasi naturale verso l'alea, l'improvvisazione inducono ad un confronto serratissimo sulla concezione di struttura compositiva.

Ma *Nippon* prende le mosse, soprattutto, da *Barakei*, celebre opera fotografica di Hosoe Eikō (1985) con protagonista Mishima. Due scatti in particolare sono

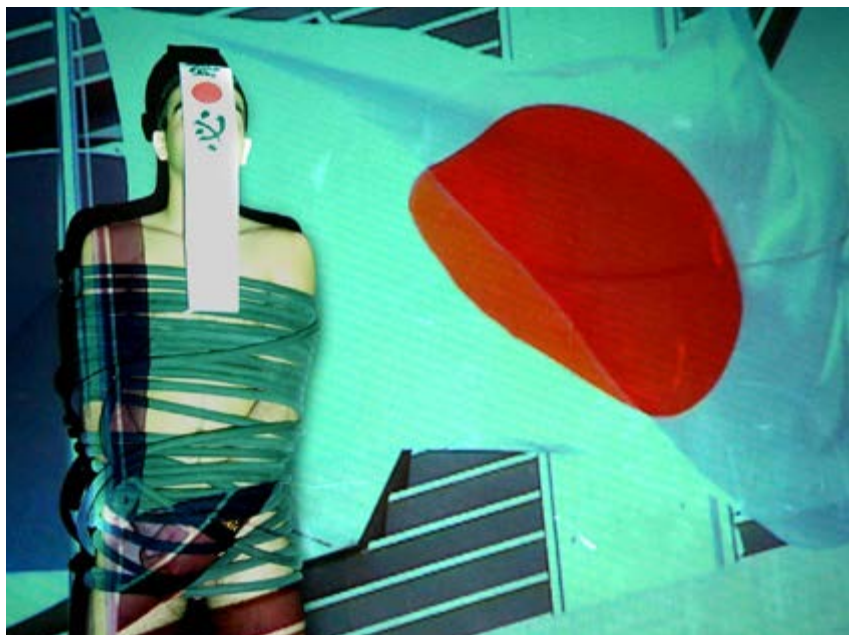


Fig. 4 - Mattia Campagnola in *Nippon*, foto Roberto Carotenuto, 2004.

inizio e conclusione del pezzo che è un concentrato di visioni e re-visioni legate a stretto nodo al primo viaggio in Giappone.

Il risultato è un primo studio che viene presentato col titolo *#01_04nippon*, presso lo spazio multimediale Lab:oratory_engines di Roma¹. Di questo primo studio appare su «la Repubblica» del 29 febbraio 2004 la recensione di Rodolfo Di Giammarco:

Alcuni minuti eccezionali di fusione performativa a base di break-dance, arti marziali, concentrazione etica e furiosa d'un figurante samurai di Kitano, rombo da colonna sonora d'un cinema d'essai su Pearl Harbor, e rapporto ravvicinato con un corpo e un volto che anatomicamente sono un rimando (giovane) alla figura di Mishima costituiscono il piatto forte e veloce, meno di quaranta minuti, d'un segmento di progetto interessantissimo che già vale un sopralluogo: oltre a rendere fluido e fruibile lo spazio Lab:oratory che è un prezioso loft multiuso, «#01_04 nippon» con tensioni e movimenti ideati da Massimo Moricone si rivela una creazione-installazione stoica ad uso di un formidabile,

1 Video disponibile su <https://vimeo.com/manage/videos/725535926> (25 novembre 2022).

adolescenziale breaker, il sardo Mattia Campagnola che ha sospensioni, scarti, tipologie fisiche in bilico e un training rabbioso il cui costante decalogo di riferimento è lo scontro tra il Giappone antico e moderno, con in più una forte somiglianza antropologica al profilo, al viso anaffettivo del poeta-guerriero suicida. Con giuste e marcate video-intrusioni. Breve, ma un'esperienza.

In più di un anno di repliche, *Nippon* cresce progressivamente fino alla durata di 70 minuti, nella sua forma compiuta.

2005: *The Trickster* per Hosoe Eikō

Le citazioni evocative delle immagini di Hosoe in *Nippon* sembrano dar luogo ad un ritorno inaspettato e nel novembre del 2005 è Hosoe-sensei in persona a chiedermi di partecipare al suo progetto fotografico agli scavi di Pompei.

L'idea di Hosoe è di dar corpo ad una figura immaginaria, che lui chiama *the trickster*, un tramite tra l'energia vitale e la sensazione di morte che appare così evidente nei calchi disseminati tra le rovine. La lavorazione si svolge all'alba ad area archeologica deserta; per ogni scena Hosoe studia attentamente luce, distanze, inquadratura, concede solo poche indicazioni, ma precise, su quanto vuole realizzare e poi muovendosi calmo, con la sua *reflex* ad obbiettivo gemellare al collo, pazientemente, cerca lo scatto. Vedendolo lavorare si ha la percezione di una conoscenza infallibile supportata da uno slancio creativo quasi infantile. E quando finalmente sa di avere ottenuto la foto che voleva è già concentrato sulla successiva.

La Mostra ha luogo a Napoli presso il Palazzo Reale e in parte al Museo di Capodimonte, riunisce le opere di sei fotografi oltre ad Hosoe, tra i quali Gabriele Basilico e Francesco Jodice.

Anni dopo alcune delle foto di Pompei, tra cui quella che Hosoe titola *Dance of the Dead*, vengono inserite in *Deadly Ashes* (Hosoe 2007), volume che accorpa immagini di periodi diversi, su Pompei, Hiroshima, Auschwitz e Trinity Site (fig. 5).

2005: *Washitsu/Tokonoma Dance*

“Cosa accade ad un danzatore contemporaneo europeo, quando si trova a dover sistemare il proprio corpo quotidiano in un *washitsu*, una stanza stile giapponese?” (Centonze 2005: 4).



Fig. 5 - Massimo Moricone in *Dance of the Dead* da *Deadly Ashes: Pompeii, Auschwitz, Trinity Site, Hiroshima*, foto Hosoe Eikō, 2007.

Durante la permanenza in Giappone - tra il 2004 e il 2010 - una nuova fisicità coglie di sorpresa il mio corpo, educato alle tecniche di danza occidentale, di cui avrei giurato conoscere ogni minimo muscolo o articolazione. Ma abitare lo spazio tradizionale giapponese, al contrario, ha imposto gesti di tutt'altra struttura, stimolando muscoli ed articolazioni ad un inedito catalogo di movimenti, una differente mobilità. "Uno spazio organizzato che, in una simile circostanza, richiede di per sé e al di là delle tecniche performative, una re-impostazione del corpo. Si ri-mappa una configurazione di condotti attraverso cui canalizzare, convogliare le proprie emozioni" (Centonze 2005: 4).

Da questa fascinazione è iniziata una vera escursione sperimentativa tutta rivolta all'autoindagine, attraverso una telecamera in continua osservazione della mia condizione abitativa di tre diversi *washitsu* in altrettante città giapponesi: Asakusa (Tokyo), Beppu e Miyazaki. Il materiale prodotto veniva poi montato e in parte filtrato da un'elaborazione digitale che lo ri-codificava in frammentazioni, dissezioni ed alterazioni anche deformi, mostruose.

“Moricone explores the points of transition of the space as perceived in Japanese culture. He dances in and around the alien space where the person can move only as a body within the room’s body, brushing its boundaries which sometimes reveal themselves to be openings: openings which are not visible but can be perceived. For Moricone these openings lead to other *washitsu* plunged into darkness, fear and uneasiness as in Nakata Hideo’s film *Ring* (1998)” (Centonze 2011: 218).

