

NOMI PROPRI

La purezza del taglio

Cinquant'anni dalla morte di Mishima Yukio.

di [Pietro Renda](#) – 23 Novembre 2020



Nessun giapponese può morire per la libertà, ma è molto giapponese morire per la bellezza e la purezza estetica.

M. Shinoda

*The perfect type of the man of action
is the suicide.*

W.C. Williams

Il 25 novembre 1970 fu il giorno in cui Mishima Yukio scelse il proprio destino. Il giorno in cui scrisse e compì il suo atto finale, dandosi la morte nella maniera più giapponese che si possa immaginare. Un suicidio rituale che diede adito ad esternazioni di sufficienza, a dire il vero niente affatto sporadiche, cui l'artista era da tempo avvezzo. Come se il *seppuku* fosse l'ennesimo gesto plateale (il definitivo? si chiederà forse un lettore assorbito dalle dense pagine della sua tetralogia *Il mare della fertilità*, 1970) del "gorilla anacronistico" – come lo appellavano gli studenti di sinistra – più chiacchierato del

Giappone. Si dice spesso che Mishima incarnasse appieno l'eroe romantico, un letterato divo a cui furono care pose decadenti e intrise di *spleen* romanzesco. **Una mente prigioniera delle proprie febbrili proiezioni, figlie di un'infanzia trascorsa nella penombra della casa della nonna a escogitare come fare della propria vita un'opera d'arte.** Tuttavia, per quanto la sua esistenza fosse stata scandita dalla letteratura, Mishima cercò di sviare dall'esempio di Balzac che sul letto di morte invocò il suo "medico di campagna": confondere arte e vita sarebbe stato un errore marchiano. Soltanto la distinzione netta (tra realtà storica e letteraria) gli avrebbe garantito la possibilità di scegliere in ogni momento una delle due realtà: *cambiando mondo* invece che "il mondo" (Miller 2016, p. 20). Così poté inabissarsi nella propria "inattualità" e, come intuito da Henry Miller, «tornare indietro nel tempo per immaginare un futuro diverso per il Giappone» (ivi, p. 41). Come i suoi personaggi, Mishima non fu mai interessato «ad una vita di ordinaria felicità» (De Palma 1980, p. 208), ma ad una bellezza che esige che tutto venga messo a repentaglio nel tentativo di raggiungerla.

Fin da giovanissimo Mishima fu un fervido appassionato di *kabuki* – che lo seduceva per via della presenza perturbante degli *onnagata* (attori che interpretano, attraverso un corredo di gesti codificati, ruoli femminili) – e di cinema americano. Ammirava altresì Raymond Radiguet, morto a soli vent'anni, a ridosso della pubblicazione del suo primo romanzo, *Il diavolo in corpo* (1923). E proprio Radiguet incarna l'ideale estetico del primo Mishima, l'autore che appena ventitreenne pubblica *Confessioni di una maschera* (1949): una figura esile, circondata da un pallore aristocratico, incline a un carattere (a tratti velleitariamente) ombroso. Ma contro l'aspetto macilento del tipico intellettuale giapponese – quello dei suicidi Akutagawa e Dazai – si scaglierà il trentenne Mishima che inizia a praticare il *bodybuilding* e il *kendō*, scoprendo la propria fisicità, o meglio il potenziale di un corpo che da quasi storpio, come quello del Mizoguchi de *Il padiglione d'oro* (1956), può trasformarsi in un orto coltivato alacremente usando "sole e acciaio".

Da quel momento il suo obiettivo fu raggiungere l'armonia di parola e spada, ragion per cui tentò di creare una connessione inscindibile – che «tuttavia [...] non significa identità» (*Il bello in Giappone*, Ōhashi 2017, p. 185) – **tra letteratura e realizzazione fisica, corporea, corporale.** Consapevole che un afflato romantico *à la* Radiguet avrebbe potuto incagliarsi sulla secca dello psicologismo, Mishima si propose piuttosto di essere «un realista che cerca di incarnare realisticamente una psicologia romantica di fatto irrealizzabile» (Inose, Satō 2013, cap. 8). Da qui la struttura polifonica della sua arte che fa dell'intertestualità e della trans- e cross-medialità delle pratiche pervasive inscritte-nel/propagantesi-dal corpo, lì dove sgorga l'azione (poetica e politica) e dove si vive (anziché contemplarla) la bellezza. Idee politiche ed estetiche sono dunque inscindibilmente connesse all'idea dell'imperatore (*tennō*, "sovrano celeste"), ultimo

baluardo “non-razionale” in seno a un pensiero ormai fin troppo razionalizzato.

