

Gli antichi temi del teatro nō in versione  
moderna:

Sotoba komachi e Yuya di Mishima Yukio

Di

Davide Miani  
dadam00@hotmail.com

Avvertenza:

eventuali difficoltà nel visualizzare la breve  
introduzione in lingua Giapponese e la  
periodizzazione della storia giapponese  
derivano probabilmente dalla mancata  
installazione dei font per le lingue asiatiche  
sul computer in utilizzo.

Un ringraziamento particolare a Stefania per la sua  
pazienza.

*“Udii i vecchi, molto vecchi, dire:  
«ogni cosa si muta,  
E noi uno per uno scompariamo!».  
Avevano le mani come artigli, e le ginocchia  
Contorte come i vecchi pruni  
Presso le acque.  
Udii i vecchi, molto vecchi, dire:  
«Tutto ciò che è bello trascorre  
Come le acque».”*

(W. B. Yeats, *I vecchi che si ammirano nell'acqua*, 1904)

# INDICE

Note sulla pronuncia.....	5
Periodizzazione della storia giapponese.....	6
はじめに.....	7
Introduzione.....	9
<b>PRIMA PARTE.....</b>	<b>15</b>
1.1 L'influenza del romanticismo Shōwa su Mishima e la scoperta della tradizione.....	15
1.2 La nascita in Giappone del moderno teatro shingeki.....	35
1.3 Il teatro di Mishima Yukio tra tradizione e modernità.....	41
<b>SECONDA PARTE.....</b>	<b>59</b>
2.1 Il nō moderno di Mishima Yukio: l'atmosfera del nō sul palco moderno.....	59
2.2 I nō moderni e il conflitto tra mondo reale e mondo immaginario.....	76
<b>TERZA PARTE.....</b>	<b>92</b>
3.1 Un esempio di modernizzazione: analisi del testo di Sotoba komachi.....	92
3.2 Il tema della bellezza in Sotoba komachi.....	118
3.3 Due allestimenti contemporanei di Sotoba komachi.....	130
3.4 Il nō moderno Yuya: una parodia del nō.....	135
Conclusione.....	148
<b>APPENDICE I.....</b>	<b>152</b>
Traduzione dal Giapponese del nō moderno Yuya.....	152
<b>APPENDICE II.....</b>	<b>188</b>
Foto di scena da Sotoba komachi nella rappresentazione della compagnia Ninagawa (Festival di Edimburgo, 1990).....	188
Foto di scena da Sotoba komachi nella rappresentazione della compagnia teatrale LABO! (2001) ...	190
Foto di scena da Yuya.....	192
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>194</b>



## Note sulla pronuncia

Il sistema di trascrizione utilizzato è lo Hepburn.

Una semplice regola generale da seguire è: vocali come in Italiano e consonanti come in Inglese.

Si presti attenzione ai casi seguenti:

**ch** è sempre affricata come “c” in *cena*

**g** è sempre velare come “g” in *gara*

**h** è sempre aspirata

**j** è un'affricata ( quindi “ji” va letto come “gi” in Italiano)

**s** è sorda come in *sasso*

**sh** equivale a “sc” di *scena*

**u** in *su* e *tsu* è quasi muta

**w** va pronunciata come una “u” molto rapida

**y** è consonantico e si pronuncia come “i” di *ieri*

**z** è dolce come in *rosa*; o come in *zona* se è iniziale o dopo “n”

## Periodizzazione della storia giapponese

• 飛鳥時代	Epoca Asuka	fine VI sec.-VII sec.
• 奈良時代	Epoca Nara	710-794
• 平安時代	Epoca Heian	794-1185
• 鎌倉時代	Epoca Kamakura	1185-1333
• 南北朝時代	Epoca Nanbokuchō	1333-1392
• 室町 ( 足利 ) 時代	Epoca Muromachi (Ashikaga)	1336-1573
• 戦国時代	Epoca Sengoku	1467-1568
• 安土桃山時代	Epoca Azuchi Momoyama	1573-1600
• 江戸 ( 徳川 ) 時代	Epoca Edo (Tokugawa)	1603-1868
• 明治時代	Epoca Meiji	1868-1912
• 大正時代	Epoca Taishō	1912-1926
• 昭和時代	Epoca Shōwa	1926-1989
• 平成時代	Epoca Heisei	1989-

## はじめに

「近代能楽集」には次のような順序で作られた八篇である。

「邯鄲」（昭 25・10）、「綾の鼓」（昭 26・1）、「卒塔婆小町」（昭 27・1）、「葵上」（昭 29・1）、「班女」（昭 30・1）、「道成時」（昭 32・1）、「熊野」（昭 34・4）、「弱法師」（昭 35・7）。

能は仏教的な色彩が濃くて、仮面と舞踊を主とした難解な古典劇であるので、初めて「近代能」という言葉を聞く人は不思議に思うであろう。翻案はむずかしいが、三島由紀夫は 能楽の主題を現代に生かすことを試みた。三島由紀夫の「近代能」は近代劇としての性格をもち、そして能楽の自由な時間と空間を借りて、本来の能楽のように形而上学的な雰囲気醸し出す。そして「近代能楽集」では、特に「邯鄲」、「卒塔婆小町」、「葵上」、「綾の鼓」が夢のような雰囲気を醸し出し、社会劇であろうと心理劇であろうと、写実主義を信条として発展させてきた近代劇に対する不満を言い表している。その上「近代能楽集」の八篇では幻想と現実、嘘と実という二つの性格が主題となっていて、三島由紀夫の作品において頻繁に見られるテーマがある。それに加え「卒塔婆小町」では「美」と「死」も主題となって、彼の小説「金閣寺」のテーマと相似点多い。「美」と「死」と「愛」を主題としており、また夢のような雰囲気が入り雑じっている劇であることから、能の世界

ともつながり、三島文学における十分表現されている。そのような理由から「卒塔婆小町」は「近代能」の最良の例であると思う。

謡曲では神や鬼や幽霊の話ばかりでなく、「熊野」や「安宅」などのような人間味がある話もある。また三島由紀夫は世阿弥の「熊野」を現代化して、写実主義を信条とした新劇とつながった劇を作った。「熊野」は詩劇のように、能で見られる仏教的な無常を伝達するが、終わりの嘘の発見において狂言に近づき、能のパロディーとなる。特に 金持ちの妾になった「近代能」の熊野は古典能の熊野のパロディーとなる。

三島由紀夫は新劇の要素を取り入れて能楽の幽玄の美学を近代化して、「近代能楽集」の実現に成功した。



## Introduzione

L'esperienza teatrale del *nō* occupa un posto d'assoluto rilievo all'interno della produzione artistica del Giappone. Possiamo anzi affermare che ormai questa forma teatrale è diventata un vero e proprio patrimonio universale, visto l'interesse che ha saputo suscitare negli artisti d'ogni tempo e d'ogni luogo; infatti, anche artisti ben lontani dal medioevo giapponese sono spesso stati influenzati dal *nō*.<sup>1</sup>

Come si può definire il *nō*? I termini «teatro» oppure «dramma» possono effettivamente indurre in errore. Questo genere di rappresentazione è forse definibile solo come «teatro totale», poiché si avvale di parola, di musica, di canto e di danza, in un insieme di straordinario fascino e raffinatezza.<sup>2</sup> Anche la definizione «dramma lirico», applicabile all'opera lirica occidentale, appare fuorviante. I *nō*, infatti, almeno quelli più canonici, non presentano vera e propria azione teatrale. Lo studioso René Sieffert propone una definizione che, nel suo essere una descrizione più che una definizione, vuole evidenziare ironicamente come il *nō* non sia descrivibile secondo le tipologie occidentali. Egli propone la formula *“Lungo poema cantato e mimato, con accompagnamento orchestrale, generalmente interrotto da una o più danze che possono non avere rapporto alcuno con l'argomento”*.<sup>3</sup> Da adesso in poi useremo quindi, per praticità, la definizione «teatro *nō*», ma con tutte le riserve del caso.

Il teatro *nō*, nella forma complessa che noi conosciamo, è frutto di un lungo sviluppo che va dal *sarugaku*, un tipo di spettacolo molto popolare, sorto nel periodo Kamakura, sino all'opera di Zeami (1364-1443). Fu proprio Zeami, seguendo le orme del padre

---

<sup>1</sup> È rilevante, ad esempio, l'influenza che il *nō* ebbe su artisti europei nei primi anni del ventesimo secolo. Ciò avvenne grazie alla diffusa ricerca di un linguaggio scenico «per simboli» e, soprattutto, grazie a W. B. Yeats, che volle utilizzare le tecniche del *nō* nei suoi drammi *Plays for Dancers*. Importante in questo senso fu anche l'opera di Ernest Fenellosa ed Ezra Pound, che tradussero testi del repertorio *nō*, soprattutto di Zeami. Il *nō* inoltre, più recentemente, ha avuto grande influenza sul teatro d'avanguardia, sia esso giapponese od occidentale. Considerando invece il cinema, è legato al *nō* ad esempio il nome del regista Kurosawa Akira, che traspose in versione cinematografica il *nō Ataka* nel suo film *Tora no o wo fumu otokotachi* (Gli uomini che camminano sulla coda della tigre, 1945) e si ispirò alle tecniche del *nō* in altri suoi film.

<sup>2</sup> Un altro aspetto del *nō* che rientra senza dubbio nel campo dell'arte è la costruzione delle bellissime maschere in legno utilizzate per la rappresentazione, dotate di una espressività intrinseca molto particolare, e, alcune di esse, pervase di una speciale aurea di divinità.

<sup>3</sup> Zeami Motokiyo, a cura di Sieffert René, *La tradition secrète du Nō*, Unesco Paris, 1963. Trad. Italiana di Gisele Bartoli, Adelphi Edizioni, Milano, 1996 (prima ed. 1966), “Introduzione”, pag. 15.

Kan'ami (1333-1384), a fornire allo spettacolo *sarugaku* quella grazia misteriosa e raffinata (*yūgen*), che è alla base del *sarugaku no nō*, abbreviato in seguito in *nō*. A lui si devono, oltre alla composizione o alla riscrittura di un centinaio di drammi (circa metà del repertorio attuale), l'elaborazione delle coreografie e delle musiche, e una ventina di trattati sul *nō*.<sup>4</sup> Proprio grazie a Zeami il *nō* trova così accesso alla corte shogunale del tempo, raggiungendo quella compiutezza artistica che noi oggi conosciamo.

Senza addentrarci in complesse questioni estetiche che andrebbero al di là del nostro intento, in questa sede c'interessa notare alcune caratteristiche del *nō*, che influenzeranno, in epoca più recente, gli adattamenti moderni scritti da Mishima Yukio (1925-1970), uno dei più importanti autori della letteratura giapponese del novecento.

Innanzitutto è importante notare come il *nō* non tenda al realismo, o, meglio, non tenda ad una rappresentazione naturalistica della realtà. Ciò è manifestato nella complessa convenzionalità di maschere, costumi, accessori e gesti.<sup>5</sup>

Scopo principale di questi spettacoli è invece la creazione di un mondo particolare –senza esitare a chiamare in causa fantasmi, *kami* e demoni– che permetta la nascita di quella grazia ombrosa e profonda che è lo *yūgen*.<sup>6</sup>

Proprio a questo senso di mistero che è alla base del *nō* farà appello Mishima Yukio nel tentativo di creare un tipo di teatro che non cerca necessariamente il realismo voluto dallo *shingeki* (nuovo dramma), il dramma moderno giapponese che, imitando l'occidente, si era sviluppato facendo del realismo e dell'analisi psicologica dei dogmi.

Solo cercando di portare sul palco moderno la profondità metafisica del *nō* egli riuscirà

---

<sup>4</sup> Per un introduzione ai trattati di Zeami si veda: Cagnoni Paola, "Introduzione alla trattatistica di Zeami", *Il Giappone*, vol. VII, Roma, 1967, pp. 42-49. Oltre all'attività di attore, la vera e propria riflessione estetica rappresenta un'importante parte dell'opera di Zeami.

<sup>5</sup> Un esempio della convenzionalità degli accessori può essere il semplice panno che nel dramma *Sotoba komachi* rappresenta uno *stupa*, oppure il ventaglio usato dagli attori, che può rappresentare molteplici oggetti. Un altro valido esempio di convenzionalità è nell'uso delle maschere e della danza, che rappresentano veri e propri «tipi», come il demone, la giovane donna, il vecchio... Inoltre è evidente come il *nō* possa esistere solo su di un palco apposito, caratterizzato da rigide convenzioni spaziali. Anche la rappresentazione del tempo e dello spazio in cui *shite* (protagonista), *waki* (secondo attore) e *tsure* (personaggi secondari) si muovono è convenzionale.

<sup>6</sup> Il termine è di origine cinese. In cinese classico indicava l'essenza vitale delle cose. In Giappone il suo significato è variato a seconda delle epoche. Nel *nō* esso indica una bellezza inusuale, una sorta di contenuto poetico che va al di là di ciò che è esprimibile a parole.

a creare i presupposti per esprimere la propria complessa personalità d'artista e di uomo, abbandonando, quando ciò si rivela necessario, il principio del realismo.

Mishima, adattando per il teatro moderno soggetti del *nō*, cerca nella tradizione nipponica i presupposti per una nuova forma espressiva; con il suo interesse per la tradizione egli dimostra inoltre la decisiva influenza che hanno avuto su di lui, durante la giovinezza, le teorie dei letterati che ruotavano attorno alla rivista *Bungei Bunka* (Cultura Letteraria), portavoce della *Nihon rōmanha* (Corrente Romantica Giapponese). La crescita artistica di Mishima è così avvenuta nel particolare momento di tensione della seconda guerra mondiale, per di più a contatto con letterati dalla forte personalità, sostenitori di una decisa riscoperta della cultura tradizionale nipponica.

La nostra analisi comincerà quindi proprio delineando le prime esperienze di Mishima Yukio, sia familiari sia letterarie, che, facendo maturare le sue naturali disposizioni, lo indirizzeranno verso la passione per la tradizione nipponica, e in particolare per il teatro *nō* e *kabuki*. Quest'interesse per il passato del suo paese ne fece, come lo ha giustamente definito Harold Strauss, per lungo tempo editore di Mishima, “*un uomo con un piede nel passato ed uno del futuro*”.<sup>7</sup> Il tentativo di riportare in auge gli antichi temi drammatici del *nō* nel teatro moderno esemplifica bene questa definizione: Mishima proponeva un rinnovamento del teatro moderno giapponese che avesse però radici solide nel passato.

Vedremo poi molto brevemente come nascerà il moderno dramma *shingeki*, il genere teatrale che si svilupperà su modello occidentale nel periodo Meiji; a questo tipo di teatro, infatti, Mishima darà il suo importante contributo, oltre che con i *nō* moderni, con altre opere di notevole valore, che testimoniano la sua ricerca di un modo personale di scrivere per lo *shingeki*.

Capire la genesi e le convenzioni dello *shingeki* sarà utile per comprendere come i *nō* moderni, oltre a personali esigenze espressive, esprimano anche l'insoddisfazione verso

---

<sup>7</sup> L'editore Harold Strauss ha concesso un'intervista al *New York Times* il 26 Novembre 1970, giorno seguente il suicidio dello scrittore. Dichiarò Strauss: “*Mishima was torn apart by the Japanese transition to modernism[...]He had one foot in the past and one in the future. He was able to articulate this change as no other Japanese novelist was able to do. Older writers such as Yasuhari Kawabata can write only of the past and younger writers such as Kobo Abe can write only of the present.*” L'articolo di Philip Shabecoff “*Mishima: a Man Torn Between Two Worlds*” è apparso sul *New York Times* del 26 novembre 1970.

il moderno dramma giapponese, che in gran parte è sempre stato un teatro di traduzione, basato su opere di autori europei.

Dopo aver delineato lo sviluppo del dramma moderno giapponese, descriveremo, attraverso l'analisi di alcune opere rilevanti, l'approccio di Mishima verso il teatro moderno, che si rivela essere quasi «neoclassico», in bilico tra tradizione e modernità. Mishima, anche nello scrivere per il teatro moderno, sarà, infatti, sempre attento agli insegnamenti della tradizione; inoltre scriverà testi non solo per il teatro moderno, ma, assecondando il suo amore per l'arte tradizionale, anche per il *kabuki*.<sup>8</sup>

I *nō* moderni rappresentano così il frutto di una precisa ricerca di interazione tra la tradizione giapponese e la modernità, in altre parole tra il lirismo e la struttura delle opere *nō* e le tecniche del teatro moderno. La nostra analisi dei *nō* moderni, nella seconda parte, avrà l'obiettivo di illustrarne certe tematiche, ricorrenti anche nell'opera complessiva di Mishima. Vedremo come i *nō* moderni di Mishima Yukio esprimano anche quella volontà di rinnovamento che porterà negli anni sessanta alla nascita del teatro d'avanguardia del movimento *angura* (*underground*) e ad una diffusa, seppur peculiare, ripresa della tradizione.

Nella terza parte di questo studio si è scelto, per un'analisi e un confronto con la tradizione, il testo di *Sotoba komachi* (Komachi e lo stupa, 1952), opera in un atto, che appare particolarmente significativa per essere il *nō* moderno forse più vicino ai temi di importanti romanzi di Mishima.

Da una parte, infatti, il *nō* moderno *Sotoba komachi* condensa, nella sua brevità, le principali tematiche della letteratura di Mishima; inoltre, su di un versante più strettamente teatrale, l'opera, presentando una situazione alquanto grottesca e manifestando una certa tendenza al libero trattamento di spazio e tempo, rappresenta bene l'insofferenza di Mishima nei confronti del dogma del realismo-naturalismo tipico dello *shingeki*.

Obiettivo principale sarà comunque capire come un autore moderno giapponese riesca, facendo della propria visione del mondo il pilastro portante dei drammi, a dare voce alla

---

<sup>8</sup> Mishima era infatti in grado di scrivere libretti per il *kabuki* nel tradizionale linguaggio di questo genere. Ciò, per sua stessa ammissione, comportava notevoli sforzi.

sensibilità moderna ricorrendo ai temi della tradizione.<sup>9</sup> Evidenzieremo inoltre come questo avvenga, spesso, tramite una vera e propria citazione della tradizione del *nō*; Mishima, infatti, particolarmente in *Sotoba komachi*, cita spesso concetti di Zeami, ribaltandone la valenza.

Un tema del *nō*, opportunamente rielaborato, diviene così veicolo per esprimere in maniera innovativa temi tipici di Mishima e, più in generale, della modernità: le problematiche legate al concetto di bellezza, l'opposizione tra arte e vita, tra la realtà e la sua interpretazione, tra l'illusione e la disillusione.

Dopo aver gettato uno sguardo più ravvicinato a *Sotoba komachi*, presenteremo, con l'ausilio di foto di scena, due allestimenti contemporanei dell'opera, che dimostrano la vitalità e l'attualità del testo di Mishima.