Una prima edizione intesa come opera video a sé stante² veniva in seguito inserita nello spettacolo, proiettata su quello stesso corpo, durante la sua performance dal vivo. Restringendo il campo d’azione, nel luogo del *washitsu* consacrato alla bellezza, il *tokonoma*, nella seconda parte dello spettacolo l’oggetto scenico condiziona la composizione coreografica a tal punto da diventarne co-autore. Si tratta di oggetti recuperati tra scarti, rifiuti metropolitani, con una flessibilità e fisicità proprie e ricondizionati per una nuova esistenza, alcuni meccanicizzati e mossi in traiettorie imprevedibili per chi danza: “[...] la creazione coreografica si delinea quindi in tempo reale e in tre dimensioni: dal vivo, in video e attraverso il suono e l’essere meccanico che ruota su se stesso” (Centonze 2005: 4). Anche in questo spettacolo viene riservato a Mishima un quadro.

Sul piano sequenza con soggetto la sua tomba, filmata al cimitero di Tama (Tokyo) e proiettata sulle note dell’introduzione di *Verklärte Nacht* di Arnold Schönberg, in una ripetizione ossessiva, era previsto un segmento di improvvisazione introdotto, al buio, dal sonoro di uno stralcio di *Pistol Opera*, film del 2000 di Suzuki Seijun.

2006: *Skin/Fatman_Little Bastard*

L’ultimo capitolo è del 2006. Una co-produzione con la Dance Triennale Tokyo (DATTO), progetto al quale prendono parte quattro danzatori italiani e due giapponesi.

È un dittico che mira a sovrapporre Italia e Giappone nella rispettiva gestazione dell’immediato dopoguerra e l’occupazione americana. Un primo segmento italiano intitolato *Skin*, tratto dal controverso *La Pelle* di Curzio Malaparte, è trattato scenicamente come un affastellamento di quadri a successione incrociata, con stralci del testo letterario registrato ed interagito dalla voce viva dei quattro

2 Video disponibile su <https://vimeo.com/manage/videos/223798169> (25 novembre 2022).



Fig. 6 – Suzuki Ikko in *Fatman/Little Bastard*, foto Daitō Noken, 2006.

interpreti. Alcuni degli episodi più insopportabili del romanzo divengono brevi scene veloci, quasi macchiette da avanspettacolo.

Di tutt'altro registro la parte giapponese *Fatman_LittleBastard* suddivisa in due lunghi assoli. Ancora Mishima e ancora *Taiyō to tetsu* da un lato, con la riaffermazione dell'imperatore guida assoluta, nella sua immobilità, mentre dall'altro corre velocissima la piena appropriazione di stili di vita, culturali e di costume occidentali, che trovano piena identità in modelli e figure iconiche importate, la più popolare quella di James Dean. Figura che, per motivi diversi, suscita interesse anche in Mishima, per essere riuscito, probabilmente, nella perfezione della morte precoce, quasi un predestinato per il quale la morte, per quanto tragica, è una compiuta vittoria. Nello spettacolo è il *breaker* Okadacchi, a condurre la sua corsa verso l'impatto, ai comandi di un simulatore di guida, prigioniero di un videogioco diabolico, sul rock raggelato di John Zorn.

Il secondo assolo è interpretato da Suzuki Ikko, danzatore formato nella pratica di danza tradizionale giapponese e che ha poi sviluppato un suo codice a metà tra il contemporaneo e il *butō*³; nel suo lungo assolo, connesso alle distorsioni

3 È importante ricordare che la scelta di Suzuki per questo assolo è stata operata sulle sue tecniche interpretative, ma anche perché ogni anno dal 2005, nell'anniversario del bombardamen-

242 elettroniche di Ikeda Ryōji, campeggiano due *kakemono* stesi sul pavimento, a segnare il confine ad una danza tutta declinata in verticale, che riportano a guisa di epigrafe una delle frasi finali di *Sun and Steel*: “La carne deve brillare della prescienza dello spirito, lo spirito risplendere nella traboccante prescienza del corpo” (Mishima 2003: 103)⁴.

Bibliografia

- CENTONZE, KATJA, 2005, *Washitsu, le stanze di Massimo Moricone*, Programma di sala, Teatro Il Vascello, Roma, 9 giugno.
- CENTONZE, KATJA, 2011, *Topoi of Performativity: Italian Bodies in Japanese Spaces/Japanese Bodies in Italian Spaces*, in Scholz-Cionca, Stanca, Regelsberger, Andreas, eds, *Japanese Theatre in a Transcultural Context: German and Italian Intertwinings*, München, Iudicium, pp. 207-226.
- DI GIAMMARCO, RODOLFO, 2004, *Breakdance e samurai – Giappone allo specchio*, «la Repubblica», 29 febbraio.
- HOSOE, EIKŌ, 1985 [1963], *Ba Ra Kei. Ordeal by Roses. Photographs of Yukio Mishima by Eikoh Hosoe*, Aperture, New York.
- HOSOE, EIKŌ, 2007, *Shi no hai: Ponpei Aushubitsu Toriniti Saito Hiroshima Hosoe Eikō ningen shashinshū – Deadly Ashes: Pompei, Auschwitz, Trinity Site, Hiroshima*, Madosha, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1984, *Cinque nō moderni*, trad. it. Lydia Origlia, Guanda, Milano.
- MISHIMA, YUKIO, 2003 [1968], *Sun and Steel*, trad. John Bester, Kodansha International, Tokyo.

to avvenuto il 10 marzo 1945, nella parte orientale di Tokyo, nel corso del quale persero la vita circa 100 mila persone, egli danza il suo 3.10 *roman-nin no kotoba* (3.10 – Words from 100,000 People) presso la Gallery éf, situata nell’unico edificio rimasto in piedi dopo il raid aereo.

4 La traduzione dall’inglese è di chi scrive.

Fonti Digitali

MORICONE, MASSIMO, 2004, *#01_04 nippon* <https://vimeo.com/manage/videos/725535926>.

MORICONE, MASSIMO, 2005, *Tre Stanze Giapponesi* <https://vimeo.com/manage/videos/223798169>.

Giorgio Amitrano, *Desiderio e paura. Rappresentazioni della morte nell'ultimo Mishima*

Gli ultimi anni di vita di Mishima sono caratterizzati dall'accelerazione di una attività già intensissima. Le opere da lui pubblicate nella seconda metà degli anni Sessanta sono numerose e caratterizzate da una ricca varietà di temi e di stili. La sua attività di scrittore è affiancata da quella di regista teatrale e cinematografico, di attore, di modello per alcuni dei fotografi più significativi del suo tempo, di figura pubblica pronta a esprimersi sugli argomenti più diversi, e infine di uomo d'azione, impegnato in attività sportive e fondatore di un esercito privato. Un elemento che attraversa come filo conduttore tale molteplicità di espressioni è la sua tensione verso la morte, che diventa oggetto di una serie di rappresentazioni letterarie e multimediali, culminanti in un progetto fotografico, il libro *Otoko no shi*, interrotto dopo il *seppuku* dello scrittore, e che ha visto la luce solo nel cinquantenario della sua scomparsa. Nonostante l'edizione non rispetti il progetto iniziale, il libro offre importanti spunti di riflessione sul rapporto di Mishima con la morte. L'articolo sviluppa alcuni di questi spunti, integrandoli con riferimenti a opere dello stesso periodo, concentrandosi in particolare sul romanzo *Inochi urimasu* (1968), di cui chi scrive ha curato recentemente la traduzione per Feltrinelli.