«Uno strato dopo l’altro» scrive Nosaka Akiyuki, «Mishima si sbucciava, come una cipolla, per ritrovare sé stesso, anche quando si ricopriva di un abito dopo l’altro» (*ivi*, cap. 3). **Per non riproporre stancamente le interpretazioni volte a rintracciare una linea maestra che condurrebbe direttamente al “vero” Mishima, nell’acostarsi all’autore e al suo *corpus* di testi è utile allora studiare la sua produzione entro un’unica e totalizzante dimensione performativa.** Alla maniera dei coevi artisti più radicali – esponenti di quelle forme riconducibili alla *body art* e all’azionismo – per i quali «il corpo è la chiave di volta del processo di apprendimento; è il luogo di una gestualità trasformata e vivificata; è il luogo del rapporto con l’altro che sempre ci provoca e definisce il nostro limite» (Ghilardi 2019, cap. 5), la sua carriera ha saggiato le potenzialità di uno “stile intermediale” che Paul Schrader coglie in pieno nel suo *Mishima – Una vita in quattro capitoli* (1985), riuscendo ad unire aneddotica, attualità politica e messinscena delle sue opere letterarie.

Ogni testo e ogni *gesto* è quindi una diramazione a partire da un’unica sorgente, una forma di mutazione entro un solo corpo “universale”, riconducibile al principio della metempsicosi su cui si basa *Il mare della fertilità*. Attraverso le esperienze di Honda, protagonista della tetralogia, Mishima sembra ripercorrere per l’ultima volta e con dovizia di dettagli la sua vita: dalla gioventù da “animale razionale” che disprezza la realtà sentimentale (*Neve di primavera*, 1969) alla maturità di colui che, pur non riuscendo fino in fondo a credere in questo mondo, decide di assecondare l’imperscrutabilità del caso e l’irrazionalità dell’esistenza andando a caccia delle reincarnazioni dell’amico Kiyooki, che crederà di ritrovare nel kendoista Isao (*Cavalli in fuga*, 1969), nella principessa thailandese Ying Chan (*Il tempio dell’alba*, 1970) e in Tōru, di cui diventerà padre adottivo (*La decomposizione dell’angelo*, 1971).

Reincarnazioni figurali, come maschere del *nō*, attraverso la cui bocca risuona la voce dell’attore, e che, a seconda dell’orientamento e del taglio della luce, possono assumere innumerevoli modulazioni espressive. Da qui la sua predilezione, espressa nel saggio *Che cos’è il romanzo?* del 1969, per tre autori occidentali a lui contemporanei – Bataille, Gombrowicz e Klossowski – per rimarcare come nei loro scritti sia presente «un legame tra metafisica e corpo umano» (Mishima in Inose, Satō 2013, cap. 25), termini/poli intesi nell’ottica di una bilateralità coestensiva e non oppositiva. Pertanto, laddove non fu possibile cogliere attraverso il linguaggio il pulsare della vita, Mishima impiegò delle *metafore letterali*, o persino delle *immagini*.