Parte integrante di questo studio è la traduzione dal Giapponese del *nō* moderno *Yuya* (1959), presente in appendice, che viene introdotta in conclusione della terza parte. Questo testo è particolarmente significativo per il modo ironico in cui Mishima vi rilegge il tema della tradizione del *nō*. Lo stesso schema di altri *nō* moderni, basato su forti opposizioni, si ripropone in *Yuya*; in questo caso lo fa, però, presentando una situazione che unisce il lirismo del *nō*, certo realismo dello *shingeki* e l'ironia farsesca del *Kyōgen*.<sup>10</sup> In *Yuya* appare così particolarmente interessante il modo in cui Mishima approfondisce il carattere dei personaggi originali del *nō*, estremizzandone certe ambiguità e rendendoli evidentemente più consoni alla situazione da lui presentata.

Mishima Yukio, nello scrivere i *nō* moderni, dimostra di avere in un certo senso seguito le indicazioni del trattato *Sandō* (Le tre vie, 1423) di Zeami. Il grande teorico del *nō*, infatti, sostiene che la scelta dello *honsetsu* (storia base, racconto originale) nel

---

<sup>9</sup> È evidente in particolare nei *nō* moderni certo nichilismo di Mishima. Nietzsche, sicuramente il filosofo occidentale che con il suo pensiero più ha influenzato Mishima, vede il nichilista come un uomo che considera il mondo esistente come un mondo che non dovrebbe essere così, e che considera il mondo come dovrebbe essere come un mondo che non esiste. Questo sembra essere proprio il caso di Mishima, o, almeno, del Mishima di un certo periodo, quando, venuti meno i valori del Romanticismo Giapponese, egli si ritroverà improvvisamente in un mondo, quello del dopoguerra, a lui estraneo. Ciò lo porterà ad un periodo di forte rifiuto, alla negazione dell'esistenza di quelli che sono valori e realtà comunemente ammessi. In tal modo non esisteranno più fatti, ma solo opinioni. Questa crisi sfocerà, negli anni sessanta, in un ritorno ai valori romantici del periodo bellico. Il filo conduttore di questo processo è la forte propensione antimoderna, che spesso si manifesta in Mishima.

<sup>10</sup> I *Kyōgen*, opere interamente dialogate, hanno carattere farsesco e vengono rappresentati come intermezzi nelle giornate di *nō*. Sono assolutamente necessari all'equilibrio dello spettacolo, procurando, con la loro comicità viscerale, una reazione distensiva dopo la tensione dei *nō*. Personaggi tipici sono l'ubriacone, lo stupido, l'imbroglione, la moglie gelosa...trattano insomma, dei difetti umani.

momento in cui si compone un'opera, debba rinviare al passato letterario, anche tramite citazioni e allusioni. Mishima, scegliendo i temi di base dei *nō* moderni proprio nella tradizione, richiama sicuramente il passato letterario; ovviamente, però, il suo adattamento non è, come Zeami esige, *honsetsu tadashiki*, in altre parole corretto rispetto alla tradizione stessa. I temi della tradizione divengono invece un mezzo per esprimere interrogativi e problematiche attuali.

È proprio qui che interviene l'intelligenza dell'artista moderno, che, mantenendone i temi di base, riesce a dare nuova vita a storie antiche. Tradizione e modernità si arricchiscono così reciprocamente, dando vita ad opere di notevole fascino e originalità.

---

# **PRIMA PARTE**

## **1.1 L'influenza del romanticismo Shōwa su Mishima e la scoperta della tradizione.**

L'atmosfera di guerra rappresenta un elemento fondamentale per comprendere la complessa figura di Mishima Yukio. Il clima spirituale di forte tensione in cui è avvenuta l'educazione del giovane Mishima, infatti, è tipico di un periodo bellico; la sua giovinezza così viene a coincidere con un senso di catastrofe imminente, di morte.

Ovviamente non era il solo ad essere influenzato dalla particolare situazione: quest'atmosfera diede un notevole impulso allo sviluppo di una letteratura come quella della *Nihon rōmanha*<sup>1</sup> del periodo Shōwa, all'interno del quale egli muoverà i primi passi come scrittore. La Corrente Romantica Giapponese ha dato così allo scrittore la sua prima formazione, definendone in maniera indelebile i suoi successivi sviluppi.

Il sistema di valori nel quale il giovane Mishima comincerà presto a riconoscersi, verrà però a cadere con la nuova società del dopoguerra. È importante così ricostruire le sue prime influenze letterarie per capire la crisi di valori che è evidente nelle sue opere degli anni cinquanta, compresi i *nō* moderni che andremo ad analizzare.

Mishima Yukio, figlio più giovane di una famiglia abbiente, nato col vero nome di Hiraoka Kimitake il 14 gennaio 1925 a Tōkyō, fu allevato dall'apprensiva nonna paterna Natsuko. Eccentrica aristocratica, Natsuko era discendente di una famiglia di *samurai*. Dal primo mese di vita lei strappò dalle cure materne il piccolo Kimitake, costringendolo a vivere una vita da recluso e occupandosi totalmente della sua educazione. Voleva probabilmente rivivere in lui il suo passato da nobile, educandolo secondo i valori di un Giappone premoderno.

---

<sup>1</sup> “Corrente Romantica Giapponese”, fondata nel 1935.

Data l'importanza che la gerarchia familiare aveva in quel tempo, per la nuora, detestata da Natsuko, era in pratica impossibile opporsi a questa situazione;<sup>2</sup> il bambino venne così totalmente sottratto alla madre, che lo poteva vedere solo col permesso dell'autoritaria nonna paterna.

Kimitake crebbe così in maniera innaturale, continuamente al contatto con una persona anziana e per di più malata come Natsuko.<sup>3</sup> Dovette infatti assistere alle ripetute crisi nervose della nonna ed imparare ad assecondare ogni suo bizzarro capriccio, costretto ad una vita che precludeva il contatto con il mondo esterno.

I libri erano così la sua principale fonte di conoscenza; la realtà non era per lui un'esperienza diretta, ma mediata.

Il piccolo Mishima vivrà così un processo opposto rispetto a quello tipico di un bambino: prima verrà a contatto con le parole e poi con le sensazioni. Questa situazione, alquanto claustrofobica, unita alla fortissima attrazione per il mondo esterno tipica dell'infanzia, contribuì a generare quel rapporto d'amore/odio nei confronti della parola scritta come mezzo cognitivo che tanto peso avrà nell'opera e nella vita dello scrittore. Nelle sue opere, infatti, è facilmente rintracciabile il tema dell'alternativo attrarsi e respingersi del mondo fenomenico e della sua interpretazione artistica, due poli che Mishima spesso vedrà come inconciliabili e, altrettanto frequentemente, cercherà però di far coincidere. Le esperienze dell'infanzia, quindi, senza cadere in facili forzature, hanno avuto comunque una notevole influenza sull'uomo e artista Mishima.

L'influenza della nonna ne fece inoltre un bambino timido, fragile ed effeminato.<sup>4</sup> Ciò gli provocò non pochi problemi nel suo contatto con gli altri ragazzi e con il mondo esterno in generale. Questo stretto contatto con la nonna, anacronistica e severa

---

<sup>2</sup> La famiglia Hiraoka viveva allora nella casa dei genitori del padre. In questa situazione, secondo la gerarchia familiare tradizionale, il ruolo della madre di Kimitake, Shizue, era poco più importante di quello di una cameriera.

<sup>3</sup> Le crisi nervose di Natsuko e i suoi disturbi mentali erano probabilmente accentuati dalla sifilide contratta dal marito.

<sup>4</sup> Il biografo John Nathan riporta che persino i giocattoli del bambino venivano scelti da Natsu.

Solo giochi silenziosi e «da bambina», come bambole e *origami*, venivano da lei ammessi. Il rumore avrebbe infatti acuito le sue nevrosi. Inoltre uniche sue compagne di gioco erano tre cugine, accuratamente selezionate dalla nonna. Questa situazione viene riferita da Mishima nel suo romanzo semi-autobiografico *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera, 1946). Si veda: *Kamen no kokuhaku*, Trad. inglese di Meredith Weatherby, *Confessions of a Mask*, New Directions, New York, 1958. Trad. italiana dall'inglese di Marcella Bonsanti: *Confessioni di una maschera*, Feltrinelli, Milano, 1969.

Si veda inoltre: Nathan John, *Mishima: a Biography*, Da Capo Press, 2000 (prima ed. 1974), pag. 9.



rappresentante di un Giappone premoderno, diede comunque al giovanissimo Mishima la possibilità di condurre una vita da aristocratico, lontana da una banale esistenza borghese.

Fu anche grazie a lei che egli assisterà per la prima volta all'antico spettacolo del teatro *nō*, che, con la sua ritualità e solennità, lo metterà precocemente in contatto con il Giappone del passato. La nonna fece nascere inoltre in lui la passione per il teatro *kabuki*, che lo accompagnò anch'essa per tutta la vita. Un Mishima ormai adulto scrive:

*Gli spettacoli teatrali mi piacciono sin da quando ero bambino, ma ora ho un certo rimorso per il fatto che, quando hanno cominciato a piacermi troppo, ho finito per comprendere eccessivamente il mondo del teatro dall'interno, essendo io stesso in grado di scrivere opere teatrali. In conclusione ho perso la pura gioia di essere uno «spettatore».*<sup>5</sup>

La vita da recluso alla quale la nonna comunque lo costringeva terminò solo quando il bambino aveva dodici anni: la nonna, sempre più malata, aveva infatti deciso di permettergli di riunirsi con la madre.

Ormai, però, il suo carattere era profondamente segnato.<sup>6</sup> Erano probabilmente già nati i presupposti per i quali il giovane Kimitake, durante l'adolescenza, si sarebbe avvicinato alla letteratura e in particolare al Romanticismo. Era infatti un bambino fragile, che, isolato dal mondo esterno, amava perdersi in interminabili fantasie, sostenute dalle sue numerose letture; inoltre la sua infanzia era segnata da un'oscura sensazione di malattia e morte.<sup>7</sup>

Ma, soprattutto, la nonna contagiò il giovane Kimitake con «l'agonia romantica», influenzandolo con la sua insoddisfazione per il presente e con i suoi sogni di un passato di eleganza e bellezza aristocratica.

---

<sup>5</sup> Mishima Yukio, "Mishima Yukio no seikatsu daijesuto" («Selezione» dalla vita di Mishima Yukio, 1960), *Mishima Yukio zenshū* (opera completa di Mishima Yukio, d'ora in poi indicata come *MYZ*), Shinchōsha, Tōkyō, 1973-1976, vol. 29, pag. 400.

<sup>6</sup> Anche lo stato di salute del bambino fu segnato dalla situazione. La sua vita al chiuso gli provocò una particolare fragilità di stomaco, con frequenti e dolorosi attacchi di vomito. La madre sostiene che si ammalò di *Jikachudoku* (letteralmente *auto-intossicazione*)

Si veda: Scott Stokes Henry, *The Life and Death of Yukio Mishima*, Cooper Square Press, New York, 2000 (prima ed. 1974), pag. 42.

<sup>7</sup> Oltre alle continue crisi nervose e agli interminabili pianti della nonna, Nathan riporta un episodio in particolare che risulta sicuramente terrificante agli occhi di un bambino: un giorno, tormentata dal dolore, Natsu si punta un coltello alla gola, urlando che si sarebbe uccisa.

Si veda: Nathan Jhon, op. cit., pag. 19.

Tutte queste influenze sono evidenti nelle prime prove letterarie del giovanissimo Mishima, ed in particolare in quella che è la sua prima importante opera, *Hanazakari no mori* (La foresta in fiore, 1941).

Questo racconto fu scritto all'età di sedici anni, mentre frequentava il liceo al Gakushūin, prestigioso istituto riservato all'aristocrazia.

La sua breve ma emblematica opera fu pubblicata sul quinto numero di Bungei Bunka (Cultura Letteraria), la rivista portavoce della Nihon rōmanha (Corrente Romantica Giapponese), grazie all'interessamento del professore di letteratura Shimizu Fumio.

Sarà in quest'occasione che Hiraoka Kimitake adotterà per la prima volta lo pseudonimo di Mishima Yukio. Mishima è una località della prefettura di Shizuoka, dalla quale si ha un'ottima vista del monte Fuji. Yukio evoca la neve, *yuki* in Giapponese.<sup>8</sup>

Grazie al suo talento ed alla provvidenziale intermediazione del prof. Shimizu, Mishima continuerà a collaborare con la rivista, scrivendo racconti, poesie, saggi sul *Kokinshū* e sull'*Ise monogatari*, e soprattutto una breve storia della letteratura psicologica del periodo Heian. Questo saggio fu il risultato di un precoce interesse per la cultura classica giapponese, e gli fruttò la vittoria del premio letterario del Gakushūin.

Nel giovane scrittore s'individua già un'incessante ricerca del «bello», sotto forma di esaltazione di un raffinato passato in opposizione a un presente arido. Da ciò l'interesse per il *Kokinshū*, la prima delle ventuno antologie imperiali di poesia in Giapponese, risalente al 920 circa, la cui prefazione del compilatore Ki no Tsurayuki, in particolare, è considerata il manifesto della poesia autoctona. La stessa esigenza lo spinse allo studio dell'*Ise monogatari*, altro pilastro della tradizione. Evidentemente il giovane scrittore anela ad un irraggiungibile mondo non più esistente, percepito come migliore di quello a lui contemporaneo.

Dopo il successo di critica di *Hanazakari no mori*, sancito dalla pubblicazione su *Bungei Bunka*, seguirà il successo di pubblico. Nell'ottobre del 1944, dopo varie

---

<sup>8</sup> Il padre Azusa, piuttosto ostile alla scelta del figlio di dedicarsi alla letteratura, sosterrà che il nome è stato scelto a caso dall'elenco telefonico. Si veda a proposito del nome d'arte dello scrittore Mishima Yukio, "Watashi no pennēmu" (Il mio nome d'arte, 1954), *MYZ*, vol. 26, pag. 336.

difficoltà dovute al razionamento della carta nel periodo bellico, viene pubblicata dalla Shichijōshoin una raccolta contenente quattro racconti: *Hanazakari no mori* (La foresta in fiore), *Ottō to maya* (Ottō e Maya), *Minomo no tsuki* (La luna sull'acqua), *Yoyo ni nokosan* (A futura memoria) e *Inori no nikki* (Diario di preghiere).

Le quattromila copie (5 yen cadauna) sono presto esaurite: il successo è indiscutibile.

L'elemento chiave di queste opere, tutte pervase da una profonda malinconia, è la tradizione, il mondo degli antenati. È importante notare come emerga, sotto a questa aurea arcana e misteriosa e a questo gusto letterario insolitamente elegante e classico, una certa attrazione per la morte, una sorta di profondo rispetto. Analizzando le quattro brevi opere è evidente come risentano tutte, in modi e forme diverse, dell'influenza della *Nihon rōmanha* e dei suoi ideali.<sup>9</sup>

Ciò è certo imputabile alla forte influenza, sia sul piano letterario sia umano, dei letterati della Corrente Romantica. Essi fornirono al giovane aspirante scrittore una griglia interpretativa per la complessa realtà del periodo prebellico, del quale loro stessi erano un prodotto. Tramite il contatto con la rivista *Bungei Bunka*, Mishima fu influenzato così da scrittori come Yasuda Yojūrō (1910-1981) e Kamei Katsuichirō (1907-1966), fondatori della corrente.<sup>10</sup>

Yasuda era sostenitore, in letteratura, del *masuraoburi*, ossia dello «stile virile», guerriero. Inoltre fu lui a elaborare le basi teoriche di quella rivolta contro la cultura della modernità, considerata antinipponica, cui Mishima stesso si rifarà.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> I temi di questa prima importante opera torneranno in tutta la produzione letteraria di Mishima. In particolare è interessante notare come vi siano similitudini tra questa e l'ultima opera di Mishima, soprattutto nel ruolo giocato dalla metafora del mare. Si veda la postfazione di Emanuele Ciccarella a *La foresta in fiore*, Feltrinelli, Milano, 1991. Si veda inoltre: Sugahara Yōichi, "Hanazakari no mori", *Kaishaku to kansho, tokushū: Mishima Yukio no sekai*, 11-2000, pag. 62.

<sup>10</sup> È importante notare però come la Corrente Romantica Giapponese non fu l'unica influenza della sua gioventù. Mishima, infatti, andava formandosi una profonda conoscenza della letteratura europea. Leggeva con passione Wilde, Rilke, Cocteau e soprattutto Radiguet. Radiguet, scrittore morto appena ventenne, rappresentava per lui il prototipo del genio destinato ad una morte precoce. In seguito dedicherà alla sua figura *Radiguet no shi* (La morte di Radiguet, 1953) e un saggio sul romanzo breve *Le Bal du Comte d'Orgel*, in *Sekai Bungaku* (No.21, 1948).

<sup>11</sup> Katō Shūichi nota che questi difensori dell'estetica imperiale contro la volgarità del mondo attuale, ironicamente, sono anch'essi figli della moderna letteratura Marxista Giapponese. Questo perché il Marxismo aveva trascinato gli scrittori fuori del ristretto *bundan*, il mondo letterario, facendo sì che prendessero coscienza del loro rapporto con la società, con il tempo cui appartengono. Il Marxismo risvegliò la coscienza sociale degli intellettuali degli anni trenta, che, nel periodo bellico, orientarono il loro impegno in direzioni spesso opposte, come nel caso di Yasuda e Kamei.

Katō Shūichi, *Storia della letteratura giapponese*, a cura di Adriana Boscaro, Marsilio, 1996, vol. 2, pag. 230.

Questi due letterati, allontanatisi entrambi dalla letteratura proletaria, fondarono, nel 1935, la rivista *Nihon rōmanha*, e, con essa, diedero inizio alla Corrente Romantica.

In realtà il movimento non nasceva dal nulla; vi era già stata una precedente esperienza romantica nel periodo Meiji, durante la quale si tentò di trapiantare in Giappone il Romanticismo tedesco. Inoltre i giovani romantici del periodo Shōwa si erano già riuniti attorno alla rivista *Cogito*, fondata nel 1932.<sup>12</sup>

Proprio su questa rivista, a due anni dalla fondazione, apparve il *Nihon rōmanha kōkoku* (Manifesto della Corrente Romantica Giapponese). Il movimento incorporava anche elementi del romanticismo tedesco, ma era volto all'esaltazione della cultura nazionale e del pensiero tradizionale nipponico, con particolare riferimento al grande filosofo del diciottesimo secolo Motōri Norinaga.

Il Romanticismo tedesco veniva ampiamente studiato; di esso i Romantici giapponesi apprezzarono soprattutto un concetto in particolare: la necessità di creare una cultura nazionale.<sup>13</sup> Yasuda, in particolare, vedeva come necessario il rigetto della cultura moderna giapponese, prodotto coloniale, per la ricerca di una modernizzazione che avesse le sue solide basi nella tradizione nipponica.<sup>14</sup>

Nasceva così una sorta di complesso nazionalismo estetico, nel quale ogni elemento della tradizione diventava ideale supremo. La letteratura classica, in particolare quella del periodo Heian, era così considerata riflesso della indiscutibile divinità dell'imperatore. All'individualismo di importazione occidentale, così, i Romantici opponevano una riscoperta del valore della comunità nazionale.

