

EMANUELE CICCARELLA

L'ESSENZA DELL'ESTETICA MISHIMIANA
IN *KAMEN NO KOKUHAKU* –
LE CONSIDERAZIONI DI TASAKA KŌ¹

Il due settembre 1948, Mishima Yukio, dopo aver a lungo meditato su quella che sarà una delle decisioni più importanti della sua esistenza, presenta domanda di dimissioni al Ministero delle Finanze. È difficile stabilire con esattezza quale sia stata la molla più forte che lo abbia spinto verso la decisione di diventare uno scrittore professionista, ma di sicuro un elemento determinante deve essere stata la richiesta della casa editrice Kawade shobō di scrivere un romanzo per una collana che prevedeva la pubblicazione di opere di scrittori già affermati. Era un'occasione da non lasciarsi sfuggire, e l'opera da proporre doveva essere qualcosa di nuovo, di veramente nuovo nel panorama letterario e, soprattutto, nel panorama della sua vita artistica e interiore.

Gli ultimi lavori pubblicati, come *La sigaretta (Tabako)*, *Il racconto del promontorio (Misaki nite no monogatari)* e *I ladri (Tōzoku)*, erano opere pervase da un raffinato estetismo e da un lucido e freddo taglio psicologico, dove la vita e l'esperienza personale dello scrittore erano quasi del tutto assenti. Mishima si stava incamminando su una strada che probabilmente lo avrebbe trasformato in un romanziere lezioso e ricercato, o in un artificioso e dotato scrittore commerciale. Uno scrittore dalla tecnica eccezionale, un abilissimo

¹ Il seguente articolo nasce all'interno di un progetto molto più ampio, a cui ho pensato dopo la stesura della mia biografia su Mishima *L'angelo ferito*, edita da Liguori. Il lavoro prevede la traduzione e presentazione di alcuni saggi rappresentativi in lingua giapponese che saranno raccolti in un unico volume, relativi alle tre opere fondamentali dell'autore: *Confessioni di una maschera (Kamen no kokuhaku)*, *Il Padiglione d'oro (Kinkakuj)* e la tetralogia *Il mare della fertilità (Hōjō no umi)*.

artigiano capace di intrecciare trame geniali, costruire situazioni inaspettate e singolari, ma troppo lontane dalla realtà, troppo lontane dalla “vita”.

Alla fine di settembre inizia a progettare la struttura del suo nuovo romanzo, *Confessioni di una maschera* (*Kamen no kokuhaku*). Avverte fortemente dentro di sé che dalla riuscita di quest’opera dipende tutto il suo futuro di scrittore. Questo nuovo romanzo doveva essere assolutamente qualcosa di molto più vicino alla realtà, libero dal manierismo, seppur affascinante, che aveva caratterizzato i suoi lavori precedenti. Doveva fare qualcosa che non aveva mai fatto: rivolgere l’attenzione su se stesso e la realtà che lo circondava; in altre parole, doveva confrontarsi con la sua epoca.

Mishima in molte occasioni ha negato l’autobiograficità dell’opera. *Confessioni di una maschera* si presenta come qualcosa di estremamente diverso dai romanzi confessione tradizionali della fine dell’ottocento, veri e propri diari quotidiani della vita dell’autore. Esso è una confessione “interiore” che può essere più o meno legata agli accadimenti reali della vita dell’autore. In realtà vi troviamo dei riferimenti biografici molto netti, e oltre al famoso biografo americano Henry Scott Stokes, alcuni critici, come Honda Shūgo e Donald Keene, hanno espresso pareri concordi sulla veridicità degli eventi narrati nel romanzo. Ma ricordiamo che tutto ciò riveste un’importanza marginale, la nostra attenzione deve rivolgersi non tanto all’autenticità degli episodi narrati, quanto alla loro sublimazione emozionale e psicologica.

Confessioni di una maschera è un’opera divisa essenzialmente in due parti, in cui l’unico personaggio realmente ed efficacemente rappresentato è il protagonista. La prima parte, tutta evocativa e poetica, è ricca di immagini e sensazioni legate al periodo della nascita e dell’infanzia. Il primo impatto del protagonista con la realtà che lo circonda è veicolato attraverso ricordi che si accavallano fra loro, legati da comuni essenze in una sorta di iterazione ossessiva e rituale. Ricordi, che senza alcun rigore cronologico, hanno conquistato il loro posto nella descrizione in base al potere di impatto sulla coscienza dello scrittore. Ricordi che rappresentano una sorta di “premessa” di valore profetico per lo svolgimento della seconda parte. La seconda parte, più narrativa e “realistica”, è incentrata invece sulla graduale scoperta della reale natura del proprio Io, della propria condizione esistenziale.

Di certo nella divisione tra le due parti si avverte il processo di metamorfosi stilistica dello scrittore. La prima parte, poetica ed evocativa, è chiaramente legata alla scrittura che aveva accompagnato Mishima sino ad allora; non è difficile individuare in essa l’eco della forza immaginativa, della varietà delle

figure retoriche e delle metonimie della *Foresta in fiore*. Quindi, man mano che si procede nella seconda parte e l'Io cresce ed esperisce la realtà, è come se crescesse anche lo scrittore, dirigendosi verso una scrittura più narrativa e analitica; lo stile, d'altronde, che ora stava ricercando. Ma tutto ciò non determina, a nostro avviso, una spiacevole disarmonia, bensì un naturale contrasto tra "verità" ed "estetica", in cui inevitabilmente lo spazio dedicato all'una tende a sacrificare quello dedicato all'altra.

Il romanzo, quasi a sottolineare la dubitabilità della confessione, già così palesemente espressa dal suo titolo, si apre provocatoriamente con la frase: "Per molto tempo ho sostenuto con ostinazione che ricordavo il momento della mia nascita"². Poi il protagonista per vincere l'incredulità degli adulti cui raccontava l'episodio, e quella non meno giustificata dei lettori, prende a spiegare con dovizia di particolari il suo singolare ricordo:

Comunque c'era un oggetto che ricordavo di avere visto con chiarezza: mi riferisco al bordo della tinozza in cui mi avevano fatto il primo bagno. Era una tinozza di legno nuova e levigata, e quando vi ero immerso vedevo un riflesso risplendere sul bordo. Lì la superficie di legno della tinozza brillava come oro, e lingue di acqua tremolanti sembravano cercassero di lambirla senza riuscirci³.

Ma quello che lo scrittore ha avviato è un abile gioco ambiguo diabolica-mente teso a disorientare i lettori, e solo un attimo dopo dirà:

La confutazione più efficace che potevano muovere alla mia affermazione era che non ero nato di giorno ma alle nove di sera, un'ora in cui i raggi del sole non risplendono. Potevano anche prendersi gioco di me e affermare che si trattava della luce di una lampada, ma io avrei continuato senza difficoltà a bear mi nell'illogica convinzione che, sebbene in piena notte, un raggio di sole avesse colpito il bordo della tinozza, tant'è vero che quel guizzo di luce ha continuato a vacillare nella mia memoria come qualcosa realmente vista nel corso di quel primo bagno⁴.

Lo scrittore così, col suo gioco equivoco, ha stabilito una convenzione fondamentale con i lettori: la verità che l'Io descrive non riguarda la verità oggettiva. Ovvero, la verità che ci trasmette non appartiene necessariamente a una

² Mishima Yukio, *Confessioni di una maschera*, in *Mishima - Romanzi e racconti*, vol. I, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2004, p. 65.

³ *Ivi*, p. 66.

⁴ *Ibid.*

dimensione reale, bensì a una dimensione emozionale.

Ma presto nell'opera compare il primo ricordo "affidabile" del protagonista:

Risale a quel periodo il primo ricordo che mi ha tormentato con immagini inspiegabili e nitide. (...)

I raggi del sole pomeridiani risplendevano deboli sulle case intorno al pendio, e io procedevo verso casa condotto per mano da una sconosciuta. Dalla parte opposta della strada scendeva un ragazzo, e la mia accompagnatrice si accostò al ciglio della strada stratonandomi la mano. Ci fermammo. (...)

Il ragazzo portava in spalla due secchi per il liquame, aveva la fronte fasciata con un panno sudicio, due belle guance colorite e gli occhi radiosi: era un bottinaio, l'addetto alla vuotatura dei pozzi neri, e discendeva la strada distribuendo il peso dei recipienti su entrambe le gambe. Indossava un paio di *tabi* da lavoro e dei calzoni blu. Lo guardai con un'attenzione insolita per un bambino di cinque anni. (...) I calzoni da lavoro blu delineavano con precisione la struttura delle gambe che si muovevano flessuose e che sembravano procedere verso di me. Non ne capivo la ragione, ma quei calzoni destarono in me un'ammirazione indescrivibile. (...) Nei confronti di quell'occupazione nutritivo un sentimento simile al fascino per una tristezza acuta, per un'amarrezza tale da torcere le membra. In quel mestiere percepivo una *tragedia* dal significato oltremodo sensoriale⁵.

Ciò che il protagonista prova dinanzi al bottinaio è un dolore sommerso intimamente legato a un'intensa angoscia esistenziale, il dolore dell'instabilità e della vaghezza del proprio Io. Egli è altresì attratto dai conducenti dei tram addobbati di fiori nei giorni di festa, dai bigliettai della metropolitana, dalle loro uniformi con file di bottoni scintillanti, dalle loro esistenze "tragiche" vissute in un mondo quotidiano che percepiva come misteriosamente periglioso e che sentiva gli sarebbe stato precluso per sempre. È proprio la tristezza causata da questo sentimento di esclusione che proietta su questi personaggi un'aura di "tragicità". Più che la deduzione intellettuale, sono, infatti, le percezioni visive e olfattive – le file scintillanti di bottoni sulle tuniche delle uniformi azzurre, l'effluvio che ondeggia nelle metropolitane, che ricorda l'afrore del caucciù e della menta peperita – a determinarne l'esistenza.

In sostanza l'Io già all'età di cinque anni sente la tristezza di essere rifiutato dal mondo esterno. La sua aspirazione alla tragicità è strettamente connessa all'aspirazione verso un'esistenza concreta e reale. L'Io vuole diventare questi

⁵ Ivi, pp. 69-70.

personaggi maschili perché essi si proiettano nei suoi occhi come un'esistenza reale e brillante.

L'Io, quindi, al di là delle possibili e scontate implicazioni omosessuali, sente fondamentalmente un'attrazione verso un corpo che rappresenta un'esistenza che gli sfugge, che sente di non possedere. E nel momento in cui vede riflesso negli altri un ipotetico ideale fisico, egli riversa il suo amore per la vita – un amore “narcisistico” per la propria esistenza – in un amore omosessuale, inteso come “amore verso il proprio sesso”, ovvero, “amore verso se stesso”.

Inutile ricordare quanto questa ricerca del corpo nella vita futura di Mishima sarebbe stata determinante per la sua formazione di uomo e di artista, e quanto la distanza da tutto ciò, ora ancor più connessa con la distanza dalla vita stessa, ne determinasse la tragicità.

Insomma il piccolo protagonista si sente escluso dalla vita e terribilmente desideroso di prendervi parte, ma avverte altresì la difficoltà di trovare una collocazione adeguata a una “diversità”, una sorta di “specialità” interiore, che per ora appena percepisce, ma che non è capace di esprimere, e che a poco a poco prenderà la forma, come vedremo in seguito nel romanzo, dell'omosessualità. Ma l'omosessualità in questo caso trascende lo stato puramente psico-biologico, manifestandosi piuttosto come una condizione di speciale isolamento che permette all'Io la sopravvivenza, seppur tormentata, nel soffocante appiattimento della vita quotidiana. L'omosessualità acquista, così, una connotazione squisitamente esistenziale, in quanto mezzo di sopravvivenza e “verifica” della propria esistenza. Un'esistenza in antitesi con il comune senso della vita quotidiana, con il comune scorrere del tempo. Così L'Io attraverso la confessione della sua diversità in sostanza si pone una domanda precisa: Io cosa sono? E nella risposta “Io sono un essere misteriosamente triste e non umano”⁶ si rivela “la metafisica celata dietro questo racconto autobiografico”⁷.

Da quanto abbiamo detto ci rendiamo, quindi, conto di quanto sia riduttivo definire, come qualcuno ha fatto, *Confessioni di una maschera* la scoperta e la rivelazione della propria omosessualità di un giovane esistenzialista giapponese.

La morte pervade buona parte degli episodi del romanzo. L'estetica del

⁶ Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no Sekai*, Tōkyō, Kōdansha, 1968, p. 106.

⁷ Ivi, p. 106.

Thanatos affonda radici profonde nella formazione psichica infantile di Mishima – ne sono d'altronde testimonianza già i suoi primi racconti – e i sogni del protagonista di *Confessioni di una maschera* sono un'aperta rivelazione della genesi di quest'estetica. La mente del piccolo Io è costantemente proiettata verso fantasie di morte. Pur non sapendo ancora leggere il bambino sfogliava tutti i libri di fiabe che gli capitavano sotto mano.