Dopotutto, **quella di Mishima fu un’esistenza squisitamente cinematografica**, non solo

per via del suo interesse per la settima arte e per il coinvolgimento (sia in qualità di autore che di interprete), ma altresì per il suo anelito a creare una finzione più "reale" – meglio attagliata alla cultura nazionale – rispetto alla finzione piana della realtà socio-politica coeva. Ogni aspetto della sua vita confluisce nel montaggio d'azioni della sua esistenza diventando, per tale ragione, oggetto sviscerabile dalla letteratura: dalla preparazione atletica all'impegno paramilitare fino al suicidio rituale. Ciò che lascia interdetti tuttavia è che la sua vita e la sua azione sembrassero godere già di quel senso e di quell'unità che si acquisiscono di solito quando esse sono compiute. **È come se, ribaltando l'assunto pasoliniano, la vita avesse compiuto un montaggio della morte.** Alla sua azione fu apposto il suggello della morte, perché pervertita dall'irriducibile paradosso del vivere mentre si osserva, secondo un processo per cui non basta la mediazione del linguaggio, ma è necessario l'atto del vedere/mostrare, ottenuto attraverso il *taglio* di montaggio che permette il passaggio dall'indefinito (l'albero pasoliniano) al cinematografico (melo, pero, ecc.), dall'ignoto evenemenziale al romanzato.

Vivere mentre si osserva presuppone la facoltà di operare un taglio di montaggio su un materiale già predisposto, rendendo la vita – e la morte – suscettibile di stilizzazione, ossia di controllo "autorale". **In tal modo Mishima raggiunse una dimensione faustiano-mefistofelica perché portò il cinema – la "morte al lavoro" – nella vita, cosicché la realtà flagrante e corporea potesse essere controllata, inquadrata, incorniciata come la più cinematografica delle creazioni.** Ancora una volta Mishima operò insomma in maniera *letterale*: recitando la parte dello *yakuza* che cerca di tirarsi fuori dal mondo criminale in *Afraid to Die* (1960) di Masumura, quella del samurai in *Hitokiri* (1969) di Goshu e, soprattutto, facendo la comparsa nel film tratto dalla sua versione teatrale dell'omonimo racconto di Edogawa Ranpo nei panni di un uomo-statua sottoposto a tassidermia, un "esemplare dai muscoli d'acciaio", "bambola" svuotata della propria interiorità, in *Black Lizard* (1968) di Fukasaku. Quest'ultimo, assieme a *Patriottismo* (1966) – da lui scritto, diretto, interpretato e prodotto – costituisce l'approdo alla purezza essenziale del gesto, a una dimensione in cui la contraffazione supera la realtà mediante la simbolizzazione eterna capace di scalfire la morte – che non è che un fenomeno della vita – mediante il suicidio rituale offerto come pegno di fedeltà all'imperatore, lo stesso che Mishima porterà a compimento quattro anni dopo.

La trasposizione cinematografica del suo stesso racconto *Yūkoku* (reso di solito con "patriottismo", facendo perdere la sfumatura meno storicizzata e più ideale di un termine più adeguatamente traducibile con "preoccupazione per la nazione") assume un'importanza capitale per comprendere la natura ambivalente del rapporto con la figura imperiale. Dal momento che ampio spazio è lasciato all'intima commistione di erotismo e morte, trapela una dolente ironia che un film parodico come *Beautiful*

Mystery (1983) di Nakamura Genji (primo *pinku* in chiave omosessuale) rivela esacerbandolo. **Il rito dell'amore e della morte è una fuga dall'inesorabilità del tempo:** quello storico, che va incontro al declino nazionale, e quello biologico, che incalza verso il decadimento fisico (Napier 1989, p. 79).

L'autore sembra divenire sommo quando rinuncia alla parola, facendosi "mummia" (*Black Lizard*) e, soprattutto, girando un film "muto" (*Patriottismo*) – accompagnato dal *Liebestod* (amore e morte, eros e massacro) wagneriano – lasciandosi alle spalle il racconto e confinando nel retro piano dell'inquadratura il *kakemono* su cui sono tracciati due caratteri (??, *shisei*) traducibili con "sincerità/devozione assoluta". Essendo intriso di sangue e ironia, il suicidio inscenato non possiede la purezza tragica di quello di Isao (*Cavalli in fuga*), ma è più vicino alla decadente contraffazione di Tōru (*La decomposizione dell'angelo*). Difatti, l'ultima reincarnazione della tetralogia è falsa, così come, secondo Mishima, "falsa" è l'incarnazione imperiale di Hirohito che, asservito al generale MacArthur, proclama, senza averne alcun diritto, la natura umana dell'imperatore, non comprendendo che esso non designa un essere umano in particolare, ma un principio superiore, un'idea al contempo «anti-storica» e «trans-storica» (Mishima in Cornyetz 2007, p. 134) che si riferisce a un passato mitizzato, atemporalmente tradizionale, irraggiungibile come la bellezza.