Di conseguenza essi esaltavano la purezza di sentimenti che può portare sino alla morte per i propri ideali e per la patria. Come spiega Etō Jun, studioso del movimento, essi

---

<sup>12</sup> La rivista cessò la pubblicazione nel 1944, per la mancanza di carta dovuta al difficile momento della guerra.

<sup>13</sup> L'enfasi posta su questa necessità e sulla sacralità del Giappone era, ovviamente, molto ben accetta in un periodo di crescente militarismo come quello degli anni trenta.

<sup>14</sup> Anche Mishima arriverà a considerare la cultura moderna dal Giappone come un prodotto dell'ingerenza straniera, al pari della modernizzazione portata avanti nel periodo Meiji. In un articolo apparso sul *New York Times* un anno prima del suo suicidio, nel 1969, Mishima scrive, dopo aver trattato della modernizzazione Meiji: "*This closely resembles the process of ideological circulation going on in Japan today. If history repeats itself, modern Japan too can be said to be on the verge of a great transformation. However, Japanese history testified to the fact that Japan is a country which has never carried through an internally-produced revolution. What always happens in Japan is a foreign-induced revolution, that is, a revolution unavoidably produced by military, political, economic and ideological shock waves coming from foreign countries*".

Mishima Yukio, "Topics: Okinawa and Madame Butterfly's Offspring", *New York Times*, 26 novembre 1969.

pensavano che a una tale morte sarebbe seguita, per benevolenza dell'Imperatore, una reincarnazione. Consideravano, inoltre, il popolo giapponese superiori agli altri.<sup>15</sup>

Il manifesto della *Nihon rōmanha*, ancora, scagliandosi contro il naturalismo letterario<sup>16</sup> e la letteratura di consumo, ribadiva come l'essenza della letteratura giapponese stesse nell'arcano, nel misterioso, nel sentimento più che nella razionalità, nel ritorno al mistero della natura contro l'artificialità dei tempi moderni.

Nel suo mescolare pensiero occidentale e nazionalismo, ironia e amore per la distruzione e la morte, la *Nihon rōmanha* portò nell'ambiente della letteratura giapponese una sferzante ventata di eclettismo.

Fu soprattutto l'enfasi sul valore della morte e sulla necessità di riscoprire e rivivere la propria tradizione ad influenzare le prime pubblicazioni di Mishima.

In esse, infatti, è palese la volontà di fuga da una realtà troppo prosaica, per poter così vivere la tradizione, non solo studiarla e riprodurla.

Questo concetto così totalizzante è tipico della *Nihon rōmanha*, ma, in particolare, è un tratto specifico del gruppo più radicale, radunato attorno alla rivista *Bungei Bunka*, con la quale Mishima si trovava a collaborare.

Mishima fu quindi influenzato dalla Corrente Romantica, ma l'ideologia della *Nihon rōmanha* gli giunse sempre attraverso la rivista *Bungei Bunka*; quindi, ancora più importanti dell'influenza della *Nihon rōmanha* e di Yasuda Yojūrō, furono i suoi contatti personali con Hasuda Zenmei e Shimizu Fumio:

*[...]durante la guerra ho avuto rapporti molto stretti con coloro che lavoravano per la rivista letteraria «Bungei Bunka», il cui direttore editoriale era Hasuda Zenmei. È stato lui a darmi una forte impronta ideologica, un accurata educazione spirituale. Un educazione che ho ricevuto anche dal professor Shimizu Fumio, quando ero studente al Gakushūin; quest'ultimo continuo a frequentarlo ancora oggi. Ma in effetti non ero, come molti credono, così strettamente legato alla Scuola romantica giapponese.*<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Cit. in Scott Stokes Henry, op. cit. , pag. 71.

<sup>16</sup> Per naturalismo (*Shizenshugi*) si intende il movimento letterario sorto all'inizio del novecento in Giappone con opere come *Futon* (1907) di Tayama Katai e *Hakai* (1906) di Shimazaki Tōson. I naturalisti ponevano grande attenzione agli accadimenti della vita dei protagonisti (spesso gli autori stessi); naturalismo significava per loro narrare la vita reale.

<sup>17</sup> Intervista concessa da Mishima a Furubayashi Takashi, critico marxista, nel 1970. *Mishima Yukio saigo no kotoba*, in *Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, Tōkyō, 1976, vol.1 (appendice). Trad. italiana a cura di Emanuele Ciccarella, *Le ultime parole di Mishima*, Feltrinelli Editore Milano, 2001.

La rivista citata da Mishima come suo stretto contatto nel periodo bellico è legata alla fase del Romanticismo che coincide col momento più drammatico della seconda guerra mondiale. Venne pubblicata, infatti, dal 1938 al 1945, anno della sconfitta del Giappone.

Questa ultima fase del Romanticismo cercò di esorcizzare il senso di morte tipico di un periodo bellico sublimandolo con la ricerca estetica.

Le inquietudini di un periodo così incerto e pericoloso lasciarono il segno nelle teorie dei letterati legati a *Bungei Bunka*. La rivista filtrerà quindi il pensiero di Yasuda e della *Nihon rōmanha*, a cui comunque era legata, ponendo ancora maggior enfasi sul lato più oscuro delle teorie estetiche tipiche di questa corrente, accentuandone così il culto della morte e della distruzione totale.

Il prof. Shimizu Fumio, ad esempio, citato da Mishima come importante punto di riferimento, era teorizzatore della morte secondo *miyabi*.

Non solo la vita doveva essere un'opera d'arte, ma anche la fine della vita stessa poteva esserlo, se informata al classico principio del *miyabi*, ovverosia la «grazia raffinata».

L'altro importante animatore della rivista, Hasuda Zenmei, sviluppò questa idea portandola alle sue estreme ma logiche conseguenze.

In un suo saggio del 1938, *Ōtsu no miko ron*, egli, commentando la poesia di addio al mondo del principe Ōtsu no miko, dirà: “*sembrava conscio del fatto che la morte era la propria cultura*”.<sup>18</sup>

La morte è quindi per lui l'essenza stessa del Giappone, non soltanto un'opera d'arte.

La guerra, così, viene intesa come un'esperienza mistica, un'occasione per annullare il proprio «Io» e fondersi con la cultura, con lo spirito nipponico più puro.

Non solo vivere la tradizione, quindi, ma diventare la tradizione stessa tramite l'annullamento della propria individualità.

---

Mishima sottolinea l'influenza del professor Shimizu anche nel suo saggio *Watakushi no henreki jidai* (Gli anni del mio vagabondaggio letterario, 1963), in cui, scrivendo nel 1963, ripercorre le tappe della sua formazione. Si veda “*Watakushi no henreki jidai*”, *MYZ*, vol. 30, pag. 427.

<sup>18</sup> Cit. in: Fino Giuseppe, *Mishima e la restaurazione della cultura integrale*, Edizioni Sannō-kai, 1980, pag. 18.

La fine di Hasuda anticipò quella di Mishima e la eguagliò per tragicità: si tolse la vita in Manciuria con un colpo di rivoltella alla nuca, dopo aver ucciso un comandante giapponese che si stava recando, in seguito alla resa del Giappone, a consegnare la bandiera agli inglesi. Il suo suicidio fu una evidente protesta, disperata, contro la prostrazione che aveva subito quello che per lui era il paese degli Dei. Il giovane Mishima, pur calato nella stessa atmosfera romantica, non riuscì a comprendere il suo gesto, come egli stesso osservò nella prefazione di una biografia di Hasuda Zenmei da lui scritta nel 1970.<sup>19</sup>

Da non sottovalutare è poi l'influenza del primo idolo letterario di Mishima, il poeta Itō Shizu, forse il più apprezzato della Corrente Romantica Giapponese; Itō fu il maestro della sua adolescenza, come Mishima scrive in *Watakushi no henreki jidai*. Anche nell'opera di questo poeta troviamo i temi propri della: la morte eroica, il vagabondaggio, la nostalgia per la patria.

È nella *Nihon rōmanha*, quindi, che Mishima scopre l'amore per la tradizione giapponese, la concezione della morte come opera d'arte e di cultura, la concezione della cultura stessa come incentrata sul *Tennō*, l'imperatore giapponese. Da queste influenze e da propensioni personali deriveranno anche, di conseguenza, gli elementi anti-moderni spesso presenti nel pensiero di Mishima.

Attraverso gli intellettuali della Corrente Romantica Giapponese, Mishima entrò inoltre in contatto con la filosofia di Nietzsche, che rappresenterà una delle principali influenze occidentali sul suo modo di considerare la vita e l'arte. Con lo studio del filosofo tedesco, Mishima poté dare al vago nichilismo della sua adolescenza una forma compiuta e sistematica. Nacque così quel nichilismo, inteso come ironica e cinica svalutazione della realtà, che sarà uno dei principi guida di tutta la vita e l'opera di Mishima.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Scott Stokes Henry, op. cit. , pag. 70.

<sup>20</sup> Per uno studio particolareggiato dell' influenza di Nietzsche su Mishima si veda: Starss Roy, *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1994. In senso generale, il nichilismo è un orientamento filosofico che nega l'esistenza di valori e di realtà comunemente ammessi. La diffusione del termine, dal latino *nihil* (nulla), risale alla fine del diciottesimo secolo. Per Nietzsche in particolare il nichilismo appartiene alla vicenda del cristianesimo, che, insegnando a cercare la verità in un altrove metafisico, condanna il mondo e Dio stesso al nulla. L'evento della "morte di Dio", conduce Nietzsche all'esigenza di superare

Lo influenzerà soprattutto il principale dualismo della filosofia di Nietzsche, vale a dire quello tra i due principi, *Apollineo*, il nichilismo attivo, e *Dionisiaco*, il nichilismo passivo. Nietzsche risolverà con questa dialettica la «problematica nichilista», in altre parole l'impossibilità di agire che dovrebbe derivare da una completa svalutazione dell'esistenza e dell'essenza dell'uomo. Se tutte le azioni sono prive di significato, allora perché agire? Il nichilismo attivo, un nichilismo disincantato e creativo, fornirà la risposta. Esso viene ad essere così un modo di agire più appropriato, per la consapevolezza che lo accompagna.<sup>21</sup>

Il nichilismo attivo diventa così, nel pensiero di Nietzsche, e con lui in quello di Mishima, segno di un accresciuto potere spirituale; Mishima vi vedrà addirittura una vera e propria via di salvezza.

Intanto, mentre il giovane scrittore Mishima era impegnato nella sua formazione di uomo e di artista, la guerra si stava trasformando in una tragica disfatta.<sup>22</sup>

Nel 1942 appaiono nel cielo di Tōkyō i primi bombardieri americani, e, nello stesso anno, nella decisiva battaglia di Midway, venne inferto un pesante colpo alla marina nipponica.

I piani di conquista della Nuova Guinea e dell'Australia del nord furono abbandonati; la guerra sembrava ormai volgere verso una inevitabile sconfitta per il Giappone, ma durò altri tre anni, con immensa perdita di vite umane. Quando Mishima si unì al gruppo di *Bungei Bunka*, nel 1942, la tensione stava ormai giungendo al culmine.<sup>23</sup>

---

questo nichilismo con un nuovo nichilismo disincantato e creativo, in grado di distruggere i valori tradizionali, disfarsi del cristianesimo per «dire di sì» alla vita rigenerata dalla e nella infondatezza.

<sup>21</sup> Roy Starss paragona il nichilista «attivo» al protagonista dell'opera *Peer Gynt* (1867) del drammaturgo Henrik Ibsen. Questo personaggio, usando una semplice ma efficace immagine, paragona l'uomo a una cipolla: eliminando i vari strati – le varie fasi della vita, le varie maschere– non rimane più nulla. Allo stesso modo il nichilista attivo crea se stesso tramite l'azione –gli strati della cipolla– superando così la passiva consapevolezza della propria vacuità, senza rimanere fisso sull'aspetto negativo di questa constatazione.

Si veda Starss Roy, op. cit., pp. 123-124.

<sup>22</sup> Come sottolineano le famose parole dell'Imperatore, la guerra si stava sviluppando “non necessariamente a vantaggio del Giappone”

<sup>23</sup> Una figura di spicco dell'arte giapponese del novecento, come il grande regista Kurosawa Akira, che di quella esperienza fu testimone, in un passo della sua autobiografia riporta con parole a nostro giudizio molto efficaci quell'atmosfera da suicidio collettivo: “*La gente per le strade sembrava già pronta per la cosiddetta Onorata Morte dei Cento Milioni. C'era un'atmosfera di tensione e di panico. Alcuni negozianti avevano tolto dal fodero le loro spade giapponesi e stavano seduti a fissarne la lama*”. Per una toccante descrizione della vita nel periodo bellico si veda: Kurosawa Akira, *Quasi un'autobiografia*, Baldini e Castoldi, Milano.



Proprio questo in questo clima di inquietudine il giovane Mishima si accosterà alla letteratura in modo maturo; ciò sarà decisivo per la sua formazione: percepiva infatti una costante sensazione di pericolo, come se la morte potesse arrivare in ogni momento. Questa sensazione si acui ancor di più quando personalmente venne toccato dalla guerra. Nel giugno del 1944, infatti, sperimentò per la prima volta la vita militare: Mishima e i suoi compagni di classe vennero inviati ad una scuola di ingegneria navale per la produzione di materiale bellico.

Nei mesi seguenti fu mobilitato per altri trenta giorni in un magazzino navale; la mobilitazione era ormai totale, ed ogni studente doveva compiere il suo dovere.

Intanto, la situazione era diventata incontrollabile e la sconfitta era imminente: segretamente era stata presa in considerazione la possibilità, poi avveratasi, dell'utilizzo di squadroni aerei suicidi, le truppe di attacco speciali, o *tokkōtai* secondo l'abbreviazione in Giapponese.<sup>24</sup>

Questo espediente passo alla storia come il tragico episodio del *kamikaze*, cioè vento divino, con esplicito riferimento all'improvvisa tempesta che respinse il tentativo di invasione mongola nel tredicesimo secolo.

Questo accostamento con un episodio tradizionalmente ritenuto un diretto intervento divino, non fa che accrescere l'indubbio fascino insito nella tragicità dell'evento, che certamente non sfuggì al giovane romantico Mishima.

Prima che la guerra lo toccasse nuovamente in maniera diretta, dovrà aspettare l'inizio della sua carriera universitaria, dopo essersi brillantemente diplomato al Gakushūin.

Al termine del suo ciclo di studi in questo istituto, le sue capacità eccezionali ottennero un riconoscimento ufficiale, come era nella tradizione di questa scuola: ricevette in dono un orologio d'argento dall'Imperatore in persona, dopo essersi recato, accompagnato dal preside della scuola, al palazzo imperiale.<sup>25</sup>

Il giovane Mishima, ufficialmente riconosciuto come uno studente eccezionale, si iscrisse alla Tōdai, l'università imperiale di Tōkyō.

---

<sup>24</sup> L'abbreviazione *Tokkōtai* significa *Shinpū tokubetsu kōgetai*, ovvero "Forze speciali di attacco «vento divino»".

<sup>25</sup> Questa tradizione era dovuta al fatto che il Gakushūin era la scuola dell'aristocrazia Giapponese. Nella scelta di questo istituto ebbe un notevole peso la nonna paterna Natsuko, poiché era sua aspirazione trasformare il giovane Kimitake in un aristocratico.

Il padre, ignorando il volere e le attitudini del figlio, lo costrinse ad iscriversi alla facoltà di legge.

Lui, ormai ufficialmente giovane scrittore romantico, avrebbe voluto studiare letteratura; il padre, però, ostile alle sue aspirazioni, insistette sull'importanza dello studio del diritto per la sua futura carriera: voleva farne un perfetto burocrate, magari impiegato, come lui, al Ministero delle Finanze.<sup>26</sup>

La Tōdai, comunque, era la migliore università del paese, passaggio obbligato per la carriera politica o commerciale ad alti livelli; era Università Imperiale dal 1868, e, visto il collegamento diretto con lo stato, la porta principale per entrare nel mondo della burocrazia.

Fu proprio all'inizio del corso di studi che la guerra entrò nella sua vita in maniera più concreta, e non solo attraverso le seducenti teorie romantiche di Hasuda Zenmei e Shimizu Fumio.

La Tōdai cessò in pratica di funzionare, a causa della mobilitazione nazionale: ognuno doveva partecipare all'immenso sforzo bellico.

Mishima fu assegnato, a tempo indeterminato, ad una fabbrica che aveva il compito di costruire i famigerati caccia Zero per le squadre speciali, impegnate, dall'ottobre del 1944, in missioni suicide. Era un luogo dove si preparavano i mezzi per una morte eroica e romantica. Questa peculiarità la rendeva un posto avvolto da un aura di mistero di natura quasi religiosa, come la descrive nel suo romanzo semi-autobiografico *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera, 1945):

*[...] Non era dunque il caso di meravigliarsi se ogni mattina i lavoratori dovevano pronunciare un giuramento esoterico. Mai in vita mia ho visto un complesso altrettanto bizzarro. Lì dentro, tutti i ritrovati della scienza e dell'organizzazione moderna, oltre ai pensamenti esatti e razionali di molti cervelli superiori, erano rivolti a un unico fine: la Morte. [...] Di tanto in tanto le sirene d'allarme annunciavano l'ora in cui quella religione pervertita doveva celebrare la sua messa nera.*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Henry Scott Stokes riporta un commento dello scrittore a proposito di quest'attitudine autoritaria del padre riguardo al suo corso di studi: "la sola cosa per la quale devo essere grato a mio padre è di avermi obbligato a studiare diritto all'università" (Scott Stokes Henry, op. cit., pag. 75). Questa frase, considerata dal punto di vista di un giovane aspirante artista, ha un intento sicuramente ironico, ma Mishima sembra aver trovato tale studio realmente stimolante. Lo studio della legge, infatti, con la sua razionalità, viene a rappresentare per Mishima un antagonista della fantasia, come si nota in *Ao no jidai* (L'età verde, 1950) e nella figura di Honda, il personaggio le cui vicende legano i quattro romanzi del ciclo *Hōjō no umi* (Il mare della fertilità, 1966-1970).

<sup>27</sup> Mishima Yukio, *Confessioni di una maschera*, op. cit., pag. 119.

Immerso in quell'atmosfera angosciata, sentiva di poter morire in ogni momento, poiché la fabbrica era un potenziale bersaglio dei bombardamenti americani. Era inoltre nell'attesa della vera e propria convocazione militare. La condizione di soldato lo avrebbe costretto a sospendere la sua attività letteraria.

Decise così di lasciare un'opera che avrebbe dovuto essere il suo ultimo tributo alla letteratura, arte che tanto aveva amato. Il giovane Mishima cominciò così a scrivere il suo testamento, l'«ultimo romanzo», e lo fece in un'ottica sicuramente romantica, riscoprendo nuovamente la tradizione.