In uno dei numerosi libri illustrati che allora solleticavano con maggiore insistenza la mia curiosità c'era un disegno che occupava due pagine. Mi bastava fissarlo per dimenticare i lunghi e noiosi pomeriggi, ma se qualcuno arrivava un leggero senso di colpa mi spingeva ad aprire in tutta fretta il libro a un'altra pagina. Non tolleravo più la presenza dell'infermiera e delle domestiche: avrei voluto trascorrere una giornata senza distogliere gli occhi dal disegno. Di fronte a quelle pagine il mio cuore batteva all'impazzata, e anche se ne guardavo altre con la mente ero sempre su quelle due.

L'illustrazione raffigurava Giovanna d'Arco su un cavallo bianco, la spada puntata verso il cielo. Il cavallo aveva le froge dilatate, e con le vigorose zampe anteriori sollevava una nuvola di polvere. Un bellissimo stemma era impresso sull'armatura argentea del cavaliere, il cui volto si intravedeva attraverso la visiera. Il giovane andava incontro alla morte – o comunque verso qualcosa che aleggiava con una forza vagamente nefasta –, brandendo con fierezza la spada verso il cielo azzurro. Ero certo che sarebbe stato ucciso l'attimo seguente, e se avessi girato pagina di scatto avrei forse visto il disegno che ritraeva la sua uccisione; chissà per quale motivo le illustrazioni dei libri si muovono verso *l'attimo seguente* senza che ce se ne renda conto⁸.

Il piccolo protagonista è totalmente affascinato dal pensiero della morte che incombe sul "virile" cavaliere. Egli inizialmente non sa che si tratta di Giovanna d'Arco, e quando lo viene a sapere da un'infermiera, ne resta terribilmente deluso. La scoperta tradisce le aspettative del protagonista, perché spoglia l'immagine dalla sua componente "tragica" di morte eroica, necessariamente legata nella sua mente al sesso maschile. Individuiamo, inoltre, la commistione di *Eros* e *Thanatos*: una commistione che arricchita della componente omosessuale darà vita a una serie di immagini topoiche, ricorrentissime nella letteratura mishimiana, in cui la bellezza maschile viene sempre esaltata da una morte sanguinosa, eroica e tragica.

⁸ Ivi, pp. 71-72.

Da questo momento in poi, tutte le immagini maschili connesse con la morte diventano conturbanti per il protagonista. Se vi è odore di fatica legata a un lavoro pericoloso, fatale, questo diventa estremamente stimolante per la sua psiche. L'amore del piccolo protagonista si dirige così sempre più verso le figure eroiche maschili, e ne risulta tanto più accresciuto quando queste avanzano verso una morte cruda e violenta. Non a caso le immagini dei soldati e la loro attività intimamente connessa con la morte – dai giovani kamikaze della *Voce degli spiriti eroici (Eirei no koe)* all'apoteosi della morte tragica in nome dell'Imperatore incarnata dal tenente Takeyama Shinji di *Patriottismo (Yukoku)* – avrebbero occupato un posto così determinante tra le figure dei protagonisti delle sue opere più tarde.

Nel secondo capitolo del romanzo il protagonista comincia a prendere coscienza della propria sessualità. Così, con il risveglio della libido, le fantasie di sangue e morte vengono intimamente legate al desiderio fisico.

È durante questo periodo che il giovane farà la scoperta di un'immagine che ossessionerà lo scrittore per tutto l'arco della sua esistenza: il San Sebastiano di Guido Reni. L'immagine è descritta con minuziosa attenzione, e al termine della sua appassionata contemplazione, il protagonista ha la sua prima polluzione. Si può immaginare quale forte impressione abbia fatto questa raffigurazione a Mishima, che venticinque anni dopo poserà per un fotografo impersonando egli stesso San Sebastiano, vestito solo di un ruvido panno e con tre frecce confitte nei fianchi e nell'ascella.

L'episodio della raffigurazione di San Sebastiano è la consacrazione dell'unione di *Eros e Thanatos*. Le immagini in precedenza descritte è come se confluissero in un'immagine più netta, sacrale e, soprattutto, più estetica. La morte e l'eros si uniscono in un ambito eminentemente estetico che determina un ideale fondamentale dello scrittore: la bellezza della morte giovane. Una morte ancor più bella ed eroticamente fascinosa se pervasa da una sofferenza estrema. La tragicità provata verso le prime immagini del romanzo raggiunge un culmine immaginativo che punta verso il martirio.

Alla fine del 1944, il protagonista incontra Sonoko, la sorella di un suo compagno dei tempi del liceo. Questo personaggio di cui si parla per il terzo finale dell'opera, rappresenta un elemento di estrema importanza per il completamento del quadro psichico dell'Io. Da questo punto in poi il ritmo e la struttura della narrazione mutano notevolmente. Le immagini poetiche ed evocative, la vita onirica ricca di fantasie decadenti che trasudano eros e morte, si attenuano vistosamente, per lasciare spazio a una narrazione logica e distaccata degli

eventi esterni, dove la coscienza dell'Io si affaccia solo per effettuare una tormentata analisi della propria identità.

Sonoko fa paura all'Io, perché rappresenta l'ultimo aggancio alla "normalità". L'amore eterosessuale e puro, che permetterebbe al protagonista di inserirsi nella società come individuo "normale". Sonoko pone l'Io di fronte a un'inevitabile verifica della propria identità. Fino alla fine del terzo capitolo, il protagonista si sforzerà tragicamente di provare attrazione fisica ed entrare nel mondo della "normalità". Ma quando finalmente egli metterà per l'ennesima volta alla prova il suo desiderio nei confronti delle donne, e si troverà alle soglie di quella porta della sessualità che è il bacio, leggiamo:

Posai le labbra su quelle di Sonoko. Passò un secondo, ma non provai piacere. Ne passarono due: lo stesso. Dopo tre secondi mi fu tutto chiaro⁹.

"Sonoko era per me l'incarnazione del mio amore per la normalità, la spiritualità e l'eternità"¹⁰, dice "l'Io e" in effetti la netta contrapposizione con l'"amore" provato per le figure maschili del suo desiderio è testimoniata da tanti elementi. Basta notare il netto contrasto tra i teneri pensieri e i libri romantici che l'Io sceglie orgoglioso per Sonoko e le sanguinarie fantasie sui teatri di stragi dedicate agli uomini dei suoi sogni. L'attrazione per la giovane donna è animata da una sacra moralità, da una bianca purezza piuttosto che dalla carne e dal bruciare dei sensi.

Dilaniato dalla sua lotta interiore, dalla scissione conflittuale dei sensi e dei sentimenti, dalla ricerca della sua fluttuante identità, l'Io si immerge in tormentate riflessioni, dove la sua natura razionale tenta di soccorrerlo attraverso giustificazioni e chiarimenti intellettuali. Cerca delucidazioni leggendo testi sull'omosessualità, tra cui un volume di Hirschfeld, dove varie teorie interpretative, come ad esempio quella che l'omosessualità è un fenomeno biologico estremamente semplice, gli danno una sorta di rassicurazione; sostenuta, tra l'altro, dal fatto che la sua particolare attrazione per l'efebo fosse diffusa anche tra personaggi famosi, come il Conte von Platen, Winckelmann e Michelangelo. Ma tutte queste scoperte, pur accostandolo alla natura del fenomeno, riescono poco ad alleviare la sua angoscia interiore.

Arrivati al termine del lavoro vediamo il protagonista che si lascia traspor-

⁹ Ivi, p. 199.

¹⁰ Ivi, p. 232.

tare, in una sorta di triste rassegnazione, dal flusso di questa esistenza indefinita, con le sue emozioni che continuano a fluttuare incostanti dal mondo dei sensi a quello dei sentimenti. Ma nel finale del romanzo sembra accadere qualcosa. Qualcosa che provoca una scintilla; come se due potenti cavi elettrici spesso pericolosamente avvicinati, siano venuti improvvisamente a contatto. In un caldo giorno del settembre 1948 il protagonista incontra di nuovo Sonoko, e in un ristorante comincia con lei un dialogo insensato, insincero, tutto giri e rigiri, un grande scivolio per l'aria vuota.

Poi Sonoko porta quasi inavvertitamente la conversazione sulla loro relazione: "A volte non ci capisco più niente. (...) Perché ci incontriamo in questo modo? E perché poi finisco sempre col rivederti?"¹¹. L'io nonostante riesca a cavarsela con una serie di abili risposte, si sente scoperto e pensa: "Intuii che Sonoko era alla fine arrivata sulla soglia del dubbio, che iniziava a convincersi che una porta non poteva essere lasciata semiaperta per sempre. (...) Anch'io ero ancora lontano dall'età in cui si preferisce lasciare ogni cosa nella sua posizione"¹².

"Cosa accadrà", dice la donna, "se continueremo a vederci in questa maniera? Non credi che tutto ciò finirà per spingerci in una situazione senza via d'uscita?"¹³.

L'io tenta strenuamente di difendersi con un'ennesima risposta vigliaccamente evasiva: "Io ti rispetto, e nessuno può rimproverarci di niente. Perché due amici non potrebbero vedersi?"¹⁴. Ma Sonoko lo incalza con la terribile arma della concretezza: "Finora è stato così, è stato come hai appena detto. Sei stato magnifico. Ma cosa accadrà in futuro? Non abbiamo fatto nulla di cui vergognarci, ma a volte faccio dei sogni spaventosi, dei sogni con i quali mi sembra che le divinità vogliano punirmi per un peccato futuro"¹⁵.

Il "futuro", ecco il tempo. Sonoko, che sin dalla sua iniziale comparsa si è mossa sull'ordito narrativo scandendo meticolosamente il tempo dell'esistenza, con le sue parole richiama alla memoria del protagonista la dimensione temporale, e l'effetto elettrizzante è immediato: "La solida eco della parola *futuro* mi fece rabbrivire"¹⁶. Ma il protagonista non vuole pensare al futuro, il tempo

¹¹ Ivi, p. 235.

¹² Ivi, p.236.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

è una dimensione da evadere, e quando Sonoko gli esterna ancora la paura di comportarsi male incontrandolo, di sentirsi nei confronti del marito una “donnaccia spiritualmente impura”, egli le dice:

“E adesso?”

“Adesso?” ripeté lei abbassando lo sguardo.

“A chi stai pensando adesso?”¹⁷.

L'unico tempo a cui l'Io è interessato è “adesso”. L'Io vuole forse bloccare il tempo che scorre nella relazione con Sonoko e trasporre la modalità del rapporto con gli uomini nel rapporto con la donna? Trasporre il senso di atemporalità legato all'estasi dionisiaca dei sensi, in ciò che lui vede come la bellezza apollinea e cristallina dei sentimenti più “puri”?

Ma il tempo continua a trascorrere inesorabile:

Ancora trenta minuti e ci saremmo lasciati. Non saprei dire con certezza se dipendesse dalla tristezza per la separazione, ma una smania oscura e nervosa simile a una specie di passione mi fece venire la voglia di ricoprire quei trenta minuti con colori densi come quelli a olio. Davanti a una sala da ballo degli altoparlanti diffondevano in strada una rumba travolgente¹⁸.

L'Io istintivamente si dirige sempre di più verso l'unificazione dei due poli del suo conflitto interiore; il tempo della purezza deve essere dissolto in una sensualità senza tempo. Davanti alla porta dell'“inferno” dove imperversa frenetica la musica latino americana, l'Io è colto dal ricordo di un verso di André Salmon: “...Ma sempre era una danza senza fine”.

Ed è un reale inferno dove l'Io e Sonoko entrano. Il protagonista è pentito di aver portato la “Madonna” nell'“inferno”, ma pensa che ormai sia troppo tardi per tornare indietro. Si siedono a un tavolino fuori al cortile del locale, dove l'aria è più fresca, ma comunque irrespirabile per il calore riflesso da un impiantito di cemento. Pareva che anche Sonoko, pensa l'Io, rimanesse in silenzio per lo stesso sdegno amareggiato che lui provava verso tutto ciò che li circondava. Ma a poco a poco, il protagonista comincia a perdersi in quell'atmosfera e viene attratto da un gruppetto di quattro persone seduto a un tavolino impietosamente dardeggiato dal sole. Sono due ragazzi e due ragazze estrema-

¹⁷ Ivi, p. 237.