Giorgio Amitrano. È docente al Dipartimento Asia Africa e Mediterraneo (Università di Napoli L'Orientale) presso il quale tiene corsi di letteratura giapponese. Ha vissuto e insegnato in Giappone dove, tra il 2014 e il 2017, è stato Direttore dell'Istituto Italiano di

Cultura. Autore di numerose pubblicazioni scientifiche, si occupa con sguardo ampio di letteratura moderna e contemporanea giapponese affiancando alla ricerca una intensa attività di traduzione (Kawabata Yasunari, Inoue Yasushi, Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Miyazawa Kenji, Mishima Yukio), attività per la quale ha ricevuto vari premi.

Giovanni Azzaroni, *Isao: personaggio tragico epitome dell'eroe sconfitto*

In *Cavalli in fuga*, secondo romanzo della tetralogia *Il mare della fertilità*, composta un anno prima della morte (1969), Mishima Yukio dà vita a due personaggi mirabili, il vecchio Honda Shigekuni e il giovanissimo Iinuma Isao, che si comportano alternativamente come protagonisti o deuteragonisti (in realtà Honda, presente in tutti i volumi della tetralogia, può essere definito “invariante strutturale”) e non paia questo un tradimento rispetto alla struttura della tragedia greca, perché il romanzo ha uno svolgimento che sicuramente sarebbe piaciuto a Eschilo. Honda è un vecchio in una accezione caratteristica della cultura samuraica, che nella giovinezza identifica la *way of life* che culmina nella morte raggiunta compiendo il proprio dovere nel momento della massima bellezza fisica. Isao ritiene che il concetto di storia, e di conseguenza tutte le azioni che ne derivano, si debba intrecciare con quello di purezza, quella delle lame che abbattano il corpo degli iniqui, la purezza di un *samurai* che cade “come un fiore di ciliegio”, si legge nello *Hagakure*. La morte di Isao, tragico eroe sconfitto, è ineluttabile, segnata da una implacabile *hýbris*, è cosciente e fortemente voluta. Isao, protagonista di un amore impossibile e di un fallito colpo di stato, pare un personaggio della tragedia greca che si immola per realizzare un suo impossibile sogno, che è quello di un Giappone rispettoso del suo glorioso passato, una *polis* più grande.

Giovanni Azzaroni. Ha insegnato Antropologia dello Spettacolo e Teatri Orientali presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Ha svolto ricerche in Asia, Africa e nel Meridione d'Italia. Tra le sue pubblicazioni, *Teatro in Asia*, 4 voll. (1998-2006), *Le realtà del mito due* (2008), *La Settimana Santa a Mottola* (2010), *Il mare della fertilità. Un'analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio* (2017), *Sguardi sul corpo tra Oriente e Occidente. Studi di antropologia filosofica* (2019); con Matteo Casari, *Asia il teatro che danza* (2011) e *Raccontare la Grecia. Una ricerca antropologica nelle memorie del Salento grico* (2015). Ha fondato e diretto la rivista on line “Antropologia e teatro – Rivista di studi”.

Luciana Cardi, *Salomé e l'altro lato dell'Oriente: quando Mishima Yukio mette in scena Oscar Wilde*

Nel corso degli ultimi decenni molti studiosi hanno tracciato parallelismi tra Mishima Yukio e Oscar Wilde per la loro duplice carriera di scrittori e drammaturghi, per la comune correlazione tra arte e vita, e per l'estetismo che caratterizza le loro opere. Partendo da questi studi, il mio saggio si focalizza sulle modalità con cui Mishima ha concepito la messa in scena di *Salomé*, il celebre dramma teatrale di Wilde, con due rappresentazioni teatrali da lui curate: prima con la compagnia teatrale Bungakuza, nel 1960, e poi con la compagnia Romangekiba, che ha messo in scena questo dramma nel 1971, pochi mesi dopo la morte dello scrittore.

Attraverso un'analisi dei suoi saggi, delle sceneggiature teatrali e delle recensioni nei giornali di quegli anni, il mio studio esamina come Mishima ha recepito l'immaginario orientalista su cui si basa *Salomé* e ha rivisitato questo dramma attraverso contaminazioni con il *nô* e il *kyôgen*. L'analisi evidenzia molteplici parallelismi tra la rappresentazione mishimiana di *Salomé* e gli elementi narrativi e performativi del dramma *nô Dôjôji* – una questione sui cui finora gli studi su Mishima non avevano fatto luce. Inoltre, riflette sulle implicazioni della scelta di Mishima, che voleva rivisitare *Salomé*, un prodotto dell'orientalismo europeo, dal punto di vista dell'Estremo Oriente, discostandosi dall'immaginario mediorientale di Wilde. Infatti, con l'impiego di elementi mutuati dalle arti performative giapponesi e di allestimenti teatrali simili alle illustrazioni di Aubrey Beardsley, la rappresentazione curata da Mishima si appropria dell'orientalismo di *Salomé*, lo rielabora in un'altra prospettiva e riproduce l'immaginario europeo del *japonisme* in un contesto giapponese.

Luciana Cardi. È professoressa associata alla Kansai University, in Giappone, e svolge la sua ricerca nell'ambito della letteratura giapponese e comparata – nello specifico, si occupa soprattutto delle intersezioni tra letteratura giapponese ed angloamericana. Negli ultimi anni i suoi studi si sono concentrati sulle rielaborazioni contemporanee di fiabe e miti classici. Per quanto riguarda Mishima, ha recentemente contribuito al volume *Mishima Monogatari* (Lindau, 2020), edito da Teresa Ciapparoni La Rocca, con un'analisi sul rapporto tra Mishima e la Grecia, ed ha analizzato l'adattamento del mito di Medea nella novella mishimiana *Shishi* (La leonessa) in *Retelling Medea in Postwar Japan*, all'interno del volume *Receptions of Greek and Roman Antiquity in East Asia* (Brill, 2018).

Matteo Casari, *Yūkoku*|Patriottismo. *Un altro nō moderno di Mishima Yukio*

Tra il 1950 e il 1960 Mishima Yukio scrive otto *nō* moderni (*Kindai nōgakushū*). La riscrittura di Mishima a partire dai testi classici è libera e al contempo rispettosa, innovativa e contemporanea, intimamente in sintonia con il dettato tradizionale che l'autore dimostra di conoscere in profondità.

Nel 1966 Mishima realizza, a partire da una sua omonima novella del 1961, il medio-metraggio *Yūkoku* (Patriottismo). Nella trasposizione cinematografica Mishima – che ne è sceneggiatore, regista, interprete e produttore – adotta soluzioni stilistiche e di linguaggio che permettono di individuare forti connessioni con il teatro *nō*. Il contributo, ponendosi anche l'obiettivo di far emergere la figura di Mishima quale “uomo di teatro”, rintraccia i legami del film con il *nō* a partire dagli elementi più evidenti e manifesti fino a quelli più sottili e nascosti giungendo a sostenere che il film *Yūkoku* possa essere considerato un altro *nō* moderno da annoverare tra quelli effettivamente scritti da Mishima in forma drammaturgica per la scena.