Nacque così *Chūsei* (Medioevo, 1944),<sup>28</sup> il cui tema sembra creare uno stretto parallelo tra la situazione narrata e la realtà a lui contemporanea.

*Chūsei* narra di Yoshihisa, figlio dello *shōgun* Ashikaga Yoshimasa che, nel 1489, fece erigere il Ginkakuji (Padiglione d'argento). Il cattivo governo di questo ottavo *shōgun* della casata Ashikaga e la sua ignoranza dei problemi amministrativi provocarono un tentativo di colpo di stato da parte del figlio Yoshihisa, che, però, venne ucciso giovanissimo in battaglia, fallendo nella sua impresa. Il caos che ne conseguì sfociò nelle terribili guerre di Ōnin, durante le quali la capitale Kyoto venne rasa al suolo.

Una capitale rasa al suolo, un eroe che muore in battaglia a soli diciassette anni: questo, nella visione romantica del giovane Mishima, era un quadro perfetto. Egli ormai si sentiva, identificandosi con gli *shōgun* del periodo Ashikaga, “l'ultimo erede della tradizione della bellezza nipponica”, “l'ultimo Imperatore di un'era di decadenza”; era un “kamikaze della bellezza”, che stava andando, ineluttabilmente, incontro al suo “tragico destino”.<sup>29</sup>

È evidente infatti che l'episodio storico ripreso in *Chūsei* richiama ciò che stava avvenendo nel Giappone del 1945: il caos era totale, e la capitale stava per essere

---

<sup>28</sup>Si veda: Mishima Yukio, “Chūsei”, *MYZ*, vol. 1, pag. 419.

<sup>29</sup>Si veda: Mishima Yukio, *Watakushi no henreki jidai*, op. cit., pag. 434.

Il periodo storico che il giovane Mishima decide di affrontare nel racconto è quindi molto romantico, nel senso che si può dare al termine tenendo presente la *Nihon rōmanha*. Si tratta infatti di un momento di decadenza politica, poiché siamo verso la fine del periodo Ashikaga (1336-1573), che sfocerà in un quarantennio di sanguinose guerre civili. Questo periodo, però, grazie allo *shōgun* Yoshimasa, vide anche un notevole fiorire delle arti. La commistione, tipicamente romantica, di arte e bellezza, morte tragica ed eroismo, che interesserà tanto Mishima in futuro, fa così da sfondo alla fine dello shogunato Ashikaga.

distrutta. Il giovane Mishima, ormai totalmente identificatosi coi valori della Nihon rōmanha, aspirava evidentemente ad una morte romantica, come era stata descritta dalle teorie dei suoi ispiratori, Hasuda Zenmei e Shimizu Fumio.

Il periodo della mobilitazione militare non coincise quindi con una drastica interruzione della attività letteraria del giovane e già prolifico scrittore. Assieme a *Chūsei*, Mishima stava inoltre lavorando alla traduzione dell'opera teatrale in un atto *The Hawk's Well* di William Butler Yeats.<sup>30</sup>

Era sua intenzione adattarla nella forma di una tradizionale opera *nō*, in modo da catturare così il carattere metafisico e arcaico della poesia dell'autore irlandese ed amplificarlo tramite il teatro *nō*. È evidente come ritornino nel giovane scrittore, parallelamente alla sua passione per la letteratura europea, sia le influenze della sua infanzia, sia gli insegnamenti sul valore della tradizione tipici della Nihon rōmanha. Inoltre questo rappresenta il suo primo importante tentativo di avvicinarsi, come scrittore e non solo come lettore e spettatore, ad un mondo, quello del *nō*, che lo affascinava con la sua ieratica e arcaica bellezza.

La volontà di unire occidente e tradizione nipponica tornerà ancora, come vedremo, nei *nō* moderni.<sup>31</sup> Egli comunque abbandonò il progetto, anche per la sua non proprio perfetta conoscenza della lingua inglese.

Durante il periodo della mobilitazione Mishima continuò comunque a pubblicare poesie e racconti; inoltre divenne, con il vero nome Hiraoka Kimitake, editore di Shinonome, importante rivista dell'Università di Tōkyō. Ciò fu un evidente segno della stima di cui già godeva nel mondo della letteratura.

Mentre i suoi giorni trascorrevano tra il lavoro alla fabbrica e la letteratura, arrivò la vera e propria chiamata alle armi.

---

<sup>30</sup> L'opera fa parte della raccolta *Plays for Dancers*, che proprio allo spirito e alla solennità del *nō* si rifacevano. Queste opere danzate, nelle intenzioni di Yeats, devono essere accompagnate da flauto e percussioni. Il danzatore deve indossare costumi e maschere appositamente disegnate che rappresentano vari personaggi della mitologia irlandese. La danza deve essere ieratica, lenta e solenne come quella del *nō*.

<sup>31</sup> Tentando di adattare Yeats nella forma di un *nō*, Mishima tenta di amplificarne il carattere metafisico. Nei suoi *nō* moderni, invece, Mishima cercherà di coniugare l'atmosfera metafisica del *nō* col teatro realistico di derivazione occidentale.

Subito dopo aver visto pubblicata parte di *Chūsei* su di una rivista, Mishima dovette così recarsi a Shikata, per la canonica visita di leva.

Durante il lungo viaggio, a causa di un raffreddore trascurato, si ammalò. Quando in caserma venne visitato, la febbre alta alterò le analisi: la diagnosi, errata, fu di broncopolmonite, o forse di un principio di tubercolosi.

In parte l'errore fu indotto da Mishima stesso, che esagerò la sua malattia e mentì sulle sue condizioni, come lui stesso ricorda in *Kamen no kokuhaku*. Mishima, inabile alla guerra, vedeva svanire la sua certezza di morire da giovane eroe romantico, come i giovani guerrieri del passato che tanto ammirava.<sup>32</sup>

Liberato dal dovere di servire il suo paese, Mishima poteva rifugiarsi nuovamente in quella tradizione che aveva scoperto grazie all'influenza della nonna paterna e, durante l'adolescenza, della *Nihon rōmanha*. Assegnato, a causa delle sue precarie condizioni di salute, al servizio in una biblioteca, era libero di immergersi nella lettura dei *nō* e nella mitologia del *Kojiki*. Questo interesse per il *nō*, coltivato durante tutto il periodo bellico, sarà determinante nella sua decisione di riproporre alcuni temi nei suoi *nō* moderni degli anni cinquanta.<sup>33</sup>

La fine della guerra provocò un istantaneo crollo dei valori nei quali Mishima ormai si riconosceva, che, in gran parte, coincidevano con quelli dei maestri della sua adolescenza, ossia gli scrittori della Corrente Romantica Giapponese.

La tanto attesa distruzione totale, nella quale anche lui sarebbe eroicamente morto, non aveva più possibilità di esistere. L'Imperatore, inoltre, punto di riferimento culturale, spirituale e politico, non era più divino. Con la sua dichiarazione di umanità,<sup>34</sup> tutto il sistema sociale nel quale il giovane romantico credeva viene a crollare.

Mishima, che, in *Hanazakari no mori*, aveva «dimostrato» il suo ruolo di giovane erede della tradizione, diventava improvvisamente costretto, nella nuova epoca di democrazia

---

<sup>32</sup> Mishima era talmente convinto di morire in guerra, che, poco prima di partire per la visita, aveva scritto una tradizionale nota di addio per la famiglia e per i suoi insegnanti, tra cui, in particolare, viene menzionato il prof. Shimizu. Si veda: Scott Stokes Henry, op. cit., pag. 80.

<sup>33</sup> *Le ultime parole di Mishima*, op. cit. pag. 57.

<sup>34</sup> *Ningen sengen*. Annuncio, imposto dalle forze di occupazione, dato dall'Imperatore nel discorso di capodanno del 1946. In esso egli negava la sua discendenza diretta dalla dea Amaterasu. Ciò era evidentemente finalizzato a trasformare il sistema imperiale nipponico e a farne una normale monarchia, eliminando il concetto di superiorità del popolo giapponese. Veniva meno così la colonna portante dei valori della *Nihon rōmanha*.

e occidentalizzazione, a cominciare “*quella «vita quotidiana» d’un membro dell’umano consorzio*”.<sup>35</sup>

Proprio quando era ormai completata la sua formazione romantica, integrata da una vasta conoscenza della letteratura e della filosofia straniera, Mishima vede svanire quel mondo di incertezza nel quale i suoi ideali potevano avere valore.

Ad aggravare la situazione di smarrimento ci fu il fatto che i suoi punti di riferimento umani e letterari, i pensatori della *Nihon rōmanha*, erano diventati, nella nuova epoca, criminali pericolosi. Essi furono infatti forzati all’isolamento dalle autorità di occupazione americane.<sup>36</sup> Mishima, così, si allontanò progressivamente dalla Corrente Romantica; il futuro premio Nobel Kawabata Yasunari divenne il suo nuovo punto di riferimento.

Dopo essersi laureato in legge e dopo aver trovato un impiego nel Ministero delle finanze, nel 1949, avendo deciso di darsi alla carriera di scrittore, Mishima riuscì a pubblicare *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera).

Divenne una vera e propria celebrità, dimostrando, con quest’opera, di avere assimilato e rielaborato i valori del Romanticismo Giapponese, coi quali era umanamente e artisticamente cresciuto. In essa sono infatti evidenti, con una forte componente erotica, la coincidenza di morte e bellezza, la concezione del destino speciale dell’artista e la passione per le fantasie più torbide. Tutto ciò era in evidente contrasto con l’atmosfera «di sinistra» del mondo letterario del periodo, dal quale Mishima si sentiva evidentemente escluso. Anche questo senso di esclusione e di estraneità nei confronti del nuovo Giappone del dopoguerra contribuirà al suo tentativo di riscoprire e attualizzare il mondo del *kabuki* e quello del *nō*, che evidentemente gli permettevano di sfogare la sua nostalgia per il passato.<sup>37</sup>

In questa sede ci interessa inoltre notare come, accanto all’attrazione per la morte e le fantasie più oscure, nasca in Mishima, nel periodo degli anni cinquanta, una forte

---

<sup>35</sup> Mishima Yukio, *Confessioni di una maschera*, op. cit. , pag. 189.

<sup>36</sup> Yasuda venne messo sotto sorveglianza e accusato di aver provocato, esaltando la guerra con le sue opere, la morte di milioni di giovani. Si veda: Romano Vulpitta, “Yasuda Yojūrō: nota biografica”, *Il Giappone*, vol. XXXIII, pag. 116.

<sup>37</sup> Mishima dichiara di avere scelto il mondo del *nō* come rifugio dal mondo del dopoguerra. Si veda *Le ultime parole di Mishima*, op. cit. , pag. 57.

volontà di ritorno al reale. Egli cercava un bilanciamento tra il suo essere artista e la sua volontà di concretezza, che portava ad un deciso rifiuto del mondo fantastico creato dall'arte. Mishima vede prevalere quello che Nietzsche aveva definito il nichilismo attivo; ovvero in lui prenderà il sopravvento una disillusa e cinica volontà di azione contro la romantica illusione di fuga dalla realtà. Momenti di questo conflitto, che vedrà il prevalere ora dell'una ora dell'altra parte, saranno così rintracciabili negli otto adattamenti di *nō* scritti da Mishima dal 1950 al 1960. Punto chiave di questa ricerca sarà inoltre un romanzo come *Shiosai* (La voce delle onde, 1954), momento culmine della scoperta, da parte di Mishima, della cultura classica greca, nella quale egli cercherà una cura per la sua «malattia» romantica. Egli nel classicismo scoprirà il sole, che, almeno temporaneamente, potrà cancellare l'oscurità romantica.<sup>38</sup>

La scoperta della Grecia antica, curando la sua tendenza all'isolamento e all'autoafflizione, farà così nascere in Mishima quella che lui stesso definisce una *“nietzscheana volontà di salute”*.<sup>39</sup>

Questa scoperta è efficacemente evidenziata nella sua cronaca di viaggio *Aporo no sakazuki* (La coppa di Apollo, 1952). Egli visiterà, durante un viaggio in veste di giornalista, la Grecia, la cui cultura era ai suoi occhi perfetto simbolo dell'unione di spirito e materia. *“Non si può pensare di separare le rappresentazioni del teatro greco dalle gare olimpiche”*<sup>40</sup> egli scriverà, per sottolineare questa unione inscindibile presente nella cultura della Grecia antica. Durante gli anni cinquanta, perciò, convivranno in lui difficilmente ricerca di concretezza e cinismo da una parte, e volontà di isolamento nell'arte e in un passato idealizzato, tipicamente romantiche, dall'altra.<sup>41</sup>

Agli inizi degli anni sessanta da parte di Mishima ci fu però un ritorno al romanticismo.

Dopo un decennio di ricerca egli decisamente ritornerà ai valori della sua adolescenza, e

---

<sup>38</sup> Se considerato con attenzione, anche il romanzo *Shiosai*, emblema del tentativo di Mishima di abbandonare le oscure fantasie di morte e distruzione del Romanticismo Giapponese, presenta comunque evidenti elementi romantici di fuga dalla realtà. In esso è evidente infatti una visione irreal e stilizzata del mondo, improntata su di un'equivalenza tra semplicità, bellezza e bontà.

<sup>39</sup> Mishima Yukio, *Watakushi no henreki jidai*, op. cit., pag. 474.

<sup>40</sup> Mishima Yukio, *La coppa di Apollo*, a cura di Maria Chiara Migliore, Leonardo Editore, 1993, pag. 95.

<sup>41</sup> La volontà di abbandonare l'«agonia romantica» e la scoperta di un nuovo desiderio di salute si manifesteranno decisamente anche nella sua vita oltre che nella sua opera; negli anni cinquanta, infatti, la sua ricerca di concretezza lo porterà ad una pratica ossessiva del culturismo e del *kendō*, nel tentativo di trasformarsi in «uomo d'azione».

ciò è ottimamente testimoniato da un romanzo come *Gogo no eikō*,<sup>42</sup> del 1963, in cui ritornano gli elementi tipici del romanticismo di Mishima: l'amore per il mare, l'attrazione per la morte, la concezione del destino speciale.

Questo ritorno romantico accompagnerà Mishima sino alla fine della sua stessa vita, forse più che della sua opera letteraria. Lo porterà infatti ad una decisa rivalutazione della sua tradizione nazionale, quella samuraica in particolare, che, dagli anni sessanta sino alla sua morte, sarà la chiave interpretativa delle sue attività, sia quelle legate alla politica, sia quelle letterarie.<sup>43</sup> In questa ottica si collocano la formazione nel 1968 del suo gruppo paramilitare, il *Tate no kai*,<sup>44</sup> e la parallela elaborazione del *Bunka bōei ron* (Saggio in difesa della cultura, 1969). In questo complesso saggio Mishima spiega come il *Tennō*, l'Imperatore, sia la «spina dorsale» della cultura nipponica. Difesa dell'Imperatore significa quindi difesa della cultura. Giappone, Imperatore e Cultura vengono ad essere termini equivalenti. Questa concezione *tennōcentrica*, che sottintende una decisa superiorità della cultura giapponese, è molto vicina alle concezioni della *Nihon rōmanha*.

L'urgenza di difendere la cultura giapponese, e in particolare quella legata al mondo dei *samurai*, guiderà Mishima sino alla sua morte, estremo romantico tentativo di riportare in auge un mondo che stava ormai svanendo.

Il suo suicidio nel 1970, all'età di quarantacinque anni, risponde decisamente alla necessità, sostenuta dalla *Nihon rōmanha*, di vivere la tradizione, e non solo di studiarla. Il modo in cui Mishima sceglierà di togliersi la vita, con il rito *samurai* del *seppuku*,<sup>45</sup> ne è evidente dimostrazione. Egli, inoltre, prima del suicidio, dopo aver occupato con tre uomini del *Tate no kai* l'ufficio di un generale che si apprestava a tenere un discorso,

---

<sup>42</sup> Il titolo del romanzo gioca sul termine *eikō*, che indica l'atto di «rimorchiare», ma, scritto con differenti caratteri, significa anche «gloria». È il marinaio Riyūji che viene «rimorchiato» dal giovane Noboru verso una morte grottesca, caricatura della morte gloriosa del tipico eroe romantico.

<sup>43</sup> Roy Starss in questo ritorno alla tradizione samuraica vede una ricerca, all'interno della cultura nipponica, del Nichilismo attivo di Nietzsche. In questa ottica, secondo Starss, si collocano le riletture che Mishima opera dell'*Hagakure* e della filosofia del cinese *Wang Yang-Ming*: sarebbero un tentativo di rendere più nipponica la filosofia di Nietzsche. Starss Roy, op. cit., pp. 41-42.

<sup>44</sup> «*Società dello scudo*». Il gruppo doveva fare da scudo all'Imperatore, unica sorgente della cultura giapponese. Il gruppo, quindi, aveva come scopo ultimo quello di difendere e propagandare lo spirito nipponico. Con il *Tate no kai* Mishima completa la sua trasformazione in uomo d'azione; il progetto di difesa di una cultura *tennōcentrica* era però evidentemente riconducibile alla *Nihon rōmanha*.

<sup>45</sup> Il rito è quello universalmente conosciuto con il termine, più volgare, di *harakiri*, ovvero «taglio del ventre».



proclamerà, approfittando delle telecamere e dei militari radunati per l'occasione, il suo disgusto per un Giappone ormai dimentico della sua cultura in un toccante discorso.

Egli esorterà i soldati del *jieitai*,<sup>46</sup> simbolo di un Giappone sconfitto, a ribellarsi alla profanazione della patria compiuta dalle forze straniere, e a patrocinare una rinascita della tradizione giapponese, contro la degenerazione morale e il vuoto ideologico della modernità. La rinascita, utopicamente auspicata da Mishima nel suo proclama, rievoca sicuramente le idee di Yasuda; richiama inoltre l'opposizione tra l'aridità dell'epoca moderna e un passato, quello del mondo tradizionale, fortemente idealizzato. I valori della *Nihon rōmanha* sono quindi prepotentemente tornati, o, forse, non sono mai scomparsi del tutto, nell'opera e nella vita di Mishima.<sup>47</sup>

Il suicidio di Mishima viene ad essere così una vera e propria opera d'arte romantica, in cui, oltre a tornare in vita la tradizione nipponica, si intrecciano morte, bellezza e ricerca di gloria. Con la sua azione concreta e la sua letteratura Mishima è riuscito a raggiungere così «l'unione di penna e spada», come voleva l'antica tradizione dei *samurai*. Il Romanticismo Shōwa, guidando persino la sua morte da «uomo d'azione», ha quindi evidentemente avuto una grande influenza su Mishima, segnandolo in maniera indelebile.

In un ottica romantica, ma decisamente meno tragica, questa necessità di rivivere la tradizione si manifesta anche nel merito che egli ha di aver riportato in auge l'antica tradizione del teatro *nō*. Anche in questo caso l'esigenza di fondo sarà di arricchire un presente troppo arido, questa volta sul piano artistico, volgendosi verso la tradizione.