¹⁸ Ivi, p.238.

mente volgari. Le ragazze con vestiti senza maniche mettono in mostra delle braccia rosse come quelle delle pescivendole, piene di punture d'insetti, e ogni volta che i loro accompagnatori fanno qualche battuta grossolana, si guardano scoppiando in stolidi risatine. Uno dei due ragazzi mostrava a tratti un sorriso lascivo e divertiva le ragazze punzecchiando i loro seni con un dito. Ma l'attenzione dell'Io si sposta subito sul secondo giovane:

(...) un ragazzo di ventidue, ventitré anni, dai lineamenti grossolani ma regolari e dall'incarnato scuro. Se ne stava a torso nudo, intento a riavvolgere con cura attorno all'addome uno *haramaki* di cotone bianco che il sudore aveva leggermente ingiallito. Lo avvolgeva con studiata lentezza, intromettendosi nei discorsi degli amici e partecipando alle loro risate. Il torace nudo esibiva i rigonfiamenti di una muscolatura florida e contratta, e un solco profondo e ben delineato scendeva dal centro del petto fino al ventre. (...) Libere dagli indumenti, le spalle abbronzate risplendevano come fossero cosparse di olio, mentre sotto i raggi del sole i neri cespugli sporgenti dalle cavità ascellari emanavano riflessi color dell'oro¹⁹.

Ecco che ricompare la nota immagine della sensualità incarnata dal San Sebastiano, e da tutti gli altri personaggi maschili della prima parte dell'opera. Anch'essa, come gli altri uomini in precedenza, è "legata" da qualcosa, stretta e imprigionata sempre più saldamente da ogni giro successivo della fascia di cotone. Immagine statica, anonima, bidimensionale, al di fuori di ogni relazione spazio-temporale con il protagonista, e proprio per questo terribilmente seducente. Alla vista di questo giovane e, specialmente, alla vista della peonia tatuata sul suo braccio muscoloso, l'Io si sente attanagliare dal desiderio. Ormai preso totalmente dai suoi sensi, si lancia ancora una volta nelle sue fantasie sadistiche, dimenticando tutto il resto, soprattutto chi in quel momento, seduta a fianco a lui, rappresenta l'antitesi di tutto ciò. L'Io ormai viaggia nella sua sterile estasi, nella sua illusione di essersi librato al di sopra del "tempo", al di sopra della quotidianità. Sonoko, la purezza dei sentimenti, il "tempo" come flusso naturale dell'esistenza in cui cercare una più netta definizione di se stesso – che poi forse sarebbe l'unica dimensione in cui avere una profonda consapevolezza dell'eternità: calarsi nella dimensione temporale per poi trascenderla –, sembrano essere stati annientati dalla cascata inarrestabile dei sensi. Ma la fragile costruzione che l'Io ha messo su per l'ennesima volta è di

¹⁹ Ivi, p. 240.

nuovo impietosamente distrutta – ed è ancora il “tempo” a catalizzare questa catarsi – stavolta in modo ancor più devastante; forse per la vicinanza così estrema dei poli della sua anima?

“Mancano cinque minuti”.

La voce acuta e patetica di Sonoko mi penetrò nelle orecchie e io, con aria meravigliata, mi voltai verso di lei. In quel momento qualcosa dentro di me si era lacerato con la forza crudele di un fulmine che, cadendo, squarcia un albero. Udi il doloroso rumore del crollo dell’edificio che avevo innalzato con estrema fatica fino a quel momento, mi sembrava di aver visto l’attimo in cui la mia esistenza si era trasformata in una sorta di terribile *assenza*. Chiusi gli occhi, e in una frazione di secondo mi aggrappai saldamente al mio gelido senso del dovere²⁰.

È solo un istante, l’istante che impiega il fulmine ad abbattersi sull’anima del protagonista, ma completamente sufficiente a demolire ogni sua difesa e costruzione. La maschera crolla, e dietro di essa compare un’orribile “*assenza*”. Egli chiude gli occhi, chiude gli occhi perché quello spettacolo gli è insopportabile, ma dopo un attimo recupera il dominio del suo gelido senso del dovere: una nuova maschera è già pronta a ricoprire il suo viso e a consentirgli di continuare la sua penosa esistenza.

Il finale di *Confessioni di una maschera*, è stato spesso accostato al finale della tetralogia, ma non suggerisce una visione altrettanto catartica e metafisica. Se Honda si trova davanti alla pace del tempio di Gesshū, dove il sole inonda e purifica ogni angolo del giardino e della sua anima, suggerendogli il senso di vacuità di tutte le umane cose, L’Io di *Confessioni di una Maschera* si trova solo davanti a una vacuità esistenziale, per nulla pacificante, né purificante. Il sole che nel finale dell’opera avvampa nel cortile della sala da ballo non riflette la vegetazione armoniosa di un tempio, avvolta in un silenzio esaltato dal frinire delle cicale; ma solo quattro seggiole vuote e un tavolino, dove, tra le note di un volgarissimo blues, i lucidi, minacciosi riflessi di una bibita spanta profetizzano un lungo e tortuoso cammino.

²⁰ *Ibid.*

Tasaka Kō

L'essenza dell'estetica mishimiana²¹

1) *La teoria della tragedia romantica e la sua origine*

Abbiamo parlato a grandi linee della tragedia di Nietzsche e della teoria dell'erotismo di Bataille, e siamo andati così lontani perché esse hanno un legame molto stretto con l'essenza dell'estetica di Mishima, anzi potremmo definirle la fonte della sua idea estetica. Afferrare l'essenza rende più facile vedere il tutto; e mettere a fuoco la teoria della tragedia, che è alla base dell'estetica mishimiana, ci mostra l'immagine totale con molta chiarezza.

Una spiegazione diretta e concisa della teoria della tragedia di Mishima è rintracciabile nei saggi *Taiyō to tetsu* (1965-68) e *Kojiki ron* (1969), contenuto nell'opera incompiuta *Nihon bungaku shō shi*; ma qui prenderemo particolarmente in esame *Taiyō to tetsu*.

Taiyō to tetsu è un saggio autobiografico che è stato pubblicato a puntate, cinque anni prima del suo suicidio, dal periodico *Hihyō* per due anni mezzo. È una sorta di confessione senza via di scampo, con cui tenta di trarre le conclusioni essenziali di tutta la sua vita. Vi è nascosta la molla dell'ultima azione, riverbera inequivocabile la voce che preannuncia il suo destino di morte. Dobbiamo fare attenzione al fatto che parallelamente alla stesura di questo lungo saggio, stava scrivendo *Hōjō no umi*, il lavoro a cui ha dedicato la vita; e dobbiamo osservare inoltre anche il mutamento della sua attività di scrittore, che ha un rapporto molto stretto con l'avvio del processo che porterà all'azione finale.

In *Taiyō to tetsu* è esaminato il rapporto tra la propria attività letteraria del passato e quella presente, e credo che sia difficile comprenderlo a fondo senza conoscere questo retroterra. Ma poiché questo saggio offre la chiave più adeguata per chiarire l'estetica di Mishima, cerchiamo comunque di aprire la porta con questa chiave.

Il centro del saggio è rappresentato dalla teoria della "tragedia" e dalla teoria del "corpo" in senso nietzschiano, e il problema delle "parole" in relazione a queste due teorie. Possiamo dire che la suddetta relazione rappresenti l'elemento più importante della vita dello scrittore e la condensazione di tutti gli

²¹ Tasaka Kō, "Mishima bigaku no kakushin wo nasu mono", in *Mishima Yukio nyūmon*, Tōkyō, Orijin, 1985, pp. 39-90.

altri problemi della sua esistenza. Iniziamo dalla teoria della tragedia.

Nel saggio viene fuori un simbolo molto importante per analizzare l'estetica di Mishima: l'esperienza del trasporto del palanchino sacro come esperienza della partecipazione alla "tragedia".

Quando Mishima partecipò realmente al festival estivo di Jiyūgaoka, portando per la prima volta sulle spalle il palanchino sacro, aveva trentun anni (settembre 1956), e l'anno precedente aveva cominciato a potenziare il suo corpo con il body building. Sin da piccolo era stato di costituzione debole e aveva sofferto di un senso di inferiorità nei confronti del "corpo". Aveva deciso di prendere parte al trasporto del palanchino, perché aveva iniziato ad acquistare fiducia nella propria forza grazie alla cultura fisica; anche se osservando le foto di questo festival non compare ancora il corpo muscoloso degli anni successivi, ma un fisico ancora debole. L'inizio del body building dopo i trent'anni è il chiaro presagio di una rivoluzione, una trasformazione da pellicola negativa a positiva, attraverso la formazione di un corpo che, più tardi, sarebbe stato ulteriormente allenato dalla boxe e dal *kendō*. La partecipazione al trasporto del palanchino sacro è stata un'esperienza che tocca il nucleo della vita di Mishima.

In *Taiyō to tetsu* questa esperienza è chiaramente descritta come esperienza di partecipazione alla tragedia, e non c'è dubbio che sia la tragedia in senso nietzschiano. Il saggio è stato scritto quasi dieci anni dopo l'episodio, ma c'è un breve saggio che tratta della stessa esperienza, *Tōsui ni tsuite* (1956), pubblicato subito dopo la partecipazione al festival. È evidente che l'estasi (*tōsui*) del titolo è l'estasi dionisiaca. Proviamo a esaminare che significato aveva per Mishima il trasporto del palanchino sacro descritto nei due saggi.

Trasportare il palanchino è stato il sogno dello scrittore sin dall'infanzia.

Il palanchino della festa passava ogni estate davanti al portone di casa dove sono nato, ma mi era sembrato sempre impossibile vivere in mezzo a loro quell'entusiasmo e quell'estasi (*Tōsui ni tsuite*).

Aver partecipato realmente a quell'evento che gli appariva inarrivabile l'aveva di sicuro reso felice; nella foto che lo ritrae dopo l'esperienza appare molto contento.

La scena dei giovani che trasportano il palanchino sacro vista durante l'infanzia, è descritta per varie pagine verso la fine del primo capitolo del romanzo *Kamen no kokuhaku* (1949), scritto prima della sua personale esperienza. La scena viene presentata come un "incidente" e "una scena simbolica" della sua

infanzia. Un'esperienza vissuta non dall'interno, ma dall'esterno, anche se accompagnata da un'impressione misteriosa e violenta nel suo cuore di bambino. Perché gli occhi che osservano intravedono il mondo dionisiaco. La descrizione letteraria è senza dubbio influenzata dall'aspetto dionisiaco, e si intravede chiaramente *La nascita della tragedia* di Nietzsche.

Il tono melanconico dei *kiyari*, le cui parole si sentivano sempre più chiare attraverso il brusio disordinato del festival, annunciava qualcosa che era il vero tema di quel falso baccano. Sembrava che questo tono melanconico facesse appello alla tristezza del volgare scambio tra l'umanità e l'eternità; uno scambio che si poteva realizzare soltanto attraverso l'immoralità devota.

Il palanchino è finalmente davanti ai suoi occhi.

I giovani, tutti con lo stesso *yukata*, esponevano il corpo nudo fino alla cintola e continuavano a serpeggiare con movimenti che facevano sembrare il palanchino stesso ubriaco. Le loro gambe erano aggrovigliate, e i loro occhi non sembravano stessero guardando cose terrene.

Il palanchino si precipita con violenza nel suo giardino e cresce la tensione.

Una cosa vivida mi meravigliava e mi rendeva triste, riempiva il mio cuore di una sofferenza senza motivo. Questa era l'espressione dell'estasi sensuale e sfacciata di quelli che portavano il palanchino.

Se osservate bene la descrizione e l'uso dei termini di tutte le suddette scene di *Kamen no kokuhaku*, vi ricorderete sicuramente della *Nascita della tragedia*, e di ciò che Nietzsche spiega come "stato dionisiaco" ed "estasi dionisiaca". Lo scenario del festival estivo è presentato con una forte valenza simbolica, e la sua natura appartiene proprio alla festa dionisiaca.

Il "tono malinconico dei *kiyari*" che attraversa il brusio del festival, possiamo interpretarlo come musica dionisiaca, e il "vero tema" che quella musica annuncia è il tema dionisiaco, ovvero il tema tragico. I movimenti dei giovani che avanzano serpeggiando con il palanchino in spalla, sono descritti come "movimenti che facevano sembrare il palanchino stesso ubriaco, e possiamo interpretare questa descrizione come l'unificazione del palanchino e i giovani nell'estasi dionisiaca; in altre parole, "lo stato dionisiaco" come "la distruzione degli individui e la loro unificazione con l'esistenza fondamentale". "L'espres-

sione dell'estasi sensuale e sfacciata" dei giovani trasportatori, possiamo interpretarla come l'espressione provocata dall'effetto di qualcosa di molto simile alla "bevanda della strega", cioè dall'effetto del potere magico dionisiaco. Così lo scenario del festival estivo è presentato come uno scenario tragico e dionisiaco. Ma tutto ciò, come abbiamo già detto, è esperito dal protagonista non come partecipante, ma come osservatore.