Matteo Casari. È professore associato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna dove insegna Teatri in Asia e Culture performative dell'Asia. Si interessa prevalentemente di tradizioni teatrali asiatiche, in particolare del Giappone dove ha condotto alcune ricerche sul campo. È direttore scientifico della rivista “Antropologia e Teatro” e dirige l'Archivio Kazuo Ohno (Università di Bologna). È autore di varie pubblicazioni tra monografie, curatele e saggi. Tra le più recenti: *Pelle, carne ossa. Vedere, sentire e intuire il nō in “Yūkoku” di Mishima Yukio* (2020); *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le righe di “The Mask”* (2020); *“The Mask” e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone* (2019); *Japan, Italy and elsewhere. Nō and shin-saku nō from cultural diplomacy to intercultural dialogue* (2018). Su Mishima ha inoltre pubblicato *Mishima jo ha kyū* (2011).

Stefano Casi, *Sade, Hitler e la macchina del tempo negli spettacoli mishimiani di Andrea Adriatico*

Nel 1999 e nel 2019 Andrea Adriatico dirige rispettivamente *Madame de Sade* e *Il mio amico Hitler*. Lo studio della parola teatrale di Mishima nei due testi più legati alla tradizione tragica europea si nutre della frequentazione del teatro pasoliniano

da parte del regista, consentendo da una parte parallelismi con l'opera dell'autore italiano e dall'altra una lettura mishimiana in chiave contemporanea sull'asse del rapporto tra potere e anarchia, in cui le geometrie dello spazio si manifestano come amplificatore simbolico della parola tragica.

Stefano Casi. È ricercatore indipendente di studi teatrali e direttore artistico di Teatri di Vita a Bologna. Ha lavorato come giornalista, ha diretto la rivista «Società di pensieri» (1992-96) e ha pubblicato diversi libri su Pasolini, Copi, Beckett, Scabia, Adriatico e Babilonia Teatri.

Katja Centonze, *Mishima Yukio: orditura di drammaturgie e atti performativi*

Questo studio vuole mettere in luce gli aspetti di controtendenza che connotano la figura di Mishima Yukio, la sua arte e il suo pensiero critico, in contrasto alla figura politicamente controversa che lui stesso si era ritagliato soprattutto negli ultimi anni della sua vita. L'attenzione verte sull'importanza che il celebre artista occupa nella storia non solo come protagonista e artefice di avanguardia antisistemica nei primi anni '60, ma anche come punto di riferimento o fonte di ispirazione di produzioni drammaturgiche della controcultura nella contemporaneità, tra cui quelle di Akuta Masahiko, Ito ayatsuri ningyō Isshiza, Kasai Akira, Peachum Company.

Sotto esame sono presi l'intimo nesso e la tensione vibrante tra corpo e scrittura, che si contraddistingue come atto performativo, e il suo anelito verso la corporealità del *nikutai*, che il letterato vedeva realizzata nell'antidanza di Hijikata Tatsumi. Viene messo in rilievo il personaggio di Mishima sia come drammaturgo di se stesso, sia come oggetto di drammaturgie tanto coreografiche, fotografiche, teatrali, filmiche e performative, quanto accademiche.

Katja Centonze. È professoressa associata presso l'Università Ca'Foscari Venezia. Dal 2007 è Adjunct Researcher presso lo Tsubouchi Shōyō Memorial Theatre Museum (Waseda University, Tokyo). Dal 1999 ha insegnato Letteratura giapponese e Storia del Teatro giapponese (Ca'Foscari), Lingua e Letteratura giapponese (Università della Calabria), e Lingua e Cultura italiana (Waseda University). La sua ricerca verte sul corpo nelle arti performative del Giappone e nella letteratura, sul *butō* e la danza contemporanea. Tra le sue curatele e pubblicazioni: *Avant-Gardes in Japan. Anniversary*

of *Futurism and Butō* (Cafoscarina, 2010); *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi* (Cafoscarina, 2018); *Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō* (2012); *Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio* (2016).

Maria Pia D'Orazi, *Mishima: il corpo, la spada e la danza d'avanguardia come modello*

Nel ricchissimo percorso artistico di Mishima Yukio l'incontro con la danza d'avanguardia giapponese degli anni '60 non è che una breve parentesi, e le principali biografie non ne parlano affatto. Una generazione di studiosi che ha allargato il campo di visione dalla letteratura alle arti performative, ha cominciato a esplorare di recente questo rapporto d'influenza e reciproco svelamento. Allora, se da una parte le parole di Mishima aiutano a mettere a fuoco il carattere rivoluzionario del *butō* di Hijikata Tatsumi; dall'altra la nuova corporeità esibita dal *butō* aiuta a materializzare l'ambizione della sua letteratura. Il presente contributo analizza come il *butō* offra un nuovo modello alla filosofia dell'azione di Mishima, in una sorta di convergenza d'intenti fra danza e arti marziali.

Maria Pia D'Orazi. Giornalista, storica del teatro e saggista. Attraverso lo studio dell'avanguardia giapponese degli anni '60 e del Teatro di ricerca del Novecento, la sua ricerca si è focalizzata sul significato del corpo e delle sue potenzialità rivoluzionarie. Ha insegnato come professore a contratto all'Università di Roma "La Sapienza", al Dams dell'Università "Roma Tre" e alla "Rome University of Fine Arts-RUFA". Ha organizzato stage e spettacoli con diversi danzatori giapponesi, prodotto Iwana Masaki per un decennio (1995-2004), presentato i Dairakudakan di Maro Akaji (1997) e Kasai Akira (1998). Con Kasai Akira ha collaborato e curato progetti di danza dal 2004 al 2016. Sul *butō* giapponese ha scritto saggi per riviste specializzate e pubblicato i libri: *Akira Kasai. Un libro chiamato corpo* (2016); *Il Corpo Eretico* (2008); *Kazuo Ōno* (2001); *Butō. La nuova danza giapponese* (1997). Dall'esperienza di Teatro spontaneo con lo psichiatra Ferruccio Di Cori è nato il volume: *Scusi ma lei è qualcuno?* (2006). Al momento è uno degli autori di *Atlantide*, programma televisivo di attualità su La7.

Doi Hideyuki, *Le scene di Mishima tra teatro e cinema*

Che cosa hanno visto di Mishima sul palcoscenico e sullo schermo? E oggi, cosa vediamo di lui nelle sue immagini? Erano tutte “prove generali” della sua fine (Yourcenar)? Oppure: erano “prove generali” di quello “straordinario spettacolo del suicidio [...] in presenza delle telecamere” (Arbasino), in cui si raggiunge la “fusione tra codice della realtà e codice della lingua audio-visiva” (Pasolini)? A cinquanta anni dalla sua scomparsa il contributo ripercorre nuovamente il percorso delle “immagini di sé”, descritte e raffigurate soprattutto nel teatro e nel cinema di Mishima.

Doi Hideyuki. Dopo aver conseguito il titolo di dottore di ricerca (PhD) in Italianistica all'Università di Bologna, insegna attualmente Lingua e Letteratura italiana all'Università di Tokyo dove è anche responsabile del Dipartimento di Lingue e letterature dell'Europa meridionale. Negli ultimi anni le sue ricerche si sviluppano attorno alle varie espressioni delle avanguardie italiane e giapponesi del primo Novecento. Tra le sue opere: *Interlinee. Studi comparati e oltre* (Cesati, 2021); *Guida alla storia italiana moderna e contemporanea* [in giapponese] (Minerva, 2017); *L'esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi* (Cesati, 2011).