Mishima, negli anni cinquanta, tenderà così di ridare nuova vita al teatro moderno, ormai troppo sterile e chiuso nelle sue convenzioni, tramite l'arricchimento trasversale con la tradizione del *nō*. Anche nei *nō* moderni affiorerà decisamente il conflitto tra il «reale» e l'«ideale» che tormenterà Mishima sino al termine della sua vita.

Lo smarrimento e il nichilismo, caratteristici di un momento di cambiamento radicale

---

<sup>46</sup> Nel 1954 le forze americane di occupazione consentirono al Giappone di ricreare un «embrione» di esercito, le forze di autodifesa (*jieitai*).

<sup>47</sup> Starss, pur considerando la rivalutazione della tradizione operata da Mishima come una ricerca di nichilismo attivo, vede nel suo suicidio il trionfo della passività, di certo decadentismo romantico. Starss Roy, op. cit. , pp. 188-190.

come quello del Giappone del dopoguerra, convivranno così in queste opere con l'esigenza di una romantica fuga nell'arte e col tentativo di ridare al moderno teatro giapponese, lo *shingeki*, una dimensione onirica e poetica che vada al di là del dogma del realismo.

Ciò è evidente soprattutto in un *nō* moderno come *Sotoba komachi* (Komachi e lo stupa, 1952), in cui il pessimismo e il realismo del Mishima di quel periodo contrasteranno l'illusoria fiducia nel potere dell'arte del Mishima prebellico. Prima di analizzare nei particolari questa breve ma significativa opera cercheremo di capire cos'è lo *shingeki*, il teatro moderno giapponese al quale Mishima darà il suo contributo.

Grazie proprio al suo interesse per la tradizione le opere di Mishima per lo *shingeki* saranno spesso poco convenzionali, e anticiperanno, soprattutto i *nō* moderni, alcune esigenze peculiari del successivo movimento del teatro d'avanguardia.

---

## 1.2 La nascita in Giappone del moderno teatro shingeki.

Prima di addentrarci nell'esame specifico di alcuni *nō* moderni di Mishima Yukio, è opportuno introdurre i precedenti culturali e artistici da cui il teatro giapponese moderno, di cui Mishima è stato una figura rilevante, ha preso le mosse.

La nascita del teatro giapponese cosiddetto «moderno» risale al periodo Meiji. Negli ultimi anni del diciannovesimo secolo, le correnti di pensiero provenienti dall'Europa favorirono, in ambito artistico, la ricerca di un certo realismo.

Sarà così grazie alla decisiva influenza di certo realismo e della corrente del Naturalismo<sup>1</sup> che nascerà il teatro *shinpageki*,<sup>2</sup> rivoluzionario se valutato con i canoni del teatro classico *nō* e *kabuki*.

Durante il primo periodo Meiji quindi vennero assorbiti e rielaborati, oltre alla scienza e alla tecnica occidentali, lo stile e, più tardi, i temi del teatro occidentale. Moderno e occidentale, sia in campo artistico che scientifico, divennero quindi sinonimi.

Come osserva Takada Kazufumi:

*Non è del tutto semplice definire il concetto di «moderno» in termini generali. Ma per i giapponesi dell'era Meiji, il termine moderno aveva una denotazione abbastanza chiara e concreta: esso era il sinonimo di «occidentale» o «europeo», e con questi termini ci si riferiva evidentemente all'occidente o all'Europa dell'Ottocento. Il concetto di moderno si identificava, quindi, con il modello culturale ottocentesco europeo esemplificato dal razionalismo scientifico nel campo filosofico e dal realismo e poi dal naturalismo in campo letterario.*<sup>3</sup>

Al di fuori degli sporadici tentativi di rinnovamento del *kabuki*, grazie ad una più genuina esigenza di cambiamento in senso realista nacque così il dramma *shinpa*, precursore di quello che sarà lo *shingeki*.

È questa la prima forma giapponese di teatro completamente estranea alla tradizione, di ispirazione occidentale. I nuovi uomini di teatro giapponesi, però, non si limitavano ad

---

<sup>1</sup>Questa corrente letteraria fu attiva in Giappone dall'ultimo decennio Meiji fino all'era Taishō.

<sup>2</sup>Letteralmente “nuova scuola del dramma”, nome che abbrevieremo in *shinpa* (nuova scuola), come generalmente avviene.

<sup>3</sup>Takada Kazufumi, “La nascita del teatro ‘shingeki’. Un aspetto della modernizzazione della cultura giapponese” in *Il Giappone*, vol. XXXI, Roma, 1993, pp. 109-110

una semplice traduzione di drammi stranieri; tentavano piuttosto una rielaborazione dei loro contenuti sulla base del gusto e della cultura giapponese.

Il livello qualitativo delle produzioni non fu, almeno per i primi anni, molto alto; infatti, provenendo tutti da una formazione tradizionale, gli attori professionisti non parteciparono alla creazione del teatro moderno. Gli autori e gli attori dello *shinpa* erano quindi tutti dilettanti, spesso senza una precisa idea di cosa fosse il dramma occidentale; crearono così un tipo di teatro che si collocava a metà strada tra il teatro moderno occidentale e il *kabuki*, del quale spesso venivano utilizzate le tecniche di recitazione. La prima rappresentazione del nuovo tipo di teatro, pur con molte difficoltà, fu nel 1888.

La nascita dello *shinpa* fu dovuta anche a motivi politici, oltre che a esigenze di rinnovamento artistico.<sup>4</sup> Sudō Sadanori (1867-1907), infatti, fondò la nuova scuola assieme ad alcuni agitatori politici con lo scopo di opporsi, usando il teatro, al governo. Egli era attivista del Jiyūto, partito politico di opposizione proibito dal governo conservatore. Lo *shinpa* ebbe perciò un importante ruolo come mezzo di propaganda politica. Nacque anche per essere un mezzo di diffusione del cosiddetto movimento «per la libertà ed i diritti civili».<sup>5</sup>

Lo *shinpa* riportò così le donne sul palcoscenico, violando la tradizionale proibizione, e introdusse il nuovo soggetto drammatico della lotta politica e sociale; portò inoltre nello spettacolo innovazioni tecniche come un'elaborata illuminazione del palco e l'oscuramento della sala. Dimostrò inoltre, cosa più importante, come fosse possibile fare teatro completamente al di fuori della tradizione giapponese.<sup>6</sup>

Fu solo però grazie all'opera dell'autore e attore Kawakami Otojirō (1864-1911) che lo *shinpa* riuscì a rivaleggiare degnamente con la popolarità del *kabuki*. Con Kawakami per la prima volta il *kabuki-za* di Tōkyō, il più prestigioso palcoscenico *kabuki*, divenne

---

<sup>4</sup> Ortolani Benito, a cura di Maria Pia D'Orazi, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni Editore, 1998, pag. 262. L'opera originale è in lingua inglese: *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, E. J. Brill, 1990.

<sup>5</sup> È Takada Kazufumi che sottolinea questo aspetto.

<sup>6</sup> Anche se il teatro *shinpa* e poi lo *shingeki* si svilupparono al di fuori dei circuiti tradizionali, alcuni elementi del teatro tradizionale ancora influenzano, forse inconsciamente, il teatro giapponese moderno; ciò è vero soprattutto per i movimenti teatrali sviluppatisi negli anni sessanta.

disponibile per lo *shinpa*. Egli fu anche il primo artista giapponese a presentare il suo teatro all'estero.<sup>7</sup>

L'esigenza di realismo, comunque, divenne la regola per il teatro di questo periodo, e lo *shinpa*, pur con le sue ingenuità, rimane un esempio evidente del processo di modernizzazione del Giappone. Contemporaneamente agli esperimenti di Kawakami sorsero altri movimenti di rinnovamento all'interno dello *shinpa*.<sup>8</sup> Lo *shinpa* divenne così perfetto simbolo di quella fusione di cultura giapponese e occidentale tipica dell'epoca, raggiungendo l'apice del suo successo.

Lo *shinpa* attinse i suoi testi soprattutto dal teatro borghese ottocentesco<sup>9</sup> e da Shakespeare, spesso però trattandoli in maniera piuttosto superficiale; forse fu proprio il suo superficiale sentimentalismo ad attrarre il gusto popolare. Lo *shinpa* comunque, più che teatro di traduzione, era un teatro di adattamento. Le vicende e i testi venivano infatti adattati, non tradotti. Così, ad esempio, nella versione *shinpa* l'*Otello* non era più ambientato a Cipro, ma a Taiwan, e il nome di Desdemona diventava Tomone, dal suono decisamente più giapponese.

Il periodo Taishō coincise col declino dello *shinpa*, che diveniva un genere sempre più commerciale e con minori pretese di innovazione. Benito Ortolani riassume efficacemente la storia dello *shinpa*:

*Lo shinpa nacque nell'arena entusiastica dell'attiva e talvolta violenta contestazione politica, si sviluppò in direzione commerciale e si*

---

<sup>7</sup> Kawakami scrisse dei riadattamenti di opere di Shakespeare, Ibsen, Maeterlinck, cercando di conciliare letteratura straniera e teatro tradizionale giapponese. In una cosa infatti il suo teatro e il *kabuki* si avvicinavano, ovverosia nell'esagerazione dei gesti e nella ricerca dell'effetto sensazionale. Nel suo adattamento dell'*Amleto*, ad esempio, il protagonista faceva una sensazionale entrata in bicicletta, curioso oggetto occidentale.

<sup>8</sup> Un importante scrittore come Mori Ōgai diede il suo contributo con un adattamento della famosa leggenda di *Urashima Tarō*. Questo riconoscimento allo *shinpa* che veniva dal mondo letterario era soprattutto frutto dell'opera dell'attore Li Yōhō, che si sforzò di riscoprire per il nuovo teatro le leggende antiche e la letteratura giapponese a lui contemporanea, cercando di eliminare certo gusto per il sensazionale tipico del teatro di Kawakami.

<sup>9</sup> Il «dramma borghese» è il primo dei generi teatrali moderni derivati dalle forme tragiche e comiche ma diverso da esse sia nella struttura sia nel contenuto e, soprattutto, più in linea con le esigenze della nuova società di cui è l'espressione e a cui è diretto. Propriamente il termine «dramma» indica, in senso ampio, qualsiasi forma letteraria destinata a essere rappresentata scenicamente, cioè recitata. Nel Settecento e ancor più nell'Ottocento, però, il termine cominciò a essere usato per indicare una particolare forma di rappresentazione che sta a metà tra la tragedia e la commedia: la rappresentazione realistica di una vicenda umana seria e tragica, interessante per l'intreccio di emozioni, per le riflessioni che suscita e per lo spaccato di vita moderna, ma priva di passioni esagerate e di un finale violento. Per gli autori e gli attori dello *shinpa* e poi dello *shingeki*, «teatro moderno» significava principalmente «dramma borghese». Uno dei massimi esponenti del dramma borghese, quindi uno degli autori favoriti dalle compagnie *shingeki*, è il russo Anton Čechov, autore di opere povere di vicende, ma ricche di introspezione psicologica, come *Il giardino dei ciliegi* e *Le tre sorelle*.

*stabilizzò sotto il controllo della stessa compagnia Shōchiku che dominava il mondo kabuki.*<sup>10</sup>

Certa superficialità e la libertà delle traduzioni all'interno dello *shinpa* spinsero gli uomini di teatro della generazione successiva a curare particolarmente l'aspetto letterario, scegliendo tra le opere di maggior rilievo e valore, e prestando una particolare cura alla fedeltà della traduzione e al realismo della rappresentazione.

Da questa maggiore cura, verso la fine dell'era Meiji, nacque il vero teatro giapponese moderno, lo *shingeki*.<sup>11</sup>

Inizialmente, anche nel caso di questo nuovo genere, il repertorio comprendeva solo opere teatrali occidentali, scelte in particolare tra i drammi borghesi dell'Ottocento; lo *shingeki* si proponeva comunque di studiare in maniera seria la tradizione teatrale dell'occidente per arrivare poi a sviluppare una letteratura drammatica giapponese matura, comparabile a quella straniera.

Proprio la volontà di essere fedeli allo spirito originale dell'opera, senza facili ed approssimativi adattamenti, rende lo *shingeki* più maturo rispetto al teatro precedente.

L'affermazione completa dello *shingeki* avvenne nel 1924 con la fondazione dello Tsukiji Shōgekijō (Piccolo teatro di Tsukiji), costruito grazie ai finanziamenti di Hijikata Yoshi (1898-1959). Anima del teatro fu Osanai Kaoru (1881-1928).

La grande e importante innovazione apportata da questa compagnia fu di interessarsi non solo del teatro occidentale di stampo realistico e naturalistico ma anche del teatro d'avanguardia europeo, simbolistico ed espressionistico. La vita di questo teatro fu purtroppo molto breve: dopo la morte di Osanai Kaoru, nel 1928, lo Tsukiji Shōgekijō fu costretto a chiudere.<sup>12</sup>

Nel 1930 fu fondato lo Shin Tsukiji Shōgekijō (Nuovo piccolo teatro di Tsukiji), diretto da Hijikata Yoshi (1898-1959); l'opera di Hijikata diede una decisiva svolta politica al gruppo.

---

<sup>10</sup> Ortolani Benito, op. cit. , pag. 271.

<sup>11</sup> Letteralmente "teatro nuovo".

<sup>12</sup> Il ruolo dello Tsukiji Shōgekijō fu fondamentale per la nascita del teatro moderno in Giappone. Per maggiori informazioni si veda: Powell Brian, "Japan's First Modern Theater: The Tsukiji Shōgekijō and Its Company", *Monumenta Nipponica*, 30: 69-85.

Al ritorno in Giappone dal suo soggiorno di studi di sei anni presso il Teatro d'Arte di Mosca, Hijikata entrò nel movimento proletario, facendo molti proseliti tra i suoi colleghi. Lo Shin Tsukiji Shōgekijō si proponeva dunque scopi principalmente politici. Iniziarono ben presto a proliferare tutta una serie di compagnie teatrali, definite come «teatro proletario», le quali possedevano l'obiettivo comune di esaltare i propri ideali rivoluzionari. A partire dal 1933 il governo accentuò l'oppressione sempre esistita nei confronti di questi gruppi; alcuni attori vennero così arrestati mentre altri furono costretti a fuggire all'estero. Lo stesso trattamento fu riservato a numerosi scrittori. L'unico gruppo teatrale che fu libero di proseguire la propria attività in questi anni fu il Bungakuza,<sup>13</sup> fondato nel 1937 e politicamente neutrale; grazie al suo essere «arte per l'arte», infatti, non fu ostacolato dalla censura.<sup>14</sup> In seguito il Bungakuza sarebbe divenuto nel dopoguerra uno dei principali gruppi teatrali, e, ad esso, proprio perché alieno da ogni manipolazione politica, Mishima Yukio dedicò gran parte della sua produzione teatrale.

Lo *shingeki*, oltre alle difficoltà politiche, dovette affrontare anche la concorrenza del meno complesso e più popolare *shinpa*, che soddisfaceva il gusto del popolo per il dramma sentimentale in stile occidentale; inoltre, il *kabuki* continuava decisamente ad attrarre il grande pubblico, non esitando a presentare adattamenti di opere occidentali. Un nuovo tipo di teatro era comunque nato, e, soprattutto, era sorto un nuovo modo di avvicinarsi al teatro occidentale, basato su uno studio serio del dramma considerato come un vero e proprio genere letterario. Lo *shingeki* era il vero dramma moderno giapponese; era nato al di fuori del teatro tradizionale e trattava temi contemporanei impiegando una recitazione naturalistica, in contrasto con le convenzioni stilizzate del *nō* e del *kabuki*.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Letteralmente “Teatro Letterario”. Questa definizione evidenzia la neutralità politica del gruppo.

<sup>14</sup> La neutralità però non sempre garantiva l'intoccabilità della propria creazione artistica da parte della censura; è sufficiente pensare all'esperienza di un grande narratore giapponese come Tanizaki, che venne ostacolato nella pubblicazione del suo capolavoro *Sasame yuki* (Neve sottile), troppo neutrale rispetto allo sforzo bellico giapponese.

<sup>15</sup> È notevole per la ricerca del realismo nel teatro giapponese moderno l'influenza che ebbe il metodo di recitazione elaborato dal regista, attore e teorico teatrale russo Stanislavskij (1863-1938). Egli parte dalla convinzione che l'attore abbia una funzione creativa, e che non debba rappresentare la propria parte per gli altri, ma debba immedesimarsi nel personaggio per viverne le sensazioni come se fossero le proprie. Per l'attore sarà così possibile riprodurre fedelmente la realtà, liberando la recitazione da ogni compiacimento estetico che appaia innaturale.

Lo *shingeki*, nonostante lo sforzo di alcuni autori, negli anni cinquanta era ancora principalmente un genere basato sulla traduzione di opere europee e pesantemente influenzato dall'ideologia di sinistra. Solo nel dopoguerra il teatro moderno occidentalizzato sarà messo in discussione da alcuni autori che ne romperanno la struttura drammatica: le opere diverranno così più complesse, combinando realtà e fantasia, presente e passato, in una continua sfida al realismo del moderno dramma realista-naturalista. Anche Mishima Yukio darà il suo contributo allo sviluppo del teatro moderno giapponese; egli tenterà di contrastarne la cristallizzazione dei temi e delle tecniche, degenerate, secondo lui, in una sorta di “*stoicismo confuciano*”<sup>16</sup> che portava gli uomini di teatro giapponesi ad occuparsi più delle disquisizioni teoriche e della ricerca di purismo che dei testi e degli allestimenti teatrali. La cura per la rappresentazione e la teatralità dell'opera, infatti, ben presente nel teatro *kabuki* e nell'opera lirica occidentale, veniva invece a mancare, secondo Mishima, nello *shingeki*.

---

---

<sup>16</sup> Mishima Yukio, “Romanchikku engeki no fukkō” (Rivalutazione del teatro romantico, 1963), *MYZ*, vol. 31, pag. 27



### 1.3 Il teatro di Mishima Yukio tra tradizione e modernità

Dopo la seconda guerra mondiale, lo *shingeki*, grazie al rilassamento delle tensioni e all'allentamento della censura dovuto alla fine del militarismo, visse una nuova fase di sviluppo. Le autorità americane di occupazione favorirono lo *shingeki*, considerato un potenziale strumento di diffusione della cultura occidentale, e posero sotto controllo il *kabuki* e il *nō*, che rappresentavano il dramma «feudale», portatore di valori considerati contrari al processo di democratizzazione.

Il realismo, che era stato la caratteristica portante del nuovo teatro, andò degenerando in pura tecnica, perdendo via via parte dei suoi contenuti;<sup>1</sup> in reazione a questa cristallizzazione dello stile, però, nuovi autori emersero nel campo del teatro. Essi fecero da cerniera tra lo *shingeki* e quello che sarà poi il teatro d'avanguardia giapponese.

Primi fra tutti emersero sulla scena Abe Kōbō (1924-1993) e Mishima Yukio (1925-1970), le cui opere spesso si affidano a forme proprie del teatro sperimentale occidentale. Questo tipo di teatro, comunque, più che avanguardia si può considerare una evoluzione estrema dello *shingeki*.