La partecipazione personale al trasporto del palanchino sacro ha calato Mishima nell'estasi. Prima di questa esperienza scriveva: "Quando vengo a contatto dell'estasi altrui, mi sento isolato. (...) Le persone in estasi non mi accettano fra di loro". E questa sensazione, come lui stesso dice, "è diventata la base della spinta creativa dei miei romanzi" (*Tōsui ni tsuite*). Ma dopo aver partecipato direttamente c'è un netto cambiamento, e dice: "Non posso più stare a guardare in silenzio l'estasi degli altri. Non posso accettare più di rassegnarmi tragicamente a esserne escluso".

La violenta sensazione dell'esclusione dall'estasi mostra un fortissimo interesse e desiderio di essa. Questa struttura, "proprio perché è escluso dall'estasi ne è affascinato", è analoga a quella del tema principale di *Kamen no kokuhaku*, "proprio perché è escluso dalla tragicità ne è attirato". Una struttura molto simile al rapporto paradossale di "proibizione e violazione" di cui parla Bataille.

Per Mishima che non aveva ancora vissuto l'estasi interiormente, l'interrogativo "che cosa stavano guardando quei trasportatori di palanchino che correvano come pazzi?" (*Tōsui ni tsuite*), doveva essere stato sin dall'infanzia un "enigma insolubile", ma dopo aver vissuto personalmente l'esperienza, l'enigma si era sciolto con facilità: "Essi guardavano il cielo azzurro". Ma questo cielo azzurro di che natura era?

In quel cielo azzurro che si muoveva, in quel cielo azzurro che calava veloce verso la terra e risaliva alla stessa velocità, come un enorme rapace dalle ali spalancate, io ho visto la natura di ciò che ho chiamato per lungo tempo "tragicità" (*Taiyō to tetsu*).

E questo cielo azzurro è chiamato "il sacro cielo azzurro", o "il cielo azzurro dell'assoluto". E ancora, riguardo alla visione del cielo:

Ero in un luogo privo di spazio per dubitare che il cielo azzurro che avevo guardato attraverso la mia intuizione poetica, e il cielo azzurro che guardavano i giovani mediocri e comuni, fosse lo stesso. (...) Quello che avevo visto non era assolutamente un'illusione personale, doveva essere il frammento di una chiara visione collettiva (*Taiyō to tetsu*).

Anche in *Kamen no kokuhaku* compare “il cielo azzurro dell'estrema purezza”, ma questo è un cielo che gli ha mostrato “la solitudine dell'esistenza”. Davanti al protagonista, seduto sugli scogli della spiaggia estiva a osservare in una solitudine profonda il movimento delle onde, questo cielo azzurro si proietta sulle onde che vengono a frangersi sulla costa, ed è descritto come “il cielo azzurro della purezza estrema che si proietta negli occhi agonizzanti del moribondo”. Un cielo azzurro simbolo della “solitudine dell'esistenza”. E questa solitudine è espressa come “la vacua solitudine dinanzi all'abbondanza straripante del mare”, un mare visto come il destino. E se vogliamo spingerci oltre, “l'abbondanza straripante del mare” può essere interpretata come abbondanza straripante della vita dionisiaca, ovvero della vita tragica. In questo contrasto tra “abbondanza straripante” e “solitudine”, si intravede nettamente il desiderio verso “le cose tragiche”, ovvero “le cose dionisiache”. Quello che domina il mondo di *Kamen no kokuhaku* è la “solitudine dell'esistenza”, e il desiderio verso le “cose tragiche” evocato da questa solitudine. Ma ora compare “il cielo dell'assoluto”, che si proietta negli occhi di “una visione collettiva”, ed è lì che riesce a vedere l'essenza della “tragicità”.

Quando si paragonano *Kamen no kokuhaku* e *Taiyō to tetsu*, il cielo azzurro appare in modo diverso, e questa diversità nasce dalla differenza tra il desiderio verso “la tragicità” e la sua realizzazione. Queste due opere hanno lo stesso rapporto di una pellicola negativa e di una positiva. L'esperienza del trasporto del palanchino è la causa per cui la pellicola negativa si trasforma in positiva, e sia nell'opera letteraria che nella vita reale i colori diventano sempre più netti e densi. Ma non dimentichiamo che la messa a fuoco, sia nel caso della negativa che della positiva, è fatta sugli elementi tragici e dionisiaci.

Ciò che lui dice riguardo alla “visione collettiva”, nasce ovviamente nell'estasi collettiva, e a questo proposito scrive: “Una parte dell'esistenza del palanchino che, grazie ai portantini, si muoveva con vitale energia, ero io stesso. L'estasi iniziava in questo momento” (*Tōsui ni tsuite*). L'io che una volta osservava il palanchino, “che si muoveva come se fosse lui stesso ubriaco”, ora faceva parte di quell'esistenza. In questo modo viene descritto il “gruppo”, e di conseguenza la “tragedia collettiva”. Ma cosa nasce da questa prima esperienza di “tragedia collettiva”?

La nostra forza, che rivaleggiava con il peso del palanchino sacro, non aveva uno scopo preciso, (...) Era la forza della gioia senza scopo, (...) L'energia del divertimento senza scopo, (...) Di sicuro dentro di noi si cela un'energia nascosta in un angolo buio della nostra anima, e si muove senza ordine o misura (*Tōsui ni tsuite*).

Non è difficile individuare in queste frasi lo “stato dionisiaco” di Nietzsche, e la “violenza” che si contrappone al “lavoro” di cui parla Bataille.

Ora Mishima comincia a parlare non più di “Io”, ma di “Noi”, e della “tragedia collettiva” e del “corpo” come qualcosa che trascende l’individuo.

Il corpo raggiungeva per la prima volta, grazie alla collettività, il suo livello più alto di esistenza, un livello impossibile da raggiungere individualmente. E per procedere ancora oltre, fino al punto di intravedere il sacro, era necessaria la dissoluzione dell’individuo stesso (*Taiyō to tetsu*).

Quello che intende per “dissoluzione dell’individuo” non è altro che la “distruzione dell’individuo di Nietzsche, o la “continuità dell’esistenza” di Bataille. Ed è ovvio che c’è anche il desiderio di realizzare “l’unificazione con l’esistenza fondamentale” attraverso il “corpo” e la “collettività”; quello che Bataille indica come lo spostamento dalla “non continuità” dell’esistenza alla sua “continuità”. Questa “collettività” Mishima la definisce come “comunità che condivide la stessa sofferenza”. E quello che lui cerca di raggiungere con questa “comunità” è “il livello in cui si intravede il sacro”; in altre parole il territorio che trascende gli esseri umani e il loro mondo, un territorio sacro dove gli uomini non sono più esseri umani, il territorio della “morte”. Lo scrittore stesso dice: “la collettività deve essere trascinata verso la morte”. In pratica, lui ricerca la “morte” nella “tragedia collettiva”, una morte dalla connotazione tragica, come conseguenza della pienezza della vita del “corpo”.

Mishima è uno scrittore che ha avuto sin dall’inizio un grande affiatamento con la “morte”, e questo sarà molto chiaro quando parleremo più tardi di altri suoi lavori. Nel saggio *Jahassai to sanjūyonsai no shōzōga*, scritto all’età di trentaquattro anni, alla domanda se fosse o meno pronto per la morte risponde: “Non sono pronto, ma l’idea della morte resta lo stesso la madre più dolce del mio lavoro”. L’idea della morte è il dolce grembo materno della letteratura di Mishima; nei suoi lavori più importanti appare un’intensa brama romantica verso la morte, sotto le spoglie di un forte desiderio verso la “tragicità”.

Al centro della sua letteratura, oltre all’elemento “morte”, troviamo l’elemento “bellezza”. Cos’era per Mishima la bellezza? Nel capitolo precedente abbiamo parlato della *Nascita della tragedia*, e riguardo alla frase chiave del saggio “l’esistenza e il mondo vengono ammessi solo come fenomeno estetico”, ho detto che il “fenomeno estetico” di cui parla Nietzsche è, in fin dei conti, uguale al “fenomeno dionisiaco”. Tutto ciò è applicabile anche all’estetica di Mishima: il dionisiaco e il tragico sono la radice della bellezza. E nel

rapporto tra morte e bellezza, la “morte tragica” è il massimo della bellezza.

Vorrei ora indicare un altro fattore importante dell'estetica di Mishima, rintracciabile ancora nell'episodio del palanchino sacro di *Kamen no kokuhaku*. Ecco come sono descritti i movimenti del “grande e solenne palanchino nero e oro”:

Le grandi funi rosse e bianche, la balaustra laccata di nero con decorazioni in oro, dentro le porte d'oro massiccio, perfettamente chiuse, c'è un buio nero di quattro *shaku* quadrati. E nel pieno giorno d'inizio estate, senza neanche una nuvola, questa notte quadrata e vuota salta in continuazione, oscilla su e giù, a sinistra e a destra, domina categoricamente tutto.

Quello che c'è dentro le porte di oro massiccio del palanchino oscillante sulle spalle dei giovani, è un “buio nero di quattro *shaku* quadrati”, ed è immaginato come dominazione della “notte quadrata e vuota”. All'interno del palanchino non c'è altro che il vuoto del buio, il simbolo della vanità del mondo. Quindi la sostanza del palanchino è la “vanità”, quello che sostengono i giovani trasportatori è la “vanità”.

L'immagine dei giovani che nell'estasi dionisiaca si uniscono al palanchino, non è altro che l'immagine dell'unificazione con la “vanità del mondo”. I giovani trasportatori rappresentano il “corpo”, e lo “stato dionisiaco”, in quanto energia traboccante dal corpo, e la “vanità del mondo” appaiono come un'unica cosa: un'altra importante caratteristica dell'estetica mishimiana. La “vanità del mondo” domina tutta la letteratura di Mishima. La ricerca di un'energia di vita senza scopo all'interno della vanità del mondo, penso sia il simbolo più importante del trasporto del palanchino sacro e dell'estetica dello scrittore.

Finora ci siamo concentrati sulla teoria della “tragedia”, e sull'episodio del palanchino sacro come esempio centrale. Ora, però, vorrei andare oltre, e continuare l'indagine dal punto di vista della teoria del “corpo”, analizzando il rapporto tra queste due teorie e i loro significati.

2) Il mito tragico del “corpo”

In *Taiyō to tetsu* leggiamo: “La mia intuizione di quando ero piccolo, che il gruppo deve essere la teoria principale del corpo, era giusta”. Questo forte interesse verso il “corpo” sin dai tempi dell'infanzia, che significato ha? Per Mishima il “corpo” che significa? Fino a ora ci siamo interessati principalmente

della teoria della “tragedia”, ora proviamo a esaminare la teoria del “corpo”. Queste due teorie in Mishima non possono essere separate. Da qualunque delle due iniziamo finiamo per giungere allo stesso punto, è solo una questione di scegliere il baricentro.

Lo scrittore, dall’infanzia alla gioventù, è sempre stato malaticcio e di salute cagionevole; non è quindi difficile immaginare che con un corpo debole, con il senso della mancanza del corpo, abbia presto sentito una forte attrazione verso i giovani con un bel corpo. Ma il punto non è solo questo. Ci sono alcune tematiche relative alla sua crescita trattate anche in *Kamen no kokuhaku*. Tralasciando il problema di quanto sia autobiografico il romanzo, possiamo dire che il lavoro comunque sveli apertamente la verità “psicologica”.

Il protagonista di *Kamen no kokuhaku*, neanche due mesi dopo la nascita, è stato tolto ai genitori e allevato dalla nonna, un’anziana signora dal “folle animo poetico, astuto e perseverante”, che soffriva di un’acuta nevrosi cerebrale. Dormiva nella sua stessa camera, vicino al suo letto. È cresciuto come un bambino malaticcio che doveva giocare in silenzio per non disturbare la malata, e i suoi compagni di gioco, oltre alle cameriere e all’infermiera, erano tre bambine, scelte sempre da lei tra i vicini di casa. Non proprio un’infanzia normale.

Nel primo capitolo di *Kamen no kokuhaku* sono descritti particolari ricordi delle esperienze simboliche della sua infanzia. Esperienze originarie, in un certo senso fatali, di cui lo scrittore stesso dice essere “la fonte di quello che più tardi sarebbero state la mia coscienza e le mie azioni”. Dal primo capitolo del romanzo vengono fuori un’infinità di aspetti, ma ora limitiamoci essenzialmente alla teoria del “corpo”.

I ricordi dell’infanzia sono divisi in tre parti, prendiamo un esempio per parte: 1) Il giovane addetto allo svuotamento dei pozzi neri. 2) La maga Shōkyūsai Tenkatsu. 3) Il principe che viene ucciso nelle favole.