Kasai Akira, *Mishima Yukio e Kasai Akira*

In questo saggio il danzatore *butō* Kasai Akira presenta le sue riflessioni personali sullo scrittore Mishima Yukio, mettendo in luce il rapporto che intercorre fra i due artisti e l'importanza che Mishima occupa nella sua carriera coreografica. Le sezioni sono dedicate al legame di Mishima con il teatro e il *butō*, ponendo in rilievo il profondo interesse coltivato dallo scrittore per il rapporto tra parola e corpo.

Kasai Akira è un danzatore e coreografo *butō* riconosciuto a livello internazionale. Anche se molto più giovane dei suoi mentori Ōno Kazuo e Hijikata Tatsumi, è considerato uno dei pionieri di questa danza d'avanguardia, alla quale si avvicina negli anni '60 dopo aver praticato danza moderna, danza classica e pantomima. Nel 1971 ha avviato la sua scuola Tenshikan, e nel 1979 si trasferisce in Germania per studiare euritmia. Dopo il suo ritorno in Giappone nel 1986, ha continuato per anni a rimanere lontano dal palcoscenico sentendosi troppo dissociato dalla società giapponese

per esibirsi. Nel 1994 torna a praticare danza a livello professionale mettendo in scena *Saraphita* e riapre il suo studio Tenshikan. Da allora si è esibito, ha coreografato e insegnato in Asia, Nord America ed Europa. Le sue coreografie sono rinomate per la loro autenticità e radicalità, la giocosa mescolanza di generi e l'estrema precisione.

Samantha Marenzi, *La Venere di Mishima. La carne e l'immagine nelle fotografie di Barakei di Hosoe Eikō*

“Ho amato le tue fotografie a Hijikata Tatsumi. Voglio che mi fotografi nello stesso modo”. Così Mishima Yukio commissionava al giovane Hosoe Eikō dei ritratti per le sue nuove pubblicazioni. Era il 1961, e da quella richiesta sarebbe nato il celebre progetto *Barakei*: una mostra, un libro, un documento della vita e della morte. La Venere di Mishima sarebbe sorta, secondo Hosoe, dalla fusione tra la sua carne e le figure dei suoi amati quadri del Rinascimento italiano. Ed è nata dal suo corpo, nella strana danza che ha offerto alla macchina fotografica e al mistero della sua camera oscura.

Samantha Marenzi. È professoressa associata all'Università Roma Tre. Studia i rapporti tra arti visive e performative, il *butō*, e alcune figure prominenti del teatro del Novecento come Antonin Artaud e Edward Gordon Craig. Coordina un gruppo di ricerca sulla fotografia di danza. È fotografa specializzata in tecniche analogiche. Si forma come danzatrice con i maestri giapponesi Iwana Masaki e Kasai Akira. È membro del comitato di redazione di “Teatro e Storia”.

Massimo Moricone, *Da Hanjo a Fatman_Little Bastard: dagli anni '90 ai '10 del nuovo millennio*

Il rapporto strettissimo e costante con la figura e la poetica di Mishima ha attraversato la quasi totalità del mio percorso creativo, tanto da permettere nell'arco di circa un decennio un intero ciclo di lavori coreografici - con incursioni inaspettate nel video, nella fotografia e nel teatro - che ho raccolto in un progetto tutto dedicato al Giappone e catalogato attraverso una scansione numerica dei vari pezzi, che va da 1 a 11.

Negli anni dei lunghi soggiorni a Tokyo, la memoria sempre presente delle tensioni letterarie ed esistenziali legate allo scrittore, ha permesso di orientarmi, come

in possesso di un router immaginifico, nella ricerca di quanto necessario alla progressione e realizzazione progettuale.

Seguendo questo tracciato medianico, rimandi e ritrovamenti, correnti sottese, persone e luoghi si sono rivelati e sono stati accolti in una stesura drammaturgica che sviluppava i rapporti, ora conflittuali ora sincronici, dell'operare in una predominanza culturale altra. Alcuni dei momenti di questo percorso sono qui analizzati ed esposti con riferimenti fotografici.

Massimo Moricone. Danzatore e coreografo, fonda nel 1983 la Compagnia Teatro Koros collaborando con istituzioni come La Scala di Milano, Sagra Musicale Umbra, Fondo Pasolini, Biennale di Venezia, Dance Triennale Tokyo, Piccolo Teatro di Milano, Festival de Paris. Nel 1984 vince il Primo Premio al Concours International de Choreographie de Nyon e riceve da Serge Lifar il Prix de l'Université de la Danse de Paris. È stato coreografo ospite presso prestigiosi teatri e per le principali compagnie europee e extra-europee. I suoi progetti monografici includono lavori su Genet, Pasolini, Duras, e Mishima, sul teatro musicale di Monteverdi, su Cage, Xenakis e Scelsi, nell'interpretazione di Hirayama Michiko. Nel 2004 si trasferisce a Tokyo dando corso ad un progetto di video e danza dedicato al Giappone, e collaborando con Hosoe Eikō ad un progetto fotografico su Pompei. È stato Professore di Danza Contemporanea presso l'Istituto Superior de Danza Alicia Alonso (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid) e la Scuola di Danza dell'Opera di Roma.

Donatella Natili, *Il Nido delle Termiti e le opere di Mishima Yukio ispirate al Brasile*

Alla fine del 1951 il giovane Mishima Yukio intraprese il suo primo viaggio all'estero come corrispondente del quotidiano «Asahi». Di tutti i paesi conosciuti in quell'occasione, il Brasile occupa un posto speciale, sia per l'intensità dell'esperienza vissuta, sia come fonte di ispirazione per alcune sue opere letterarie.

Il presente contributo presenta alcune impressioni del soggiorno di Mishima in Brasile, registrate nel suo diario di viaggio *Aporo no sakazuki* (La coppa di Apollo, 1952), e esamina alcune opere prodotte dopo il rientro in Giappone. In particolare, il dramma *Shiroari no su* (Il Nido delle Termiti), del 1955, ambientato nella *fazenda* Tarama di Lins, vicino San Paulo, che fu un successo di pubblico e ricevette il prestigioso premio Kishida di drammaturgia.

Donatella Natili. È professoressa di Letteratura Giapponese dell'Università di Brasilia, Brasile. Ha svolto attività di ricerca sulla letteratura e poesia femminile, il romanzo del dopoguerra e la letteratura post-Fukushima. Si è occupata di cinema giapponese ed è stata uno degli organizzatori del Festival Internazionale del Cinema di Brasilia.

Bonaventura Rupertì, *I teatri di Mishima Yukio – Attraverso lo sguardo di Takechi Tetsuji*

Riavvicinarsi all'opera di Mishima Yukio (1925-1970), a oltre cinquant'anni dalla morte, è un'avventura speciale. Come noto, questo talentuoso scrittore nel corso della carriera ha navigato non solo nella scrittura narrativa e critica ma anche superbamente nel mondo del teatro: nel *kabuki* con *Iwashiri koi no hikiami* (Venditore di alici, rete d'amore, 1954), nel *nō* in versione moderna con *Kindai nōgakushū* (Raccolta di *nō* moderni, 1956), nel teatro all'occidentale con *Rokumeikan* (1956), *Sado kōshaku fujin* (La Marchesa de Sade, 1967), *Waga tomo Hittorā* (Il mio amico Hitler, 1968) e altri, senza dimenticare l'adattamento per il palcoscenico di *Kurotokage* (Lucertola nera, 1961, 1969) di Edogawa Ranpo, o *Chinsetsu yumiharizuki* (Storia bizzarra, luna ad arco teso, 1969) per il *kabuki* e poi per il teatro dei burattini. In questo contributo si rileggono i teatri di Mishima attraverso gli occhi di un altro enfant terrible del teatro del tempo: Takechi Tetsuji (1912-1988).