Abe Kōbō si colloca ideologicamente nella tradizione dello *shingeki*, che era comunque un teatro fortemente politicizzato in cui la protesta proletaria giocava un ruolo certo non secondario. Scrittore e autore teatrale, le sue opere riflettono l'alienazione e l'incapacità di integrazione dell'uomo moderno nella società, l'isolamento dovuto all'incapacità di riconoscersi in un gruppo e la solitudine profonda dell'uomo nelle grandi città.

---

<sup>1</sup> Il primo *shingeki* viene spesso definito “*akage monomane engi*”, ovvero recitazione ad imitazione dei «capelli rossi», con evidente riferimento all'esagerata imitazione del dramma occidentale, in particolare il «dramma borghese». La definizione è, ovviamente, applicabile agli spettacoli di qualità mediocre, che diventano mera riproposizione di curiosità occidentali; questa degenerazione, è avvertibile soprattutto nello *shingeki* degli anni dieci e venti. Dichiara il drammaturgo Takada Tamotsu a proposito di quel periodo: “*Gli intellettuali di quel periodo provavano piacere alla sola vista di persone dai capelli rossi con le pipe in bocca e le spalle contro la cappa del camino, impegnate in discussioni filosofiche, o semplicemente a tagliare la carne con coltelli e forchette*”. Cit. in Ortolani Benito, op. cit., pag. 277.

Fin dai primi racconti rifiuta le tecniche del realismo, propugnatte dalla critica giapponese come la forma più opportuna per il romanzo moderno, per privilegiare l'assurdità dei temi e delle situazioni.<sup>2</sup>

È evidente come la sua opera rientri nella linea ideologica del teatro *shingeki* precedente.

Mishima Yukio, invece, non mostra nelle sue opere teatrali, almeno inizialmente, un così spiccato intento politico-ideologico. Egli cominciò la sua attività come uomo di teatro mostrando un certo interesse sia per lo *shingeki*, sia per il teatro tradizionale, in particolare *nō* e *kabuki*.

Questa attenzione per la tradizione, che lo portava ad un approccio al teatro in certa misura «neoclassico», era sicuramente in sintonia con gli interessi letterari di Mishima, frutto anche della sua esperienza a contatto con i letterati della Nihon rōmanha.

Fra i suoi primi successi teatrali vi furono proprio le modernizzazioni dei *nō* e alcune opere che vennero rappresentate da compagnie di *kabuki*.<sup>3</sup> Mishima sceglie comunque di adottare un approccio alla tradizione molto diverso nei suoi adattamenti di *nō* rispetto a quello adottato nelle sue opere *kabuki*.

Nelle opere *kabuki* egli sceglie di preservare anche l'aspetto esteriore, di riprodurre forma e linguaggio tradizionali. Nei *nō* moderni invece la recitazione, i costumi e il linguaggio sono quelli del teatro *shingeki*. Egli preserva però la sensazione di mistero e l'atmosfera onirica e poetica evocata dai *nō*. Preserva inoltre l'universalità dei temi, che trattano appunto di sentimenti umani universali; ne conserva così in un certo qual modo lo spirito.

La tradizione, nei *nō* moderni, diventa però il mezzo per una personale riflessione filosofica ed estetica: diventa lo strumento per esprimere la propria complessità interiore.

---

<sup>2</sup> Un esempio efficace della sua volontà di rappresentare tramite il teatro lo smarrimento dell'uomo moderno può essere l'opera *Dorei gari* (Caccia agli schiavi, 1952), nella quale egli descrive uno sconcertante commercio di reduci di guerra, fiorente nel Giappone postbellico. Il tema, evidentemente fantastico, mira però a criticare con una satira aspra e grottesca il mondo della finanza giapponese.

<sup>3</sup> Mishima scrisse in totale sette libretti per il *kabuki*.

Nelle opere *kabuki* di Mishima, invece, sembra essere in primo luogo la sua pura e semplice volontà di narrare a guidarlo; la sua volontà di materializzare l'illusorio trova così sfogo nella sensualità e nel barocchismo del più «popolare» *kabuki*.<sup>4</sup>

Mishima partecipò così al mondo del *kabuki* come attore, autore e direttore. Le opere *kabuki* di Mishima, non di grande importanza se considerate all'interno della sua produzione letteraria, ebbero un certo successo nella scena teatrale a lui contemporanea. Questo tipo di teatro, con le sue esagerazioni, le sue ambiguità, le sue drammatiche storie di *shinjū*<sup>5</sup> e le sue vicende con abbondanza di spargimenti di sangue, suscitava l'ammirazione di Mishima; erano soprattutto il barocchismo e la teatralità della rappresentazione ad affascinarlo.<sup>6</sup>

Nel dicembre del 1953, ad esempio, venne rappresentata dalla compagnia *kabuki* di Nakamura Kichiemon una sua opera basata sul racconto di un altro grande autore della letteratura giapponese, Akutagawa Ryūnosuke. A testimoniare la considerazione di cui godeva Mishima nell'ambiente del teatro è il fatto che l'opera venne diretta da Kubota Mantarō (1889-1963), autore dello *shingeki*, grande uomo di teatro con una predilezione particolare per il *kabuki*.<sup>7</sup>

Il racconto di Akutagawa, *Jigokuhen* (Rappresentazione dell'inferno), non poteva che affascinare Mishima. La storia, molto tetra, si risolve in un intreccio che ruota attorno a un pittore, sua figlia e un nobile. Quest'ultimo commissionerà al pittore un dipinto, la rappresentazione, appunto, di una scena dell'inferno. Yoshihide, questo il nome dell'artista, esigerà addirittura di veder bruciare viva una bella fanciulla, per poter così avere il modello perfetto di una scena solenne e crudele, di una bellezza veramente infernale.

---

<sup>4</sup> Si veda a proposito Mushiake Aromu, "Mishima Yukio to kabuki-nō" (Mishima Yukio, il kabuki e il nō), MYZ, appendice al vol. 24.

<sup>5</sup> Il termine indica il "doppio suicidio d'amore", che, spesso, di fronte ad un amore impossibile, diventa nel *kabuki* la soluzione più logica.

<sup>6</sup> Mishima racconta la sua ammirazione per il *kabuki* e riflette sulla scena *kabuki* a lui contemporanea nel saggio del 1955 *Sukina shibai, sukina yakusha – kabuki to watashi* (Opere che apprezzo, interpreti che apprezzo – il *kabuki* e io). Il saggio è presente nel vol. 26 del MYZ.

<sup>7</sup> Il nome di Kubota Mantarō è legato soprattutto allo *shin kabuki* (nuovo kabuki) del periodo Meiji. In questo tipo di kabuki venivano liberamente introdotti elementi della drammaturgia occidentale, come una certa dose di realismo e lo studio caratteriale dei personaggi. Il linguaggio utilizzato era inoltre più moderno.

Il nobile deciderà di punirlo per la sua assurda pretesa facendolo assistere alla morte, tra le fiamme, della sua stessa figlia. La farà bruciare viva, vestita da dama di corte e in una carrozza, seguendo le precise indicazioni dell'artista. Yoshihide riuscirà infine a dipingere un capolavoro, dal fascino oscuro e ammaliante, ma, distrutto dal dolore, si impiccherà.

Il tema, oscuro intreccio di bellezza e morte, affascinerà Mishima, che scriverà il dramma in stile tradizionale, imitando il linguaggio della recitazione cantata *jōruri*. L'impresa di ricreare lo stile antico si rivelerà molto difficile per uno scrittore moderno, e Mishima, con notevole ironia, riferisce di essere addirittura rimasto «intossicato» da tutti i termini arcaici da lui utilizzati; rileggendo l'opera, scrive, il sangue non gli arrivava più al cervello, *“come se l'accumularsi nelle vene di parole morte, stagnando, avesse ostruito la circolazione sanguigna”*.<sup>8</sup>

Facendo della ragazza uccisa la protagonista, Mishima riuscirà comunque a trarre dal racconto un'opera *kabuki* costruita su misura per l'arte del noto attore Nakamura Utaemon.

Proprio assecondando la richiesta di questo attore Mishima scrisse e diresse, nel febbraio del 1955, una sua versione in stile *kabuki* del tradizionale dramma *Yuya*, seconda produzione del gruppo teatrale sperimentale di Nakamura Utaemon, lo Tsubomikai.<sup>9</sup>

La sua amicizia con questo notissimo *onnagata*,<sup>10</sup> attore molto ammirato da Mishima, con il quale lo scrittore passava ore in piacevoli conversazioni, contribuì molto ad avvicinarlo al mondo del *kabuki*. Grazie anche a questa amicizia, Mishima poté dedicare così all'ambigua figura dell'*onnagata* un racconto ambientato nel mondo del *kabuki*, intitolato appunto *Onnagata* (1957), che, pur non essendo un testo teatrale, per

---

<sup>8</sup> Mishima Yukio, “Shibai to watashi” (Il teatro e io, 1955), MYZ, vol. 26, pag. 354.

<sup>9</sup> Anche quest'opera, come *Jigokuhen*, fu scritta esplicitamente per l'attore Nakamura Utaemon. Questa versione *kabuki* di *Yuya* differisce ovviamente dal *nō* moderno dallo stesso titolo, scritto da Mishima quattro anni più tardi.

Il nome della compagnia teatrale di Nakamura Utaemon, *Tsubomikai*, significa «Associazione del bocciolo»; il riferimento è al fatto che il gruppo era di recente formazione, ma si sperava avesse un futuro rigoglioso, come appunto un bocciolo, destinato per natura a divenire un fiore.

<sup>10</sup> *Onnagata* è l'attore che interpreta ruoli femminili nel *kabuki*. Secondo l'*Ayamegusa*, manuale per *onnagata* del diciottesimo secolo, l'attore deve mantenere sempre un'attitudine femminile, anche al di fuori del palco. Questa esigenza di calarsi completamente nel ruolo, ovviamente, crea una figura di affascinante ambiguità, che non poteva lasciare indifferente Mishima. Egli dedicò inoltre a Nakamura Utaemon un libro fotografico, nel 1958.

l'argomento rientra a pieno titolo in quello che Mishima stesso definiva "*Il fiume del teatro*".<sup>11</sup> In esso, storia di amore e gelosia tra uomini, Mishima spiega la sua ammirazione per la grazia particolare che acquisisce l'attore calandosi completamente nel ruolo femminile. La sensazione che si prova è quella di essere di fronte al frutto dell' "*illecita unione di sogno e realtà*".<sup>12</sup>

Per tutta la vita Mishima fu un grande appassionato di spettacoli *kabuki*, ai quali assisteva almeno una volta il mese. Dimostrò ampiamente di trovarsi a suo agio con il linguaggio e le convenzioni del *kabuki* anche nel dramma *Chinsetsu yumiharizuki* (Strana storia della falce di luna), ultima sua opera per il teatro, rappresentata nel 1969 al teatro nazionale. Per quest'opera Mishima scrisse nuovamente delle parti nel tradizionale stile di recitazione *jōruri*, cosa alquanto difficile per uno scrittore contemporaneo. Mishima, di questo dramma *kabuki*, amò molto soprattutto la scena finale del *seppuku*, da lui voluta espressamente il più sanguinolenta e grottesca possibile.

Gli attori *kabuki* concordano nel sostenere che egli era l'unico drammaturgo contemporaneo in grado di maneggiare in maniera autentica il linguaggio e le convenzioni di questo tipo di teatro.<sup>13</sup>

Mishima, al di là del suo interesse per il mondo del *kabuki*, fu comunque un importante autore dello *shingeki* e un profondo conoscitore del teatro occidentale.<sup>14</sup> L'incontro di Mishima con il teatro *shingeki* avvenne nel 1947, quando assistette alla rappresentazione di *Onna no isshō* (La vita di una donna), di Morimoto Kaoru (1912-

---

<sup>11</sup> Mishima, nel catalogo di una mostra a lui dedicata, divide la sua vita in quattro fiumi: la prosa, il teatro, il corpo e l'azione. Tutti e quattro i fiumi, egli sostiene, sfociano nel Mare della fertilità (*Hōjō no umi*). Mare della fertilità, in realtà, oltre ad essere il titolo dell'ultima opera in quattro romanzi di Mishima, è il nome di una arida zona lunare, creduta un mare dagli astronomi del passato. Questa definizione diviene, così, tradendo il suo nome, un simbolo dell'illusione svelata. (Si veda a proposito: Scott Stokes Henry, op. cit., pag. 96 e pag. 161).

Un'altra opera di Mishima, che, pur non essendo un testo teatrale, potrebbe rientrare nel fiume del teatro, è senza dubbio *Eirei no koe* (La voce degli spiriti eroici, 1966). Mishima ha dato infatti al racconto la struttura di un *nō*: un coro, *waki*, *shite* e *tsure*. È inoltre divisa in due parti, la seconda delle quali prevede la rivelazione dell'identità dello *shite*, spirito di un membro della *tokkōtai*. Il racconto è quindi una sorta di *nō* in prosa, e testimonia nuovamente l'interesse di Mishima per la tradizione del *nō*.

Si veda a proposito: Takeuchi Kiyomi, "Eirei no koe", *Kokubungaku: kaishaku to kansho, tokushū: Mishima Yukio no sekai*, 11-2000, pag. 117.

<sup>12</sup> Mishima Yukio, "Onnagata", *MYZ*, vol. 10, pag. 341.

<sup>13</sup> Nathan John, op. cit., pag. 26.

<sup>14</sup> Mishima a partire dal 1953 scrisse un'opera teatrale in più atti all'anno. Oltre a queste scrisse innumerevoli atti unici e adattamenti.

1946). Dai primi anni cinquanta, quindi, interessandosi anche al rapporto tra lo *shingeki* e il teatro della tradizione, Mishima si affermò subito come drammaturgo di notevole valore, e cominciò a collaborare con le due più prestigiose compagnie *shingeki*, Bungakuza e Haiyūza (Teatro degli attori).

Il primo gruppo teatrale, come abbiamo visto, era sopravvissuto alla censura del militarismo e si era affermato come uno dei più importanti del dopoguerra.

La compagnia Haiyūza, invece, fu fondata nel 1944 da importanti registi come Senda Koreya e Aoyama Sugisaku. Proprio quest'ultimo curò la regia del primo lavoro teatrale per lo *shingeki* di Mishima, *Kataku* (Casa in fiamme, 1949).

I suoi primi successi in questo campo furono però le modernizzazioni di alcuni *nō*, a partire da *Kantan* (1950). Queste brevi opere, frutto dell'interesse di Mishima per la possibilità di coniugare tradizione e modernità, sancirono il suo successo anche nel mondo del teatro internazionale.

Dagli anni cinquanta in poi, quindi, il teatro veniva ad essere, assieme alla narrativa, una parte importante dell'opera di Mishima. Egli, con una battuta, evidenziò questo fatto, rivelando di sentire il bisogno di scrivere un'opera teatrale l'anno: il romanzo era diventato, per lui, come una moglie, l'opera teatrale era come «un'amante».<sup>15</sup>

Le due diverse forme d'arte, quindi, vengono a soddisfare differenti esigenze artistiche. L'opera teatrale, con la sua perfetta struttura quasi «sinfonica» è come un'occasione per fare chiarezza dopo la caotica complessità del romanzo. Oltre all'esperimento di modernizzare i *nō*, perfettamente riuscito, Mishima ebbe notevole successo nello *shingeki* con drammi più lunghi e di soggetto originale, primi fra tutti *Tōka no kiku* (Crisantemo del decimo giorno, 1961) e *Sado kōshaku fujin* (Madame de Sade, 1965). Entrambe sono opere interessanti, la prima perché è uno dei primi sintomi della svolta ideologica di Mishima, la seconda perché mette bene in evidenza il suo interesse per i problemi strutturali del dramma.

*Tōka no kiku* non venne subito interpretata come un'opera politica, infatti venne rappresentata nel 1961 al venticinquesimo anniversario del gruppo teatrale Bungakuza.

---

<sup>15</sup> Nathan Jhon, op.cit. , pag. 117.

Il gruppo, politicamente neutrale, mai avrebbe scelto un'opera che simpatizzava con le idee della destra o della sinistra. *Tōka no kiku*, però, nel 1966 venne inserita da Mishima in una trilogia dedicata all'incidente *Ni ni roku*:<sup>16</sup> ciò ne faceva un'opera politica. Dal 1966, con la trilogia composta di *Eirei no koe* (La voce degli spiriti eroici, 1966), *Tōka no kiku* (Crisantemo del decimo giorno, 1961) e *Yūkoku* (Patriottismo, 1961), Mishima esprimeva apertamente la sua simpatia e solidarietà per i giovani ufficiali idealisti che organizzarono il colpo del 26 Febbraio.

Il dramma, rappresentato dal Bungakuza nel 1961, quindi, era un primo mascherato sintomo di una precisa scelta ideologica ed estetica.

Il personaggio principale è l'ex-ministro delle finanze Mori, che, nel 1930, era stato bersaglio di un attentato da parte di alcuni terroristi di destra. Incontrando sedici anni dopo la governante Kiku, che gli salvò la vita, Mori si rammarica di non essere stato ucciso gloriosamente servendo la sua patria e l'Imperatore. A questo punto, però, non può più fare nulla: il momento in cui avrebbe potuto morire con onore è svanito, ed egli vive la sua ormai inutile e passiva vita in solitudine. Il titolo dell'opera si riferisce infatti ad una festività che si tiene in Giappone il 9 settembre, durante la quale vengono esibiti dei crisantemi, simbolo di lealtà alla famiglia imperiale. Il crisantemo del decimo giorno simboleggia quindi una lealtà tardiva, ormai inutile. L'opera è giocata comunque sul rapporto tra Kiku e Mori, e quindi non appare chiaramente la simpatia dell'autore per gli ideali dei giovani attentatori. Il rimorso di Mori è infatti incentrato sulla morte di suo figlio, il cui suicidio è stato provocato proprio da Kiku. La vecchia governante era così riuscita a vendicarsi facendo provare a Mori la stessa esperienza attraverso la quale lei stessa era passata: suo figlio, infatti, uno dei giovani attentatori, si era dato la morte in seguito alla vergogna provata per il tentativo della madre di salvare il ministro Mori,

---

<sup>16</sup> L'incidente del 26 febbraio 1936 (*ni ni roku jiken*), fu un drammatico tentativo di colpo di stato. Giovani ufficiali di estrema destra, sentendosi esecutori della volontà celeste, insorsero ed eliminarono alcuni dirigenti governativi, nel tentativo di purificare e riportare all'antico splendore il Giappone. Mishima ha espresso il suo pensiero sull'incidente in vari scritti, come *Ni ni roku jiken ni tsuite* (A proposito dell'incidente del 26 febbraio, 1968) e *Ni ni roku jiken to watashi* (Io e l'incidente del 26 febbraio, 1966), presenti rispettivamente nel vol. 33 e nel vol. 29 dell'opera omnia di Mishima.