Nel primo esempio, il protagonista guarda un giovane che porta un bilanciante sulla spalla da cui pendono due secchi di feci. Con un asciugamano sporco avvolto attorno al capo, le belle guance colorite e gli occhi brillanti, il giovane scende giù per una discesa equilibrando il peso del suo carico a ogni passo. Il protagonista prova il fortissimo desiderio di “diventare lui”. In questo desiderio ci sono due elementi importanti: il primo, “i pantaloni blu attillati”, il secondo, la sua “occupazione”. Riguardo al primo, il bambino dice di non sapere perché ne è attirato, ma se osserviamo queste espressioni: “i pantaloni disegnavano nettamente la metà inferiore del suo corpo”, “si muovevano mor-

bidamente”, possiamo dedurre che egli vedeva in essi il simbolo di un bel corpo giovane, flessibile, asciutto e virile, un corpo che lui non possedeva. Riguardo alla sua occupazione, invece, è scritto che gli comunicava “un’acuta tristezza”, “una tragicità in un senso estremamente intuitivo”; e anche i pantaloni attillati sono indubbiamente in relazione a questa tragicità. Il protagonista è affascinato, inoltre, da “una sensazione di sacrificio dell’esistenza, di trascuratezza, di affetto per il pericolo, di mescolanza di vuoto ed energia”, che straripano da questa “occupazione”. Tutto ciò sfocia nel desiderio di diventare un addetto allo svuotamento dei pozzi neri. Ma che significato avrà mai questo bizzarro desiderio?

Dobbiamo prestare attenzione al fatto che il protagonista quando osserva l’immagine di questo giovane non ne carpisce il vero significato, ma avverte “la manifestazione di una certa forza, un richiamo oscuro e misterioso”.

È significativo che ciò si sia manifestato per la prima volta nella figura di un vuotatore di pozzi neri. Perché gli escrementi sono il simbolo della terra. Non c’era dubbio che quello che mi chiamava, era l’amore malefico della “madre delle radici”²²

Nonostante qualsiasi altro bambino di quell’epoca avrebbe avuto il desiderio di diventare un generale dell’esercito, o qualcosa del genere, lui aveva il bizzarro desiderio di diventare un vuotatore di pozzi neri. Scrive inoltre che “questo tema dentro di me si sarebbe rafforzato e sviluppato in modo particolare”. Tutto ciò è indubbiamente legato alla “tragicità”, ha una forte valenza allegorica ed è in relazione alla “madre delle radici”, ovvero alla “terra”. È chiaro che lo scrittore vuole riferirsi ai simboli mitologici, al mito dionisiaco. E il fatto che sia citata la “madre delle radici”, vuol dire che aveva intuito una certa somiglianza tra il mito greco e quello giapponese. Mishima era un appassionato del *Kojiki* e aveva un profondo interesse nella tragedia greca.

Considerando quanto detto, proviamo ad analizzare questa allegoria.

“La madre delle radici” dovrebbe indicare “la madre del paese delle radici”. Nel *Kojiki* troviamo l’espressione “il paese della madre morta – il paese delle radici dalla terra solida”. Il “paese delle radici”, ovvero il “paese della madre”, è il paese sotterraneo, il paese dei morti; e colei che domina questo paese è una divinità femminile, Izanami, che viene chiamata anche Yomotsu Ōkami, che ha generato il Giappone insieme alla divinità maschile Izanagi. Izanami è

²² Letteralmente *Ne no haha*. Secondo le antiche leggende giapponesi, il mondo che si immaginava essere sotto terra, oppure lontano al di là del mare, dove ci si recava dopo la morte. (N.d.T.)

quindi una divinità femminile in relazione alla nascita e alla morte. Le “radici” del “paese delle radici” sono la “terra”, e allora possiamo dedurre che “la madre delle radici” sia sinonimo della Grande Madre Terra. La Grande Madre Terra, nel mito greco, è chiamata Seméle, e suo figlio è Dioniso. In un altro lavoro di Mishima, *Karu no miko to Sotoori hime*, del 1947, ispirato al *Kojiki*, compare il “paese della madre morta”:

In quel paese pauroso, a me così caro, le madri esercitavano la loro dominazione scura e dignitosa. In quel paese non esistevano parole di felicità. Le madri non facevano altro che mormorare della morbida e dolce morte.

Il “richiamo scuro e misterioso” che invita il protagonista di *Kamen no kokuhaku*, è possibile, quindi interpretarlo come il richiamo della Grande Madre Terra, Seméle, oppure di Izanami. Nel terzo volume della tetralogia *Hōjō no umi, Akatsuki no tera*, c’è un punto dove si parla del mito dionisiaco; si parla di Dioniso, che nella cerimonia segreta “si unisce carnalmente alla Grande Madre Terra”. Qui, l’autore del richiamo è Dioniso; ma siccome Dioniso è il figlio di Seméle, e Susanoo, noto come divinità violenta, è il figlio di Izanami, possiamo anche individuarlo come il richiamo di Susanoo. Nel lavoro più tardo *Eirei no koe*, del 1966, compaiono questi versi: “Susanoo / dagli antichi tempi del nostro antico mito / rappresenta il richiamo dello spirito della terra...”. Se osserviamo bene il contesto della poesia, Susanoo è paragonato a Dioniso. *Eirei no koe* e *Hōjō no umi* sono opere scritte molto più tardi, e forse non sarebbe del tutto appropriato usarli come esempi per parlare delle tematiche di *Kamen no kokuhaku*, ma credo che risultino lo stesso utili per un’ulteriore chiarificazione del problema. Quello che appare chiaro, è che i simboli mitologici occupano un posto importante in tutta la produzione di Mishima.

L’associazione “pozzo nero – escrementi – terra”, che la figura del vuotatore di pozzi neri ci fa venire in mente, genera l’idea che “gli escrementi sono il simbolo della terra”. Mentre le espressioni relative alla Grande Terra che genera tutto, oppure la Grande Madre Terra, ci suggeriscono che la Grande Terra è l’immagine della madre. E poiché nascere dalla madre è uguale a nascere tra gli escrementi, questi possono essere il simbolo della Grande Terra che genera tutti gli esseri viventi. E qui, forse, si nasconde anche l’idea che gli escrementi, essendo luridi, siano anche sacri. Un’idea che compare anche in *Akatsuki no tera*, dove la città sacra di Benares in India è descritta come “la città dell’estrema sacralità e dell’estrema lordura”. In altre parole, la similitudine tra il sacro e il lurido.

Allora quale sarà il significato del richiamo dell'“amore cattivo della madre delle radici”? Il “paese della madre”, che è il “paese delle radici”, significa il “paese della morte”, ed è il “paese caro e pauroso”. Da tutto ciò nasce l'invito a una “dolce morte”, e ciò che risponde a questo invito è l'anelito alla “tragicità”. L'invito dell'“amore cattivo della madre delle radici” si può definire, in fin dei conti, l'invito a una “morte tragica”.

Ciò che il protagonista vede inconsciamente nella figura dai pantaloni attillati del giovane vuotatore di pozzi neri, è il simbolo e il presagio di una “morte tragica”. Appare chiaro, quindi, che il desiderio verso il bel corpo, che lui non possiede, è il desiderio verso la tragicità; sono lo stesso desiderio, e l'espressione che li unisce è: “Voglio diventare un vuotatore di pozzi neri”, una frase che allude anche al carattere mitico di cui abbiamo parlato. Il romanzo stesso ha una struttura mitica, è un lavoro sul mito tragico, dove il “corpo” non è semplicemente il corpo, ma il corpo nel contesto del mito.

Il desiderio del protagonista di *Kamen no kokuhaku* verso i “corpi” dei giovani, ha una connotazione specifica: punta verso “la concretezza, il sangue, la morte”. Sono corpi adatti alla “tragedia”. Sono corpi “tragico-mitici” a cui aspira proprio a causa del desiderio verso la “tragicità” e del suo senso di perdita (che avverte proprio perché rifiutato dalla “tragicità” a causa della mancanza del corpo).

Tra i giovani dei miti greci il primo da citare è Adone, e Adone compare in vari romanzi di Mishima. Per esempio in *Akatsuki no tera*, riguardo al rapporto tra Adone e Dioniso, c'è scritto: “Dioniso è un precursore di quei bei giovani che muoiono presto, quei giovani spiriti del grano di cui Adone è il rappresentante”. Adone è la divinità preferita di Mishima, e riguardo alla sua relazione con la grande divinità femminile Afrodite, in *Girisha shinwa*, Kure Moichi dice: “Afrodite è la grande divinità madre, Adone è il suo giovane amante ed è lo spirito dei prodotti agricoli. Muore alla fine del raccolto in autunno, e rinasce in primavera”. Il rapporto tra la grande divinità madre Afrodite e il bel giovane Adone somiglia al rapporto tra la Grande Madre Terra Seméle e suo figlio Dioniso. Nel mito, Adone muore infilzato dalle zanne di un cinghiale selvatico, ed è naturale che questo “bel giovane dalla morte prematura”, di cui Dioniso è precursore, piaccia tanto a Mishima.

Ci siamo dilungati sul ricordo della prima parte, perché ha una stretta relazione con il desiderio verso il “corpo” dei bei giovani, ma ora analizziamo anche la seconda e terza parte.

Nella seconda parte, dove troviamo il desiderio di diventare la maga

Tenkatsu, dobbiamo notare alcune particolarità. Nel romanzo c'è scritto che in questo desiderio era quasi assente l'anelito alla "tragicità". Il desiderio di travestimento del protagonista viene stimolato durante lo spettacolo di Shōkyūsai Tenkatsu, quando la maga compare sul palcoscenico come una donna grande e forte, piena di artificiosa pomposità, "con il suo corpo florido, coperto da vestiti come quelli della grande meretrice dell'apocalisse". Può darsi che lo scrittore abbia immaginato l'incarnazione della grande divinità del mito. Poi, colei che stimola ancora il desiderio di travestimento è Cleopatra; in entrambi i casi non sono donne comuni. Quindi il travestimento femminile ha una valenza di identificazione con la grande divinità femminile, e l'artificiosa pomposità delle loro vesti suggerisce un gusto decadente, che trascende la dimensione quotidiana. Sempre in relazione al travestimento, nel romanzo c'è scritto che il protagonista, più tardi, ha trovato un'aspettativa simile in Eliogabalo, imperatore del periodo della decadenza dell'Impero romano. È interessante notare che in *À Rebours* di Huysmans è detto che Eliogabalo camminando per la corte con vestiti pomposi "si faceva chiamare imperatrice, e ogni sera faceva l'amore con 'imperatori' scelti apposta fra barbieri, servi di cucina e conducenti di bighe". Qui si può individuare chiaramente l'omosessualità e la perversione sessuale, ma possiamo individuare anche una trasformazione della grande divinità madre, come immagine potenzialmente presente nell'anima del protagonista di *Kamen no kokuhaku*. Perché l'amante della grande divinità madre è Adone, e di lui si desidera il bel corpo giovane da consacrare proprio a questa grande divinità femminile.

Nella terza parte troviamo l'immagine del "principe che viene ucciso" nella favola. Il piacere di "unire nella sua immaginazione l'abbigliamento sensuale dei principi in calzamaglia e la loro morte crudele", è legato all'immagine simbolica della "morte tragica". I principi in calzamaglia e il giovane vuotatore di pozzi neri in pantaloni blu attillati diventano la stessa immagine, un'immagine legata al destino tragico, al destino della morte. I principi che vengono uccisi, i principi destinati alla morte, i giovani trucidati sono tutte immagini amate dal protagonista del romanzo.

Le caratteristiche di questi tre tipi di ricordi si intrecciano acquisendo tutte un carattere tragico-mitico. A tale proposito, osserviamo due scene relative al "corpo" del protagonista nell'adolescenza. Una riguarda l'esperienza della prima eiaculazione dinanzi alla raffigurazione del martirio di San Sebastiano di Guido Reni in un libro di pittura.

Il meraviglioso corpo nudo bianco (...), le braccia incrociate sulla testa con i polsi legati (...), le frecce conficcate profondamente nell'ascella sinistra e nel costato di destra (...), penetravano nelle sue carni sode e profumate della giovinezza, e bruciavano internamente il suo corpo con la fiamma del dolore e della gioia sublime (...). Appena vidi questa immagine, la mia esistenza intera fu scossa da una gioia pagana. Il sangue mi pulsava forte nelle vene, i miei organi rabbiosamente stimolati (...). Sentii qualcosa di scuro e brillante salire a passi veloci dentro di me, e subito dopo è esploso in un'estasi vertiginosa.