Bonaventura Rupertì. Ha insegnato Lingua giapponese e Storia del teatro del Giappone presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha soggiornato più volte in Giappone, con ricerche presso numerose università giapponesi, lo Tsubouchi Shōyō Memorial Theatre Museum (Università Waseda), l'Istituto Nazionale di Letteratura Giapponese (Kokubunken) di Tokyo, l'International Center for Japanese Studies (Nichibunken) di Kyoto, il Nōgaku kenkyūjo dell'Università Hōsei. Si è occupato di arti dello spettacolo, teatri della tradizione in Giappone e di letteratura premoderna e moderna. Ha pubblicato libri e articoli su *bunraku*, *nō*, *kabuki* e danza tradizionale. Ha anche tradotto in italiano racconti di Izumi Kyōka.

Virginia Sica, *Il male della sensualità. Dai presagi dell'infanzia a un nuovo kabuki firmato Mishima*

Alla metà degli anni '50, negli ambienti teatrali giapponesi prese a circolare l'espressione *Mishima shinkabuki*. Questa locuzione nacque in prima istanza dalla rilevante quantità di operazioni artistiche di Mishima orientate al *kabuki*; tra il 1951 e il 1969, infatti, il *Nuovo kabuki mishimiano* annoverò tredici opere, fra adattamenti di classici, riscritture in versione danzata di drammi *nō*, *buyōgeki* creati ex novo, cinque *kabuki* originali, talvolta ispirati nella trama alla classicità greca o alla tragedia francese secentesca. In secondo luogo, si trattò di una formulazione data dall'intenzionale distanza di Mishima dalle opere di altri autori, moderni o a lui contemporanei. Il contributo propone un quadro omogeneo di questa produzione e alcune considerazioni sugli orientamenti estetici, tecnici e linguistici dell'autore.

Virginia Sica. Insegna storia e letteratura giapponese presso l'Università degli Studi di Milano. Nell'ambito delle ricerche su Mishima Yukio, particolare attenzione ha riservato alla produzione giovanile, a quella abitualmente classificata come "minore" e alle sperimentazioni teatrali dal punto di vista tematico, degli orientamenti estetici e delle pratiche linguistiche. Tra le sue pubblicazioni su Mishima si possono ricordare la cronologia biografica dell'autore in *Mishima. Romanzi e racconti. 1949-1961* (a cura di M. T. Orsi), "I Meridiani" Mondadori 2004; la traduzione del romanzo inedito in lingue occidentali *Abito da sera*, Mondadori 2008; *Il mare della fertilità di Mishima Yukio e L'anima e il suo destino di Vito Mancuso: Narrativa che percorse una teosofia*, in *Riflessioni sul Giappone antico e moderno* (a cura di M. Mastrangelo, L. Milasi, S. Romagnoli), Aracne 2014; *Medioevo & Il palazzo del bramito dei cervi. Mishima, la Storia e vicende segrete*, Atmosphere libri 2019.

- Abe Jōji, 206
 Accardi Vita, 234
 Adriatico Andrea, 219-223, 225-229, 231
 AKB48, 43
 Akuta Masahiko, 36, 41-43, 45
 Akutagawa Hiroshi, 19
 Akutagawa Ryūnosuke, 17, 167
 Anassagora, 147
 Andō Hideo, 102
 Andō Shin'ya, 18
 Antonello da Messina, 83
 Arbasino Alberto, n132
 Aristotele, 135-136, 138, 147-148
 Artaud Antonin, 42-43, n46, n76
 Artemidoro, 138
 Asami Rei, 32
 Asano Takuminokami Naganori, n164-165
 Awazu Kiyoshi, 90
 Baird Bruce, 58
 Bakst Léon, 84
 Baldi Nadia, 220
 Bandō Tamasaburō V, 17, n20, 29, 169-171, 174-175
 Bandō Tsurunosuke IV (poi Nakamura Tomijūrō V), 22
 Bataille Georges, 97
 Baudelaire Charles, 185
 Beardsley Aubrey, 182-185, 190, 192
 Beckett Samuel, 223
 Berenson Bernard, 81-83
 Bergman Ingmar, 220
 Bester John, 48, 51
 Blake William, 209
 Boetti Alighiero, 233-235
 Botticelli Sandro, 80-81, 83
 Brahmā, 141
 Bruni Ferdinando, 220
 Bullock Alan, n219
 Buñuel Luis, 130
 Campagnola Mattia, 237-238
 Caravaggio, 129
 Carmen Miranda, 207

- Castri Massimo, 220
 Chikamatsu Monzaemon (pseudonimo letterario del drammaturgo Suginomori Nobumori), 26, 112, 123, 166-167, n168
 Cicerone Marco Tullio, 142
 Cocteau Jean, 97, 130, 167
 Colbert Claudette, 164

 D'Annunzio Gabriele, 16, 83-85, 98, 127-128
 Dalì Salvador, 60
 Dazai Osamu, 93, 201
 De Martino Ernesto, 138, 140
 De Sade Donatien-Alphonse-François, 20, 39, 60, 96, 131, 219, 221-224, 229
 Debussy Claude, 128
 Delacroix Eugène, 97
 Deleuze Gilles, 142-143
 Diocleziano, 85
 Dodds Eric R., 138
 Dolci Carlo, 83
 Dōmoto Masaki, 114-115, n122
 Dostoevskij Fëdor, 44

 Edo Dennai, vedi Yūki Isshi III
 Edogawa Ranpo, 13, 19
 Eihei Dōgen, 137
 Elio Aristide, 138
 Embry Aaron, 119
 Eraclito, 143
 Eschilo, 135, 138, 145, 148, 150-151
 Euripide, 18, 173-174

 Ferrarini Piero, 220
 Freud Sigmund, 142
 Fujii Hiroaki, 115, 128-129
 Fujima Kanjūrō, 17
 Fukasaku Kinji, n41
 Fukuda Tsuneari, n184
 Fukushima Tatsuo, 38, 89
 Fukuzawa Yukichi, 199

 Garcin Thomas, 111-112
 Giorgione, 79-80
 Gosha Hideo, 100, 129

 Haniya Yutaka, n37
 Hardy Oliver, n164
 Heidegger Martin, 143
 Hijikata Tatsumi, 19, 32, 34, n35, 35-40, 42, 47, 49-53, 57-64, 66, 75-76, 79, n82, 88-90, 94, 97, 110, n113, 123
 Hinatsu Kōnosuke, 184, 186, 191-192
 Hoaglund Linda, 96
 Holborn Mark, 74, 87
 Hori Shigeru, 67
 Hosoe Eikō, 36-39, 45, n50, 53, n57, 60, 73-76, 78-79, 81-83, 85-90, 94-95, 122-123, 236, 238-239
 Hosoe Kenji, 38

 Ichikawa Kon, 19
 Ichikawa Miyabi, 52
 Ichikawa Sadanji II, 16
 Ikeda Kōtarō, 83
 Ikeda Ryōji, 242
 Ikegami Akira, 41
 Imura Kimie, n184
 Ishii Kyōji, 40
 Ishikawa Tatsuzō, 202
 Iwase Samuru, vedi Santō Kyōden
 Iwata Toyoo, 23
 Izumi Kyōka, 23, 52