Egli considerava ormai il paese un'escrescenza fittizia, una nazione che a partire dalla Restaurazione Meiji ha acquisito la "scienza occidentale" espungendo con veemenza la propria natura, fino al crescendo dell'occupazione americana, sfociata nel rinnovo del Trattato di mutua cooperazione e sicurezza tra Stati Uniti e Giappone avvenuto nel 1960. In quell'anno spartiacque, la produzione mishimiana sembra virare decisamente verso l'attualità politica, tanto che la pubblicazione di *Dopo il banchetto* (1960) costò al suo autore una denuncia per violazione della privacy per conto del politico Arita Hachirō, a cui si ispirava il romanzo. Così come il contrassegno del cinema moderno (e in particolare quello delle *nouvelles vagues*) fu spesso quello dell'aderenza all'attualità e alla contingenza, l'arte mishimiana osservò con disincanto la crescita economica frutto di quella lunga stagione del "sogno a occhi aperti" che sembra condurre dritti all'esplosione della bolla speculativa al volgere degli anni ottanta e al parziale ridimensionamento del paese negli equilibri geopolitici mondiali. **Mishima dimostrò allora di preferire la teatralizzazione alla Storia, destinata a essere una macchina di riproduzione *in aeternum* di farse.** Rileggendo Marx, Karatani afferma che la tragedia è necessaria affinché ci si possa «separare serenamente dal passato» e «la morte di Mishima [...] fu un siffatto evento», tale da significare l'uccisione – metaforicamente letterale – dell'incarnazione postbellica dell'imperatore (Karatani 2012, pp. 72-82).

Il tentato “colpo di stato” e il discorso alle Forze di Difesa, coperto dal rombo di un elicottero e dalle grida di scherno dei militari, segnalano il definitivo addio al linguaggio: i due momenti sono come degli stasimi euripidei, numeri virtuosistici senza reali connessioni con la “trama della vita” che gli offrono l’occasione per dare corpo al suicidio come momento supremo di autodeterminazione da cui affiorerà la vita imperitura dell’artista. La morte fisica non è d’intralcio e, a distanza di cinquant’anni, qualcuno, resistendo alla tentazione di giudicare sciovinista o semplicemente folle il gesto dello scrittore, si aggira con lo sguardo indagatore di Honda alla ricerca della reincarnazione dell’ultimo guerriero giapponese: Kimitake Hiraoka, detto Mishima Yukio.

Riferimenti bibliografici

- N. Cornyetz, *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature. Polygraphic Desire*, Routledge, Abingdon-New York 2007.
- M. Ghilardi, *La radice del sole*, Longanesi, Milano 2019.
- N. Inose, H. Satō, *Persona. A Biography of Yukio Mishima*, Stone Bridge Press, Berkeley 2013.
- K. Karatani, *History and Repetition*, Columbia University Press, New York 2012.
- H. Miller, *Riflessioni sulla morte di Mishima*, Feltrinelli, Milano 2016.
- C. Millot, *Gide Genet Mishima. Intelligenza della perversione*, Kami, Roma 2003.
- S.J. Napier, *Death and the Emperor. Mishima, Ōe, and the Politics of Betrayal*, in “The Journal of Asian Studies”, vol. 48, n. 1, 1989.
- R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, Mimesis, Milano 2017.
- H. Scott Stokes, *Vita e morte di Yukio Mishima*, Lindau, Torino 2015.
- M. Yourcenar, *Mishima o La visione del vuoto*, Bompiani, Milano 1999.

Mishima Yukio, Tokyo 1925 – Tokyo 1970.