Questa raffigurazione evoca nel protagonista le immagini del "corpo", della carne della gioventù in cui sono conficcate le frecce, del sangue che sprizza e scorre (anche se non compare sangue nell'immagine del quadro), della morte piena di sofferenza e di gioia sublime, del martirio (tragedia). Lo trasporta al culmine immaginativo del desiderio che punta verso il corpo, il sangue, la morte, all'acme dell'eccitazione sessuale. L'immagine di San Sebastiano e l'immagine del principe ucciso nella favola si sovrappongono. Inoltre il protagonista, considerando questa esperienza un'esperienza estetica, dice: "La bellezza di San Sebastiano non è forse la bellezza dell'uccisione?". È normale che egli unisca il bel corpo di Sebastiano e la sua morte tragica nell'unica "bellezza dell'uccisione", perché, come abbiamo già detto, per Mishima la bellezza è fondamentalmente tragicità, e il desiderio verso il bel corpo giovane non è altro che il desiderio verso la tragicità.

Una situazione analoga riguarda Ōmi, un compagno di classe più grande del protagonista perché ripetente di due o tre anni, che appare come la viva incarnazione di Sebastiano. Il protagonista nutre nei suoi riguardi un'aspettativa così grande da considerarlo l'immagine ideale del corpo, da ispirargli "la definizione della perfezione della vita". Quello che avverte guardando il viso di Ōmi è "il vestito di un animo selvaggio", "la corrente del sangue che scorre nel corpo". Per descrivere lo scambio psicologico tra questo personaggio e il protagonista del romanzo, lo scrittore ha impiegato la maggior parte del secondo capitolo. In relazione a questo scambio psicologico ci sarebbero molti importanti elementi da analizzare, ma per ora limitiamoci all'aspetto del "corpo"; osserviamo come il protagonista vede il corpo di Ōmi mentre fa le trazioni alla sbarra nell'ora di ginnastica.

I suoi bicipiti si gonfiavano duramente, e quando i muscoli delle spalle si alzavano come nuvole estive, i peli delle ascelle sparivano dentro un'ombra scura. Il suo petto si alzava alto, sfiorava la sbarra e tremava debolmente.

Al protagonista il corpo di Ōmi richiama alla mente “l’energia vitale, un’abbondanza inutile di energia vitale”, “il senso di esagerazione della vita, un’energia violenta e priva di scopo, che trova giustificazione solo per la vita stessa”.

Una vita è entrata segretamente nel corpo di Ōmi senza che lui neanche se ne accorgesse. Lo occupa, lo dilania, ne esce fuori, cerca di dominarlo appena lui si distrae.

Tutto ciò è interpretato dal protagonista come energia violenta e priva di scopo, della pienezza della vita. Non c’è dubbio che tutto questo sia stato scritto avendo in testa il senso dionisiaco della pienezza della vita.

Dobbiamo notare ancora una cosa. I movimenti dei muscoli di Ōmi sono descritti con la metafora del paesaggio naturale delle “nuvole estive”. Anche quando si parla dei peli delle ascelle viene detto: “erano peli simili a cespugli rigogliosi di vegetazione estiva”, “come erbaccia estiva, che non soddisfatta di aver ricoperto tutto il giardino si arrampica fin sui gradini di pietra, i peli traboccavano dalle sue ascelle profondamente scavate e crescevano perfino ai lati del petto”. Il corpo è descritto come un paesaggio, e, all’opposto, un paesaggio in riva al mare è descritto come un corpo: “I muscoli delle nuvole erano biancastri come alabastro”.

Lo scrittore stesso afferma in *Waga sōsaku hōhō*: “Nel paesaggio c’è qualcosa di simile a un corpo silenzioso, qualcosa che sembra negare ostinatamente ogni astrazione”. E ancora nella postfazione al breve racconto *Kazan no kyōka*, del 1949, parla del fascino sensuale del paesaggio: “I bei paesaggi mi ispirano sensualità, una sensazione che in questo lavoro ho descritto nel modo più diretto”. La visione unificante tra il paesaggio e il corpo è legata alla visione dionisiaca e mitica di Mishima. Nella visione della natura di *Kazan no kyōka* si riconosce chiaramente l’idea della *Nascita della tragedia*.

Anche il desiderio verso “il corpo, il sangue e la morte” è ammantato dalla visione della natura dionisiaca e mitica, e questo intenso desiderio deriva da un disperato senso di mancanza: “il mio corpo è debole, non vi è in esso alcuna traccia dell’elegante opulenza di Sebastiano”. Il suo corpo riflesso nello specchio è così scarno da inculcargli la convinzione autodistruttiva: “Io non potrò mai assomigliare a Ōmi”. Egli non ha alcuna speranza di avere “la corrente di sangue che scorre nel corpo” di Ōmi.

La mancanza di sangue, sin dalla nascita, mi ha istillato l’impulso a sognare il sangue. Per contro quest’impulso mi ha fatto perder ancor più sangue, e mi ha spinto a sognarlo ancor di più.

In *Kamen no kokuhaku* è descritto un corpo così debole da poterlo definire uno “stato di mancanza del corpo”, mentre in *Taiyō to tetsu* viene descritto un corpo costruito e allenato, per cui il corpo di questi due lavori è in contrasto proprio come il negativo e il positivo. Se *Kamen no kokuhaku* è il capitolo della perdita del corpo, *Taiyō to tetsu* è il capitolo della sua conquista. Il titolo *Taiyō to tetsu*, come affermato nello stesso lungo saggio, deriva dal fatto che lo scrittore, dopo essere stato a lungo immerso nella letteratura della “notte” in una “scura tana”, ha finalmente incontrato il sole e allenato il corpo con il ferro (i pesi del body building). Ma paragona il corpo anche a un frutteto, che viene coltivato con la zappa e la vanga di ferro, e fruttifica con il sole. In questa metafora possiamo individuare la visione unificante del paesaggio e del corpo, e anche qui è chiaro l'intervento di Dioniso. È inoltre suggerito che il corpo, come il frutteto, ha una natura estremamente artificiale.

A ogni modo, per Mishima la conquista del corpo era l'abbandono del “paese della morte” e l'acquisizione della qualifica fisica per partecipare alla tragedia. Alla fine è morto di nuovo, accettando l'invito della “madre delle radici”, con una “morte tragica” per mezzo del suo corpo. Anche se questa morte è avvenuta quindici anni dopo l'esperienza “tragica” del trasporto del palanchino sacro, quando aveva appena iniziato a formare il suo corpo; quindi è passato attraverso varie fasi prima di giungere alla scelta finale del suicidio.

Mishima, abitante del mondo della notte, parla di due esperienze relative all'incontro con il sole.

La prima, nell'estate della sconfitta del 1949, riguarda “il sole violento che riverberava sulla rigogliosa vegetazione estiva”. Questo è un sole che ha a che fare con “la putrefazione e la distruzione totale” del periodo della guerra, il sole che “non si era mai allontanato dall'immagine della morte”.

La seconda, nel 1952, riguarda il sole che ha incontrato su una nave durante una crociera all'estero, effettuata intorno ai ventisei, ventisette anni. Dopo questo incontro, avrebbe iniziato il training fisico con i pesi, ma allora si trovava ancora in un periodo in cui sentiva quello stato di perdita del corpo. In *Aporo no sakazuki*, il diario relativo a questo viaggio, lo scrittore appare felicissimo di aver incontrato il sole sul ponte della nave che si dirige alle Hawaii, e dedica all'astro luminoso che brilla sul mare, senza tracce di terra né nuvole, complimenti incondizionati: “Sole! Sole! Sole perfetto!”, “Per tutta la giornata non facevo altro che guardare affascinato il volto del sole”.

Così se il primo incontro era stato con un sole in relazione alla morte, il secondo è con un sole in relazione alla vita. Riguardo al secondo incontro, rac-

conta – a differenza del “periodo dell’adolescenza in cui non si accorgeva dell’esistenza del sole tranne che nel momento in cui calava” – della gioia vitale di esporsi al sole. I due soli, così, rappresentano il delicato intreccio della vita e della morte. Il titolo del diario, *Aporo no sakazuki*, deriva dal nome di una costellazione greca, e ciò dimostra quanto considerasse importante il suo incontro con il sole (Apollo è la divinità della luce e del sole). Nel diario appare spesso Dioniso, e si possono riscontrare chiaramente le idee della *Nascita della tragedia*.

In questo viaggio Mishima si reca in Nord America, Sud America, poi in Europa e alla fine in Grecia. Riguardo a quest’ultimo paese c’è scritto: “La Grecia è il luogo del mio amore”, e la gioia di aver finalmente soddisfatto la sua sete di conoscerlo è descritta con toni esultanti: “Oggi ho visto finalmente l’Acropoli! Il Partenone! Il Palazzo di Zeus!”. Poi si reca alle rovine del teatro di Dioniso:

Anche oggi sono avvolto da un’estasi infinita. Forse è Dioniso che mi invita. (...) Anche oggi il meraviglioso cielo azzurro. Il meraviglioso vento. La luce straripante. ...Sì, la luce del sole della Grecia non è affatto mite, ma fin troppo violenta e abbondante. Amo dal profondo del cuore questa luce e questo vento.

È affascinato totalmente dal cielo azzurro, dalla luce e dal vento della Grecia. Il paesaggio greco che la divinità della luce e del sole Apollo ha creato, ma Mishima attribuisce all’invito di Dioniso la causa della sua estasi. Anche in questo possiamo vedere il riflesso della visione nietzschiana della Grecia.

Di sicuro il secondo incontro con il sole è diventato l’input di avvio alla formazione del “corpo”, grazie alla bontà del sole e del ferro.

3) *Il significato del mondo dualistico*

Finora abbiamo esaminato la teoria della “tragedia” e la teoria del “corpo”, ma poiché nello sviluppo delle sue opere Mishima usa spesso una struttura dualistica, come ad esempio “la bellezza e la vita”, “il corpo e lo spirito”, “l’azione e la conoscenza”, cerchiamo di capirne il significato.

La letteratura di Mishima contiene molti contrasti tra elementi dualistici, ma mi sembra che quello più rappresentativo sia quello di “corpo e spirito”.

Il problema del “corpo” appare dopo la guerra. Nei primi anni del dopoguerra, in un brevissimo saggio dal titolo *Seishin no fujun*, del marzo 1947,

tratta del problema della contrapposizione dell'“impurità dello spirito” con la “purezza del corpo”. Parla delle sue impressioni nella rilettura del *Kojiki* e del *Nihonshoki*, della “purezza del corpo abbagliante dei tempi antichi”, e dice: “la purezza della letteratura non è altro che la purezza del corpo”. Poi, come esempio di scrittori che sono riusciti a descrivere la purezza del corpo, suggerisce Shiga Naoya e Kawabata Yasunari, scrittori che hanno costruito le loro opere guidati dall'“intelligenza del corpo”.

Emblematico di questa idea è il capitolo “Il dispregiatore del corpo”, in *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche. In questo capitolo, che di sicuro doveva essere nella mente di Mishima, leggiamo: “Il corpo è una grande ragione”. “Fratello! Anche la tua piccola ragione che chiami ‘spirito’, è un attrezzo del tuo corpo. Un piccolo attrezzo, un giocattolo della tua grande ragione”. “Tu chiami te stesso Io, e sei orgoglioso di questa parola. Ma molto più grande è una cosa in cui tu non credi – il tuo corpo e la grande ragione che esso possiede. Il corpo non parla di Io. Esso è l'‘Io’”. Così Zarathustra spiega il significato del corpo, dicendo che alle spalle dello spirito c'è “un saggio sconosciuto”, “il vero Io”, “Lui abita nel tuo corpo. Lui è il tuo corpo stesso”.

Un pensiero simile è rintracciabile già nella *Nascita della tragedia*, ma lì non usa la parola “corpo”. Nondimeno, un altro pensiero analogo compare nella definizione terminologica di “Io” all'inizio di *Taiyō to tetsu*. Si dice che il termine “Io”, usato nel saggio, non sia l'‘Io in senso comune, ma qualcosa che va al di là di esso, e che rappresenta il “territorio del corpo”. Un forte punto di contatto con l'idea di “spirito e corpo” di Nietzsche.

Quindi, sia riguardo al problema del “corpo” che a quello del “corpo e dello spirito”, Mishima pensa su una base nietzschiana. Nell'epistolario *Jinrui no shorai to shijin no unmei ni tsuite*, del febbraio 1967, pubblicato quasi contemporaneamente al breve saggio *Seishin no fujun* a cui abbiamo accennato prima, leggiamo: “Credo che Friedrich Nietzsche sia l'uomo che abbia sofferto più intensamente di tutti i problemi del ventesimo secolo”; una prova evidente di quanto lo scrittore considerasse globalmente il filosofo.

Nell'autobiografia letteraria *Watashi no henreki jidai*, del 1963, tratta del suo viaggio letterario, iniziando dal legame con la Nihon romanha durante la guerra, fino al periodo precedente e successivo al primo viaggio all'estero. Riguardo alla Grecia leggiamo:

Ero nella Grecia che avevo sempre desiderato, provavo tutto il giorno una sensazione di ebbrezza. Nell'antica Grecia non esisteva lo “spirito”, ma solo l'equilibrio tra il corpo e l'intelligenza, lo spirito è un'abominevole invenzione del cristianesimo.