Si veda inoltre per un'analisi del *Ni ni roku jiken*: Zanchi Dario, *Tenchū*, Edizioni Sannō-kai, 1995.

simbolo di un Giappone corrotto.<sup>17</sup> Oltre a questo rimorso, Mori sembra però provare una certa comprensione per gli ideali degli attentatori e per il loro tentativo di riportare in auge la purezza dello spirito nipponico; sicuramente, in ciò si rispecchia il pensiero di Mishima.

La rottura di Mishima con il Bungakuza per motivi politici, dopo *Tōka no kiku*, era quindi solo questione di tempo; Nel 1963 infatti, a causa dell'opera *Yorokobi no koto* (Il Koto<sup>18</sup> della felicità), questa feconda collaborazione terminò. Motivo della frattura fu il fatto che alcuni attori della compagnia rifiutavano l'opera, in quanto schierata politicamente.

Le rappresentazioni furono interrotte: una compagnia che aveva sempre fatto della neutralità politica un credo non poteva che essere in contrasto con le simpatie ideologiche di Mishima, che, oltretutto, sembravano collocarsi in una direzione opposta a quella che era tipica del teatro moderno giapponese, nato e cresciuto come teatro di sinistra.

Il protagonista dell'opera è un poliziotto coinvolto in un complotto politico, e la storia mostra l'evidente conflitto tra la destra e la sinistra nel dopoguerra giapponese. Gli attori rifiutavano proprio alcune parole pronunciate dal protagonista, in quanto concetti considerati «di destra».

La rottura è decisiva, e Mishima esprime il suo disappunto in una lettera aperta al Bungakuza sul quotidiano Asahi shinbun del 27 novembre 1963. Egli critica il loro opportunismo: riconosce che *Yorokobi no koto* è un'opera rischiosa, ma, sostiene, non può scrivere solo opere inoffensive per attrarre il grande pubblico.<sup>19</sup>

Quattordici altri componenti lasceranno il gruppo, e l'opera verrà comunque rappresentata nel 1964 da un'altra compagnia teatrale.

---

<sup>17</sup> Kiku aveva coperto la fuga di Mori facendosi sorprendere nuda dal figlio e dagli altri attentatori, riuscendo così a salvarlo.

<sup>18</sup> Il Koto è una grande cetra a 13 corde tese su una lunga cassa rettangolare, costruita in legno duro e cava all'interno.

<sup>19</sup> Scott Stokes Henry, op. cit. , pag. 176. Si veda anche: Mushiake Aromu, “ ‘Kindai nōgakushū’ ‘Yorokobi no koto’ nado wo megutte” (A proposito dei “Nō moderni”, “Il koto della felicità” e altre opere), MYZ, appendice del vol. 22.



All'inizio dello stesso anno Mishima formerà il gruppo NLT<sup>20</sup> che rappresenterà, l'anno successivo, *Sado kōshaku fujin*, uno dei drammi più importanti di Mishima, esempio emblematico della sua personale sperimentazione all'interno dello *shingeki*.

Con quest'opera egli torna ad interessarsi quindi a problemi di struttura; scrive un dramma che ben esemplifica quella sensazione di equilibrio precisamente costruito ma precario che, secondo Mishima, è l'essenza della tensione drammatica. Durante tutto il dramma si ha effettivamente una forte sensazione di tensione, come se dovesse accadere qualcosa da un momento all'altro, come se la struttura dovesse crollare. Egli spiega con un'immagine tratta dalla sua infanzia questa scelta artistica di un teatro fatto di «equilibrio precario»:

*Quando ero bambino mi piaceva giocare con le costruzioni. Mi piaceva anche impilarle cercando in tutti i modi di mantenere l'equilibrio sino al momento estremo, quando capivo che, se avessi aggiunto un pezzo, per quanto piccolo, all'istante l'equilibrio sarebbe venuto meno, provocando il crollo. Ancora adesso ho una così profonda devozione per il bilanciamento che il solo vedere due belle e grandi colonne di pietra mi ha già provocato gioia. [...] Le costruzioni che non possono andare in pezzi, cose come le costruzioni che usano incastri o chiodi, dimezzano il mio interesse. È questo il motivo per cui, pur ammirando i principi architettonici, non sono diventato un architetto.*<sup>21</sup>

*Sado kōshaku fujin*, secondo la definizione dell'autore stesso, è un “saggio su Sade considerato dalle donne”,<sup>22</sup> perciò ogni parte ruotante attorno a Madame de Sade deve essere rigorosamente femminile.

Mishima decise di scrivere quest'opera dopo aver riflettuto sulla vita della Marchesa de Sade. Egli dà una sua personale risposta ad un mistero riguardante la vita di questa donna: perché la moglie del famigerato Marchese de Sade, dopo aver dedicato anni al tentativo di farlo uscire dal carcere, al momento della loro possibile riunione rifiuta persino di vederlo?

---

<sup>20</sup> La sigla NLT significa “New Literature Theatre”. Mishima abbandonerà il gruppo nel 1968, per fondarne un altro, il gruppo Rōman Gekijō (Teatro Romantico).

<sup>21</sup> Mishima Yukio, “Gikyoku no yōwaku” (Il fascino del dramma, 1955), *MYZ*, vol. 27, pp. 66 – 67.

<sup>22</sup> Mishima Yukio, Appendice alla prima edizione di *Sado kōshaku fujin*, Kawade, Tōkyō, 1965.

Trad. italiana in Mishima Yukio, *Madame de Sade*, a cura di Lydia Origlia, con un'introduzione di Gian Carlo Calza, Guanda, 1982, pag. 119.

Il dramma, eliminando l'azione visibile, analizza l'«azione interiore» dei personaggi; sembra portare alle sue estreme conseguenze l'analisi psicologica tipica dello *shingeki*. Il dramma, più che svilupparsi *tra* i personaggi, pare svilupparsi *nei* personaggi, come in un *nō*, nel quale tutta la rappresentazione si basa sull'espressione del conflitto interiore dell'attore-danzatore protagonista. Donald Keene vede inoltre in *Sado kōshaku fujin* un'ottima espressione del classicismo di Mishima e dell'influenza della letteratura francese:

*Mishima's classicism[...] is given its most extreme expression in the play Madame de Sade[...] Here he adopted most of the conventions of the Racinian stage – a single setting, a reliance on the tirade for the relation of events and emotions, a limited number of characters each of whom represents a specific kind of woman, and an absence of overt action on the stage.*<sup>23</sup>

L'opera fu un successo a Tōkyō, ma non riuscì, almeno immediatamente, a conquistare i palchi d'oltreoceano, in particolare quelli americani. Mentre i *nō* moderni, con la loro caratteristica atmosfera irreale e poetica, attiravano il pubblico, il soggetto e la struttura di *Sado kōshaku fujin* erano forse eccessivamente ricercati. La difficoltà principale, e anche il maggiore pregio dell'opera, è proprio nell'utilizzo di uno stile «alla Racine».<sup>24</sup> Manca quindi totalmente l'azione, essendo il dramma basato solo sul dialogo; inoltre è posta particolare enfasi sulla tensione dovuta all'attesa di quello che viene ad essere, nonostante la sua assenza, il personaggio principale, il Marchese de Sade. Scrive Mishima:

*Avendo abolito ogni insignificante artificio scenico, solo il dialogo deve dominare la scena, solo la collisione delle idee deve dare forma al dramma, e i sentimenti devono manifestarsi indossando per tutto il tempo l'abito della ragione. Il piacere visivo è affidato agli splendidi costumi in*

---

<sup>23</sup> Keene Donald, *Appreciations of Japanese Culture*, Kodansha, Tōkyō, 1981, pag. 213.

<sup>24</sup> Racine Jean Baptiste (1639-1699) è uno dei più importanti drammaturghi francesi, molto ammirato da Mishima; egli vedeva infatti nella sua *Phèdre* un notevole esempio di efficace tensione drammatica. Fra i capolavori di Racine vi sono sette tragedie, tutte adattamenti di classici greci, tra cui *Phèdre* (1677), *Britannicus* (1669), *Andromaque* (1667). Mishima apprezzava molto lo scrittore francese, e supervisionò la traduzione di *Britannicus*, opera nella quale inoltre recitò nel ruolo di un soldato di fila. L'interesse di Mishima per questo autore conferma come il suo approccio al teatro fosse di tipo «neoclassico» e abbracciasse sia la tradizione dell'occidente che del Giappone. Inoltre in queste opere di Racine parole e sentimenti di eroi e eroine dell'antichità sono «modernizzate» e adattate alla Francia del diciassettesimo secolo: l'intento è quello di riportare in vita la tradizione, come, pur con notevoli differenze, farà Mishima con i suoi *nō* moderni. Mishima apprezzava molto lo scrittore francese, e supervisionò la traduzione di *Britannicus*, opera nella quale inoltre recitò nel ruolo di un soldato di fila.

*stile rococò. Tutto deve costituire un rigoroso sistema matematico incentrato su Madame de Sade...*<sup>25</sup>

Assenza di azione, tensione e senso dell'attesa sono così gli elementi principali del dramma, che ruota attorno ad una figura assente; tutto il dialogo, inoltre, deve costruire un sistema matematico e razionale. La mancanza di un vero e proprio sviluppo drammatico, come la fissità espressiva e la povertà gestuale, contribuiscono certamente a rendere l'opera di non immediato fascino e di difficile fruizione. Inoltre, l'enfasi data da Mishima all'essenzialità del gesto e all'abolizione di ogni "*insignificante artificio scenico*" testimonia come la reinvenzione del *nō* sia vitale nel teatro di questo autore, anche nel contesto –moderno– dello *shingeki*.

Tutto questo rende *Sado kōshaku fujin* un'opera allo stesso tempo innovativa e convenzionale, che rientra nei canoni dello *shingeki* ma ne forza la struttura sin quasi a romperla. Mishima crea così un'opera pienamente originale, nella quale è evidente l'impronta dell'autore, sia nei personaggi, sia nei dialoghi e nella struttura, sia nei concetti che vengono espressi.<sup>26</sup>

Questo risultato, nell'ambito dello *shingeki*, un tipo di teatro che viveva principalmente di traduzioni e imitazioni del teatro occidentale, rappresenta un notevole successo artistico. Mishima utilizza un ambientazione storica che potrebbe apparire tipica di certo teatro di traduzione –la Francia dell'Ottocento– ma la piega alle sue precise esigenze espressive, riuscendo così ad utilizzarla per porre in gioco riflessioni assolutamente personali.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Mishima Yukio, *Madame de Sade*, a cura di Lydia Origlia, con un'introduzione di Gian Carlo Calza, Guanda, 1982, pp. 119-120. Mishima, oltre ad una ricerca di essenzialità nella struttura drammatica, mostra di essere comunque attento anche al piacere visivo del pubblico. Uno dei principali difetti del teatro *shingeki* era infatti, secondo Mishima, la trascuratezza della rappresentazione; il teatro troppo spesso veniva considerato solo un testo. Il teatro *kabuki*, come anche l'opera lirica occidentale, lo colpivano invece per la spettacolarità e la vitalità della rappresentazione.

<sup>26</sup> Il valore e l'originalità dell'opera ottennero anche un riconoscimento istituzionale, ricevendo un premio del Ministero dell'Educazione, nel 1966.

<sup>27</sup> Si veda: Imamura Tadazumi, "'Sado kōshaku fujin' mata ha shingeki no shi" ("Madame de Sade"-ovvero la morte dello shingeki") *Kokubungaku: Kaishaku to kansho, tokushū: Mishima Yukio no sekai*, 11-2000.

Critica riguardo a *Sado kōshaku fujin* è la scrittrice Marguerite Yourcenar, che nota come nell'opera sia presente una contrapposizione quasi manichea tra bene e male, estranea al pensiero più tipicamente giapponese, troppo scontata per l'occidente.<sup>28</sup>

Nella conclusione del dramma, però, bisogna notare come la contrapposizione si sposti su di un altro piano; non è più tra bene e male, ma tra mondo fenomenico e mondo della fantasia, tra realtà e arte, opposizione presente in tutta l'opera di Mishima.

In quest'opera Mishima porterà quindi avanti un tema importante del suo personale discorso letterario-filosofico. La Marchesa, dopo aver combattuto e patito al fianco del marito, uomo che costantemente sfidava la società borghese con la sua sessualità sfrenata, decide di non rivederlo nemmeno; dopo essersi informata sul suo aspetto fisico, rifiuterà di incontrarlo.

Il marito, da lei idealizzato come un bellissimo cavaliere purissimo, sorta di paladino assoluto del vizio e della lussuria, è diventato in realtà un vecchio grasso, malvestito e senza denti; la realtà, quindi, certo non è simile all'angelo del male immaginato dalla Marchesa.

Il Marchese de Sade, durante la sua lunga prigionia, ha abbandonato la realtà. Rifugiandosi nella letteratura, egli ha costruito un mondo fittizio e vano, nel quale si è poi nascosto; ha spostato così il suo campo d'azione dal mondo reale a quello fantastico. Nel 1965 Mishima ha già chiara quella che Gian Carlo Calza definisce "*la sua lotta contro la figura di un intellettuale puro, prodotto occidentale di un retaggio illuminista*".<sup>29</sup>

De Sade diviene quindi prototipo dell'intellettuale puro, che ha abbandonato l'azione per rimanere chiuso in un suo mondo fantastico e avulso dalla realtà.

Mishima vuole dirci che il corpo, e con esso la realtà, non deve essere abbandonato per rifugiarsi nel mondo immaginario creato dall'intelletto. Il corpo deve essere invece lo

---

<sup>28</sup> "*Mishima europeizzato, giocando qui le sue carte di uomo di teatro, ci sembra cadere in una facile retorica*", nota la scrittrice. Si veda Yourcenar Marguerite, *Mishima o la visione del vuoto*, Bompiani, Milano, 1999, pag. 38. Effettivamente la produzione letteraria di Mishima sembra essere basata su forti contrasti (bene-male, realtà-fantasia, ecc...), che, spesso, portano a personaggi stereotipati. È questa la principale critica che si può muovere a romanzi come *Honba* (Cavalli in fuga, 1968) e *Kyoko no ie* (La casa di Kyoko, 1959).

<sup>29</sup> Introduzione a *Madame de Sade*, op. cit., pag. 9. Per alcune interessanti riflessioni sulla figura del Marchese de Sade in quest'opera si veda anche: Napier Susan Jolliffe, *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*, Harvard University Press, 1991, pp. 82-88.

strumento privilegiato per perseguire la virtù ma anche il vizio, come nel caso di de Sade.<sup>30</sup>

Insistiamo particolarmente sul tema dell'opposizione tra realtà e immaginazione, presente in *Sado kōshaku fujin*, perché è un soggetto sviluppato ampiamente da Mishima durante gli anni cinquanta nei suoi *nō* moderni. Soprattutto *Sotoba komachi*, mostrandoci un uomo che muore a causa della sua fittizia visione poetica del mondo, tenderà ad evidenziare la pericolosità dell'arte in quanto contrapposta alla realtà.

Oltre ad avere una notevole importanza per un'analisi delle complesse riflessioni dello scrittore, opere come *Sado kōshaku fujin* e gli adattamenti di opere *nō* di Mishima rappresentano inoltre il punto più alto di quella ricerca di interazione tra teatro moderno e teatro tradizionale che egli portò avanti con la sua attività di drammaturgo.

Anche con *Wagatomo Hittorā* (Il mio amico Hitler, 1968), una delle sue ultime opere per lo *shingeki*, Mishima mostra di voler portare avanti il suo tentativo di rinnovare il teatro moderno tenendo conto degli insegnamenti del teatro tradizionale:

*Più ancora delle minuziose tecniche teatrali ho finito per amare con sempre maggiore intensità la pura e semplice struttura del teatro Nō. Nella composizione di quest'opera ho intenzionalmente evitato i cosiddetti artifici scenici. Se in loro vece si avvertisse una sensazione di tensione drammatica, lo considererei un successo, ma non spetta all'autore giudicare.*<sup>31</sup>

La ricerca dell'essenzialità nella struttura drammatica deriva per Mishima quindi evidentemente da un tentativo di trasportare il rigore e la semplicità strutturale del *nō* nel teatro *shingeki*, in modo che lo spettatore possa concentrarsi sui dialoghi, sul rapporto di tensione esistente tra i personaggi e sull'azione, spesso molto limitata, come appunto in *Sado kōshaku fujin* o *Wagatomo Hittorā*. È la tensione drammatica –il senso di equilibrio precario tanto amato da Mishima– che deve essere evidente. Ed è proprio la semplicità della struttura, come nel *nō*, a far risaltare la tensione drammatica.

---

<sup>30</sup> Il Marchese de Sade di Mishima ricorda un altro suo personaggio, Ryūji del romanzo *Gogo no eikō*. Anche il marinaio Ryūji è un uomo d'azione che abbandona la sua vita attiva; agirà così per gettarsi passivamente tra le braccia di una donna. La sua fine sarà la grottesca parodia della morte dell'eroe romantico: verrà avvelenato da una banda di ragazzini, suoi ammiratori delusi dalla vita passiva nella quale egli è caduto.

<sup>31</sup> Mishima Yukio, "Considerazioni dell'autore su Il mio amico Hitler (*Tōkyō shinbun*, 27 dicembre 1968)". Trad. it. a cura di Lydia Origlia, *Il mio amico Hitler*, Guanda, 1983, pag. 108.

Con *Wagatomo Hittorā*, dramma dedicato ad una delle più oscure figure del ventesimo secolo, Mishima sceglie nuovamente, quindi, di mettere in scena una struttura essenziale, giocata su pochi personaggi, per porre così in risalto il rapporto di tensione esistente tra di loro; ritorna la stessa struttura drammatica rigorosa, che, pur «mascherata» sotto costumi sfarzosi, è presente in *Sado kōshaku fujin*.

Nel suo «falso storico», ambientato nella Germania del 1934, Mishima, con notevole ironia, ci presenta un Hitler schiacciato tra le notevoli pressioni del mondo dell'alta finanza e i giovani rivoluzionari idealisti delle SS. Per riuscire a salvare il suo potere, egli si troverà a dover scegliere la via della neutralità, paradossalmente, tramite un espediente molto violento: si troverà costretto a far massacrare i giovani delle SS, troppo idealisti, e quindi pericolosi per la sua politica opportunistica. Tra le sue vittime ci sarà anche Roehm, capo delle SS, che, sino alla fine, crederà di vedere nel Führer un amico, appunto «il mio amico Hitler». Mishima non dipinge certamente Hitler come un eroe, ma, anzi, come uno spietato calcolatore, privo della purezza di ideali che per Mishima è una delle principali caratteristiche dell'eroismo; egli ne fa l'incarnazione della decadenza spirituale e dell'oscurità del ventesimo secolo. Le simpatie dell'autore vanno piuttosto alle vittime dell'epurazione compiuta dal dittatore, e, in particolare, a Roehm, che, per evidenti esigenze drammatiche, diventa nell'opera di Mishima un idealista, molto più di quanto la storia lasci supporre.<sup>32</sup>

Mishima, con il consueto rigore strutturale, mette in scena così un'altra opposizione usuale in molte sue opere, quella tra l'idealismo della gioventù e la decadenza spirituale, spesso simboleggiata dalla vecchiaia. Sarà infatti l'anziano Gustav von Krupp, personaggio simbolo del vecchio mondo del capitalismo, a spingere Hitler a sacrificare Roehm per la convenienza politica. Appare così chiaro l'omaggio alla bellezza della passione, anche violenta, contro le manipolazioni e i calcoli politici del mondo moderno.<sup>33</sup> È la dialettica antico-moderno, tipica della *Nihon rōmanha*, che ritorna: *antico* diventa l'elemento positivo, mentre *moderno* diventa il nulla.