- Jelinek Elfriede, 225-226
- Kaido Masugi, 146
- Kanazawa Katsu, 158-162
- Kanze Sakon Motoshige, 22
- Kanze Shizuo, 26
- Kara Jūrō, 97
- Kasai Akira, 7, 31-34, 45-47, 61, 66, 68-69, n82, 90
- Kasai Mitsutake, 34
- Kataoka Nizaemon XII, n165
- Katayama Hiromichi, 22
- Katsushika Hokusai, 29
- Kawabata Yasunari, n157, 168, 175, 199
- Kawaguchi Norishige, 43-44
- Kawaguchi Takao, 34
- Kawaguchi Tetsuji, vedi Takechi Tetsuji
- Kawakami Sadayakko, n160, 182
- Kawakita Kashiko, n118
- Kawamura Takeshi, 31-32, 46
- Kawatake Mokuami, 28-29
- Kawatake Toshio, 188, 191
- Keene Donald, 45, 114, 176, 191, n219, 225
- Kikushima Ryūzō, 102
- Kinoshita Junji, 23, 26
- Kira Kozukenosuke Yoshinaka, n164
- Kishida Kyōko, n190
- Kitaōji Kin'ya, 20
- Kobayashi Hideo, 133
- Koltès Bernard-Marie, 225-226
- Kōri Torahiko, 16, 115
- Kubota Mantarō, 16
- Kyokutei Bakin, 29, 175
- Lacan Jacques, 143
- Laurel Stan, n164
- Lehmann Hans-Thies, 36
- Leoncavallo Ruggero, 23
- Lessing Gotthold Ephraim, 78, n87
- Lévi-Strauss Claude, 141
- Liszt Franz, 119
- Lucken Michael, 77
- Maki Kenji (nome d'arte utilizzato da Mi-shima per il film *Patriotism. The Rite of Love and Death*), n118
- Malaparte Curzio, 240
- Mantegna Andrea, 83
- Maruyama Akihiro, vedi Miwa Akihiro
- Masumura Yasuzō, 60, 102
- Matsui Sumako, n160, 182
- Matsumoto Kōshirō VIII, 172
- Matsuura Takeo, 18-19
- Matsuyama Shuntarō, 40
- Matteo Di Giovanni, 82
- Mayama Seika, n166
- Mayuzumi Toshirō, 19
- Mazaki Hirotsugu, 191
- Mazzali Bruno, 220
- Mazzini Giuseppe, 133
- Michelangelo, 97
- Miki Jun, 207
- Miller Henry, 64, 66, 68
- Mita Akira, 97
- Miwa Akihiro (nome d'arte di Maruyama Akihiro), 19, 41, 52, 67
- Miwa Tarō, 45
- Miyamoto Amon, 19
- Miyoshi Shōraku, n164
- Mizutani Yaeko, 19
- Montanari Valentina, 234
- Moravia Alberto, 127, n132
- Mori Ōgai, 16, n184

- 260 Morimura Yasumasa, 41
 Morisawa Yūichirō, 44
 Morita Masakatsu, 28, 94, 105
 Moriyama Daidō, 37
 Mosele Antonio, 220
 Motofuji Akiko, 79, 89-90, 110, 123
 Mozart Wolfgang Amadeus, 7, 23, 34
 Murayama Tomoyoshi, 19, 208
- Nagai Natsu (detta anche Natsuko, sposata Hiraoka), 112, 163, 166-167
 Nagai Natsuko, vedi Nagai Natsu
 Nakajima Haruya, 43
 Nakamura Ganjirō III, vedi Nakamura Senjaku II
 Nakamura Kankurō (dal 2005 Kankurō ha assunto il nome di Nakamura Kankurō XVIII), 17, 169, 171, 174
 Nakamura Kankurō VI, 171
 Nakamura Kanzaburō XVII, 17, 169, 171
 Nakamura Kanzaburō XVIII, vedi Nakamura Kankurō
 Nakamura Kichiemon, 17
 Nakamura Mitsuo, 199
 Nakamura Nobuo, 187
 Nakamura Senjaku II (poi Nakamura Ganjirō III e infine Sakata Tōjūrō IV), 22
 Nakamura Shichinosuke II, 171
 Nakamura Tomijūrō V, vedi Bandō Tsurunosuke IV
 Nakamura Utaemon VI, 17, 157-158, 167, 171-173, 187
 Nakasone Yasuhiro, 67
 Nakata Hideo, 240
 Nakayama Jin, 97
 Namiki Senryū I, n164
- Nathan John, 66
 Nietzsche Friedrich Wilhelm, 135, 141, 144-146, 149-150
 Nishimura Kōji, n184
 Nishimura Tetsuji, vedi Takechi Tetsuji
 Nishio Tetsuo, 192
 Noguchi Haruchika, n58
 Nomura Mansai, 46
 Noro Tatsunosuke, 160
 Nozawa Matsunosuke, 25
- Oda Kōji, 29
 Okadacchi, 241
 Ōno Kazuo, 32, 34, n38, 61, 64, 66, 88, 90
 Ōno Yoshito, 19, 34, n61, 110
 Origlia Lydia, 48-49, 51, 199
 Orita Kōji, 170-171
 Osanai Kaoru, n159, 160
 Ōshima Nagisa, 67, 131-132
- Parmenide, 143
 Pasolini Pier Paolo, 96, 127-128, 223, 225-226
 Perugino, 82-83
 Piscitelli Tito, 220
 Platone, 139, 142, 147
 Pollack David, 47-48
 Pollaiuolo Antonio, 83, 85
 Pound Ezra, n16
 Prokofiev Sergej Sergeevič, 32
 Protagora, 147
 Proust Marcel, 167
 Puccini Giacomo, 23
- Racine Jean, 18, 173, 210, 219, 225, 227
 Radiguet Raymond, 167, 183
 Raffaello, 81

Reiner Fritz, 183
 Reni Guido, 82-84, 97, 128
 Riefenstahl Leni, 226
 Rilke Rainer Maria, 167
 Rubinstein Ida, 84-85, 128

 Saeki Shōichi, 200
 Sakamoto Kazuki, 133
 Sakata Tōjūrō IV, vedi Nakamura Senjaku
 II
 Sakurama Michio, 26
 Santō Kyōden (Iwase Samuru), 18, 174
 Sasaki Naojirō, n184
 Satō Eisaku, 28, 67
 Schlegel Karl Wilhelm Friedrich, 149
 Schnitzler Arthur, 16
 Schönberg Arnold, 23, 240
 Schopenhauer Arthur, 119-120, 150
 Scott Stokes Henry, 59, 67-68, 112, 201,
 220, 225
 Shakespeare William, n159, 160, n161
 Shibusawa Sachiko, 39
 Shibusawa Tatsuhiko, 36, 39-40, 47, n50,
 52, 61, 66, 96-97, n219
 Shima Kōji, 206
 Shimazaki Tōson, 202
 Shimizu Shinjin, 44
 Shinoyama Kishin, 84, 94-96, 98, 128-129
 Shōkyokusai Tenkatsu, vedi Kanazawa
 Katsu
 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, detto il
 Sodoma), 83
 Stokowski Leopold, n119
 Strauss Richard, 183
 Sugimoto Katsuhiro, 207
 Sugimura Haruko, 19
 Suginomorì Nobumori, vedi Chikamatsu

Monzaemon
 Sugiura Kōhei, 89
 Sugiyama Yōko (moglie di Mishima), 95,
 176
 Sugiyama Kin'ya, n162
 Sugiyama Shin'ya, 203
 Suzuki Ikko, 241
 Suzuki Seijun, 240