In questo ricordo, scritto più di dieci anni dopo il viaggio, si parla del rifiuto dello spirito, in quanto invenzione abominevole del cristianesimo. È molto chiara l'influenza del pensiero di Nietzsche, dalla teoria della tragedia greca, all'anticristo, al significato del corpo. Mishima dopo aver fatto una distinzione tra l'"intelligenza" greca e lo "spirito" cristiano, rifiuta quest'ultimo, e il cristianesimo viene tirato in ballo proprio perché influenzato dal pensiero di Nietzsche.

La contrapposizione tra l'equilibrio, ovvero l'unificazione, del corpo e dell'intelligenza nella Grecia classica, e il distacco, ovvero la divisione, del corpo e dello spirito nella società moderna, stava diventando per lo scrittore un problema serio. Sempre in *Watashi no henreki jidai* leggiamo:

Se dovessi dire che cosa ho in eccesso, risponderei sicuramente la sensibilità; se dovessi dire cosa mi difetta, risponderei il senso di esistenza corporea. Avevo da tempo imparato a disprezzare la pura e semplice fredda intelligenza, e non riconoscevo altro che un'intelligenza che avesse un'esistenza corporea innegabile come una statua. Per raggiungere ciò non potevo restare chiuso nella tana di uno studio o di un laboratorio, avevo assolutamente bisogno del sole.

Lo "spirito" cristiano è la negazione del "corpo", ma in Giappone, dove il cristianesimo non ha una grandissima diffusione, ciò non è profondamente sentito. A ogni modo, il Giappone moderno si è costruito sull'onda della civiltà europea cristiana, e anche se non ha un rapporto così profondo con il cristianesimo, la sua cultura di oggi si può considerare figlia dello spirito cristiano, e in quest'ottica anche qui esiste, in una certa misura, il problema della divisione "spirito – corpo", in senso nietzschiano. Tuttavia il problema di cui parla Mishima nella citazione precedente, riguarda prima il rapporto tra la "sensibilità" e il "corpo", e poi quello tra l'"intelligenza" e il "corpo". Lo scrittore che aveva perduto il corpo sin da quando era piccolo, aveva fatto affidamento solo sulla propria sensibilità – nelle sue testuali parole "l'enorme sensibilità simile a un mostro che è dentro di me" – per scrivere i cosiddetti lavori della "notte". Ma ora avvertiva che quella sensibilità era superflua. Il suo grosso problema, più dello spirito che fa perdere il corpo, era la sensibilità di chi sin dall'inizio il corpo non lo aveva. Il problema dello spirito si è sovrapposto successivamente al problema della sensibilità, ma il punto focale resta sempre la perdita del corpo, e l'equilibrio del corpo e dell'intelligenza.

Interessante a questo proposito è un episodio dell'autunno del 1950, di cui parla in *Watashi no henreki jidai*. Entrando in una grande libreria, aveva notato

una folla che si accalcava nella bacheca dell'ingresso, e quando si era avvicinato per capirne il motivo, si era reso conto che tutti guardavano la foto di una mummia del tempio Chūsonji. Notò che il viso delle persone che guardavano quella foto iniziava ad assomigliare alla mummia, e fu assalito da un senso di disgusto pensando: "Quanto è brutto il viso degli intellettuali!". All'inizio pensò che si trattasse di una sorta di auto-disgusto, un disgusto verso l'intellettualismo, ma poi raggiunse la conclusione che si trattasse di un disgusto verso il mostro della sua enorme sensibilità interiore.

Questo episodio preannuncia il viaggio di Mishima verso la salute, l'armonia e la solarità greca, e verso la produzione letteraria classicistica. Poco più di un anno dopo si recherà in Grecia. In *Watashi no henreki jidai* parla del suo incontro con il sole sulla nave del suo primo viaggio all'estero. "Avevo la sensazione di essere uscito dalla mia scura tana e scoprire per la prima volta il sole. Da quando ero nato per la prima volta gli stringevo la mano". Una stretta di mano con il sole, ovvero con la vita.

In *Shōsetsuka no kyōka*, del 1955, un lungo saggio in stile diaristico, scritto tre anni dopo il ritorno dal viaggio all'estero, nel periodo precedente l'inizio del body building e il trasporto del palanchino sacro, scrive riguardo all'idea della morte:

Dall'infanzia all'adolescenza ho avuto sempre la sensazione di stare insieme alla morte. Perché la morte si è improvvisamente allontanata dalla mia mente? (...) Quando ero piccolo ero convinto che avrei ricevuto la grazia di morire all'età di vent'anni. E anche dopo i vent'anni ho creduto ancora per un po' a questa idea. Ma ora non credendo più a questo miracolo, l'idea della morte si è allontanata da me.

Come mai l'idea della morte, il ventre materno dei lavori di Mishima, si era allontanata da lui? Lui parla di una grazia non ricevuta, ma si tratta solo di questo? Più avanti scrive: "Dopo l'adolescenza ho goduto di buona salute, (...) e dentro di me è nato un immotivato disprezzo nei confronti del pensiero della morte". Ma davvero sarà questo il motivo? Cosa c'è davvero dietro le circostanze che lo hanno spinto ad abbandonare l'idea della morte per dirigersi verso la vita? Nello stesso diario leggiamo ancora:

La delusione e la disperazione di decidere di vivere, era qualcosa che provavano tutti i giovani di ventiquattro anni. La maggior parte dei suicidi giovanili è legata all'immagine della vanità, in relazione alla morte, del periodo dell'infanzia. Gli uomini non muoiono solo per la disperazione.

Ma quanto scritto sopra non trasmette alcun contenuto positivo del concetto di vivere. Anche se, in un certo senso, capiamo la delusione e la disperazione di colui che, vissuto sempre insieme alla morte, ha deciso di vivere, non comprendiamo perché abbia preso questa decisione. Lo scrittore parla di “un giovane di ventiquattro anni”, perché probabilmente aveva in mente l’età di quando ha pubblicato *Kamen no kokuhaku* (1949). In *Kamen no kokuhaku nōto* scrive:

Questo libro è un testamento che lascio nel territorio della morte dove ho vissuto finora. Scrivere quest’opera è stato per me come un suicidio alla rovescia. Se filmiamo un uomo che si getta giù da una rupe e poi proiettiamo il filmato al contrario, vediamo il suicida fare un velocissimo salto all’indietro dal fondovalle alla cima e ritornare in vita. Questo è quello che ho cercato di fare scrivendo questo libro, cercare un mezzo per recuperare la vita.

Il suicidio alla rovescia è un abile e raffinato espediente retorico, ma non ci chiarisce il perché abbia deciso di farlo, ovvero perché abbia deciso di vivere. Dire “gli uomini non muoiono per la disperazione”, non significa fornire una ragione positiva. Come spesso non si capiscono le ragioni del suicidio, così spesso non si capiscono le ragioni della vita. Ma credo che per Mishima, abituato a vivere nella stagione della morte, non fosse possibile vivere, dopo il confuso periodo del dopoguerra e nella stagione della vita, se non attraverso un suicidio alla rovescia. Quello che è certo, è che per lui c’era bisogno di una “tecnica di recupero della vita”. Doveva liquidare la “mostruosa” sensibilità allevata nella stagione della morte. Nel saggio *Juhassai to sanjityonsai no shōzōga*, parla di questo problema in termini di “carattere”, e dice: “Riconoscevo nel mio carattere il mio nemico, e non potevo fare a meno di fronteggiarlo”. È proprio attraverso quest’azione che è stato scritto il suo primo successo *Kamen no kokuhaku*.

In *Watashi no henreki jidai*, *Kamen no kokuhaku* è definito come “un romanzo che con grande sforzo dominava il mio mostro interiore”, mentre in *Juhassai to sanjityonsai no shōzōga* parla del motivo della creazione dell’opera dicendo: “Ho cercato di trarre un bilancio per chiudere quella che fino allora era stata la mia esistenza”. *Kamen no kokuhaku* è il romanzo con cui ha cercato di trovare una “conclusione logica”, controllare il suo carattere, la sua eccessiva sensibilità, l’orbita delle esperienze vissute fino allora, oggettivizzandole e trasformandole letterariamente in modo strutturato e simbolico. Non c’è dubbio che sia un’opera con cui ha cercato di scappare da una situazione disperata per

vivere in una dimensione nuova, ovvero nella stagione della vita. Ma in essa non compare alcun segno della nuova vita che sarebbe dovuta nascere.

Dopo aver scritto *Kamen no kokuhaku*, dice in *Watashi no henreki jidai*, è nata l'idea di "dover vivere in ogni caso" e l'inclinazione verso "un classicismo chiaro, razionale e luminoso". E questo orientarsi verso la vita provocò anche un mutamento nei confronti della poesia: "Capii che la poesia che da piccolo mi aveva reso così felice, e poi mi aveva fatto tanto soffrire, in sostanza era una poesia fasulla, solo una brutta sbornia di lirismo"; portandolo alla conclusione che "l'essenza della poesia è la conoscenza stessa". Tutto ciò lo indirizzò verso l'approfondimento di Mori Ōgai, ma cosa aveva visto in questo scrittore del passato? Aveva visto "uno stile rigoroso", "una fredda intelligenza", "una controllatissima passione". Mishima cercava, quindi, "un cambiamento dalla sensibilità all'intelligenza, dalla femminilità alla mascolinità" (*Jikokaizō no kokoromi*, 1956). Ma non si trattava solo di un cambiamento di stile, bensì di un cambiamento di vita.

Con la creazione di *Kamen no kokuhaku* avvenne un cambiamento dal romanticismo al classicismo, e ciò indicava un mutamento di direzione dalla morte verso la vita, ma con il tempo sarebbe avvenuto ancora un altro cambiamento. In *Watashi no henreki jidai*, scritto molto più tardi, all'età di trentotto anni, riguardo al classicismo scrive: "Nel profondo del mio cuore non credo più all'idea del classicismo di cui mi sono innamorato all'età di ventotto anni". Appare di nuovo sul primo piano della sua coscienza l'idea della morte: "l'idea della morte presente, dell'istante, di ogni attimo, per me è l'unica idea davvero viva, davvero erotica". Arriva a negare l'io dei ventotto anni che si inclinava verso il classicismo: "Sin dalla nascita ho sofferto del male incurabile del romanticismo. L'io dei ventotto anni, che si sentiva molto più vicino alla vita, probabilmente era una falsificazione". Già nel saggio *Jahassai to sanjūyonsai no shōzōga*, del 1959, scritto alcuni anni prima di *Watashi no henreki jidai*, del 1963, afferma: "L'idea della morte è in effetti la madre più dolce del mio lavoro", un'altra chiara indicazione dell'allontanamento dal classicismo.

Mishima pensa che la sua "idea della morte" sia legata alla "malattia del romanticismo", ma in realtà in relazione all'idea della morte si possono individuare tre grandi moti ondosi: 1) il periodo in cui vi era immerso, 2) il periodo in cui se n'è distaccato (ovvero il periodo di avvicinamento alla vita), 3) il periodo in cui vi si è avvicinato di nuovo. Tre moti ondosi legati rispettivamente al romanticismo, al classicismo, poi ancora a un romanticismo di diversa natura. Tutto ciò, inoltre, si fonde con tre condizioni del "corpo": dalla perdita

del corpo, alla salute del corpo, e di nuovo, attraverso l'allenamento, alla formazione e alla conquista del corpo. Tre moti ondosì delicatamente intrecciati con le condizioni dei tempi.

I moti ondosì di cui abbiamo parlato, non solo sono punti di riferimento fondamentali della vita umana e artistica dello scrittore, ma sono anche in stretta relazione con il problema dei dualismi antagonisti di "corpo e spirito", "bellezza e vita" e "azione e conoscenza", temi principali di molte sue opere. Nell'alternanza di romanticismo e classicismo si può individuare il dualismo antagonista del mondo dionisiaco e apollineo, un problema basilare del rapporto con la "vita" di Mishima stesso, che viene spesso trasfigurato letterariamente nei suoi lavori.

Il periodo del classicismo mishimiano è caratterizzato dal superamento della sua eccessiva sensibilità, dall'idea che la conoscenza sia l'essenza della poesia. Vi è lo studio di Ōgai (dalla sensibilità all'intelligenza, dalla femminilità alla mascolinità), l'allontanamento dall'idea della morte e il dirigersi verso la vita, l'idealizzare l'equilibrio del corpo e dell'intelligenza. È il periodo del desiderio della salute greca, del corpo greco, dell'intelligenza greca, in altre parole il desiderio dell'armonia apollinea. Cronologicamente, questo periodo va dalla creazione di *Kamen no kokuhaku* (ventiquattro anni) a due, tre anni circa dopo l'inizio del body building (trent'anni), ma il momento più importante è forse due anni prima e dopo il primo viaggio all'estero che comprendeva la tappa in Grecia (ventisei-ventisette anni). Poi la famosa partecipazione al trasporto del palanchino sacro (trentun anni) costruisce il movente verso il periodo successivo, in cui, sognando il mondo dell'armonia apollinea, scrive *Shiosai* (1954).