 Takahashi Mutsuo, 45, 94
 Takechi Tetsuji (poi Nishimura Tetsuji e
 Kawaguchi Tetsuji), 13, 21-29
 Takeda Izumo II, n164
 Takemoto Gidayū, n168
 Takemoto Tsudayū IV, 25
 Takeuchi Kayo 192
 Takiguchi Shūzō, n40
 Takizawa Bakin, vedi Kyokutei Bakin
 Tanaka Ikkō, 89
 Tanaka Jun (ex Yūki Magosaburō XI), n42
 Tanemura Suehiro, 36, 40
 Tanizaki Jun'ichirō, 22-23
 Tarama Yoshihiko (vero nome: Wakano-
 miya Higashikuni), 208-209, 211
 Terayama Shūji, 42
 Tittsingh Isaac, 165
 Tiziano, 79, 83
 Toita Yasuji, 169
 Tokugawa Tsunayoshi, n165
 Toyoshima Keisuke, 42, n43, n110
 Toyotake Yamashironoshōjō, 25
 Tsubouchi Shōyō, 155, n159, 160
 Tsuda Itsuo, 58-60, 63-65
 Tsuda Nobutoshi, n58
 Tsuruoka Yoshiko (nome d'arte scelto da
 Mishima per l'attrice Yamamoto No-
 riko), 117, 121

- 262 Tsuruya Nanboku IV, 175
 Tsuruzawa Enza V, 171
 Van der Rohe Mies, 229
 Verdi Giuseppe, 23
 Verlaine Paul, 185
 Visconti Luchino, 130-131, 227
 Von Hofmannsthal Hugo, 16

 Wagner Wilhelm Richard, 23, 99, 118-120, 122, n130
 Wakanomiya Higashikuni, vedi Tarama Yoshihiko
 Wakao Ayako, 102
 Wakuta Shigeo, n184
 Warburg Aby, n78
 Washburn Dennis, n98
 Watanabe Kimio, 124
 Welitsch Ljuba, 183, 185
 Wells Herbert George, 223
 Wilde Oscar, 16, 143, 159, 167, n170, 181-186, 190-193

 Yamada Ippei, n58
 Yamamoto Tsunetomo, 65, 144
 Yamanaka Yumiko, 192
 Yamaoka Tesshū, 65
 Yamato Takeru, 146
 Yasuoka Shōtarō, 187-188
 Yatō Tamotsu, 94, 98, 103
 Yeats William Butler, n16, 114
 Yokoo Tadanori, 29, 89, 95-96, 129
 Yoshida Daihachi, n44
 Yoshida Kōjirō, 22
 Yoshida Shōin, 133
 Yoshioka Minoru, 61
 Yourcenar Marguerite, n85
 Yūki Isshi III (dal 2022 Edo Dennai), 42-43
 Yūki Magosaburō XI (vedi Tanaka Jun)

 Zeami Motokiyo, 8, 116, 121, 123-124, 172-173
 Zolla Elémire, n93
 Zorn John, 241

TRAME

Antropologia, teatro e tradizioni popolari

Collana diretta da Giovanni Azzaroni e Matteo Casari

Trame è una collana di antropologia, teatro e tradizioni popolari nata per accogliere e valorizzare studi scientifici afferenti gli ambiti disciplinari che ne tessono la geografia culturale con particolare riguardo ai casi asiatici e africani. *Trame* si propone di tracciare nuove vie di conoscenza, di scendere tra le pieghe del pensiero e delle pratiche antropologiche, teatrali e del folklore, di aprire fronti di riflessione cogliendo l'emergente e ridiscutendo ciò che si considera assodato.

Trame fa sua e rilancia la storia e gli intenti metodologici delle collane *Teatro in Asia e in Africa*, *Quaderni di teatro in Asia e in Africa* e *Storia del folklore e delle tradizioni popolari* edita dalla Clueb a partire dal 2003.

La collana si avvale di un comitato scientifico internazionale che garantisce una produzione di testi dall'alto valore culturale.

Comitato scientifico

Stefano Allovio (Università Statale di Milano), Claudio Bernardi (Università Cattolica di Milano), Stefano De Matteis (Università di Roma Tre), John Freeman (University of Huddersfield and University of Notre Dame), Diego Pellecchia (Kyoto Sangyo University), Mirella Schino (Università di Roma Tre).

Nella stessa serie

1. Shilpa Bertuletti, *La danza Oḍissī. L'identità culturale femminile nell'India contemporanea*
2. Cinzia Toscano, *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*
3. Giovanni Azzaroni, *Sguardi sul corpo tra Oriente e Occidente. Studi di antropologia filosofica*
4. Cristiana Natali, *Sabbia sugli dèi. Pratiche commemorative tra le Tigri tamil (Sri Lanka)*
5. Carmen Covito, *Sadayakko, la Duse del Giappone. Cronache della prima tournée di teatro giapponese in Italia (1902)*



TRAME
Antropologia, teatro
e tradizioni popolari

Mishima Yukio e l'atto performativo: drammaturgie di un artista è un omaggio a più voci a un intellettuale, scrittore, uomo di teatro e artista poliedrico. Mishima (1925-1970), con il suo pensiero e la sua vita densi di contraddizioni, ha contribuito indelebilmente a plasmare la cultura del Novecento, non solo in Giappone, dando voce e corpo a inquietudini e domande che ancora interrogano il presente. Le molteplici prospettive proposte dagli autori coinvolti invitano a inoltrarsi in modo nuovo tra le pieghe dell'esistenza e delle opere di un artista difficile da definire e da ricondurre a categorie predeterminate: la figura di Mishima è qui colta nella sua irriducibile complessità, superando i luoghi comuni e i fraintendimenti che l'hanno spesso riguardata fornendo un originale approfondimento alla dimensione drammaturgica e performativa della sua vita, della sua arte e della sua scrittura.

Giovanni Azzaroni ha insegnato Antropologia dello Spettacolo e Teatri Orientali presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Ha svolto ricerche in Asia, in Africa e nel Meridione d'Italia. Tra le sue pubblicazioni: Il mare della fertilità. Un'analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio (2017); Sguardi sul corpo tra Oriente e Occidente. Studi di antropologia filosofica (2019); e con Matteo Casari, Raccontare la Grecia. Una ricerca antropologica nelle memorie del Salento griko (2015). Ha fondato e diretto la rivista on line «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi».

Matteo Casari è professore associato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna dove insegna Teatri in Asia, Culture performative dell'Asia e Organizzazione ed economia dello spettacolo. È direttore scientifico della rivista «Antropologia e Teatro» e dirige l'Archivio Kazuo Ohno (Università di Bologna). È autore di varie pubblicazioni tra monografie, curatele e saggi. Su Mishima ha pubblicato gli articoli Mishima jo ha kyū (2011) e Pelle, carne ossa. Vedere, sentire e intuire il nō in Yūkoku di Mishima Yukio (2020).

Katja Centonze insegna Arti e Spettacolo in Giappone e Lingua giapponese presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Dal 2007 è Adjunct Researcher presso lo Tsubouchi Theatre Museum, Waseda University di Tokyo. Le sue ricerche vertono sul corpo nelle arti performative e nella letteratura, sul butō e la danza contemporanea. Tra le sue pubblicazioni: Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi and Hosoe Eikō (2012) e Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio (2016).

€ 29,00