In *Bokushingu to shōsetsu*, scritto nell'ottobre del 1956, egli stesso parla del periodo del classicismo, paragonandolo al periodo precedente:

Chi ha letto *Kamen no kokuhaku* lo saprà già bene, ma io, sin dalla mia infanzia malaticcia, ero convinto di essere stato separato definitivamente dalla vita, dall'energia, dai raggi del sole estivo. Questo senso di isolamento è stato il punto di partenza della mia letteratura. E con il trascorrere degli anni, ho capito che il senso di isolamento, che io pensavo fosse il mio destino personale, in realtà è un principio generale della letteratura stessa. Dopo aver approfondito Thomas Mann, ne ho avuto l'ulteriore conferma nel suo schema di "vita – contro – arte". Così anche la mia visione della vita e dell'arte sono cambiate. Negli ultimi tre o quattro anni della mia vita, i miei sforzi si sono concentrati tutti nel tentativo di cancellare il senso di isolamento e recuperare ciò che avevo perso nel periodo dell'infanzia. Agli occhi della gente sembrerà di sicuro un gesto di pura follia.

Questo è stato scritto circa un anno dopo l'inizio del body building, in un periodo in cui si dedica con il massimo impegno allo sport, provando anche a fare boxe. La separazione dalla vita, dall'energia, dai raggi del sole estivo aveva generato il "senso di isolamento", ma la causa di tutto ciò era stata la malattia e la debolezza, con la conseguente perdita del corpo e delle varie cose a esso collegate. Il senso di isolamento, quindi, nasce chiaramente dalla perdita del corpo, e il senso della perdita del corpo è stata una delle cose più terribili per lo scrittore. È proprio da questo che nasce tutta la sua concentrazione verso la conquista del corpo, anche se per fare ciò avrebbe dovuto assumere un atteggiamento che la gente avrebbe considerato folle. La recita degli anni successivi, quella recita pomposa dove più la gente rideva e più lui si metteva in mostra come merce da vendere, ha origine proprio qui. E dobbiamo capire che dietro l'innegabile desiderio di esibizionismo, c'era un problema molto serio, relativo alla sua storia personale.

Nello stesso saggio parla del mondo ideale dove vorrebbe vivere, un mondo dove "la boxe e la letteratura si stringono la mano senza che a nessuno appaia strano, l'energia del corpo e dell'intelligenza corrono unendo le loro forze, e la vita e l'arte si scambiano sorrisi". È ovvio che stia fantasticando di quel mondo dell'armonia apollinea dell'antica Grecia, basato sull'equilibrio del corpo e della mente. Più avanti dice: "Lo so che l'immagine di uno scrittore-pugile è da cartone animato, e il mio ideale non resterà che un sogno", ma nonostante questa autoironia, il suo desiderio di conquista del corpo non doveva essere solo scherzo o semplice esibizionismo.

Ma torniamo a esaminare la citazione di prima dove si parla di "vita – contro – arte". Siamo di fronte al problema della divisione della "vita e dell'arte" contro l'armonia della "vita e dell'arte"; in altre parole, il problema della moderna divisione del corpo e dello spirito, che si oppone all'equilibrio del corpo e dell'intelligenza greca. Mishima cerca di scappare dal suo senso di isolamento (il complesso di inferiorità del corpo) che considera alla stessa maniera del problema della divisione della vita e dell'arte, ovvero della divisione del corpo e dello spirito, che è alla base della letteratura moderna. In altre parole, prima pensava che la perdita del corpo fosse una sua circostanza particolare, poi giunge alla conclusione che si tratti di un problema che riguarda il carattere generale della perdita del corpo nella letteratura e nell'arte moderna. Lo scrittore sente, dunque, il desiderio di fuggire dal senso di disgusto nei confronti della sua eccessiva sensibilità – come è apparso chiaro da quell'episodio della fotografia della mummia del Chūsonji –, ed è chiaro che questo senso di auto-

disgusto e il complesso di inferiorità del corpo sono il diritto e il rovescio della stessa medaglia. È stato, quindi, inevitabile che il centro di interesse dello scrittore sia diventato il problema del corpo. In *Aru gawa*, un breve saggio scritto nell'ottobre del 1956, Mishima si volta indietro a guardare il suo Io all'età di venticinque anni; è il periodo in cui si è separato dall'Io precedente di *Kamen no kokuhaku*, e si trova sulla soglia del classicismo, proprio il periodo dell'episodio della foto della mummia. Alcune frasi sono emblematiche della sua condizione di allora:

Ero convinto di vivere solo nella letteratura, e pensavo troppo alla mia goffaggine nella vita. Ero molto pallido e magro, e il corpo diventò la mia fissazione. Avevo un corpo disgustoso, detestabile, non riuscivo a guardarmi. Ero convinto che l'arte fosse qualcosa per cui fosse difficile separarsi dal complesso di inferiorità del corpo. Così, nonostante la gente mi chiamasse esteta, io odiavo l'arte.

Nondimeno pensavo che non avrei dovuto odiare l'arte, che era il lavoro della mia vita, e così ricercando una letteratura diversa dalla mia, arrivai ad adorare i sani geni della Grecia.

Questa situazione personale e il problema del dualismo antagonista del corpo e della mente sono strettamente legati, e lo scrittore tratta della questione nel saggio *Geijutsu ni erosu wa hitsuyōka*, del 1955. Nel saggio il problema della divisione del corpo e dello spirito viene ampiamente sviluppato, paragonando le parole di Diotima del *Simposio* di Platone con il tema del romanzo *Tonio Kröger* di Thomas Mann. Riassumendo i punti importanti della teoria dell'eros di Diotima, Mishima espone la sua interpretazione. Dice che l'eros è un'esistenza intermedia fra i saggi (le divinità) e i non saggi, un'esistenza dell'"autocoscienza della mancanza" che "ama e ricerca la saggezza". A causa dell'autocoscienza della mancanza, l'eros viene a contatto, nel corpo e nell'anima, con la bellezza, all'interno della quale cerca di produrre e procreare. Dice che l'artista (il poeta) è un essere che sente il desiderio di procreazione nella sua anima, e arriva alla conclusione che Diotima riconduce sia la creazione del corpo che quella dell'anima alla stessa funzione. E tutto ciò non è altro che "porre la bellezza del corpo e la bellezza dello spirito allo stesso livello".

Ma poi si chiede, a differenza di questo tipo di artista dell'antica Grecia, cosa accade all'artista moderno? Come esempio viene preso *Tonio Kröger* di Thomas Mann. Questo romanzo ha come tema "l'artista contro la gente comune", secondo lo schema precedentemente citato di "vita – contro – arte".

Tonio, che procede sulla via dell'arte, è un "figlio dell'eros inviato dal cielo in senso platoniano", e "sin dalla nascita ha un'autocoscienza della mancanza". Per il giovane Tonio, così goffo da non riuscire neanche a danzare, le immagini del valoroso Hans e della bella Inge sono abbaglianti. Tonio è disperato, vorrebbe diventare come Hans e amare una giovane come Inge, ma non può realizzare i suoi desideri. Perché sia Hans che Inge appartengono a una specie diversa dalla sua. Più tardi, Hans e Inge si sposeranno, incamminandosi sulla strada della felicità, ma Tonio, che procede sulla strada dell'arte, non può entrare nel loro mondo, e non gli resta che l'invidia. L'invidia verso Hans e Inge è l'aspirazione alla vita mediocre, che si oppone all'arte, l'aspirazione a una vita che, proprio perché mediocre, conserva la vitalità. Così Tonio si trova a cavallo di due mondi, delle due leggi contrarie dell'arte e della vita.

Paragonando questo mondo degli opposti, "vita – contro – arte", dove vive Tonio, con il mondo dell'unificazione della "bellezza del corpo e dello spirito" di Diotima, Mishima tratta il problema della "divisione del corpo e dello spirito" nell'epoca moderna. "Nel mondo dove abita Tonio", dice, "il corpo e lo spirito sono già divisi. E solo nell'autocoscienza della mancanza riesce a unirsi al mistero degli artisti dell'antichità, e all'eros". Tonio ama e ricerca la bellezza dello spirito, l'arte, e ha perso la bellezza del corpo; ma, d'altra parte, Hans e Inge, possedendo la bellezza del corpo, non posseggono la saggezza dello spirito. In altre parole, vuole dire che ai giorni nostri la bellezza del corpo appartiene solo ai poveri di spirito.

Il problema dell'opposizione "artista contro la gente comune", che è il tema del romanzo *Tonio Kröger*, nell'interpretazione di Mishima viene trasformato nel problema della divisione del corpo e dello spirito. Tutto ciò ci mostra non solo l'attaccamento al corpo di Mishima, ma anche la forte influenza di Nietzsche, perché *Tonio Kröger* è un romanzo completamente ammantato dalla luce di Nietzsche.

Anche Thomas Mann è stato fortemente influenzato da Nietzsche, e si può pensare che il tema "arte – contro – vita" di Tonio Kröger sia una variazione alla Mann dello schema nietzschiano "vita – contro – spirito". Dobbiamo fare, però, attenzione al termine "vita". Il termine *life* in inglese e *leben* in tedesco si possono tradurre con termini giapponesi di varie sfumature come: *seimei*, *seikatsu*, *jinsei*, *sei* (la vita, *sei*, in contrapposizione alla morte, la vita, *sei*, metafisica). La "vita" del suddetto schema si può interpretare con il significato di "vita", *seimei*, dionisiaca nel caso di Nietzsche, e di "vita", *jinsei*, comune nel caso di Mann. Anche nel caso di Mann non si può sempre interpretarla in que-

sto senso, ma ora ci riferiamo al caso dell'invidia della "vita comune" di Tonio. Nel caso di Mann, il protagonista Tonio si trova a metà strada tra la vita e l'arte, mentre nel caso di Nietzsche c'è il rifiuto dello spirito in senso cristiano, e l'esaltazione della vita in senso dionisiaco.

La parola "vita" che usa Mishima ha una doppia natura, ed è necessario individuarne il significato a seconda dei casi. Nel periodo del classicismo, ad esempio, anche se vi sono alcune oscillazioni, appare chiara la tendenza verso la vita nel significato di Tonio Kröger.

Ma ora esaminiamo il processo di mutamento dal romanticismo al classicismo; un saggio importante a tale proposito è *Wa ga miseraretaru mono*, dell'aprile 1956.

Da giovanissimo, lo scrittore fu ammaliato dal fascino delle "cose diaboliche" di *Salomé* di Wilde, e dal *Ballo del conte d'Orgel* di Radiguet. Di quest'ultimo dice: "Cominciai a capire che oltre alla bellezza squilibrata di Wilde, esisteva una bellezza equilibrata, oltre al torrente diabolico, anche una bellezza costruita dall'intelligenza apollinea". Ma poco dopo la fine della guerra disilluso anche da Radiguet, inizierà a leggere Ōgai, perché, dice, "Radiguet non poteva fornirmi un'impalcatura per opporsi alla pericolosa corrente dei tempi del dopoguerra". La scelta di Ōgai è legata alla decisione di fronteggiare la "vita", di accettarla.

Riguardo a quel periodo sono interessanti alcune sue affermazioni:

Cominciai gradualmente a pensare che l'arte deve avere sia intelligenza che sensibilità, l'apollineo e il dionisiaco di cui parla Nietzsche; se difetta di una delle due cose non si può definire arte ideale. Iniziai a odiare il romanticismo del periodo della guerra, ma allo stesso tempo, cominciai anche a pensare che il classicismo senza un impulso romantico non è interessante.

L'intenzione di idealizzare un'arte apollinea che stia in equilibrio tra l'apollineo e il dionisiaco, lo allontana dal romanticismo e lo spinge verso il classicismo. E dopo la lettura di Ōgai, inizia anche l'ammirazione per Thomas Mann.

Tonio Kröger ha dato lo spunto a Mishima per scrivere vari lavori dal tema del dualismo antagonista, ma già da prima, questo tema, il dionisiaco e l'apollineo di Nietzsche, era profondamente radicato in lui.

Finora abbiamo trattato il tema del dualismo antagonista di Mishima, incentrandolo principalmente sul problema della divisione del corpo e dello spirito, ma ora tratteremo questo tema in relazione alle antitesi "bellezza e vita" e "azione e conoscenza".