---

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Si confronti l'opera con racconti come *Yūkoku* (Patriottismo, 1966) e *Eirei no koe* (La voce degli spiriti eroici, 1966)

L'anno seguente *Wagatomo Hittorā*, Mishima scriverà il suo ultimo testo per il teatro moderno, *Raiō no terasu* (La terrazza del re lebbroso, 1969).

Nel 1965, Mishima si era recato in Cambogia al fine di raccogliere dati per il suo romanzo *Akatsuki no tera* (Il tempio dell'alba, 1968); qui aveva visitato le rovine di Angkor Thom, dove aveva visitato il Bayon, sontuoso tempio Buddhista del dodicesimo secolo, la cui storia lo aveva estremamente affascinato. Secondo la leggenda il giovane re Jayavarman VII, dopo aver cominciato la costruzione del Bayon, si era ammalato di lebbra, e il suo corpo era andato lentamente deteriorandosi sino alla morte, avvenuta al completamento del tempio. *“Dall'istante in cui ho visto la statua del giovane re lebbroso sedere quieto nelle giornate tropicali, nella mia mente subito si è materializzata l'idea di questo dramma”*,<sup>34</sup> racconta Mishima. L'idea divenne realtà però solo quattro anni più tardi, a causa di continue esitazioni dell'autore dovute alla difficoltà dell'allestimento teatrale del dramma. L'opera fu rappresentata per la prima volta nel 1969, un mese dopo la pubblicazione, in una produzione al Teatro Imperiale della compagnia Rōman Gekijō (Teatro Romantico), la nuova compagnia fondata da Mishima dopo aver abbandonato il gruppo NLT.

Suggestionato dalla leggenda del re lebbroso, Mishima sceglie così di darci un'ultima e precisa rappresentazione dell'opposizione che già era andato analizzando tramite il teatro nei suoi *nō* moderni e in *Sado kōshaku fujin*, quella tra arte e vita, tra spirito e materia.

Egli immagina la morte di Jayavarman VII come causata dalla pericolosa divisione tra il suo corpo e il suo spirito; la lebbra diventa così metafora della morte in vita, conseguenza di questa separazione. L'amore per l'assoluto, che diviene in Mishima il tratto principale del carattere del sovrano, si materializzerà in una malattia assoluta come la lebbra. L'opera si conclude sui gradini del Bayon, con l'incontro-scontro tra i due princîpi, il corpo materiale del re e il suo spirito, impersonato da una voce.

---

<sup>34</sup> Mishima Yukio, “Atogaki «Rayō no terasu»” (Postfazione: «La terrazza del re lebbroso»), *MYZ*, vol. 34.

La leggenda vuole che la statua che si trova sulla cosiddetta «terrazza del re lebbroso» raffiguri il sovrano Jayavarman VII. Il soggetto della statua è in realtà incerto, e si pensa che essa possa raffigurare una divinità induista.

Anche in questo caso è il materiale a prevalere sull'immateriale: lo spirito del re perirà, mentre il suo corpo, guarito, continuerà a vivere. Il corpo è così diventato esso stesso il Bayon, monumento eterno all'assoluto. Il sipario si chiude, infatti, sulle parole pronunciate dal corpo del sovrano, che si identifica con il Bayon.

La soluzione trovata da Mishima all'inevitabile decadenza del corpo sembra essere nella negazione della decadenza stessa. Questa conclusione afferma chiaramente la superiorità del corpo sui disegni dell'intelletto, già adombrata in *Sado kōshaku fujin*.

Riferendoci però al saggio autobiografico *Tayō to tetsu* (Sole e acciaio, 1968) capiamo come questa affermazione, che sembra essere perentoria, sia destinata ad essere nuovamente contraddetta. Il classicismo che Mishima abbraccia negli anni cinquanta, ispirato particolarmente dal mondo classico greco, lo porterà ad affermare la supremazia sull'intelletto del corpo, strumento privilegiato per «sentire» la vita. Il corpo viene ad essere così il veicolo ideale per l'attività, mentre l'intelletto, con la sua incapacità di influire sul reale, diviene emblema della passività. Ma in conclusione sarà decisamente il progetto romantico e intellettuale a prevalere. Nel saggio *Tayō to tetsu*, Mishima evidenzierà come il corpo «perfetto» che si era faticosamente costruito con un incessante esercizio fisico fosse uno strumento per soddisfare il suo vero impulso, quello che lo portava verso «l'oscurità», verso la morte. L'infatuazione classica di Mishima rientra così in un disegno più ampio, prodotto di un intelletto fortemente romantico:

*Pur nutrendo un profondo impulso romantico verso la morte, esigevo  
quale suo strumento un corpo rigorosamente classico[...]  
Per una morte romantica ed eroica erano indispensabili muscoli possenti  
e scultorei[...]*<sup>35</sup>

Sarà questo progetto a dare un senso compiuto alla conclusione della vita di Mishima: il suo drammatico *seppuku* uscirà certamente dal dominio della fantasia letteraria per divenire reale, ma sarà il suo romanticismo a dargli un significato. Il reale tornerà così ad essere strumento per una trasfigurazione operata dall'intelletto, chiudendo il cerchio che riportava Mishima al culto della morte tipico del Romanticismo Shōwa.

---

<sup>35</sup>Mishima Yukio, *Sole e acciaio (Tayō to tetsu)*, trad. it. di Lydia Origlia, Ugo Guanda Editore, Parma, 1982, pag. 25.



Il ritorno evidente in lui dei valori della gioventù non fu però indolore. Egli passò attraverso un periodo di profonda crisi, durante il quale, pur non trovando risposta in nessun valore o credo, avrà chiara la sensazione del mondo contemporaneo come assoluta vacuità. Di questo nichilismo, che lo accompagnerà sempre, vi è evidente traccia nelle opere degli anni cinquanta e soprattutto nel testamento spirituale di Mishima, *Hōjō no umi* (Il mare della fertilità, 1966-1970), sua ultima e più ampia opera. In essa, infatti, con sottile e cinica ironia egli metterà in discussione tutta la sua vita e l'esistenza stessa: e se ogni certezza fosse solo illusione?

Per tutto il periodo del dopoguerra sino alla morte Mishima viene quindi ad essere un uomo sdoppiato che tenta di riunire le sue due metà; da una parte lo scrittore, creatore di mondi illusori, e dall'altra l'uomo d'azione, che rifiuta di essere imprigionato nella gabbia dorata della letteratura. Mondo immaginario dell'intelletto e realtà del corpo convivranno con difficoltà.

In conclusione di questo conflitto spirituale, Mishima sceglierà una morte sicuramente da uomo d'azione, spinto però da un progetto romantico, certo non «materiale» ma intellettuale. Sarà questo il suo modo di riunire gli opposti.

Negli scritti di Mishima, quindi, sia nei romanzi, sia nei testi per il teatro, è evidente la sua divisione tra il desiderio di una romantica fuga in un mondo di arte e fantasia e la necessità di una positiva e disincantata aderenza alla realtà, quello che lui stesso definiva, secondo le parole di Nietzsche, «nichilismo attivo».

Nei testi teatrali scritti da Mishima è inoltre manifesta la ricerca di nuovi temi e di una certa essenzialità nella struttura, volta ad evidenziare la tensione drammatica, che deve prevalere su ogni artificio scenico.

La ricerca di Mishima tiene conto anche della tradizione teatrale del Giappone, della quale era un profondo conoscitore, e del *nō* in particolare, teatro basato proprio sulla tensione generata dalla fissità, dalla ieraticità del gesto, dalla semplicità di struttura e dall'azione interiore più che da quella esteriore. Egli cerca così di ridare personalità al teatro moderno giapponese, troppo spesso volto all'imitazione o traduzione del teatro occidentale.

La sua passione per il teatro moderno e, allo stesso tempo, per quello tradizionale, che lo portò a scrivere per lo *shingeki* come per il *kabuki*, lo portò anche al tentativo di dare nuova vita agli antichi temi del *nō* sul palco moderno; Mishima creò così una serie di opere in cui la sperimentazione si intreccia con la riscoperta del passato, effettivamente definibili come «*nō* moderni».

---

## **SECONDA PARTE**

### **2.1 Il nō moderno di Mishima Yukio: l'atmosfera del nō sul palco moderno.**

Dopo avere evidenziato l'influenza esercitata su Mishima dalla *Nihon rōmanha*, decisiva anche per comprendere il suo amore per la tradizione, e dopo avere tracciato una breve storia dell'evoluzione del teatro giapponese verso la modernità dello *shingeki*, vedremo in cosa consiste l'esperimento di Mishima di adattare in versione moderna alcuni drammi della tradizione *nō*.

Faremo quindi delle considerazioni di carattere generale sui *nō* moderni, che, ovviamente, risultano poco comprensibili senza una conoscenza delle opere in questione. Rimandiamo, per una lettura integrale degli otto brevi testi teatrali, alla raccolta *Kindai nōgakushū*.<sup>1</sup>

Il *nō* ha sempre attratto gli scrittori, non solo giapponesi, grazie al suo immortale fascino; i vecchi temi sono stati rielaborati, oppure moderni temi sono stati resi con l'antica forma, ma solo Mishima, nonostante la sua giovane età, è riuscito a riportare in auge le opere tradizionali.

Come nota Keene, quelli di Mishima sono i primi adattamenti di opere *nō* ad essere veramente riusciti; infatti, gli adattamenti già proposti dal drammaturgo Kōri Torahiko (1890-1924), esempio ben noto a Mishima, possono certo essere definiti moderni, ma, poiché trascurano completamente la struttura e l'atmosfera del *nō*, difficilmente possono

---

<sup>1</sup> Mishima Yukio, *Kindai nōgakushū*, a cura di Donald Keene, Shinchōsha, 1999 (prima ed. 1968). D'ora in poi, data la frequenza delle citazioni, ci riferiremo a questa edizione semplicemente come *Kindai nōgakushū*. Donald Keene ha portato a termine la traduzione inglese di cinque *nō* moderni in *Five Modern Nō Plays*, Alfred A. Knopf, 1957. (Sono presenti nella traduzione *Aya no tsuzumi*, *Kantan*, *Aoi no ue*, *Sotoba komachi* e *Hanjo*). Gli stessi cinque *nō* sono disponibili nella traduzione italiana di Lydia Origlia, in *Cinque nō moderni*, a cura di Lydia Origlia, Guanda, Parma, 1984. È inoltre disponibile una traduzione inglese di *Yoroboshi* in Takaya, Ted T., *Modern Japanese Drama: an Anthology*, Columbia University Press, New York, 1979. Una traduzione italiana dal giapponese di *Dōjōji* è disponibile in: Mishima Yukio, *Morte di mezza estate ed altri racconti*, a cura di Marco Amante, Longanesi, Milano, 1971.

essere considerati *nō* moderni.<sup>2</sup> Secondo Mishima stesso, pur essendo opere di valore, questi adattamenti di *nō* esageravano nell'enfatizzare l'aspetto «decadente» del *nō*; erano eccessivamente influenzati da uno stile alla Hofmannsthal.<sup>3</sup> Ispirato comunque da questi precedenti, Mishima decise di trovare un modo diverso per compiere una modernizzazione del *nō*:

[...]Cogliendo il suggerimento di «*Kanawa*» e «*Kiyohime*» di Kōri Torahiko, opere che apprezzavo, ho tentato una modernizzazione del *nō*, che mi era familiare sin dall'infanzia, e così, nell'ottobre del 1950, ho scritto prima «*Kantan*», poi l'anno dopo «*Aya no tsuzumi*» (Il tamburo di damasco), poi nei sette anni seguenti «*Sotoba komachi*» (Komachi e lo stupa), «*Hanjo*», «*Aoi no ue*» (Dama Aoi), ecc...[...]<sup>4</sup>

Mishima in tutta la sua carriera scriverà otto *nō* moderni: oltre a quelli citati abbiamo, infatti, *Dōjōji* (1957), *Yuya* (1959) e *Yoroboshi* (1960).

Queste opere, della durata di un atto, portano sul palco moderno alcuni antichi temi del *nō* scelti da Mishima tra quelli che meglio trattano di sentimenti umani universali, quindi adeguati ad ogni epoca e ad ogni luogo.

Mishima riesce così ad estrarre dalle opere *nō* il tema drammatico –il conflitto di sentimenti nella sua essenzialità– per rappresentarlo con la forma del moderno dramma in prosa, senza l'ausilio delle maschere e della danza.

Il successo di queste opere, dovuto al loro fascino irrealistico e quasi arcaico, è immediato, e, nell'aprile del 1956, le prime cinque vengono pubblicate dalla casa editrice giapponese *Shinchōsha* in una raccolta dal titolo *Kindai nōgakushū* (Raccolta di *nō* moderni, 1956).<sup>5</sup>

Dopo il successo ottenuto in patria con le rappresentazioni dei *nō* moderni organizzati dalle principali compagnie *shingeki* del dopoguerra, *Bungakuza* e *Haiyūza*, i *nō* di Mishima ottennero un notevole successo anche in Germania, Svezia e America.

---

<sup>2</sup> Keene Donald, "Kaisetsu" (Commento), in Mishima Yukio, *Kindai nōgakushū*, pag. 229. Keene nota come gli adattamenti scritti da Kōri Torahiko richiamino l'atmosfera da fine secolo delle opere di Wilde, come *Salomè*. Kōri Torahiko ha scritto adattamenti di *nō* come *Kanawa*, *Dojoji* e *Kiyohime*; i suoi adattamenti sono anche stati pubblicati in inglese.

<sup>3</sup> Mishima Yukio, "Sotoba Komachi oboegaki" (Note a Sotoba komachi, 1952), *MYZ*, vol. 26, pag. 143. Le opere di Hofmannsthal colgono il sentimento di crisi del primo novecento, facendone uno dei più significativi rappresentanti del decadentismo europeo.

<sup>4</sup> Mishima Yukio, "Kindai nōgakushū ni tsuite" (A proposito dei *nō* moderni, 1963), *MYZ*, vol. 30, pag. 209.

<sup>5</sup> Attualmente sotto il titolo *Kindai nōgakushū* sono stati raccolti dalla *Shinchōsha* tutti e otto i *nō* moderni: *Kantan*, *Aoi no ue*, *Aya no tsuzumi*, *Sotoba komachi*, *Hanjo*, *Dōjōji*, *Yoroboshi* e *Yuya*.

In Germania, già nel 1958, una produzione dei *nō* moderni intitolata *Funf Moderne Nō-Spiele* (Cinque *nō* moderni) viene rappresentata in un tour di tre mesi in ventiquattro città. Grazie al loro successo artistico nonché economico, i *nō* moderni, assieme alle ben più note opere di Ionesco, fecero addirittura da «apripista» alle produzioni di opere in un atto, non molto frequenti nella Germania del dopoguerra.<sup>6</sup> L'anno seguente tre dei *nō* moderni verranno rappresentati a San Francisco e a Stoccolma; Nel 1960 in Messico, Australia e a New York. Queste produzioni rappresentano una rilevante tappa nella vita dello scrittore, che non ha mai nascosto la sua soddisfazione per i riconoscimenti ottenuti all'estero. Mishima Yukio, con i *nō* moderni, entrò anche nella storia del teatro «alternativo» americano di quegli anni; grazie a lui, infatti, e grazie anche all'ottima traduzione inglese di Donald Keene, gli antichi temi del *nō* erano entrati nel moderno circuito teatrale di New York cosiddetto «*off Broadway*».<sup>7</sup>

Riuscire a vedere i suoi drammi rappresentati nei teatri *off Broadway* di New York non fu però per Mishima una cosa facile.

Egli venne personalmente invitato a New York nel luglio del 1957 dal suo editore Harold Strauss per promuovere *Five Modern Nō Plays*, la traduzione di *Kindai nōgakushū* portata a termine da Donald Keene, amico di Mishima e noto studioso di letteratura giapponese; in America Mishima rimase sino a fine dicembre, ma senza riuscire a organizzare una rappresentazione delle sue opere. L'intenzione di Mishima, suggerita dal giovane scrittore emergente Keith Bostford, amico di Keene che doveva organizzare la rappresentazione, era di rappresentare come un'unica opera *Sotoba komachi*, *Aoi no ue* e *Hanjo*. Allo scopo di connettere tra loro i tre *nō* moderni, Mishima scrisse nuovi passi di testo, che vennero prontamente tradotti da Keene.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Mishima Yukio, *Kindai nōgakushū ni tsuite*, op. cit. , pag. 216.

<sup>7</sup> Il termine *off Broadway* venne coniato negli anni cinquanta per indicare le rappresentazioni teatrali che si tenevano a New York ma fuori dal «distretto teatrale» principale, quello di Broadway. La differenza è soprattutto nel fatto che le produzioni di Broadway hanno uno scopo eminentemente commerciale; conseguentemente il termine *off Broadway* indica opere sperimentali, a basso costo e rappresentate in un circuito di piccoli teatri. Queste produzioni avevano spesso notevole valore artistico; all'inizio vennero infatti presentate come *off Broadway* ad esempio opere di E. Ionesco e S. Beckett. Come crebbero i costi di produzione e il circuito *off Broadway* perse il suo carattere «alternativo», negli anni sessanta venne prontamente coniato un termine per indicare produzioni che non erano *Broadway* ma nemmeno *off Broadway*: *off off Broadway*.

<sup>8</sup> Per i passaggi che avrebbero dovuto unire *Sotoba komachi*, *Aoi no ue* e *Hanjo* si veda "Long After Love", MYZ, vol. 24.

Al momento di pianificare la rappresentazione sorsero però enormi difficoltà, soprattutto nel trovare il regista e gli attori adatti; Mishima, così, vedendo prolungarsi a tempo indeterminato il suo soggiorno, si trasferì, per risparmiare, in una pensione economica del Greenwich Village, vivendo in economia nell'attesa che venisse organizzata la rappresentazione. Deluso e abbandonato dai finanziatori, Mishima fuggì da New York e tornò in Giappone dopo avere visitato la Spagna e l'Italia, nel gennaio del 1958. Terminava così quella che egli definisce una “*tortura della speranza*”.<sup>9</sup>

Mishima dovette attendere novembre del 1960 per vedere rappresentati *Aoi no ue* e *Hanjo* nei teatri di New York. Fu Lucille Lortel, proprietaria del Theatre De Lys, a riconoscere il valore di queste opere. *Aoi no ue* e *Hanjo* vennero così rappresentate nel suo teatro, con la direzione di Walt Witcover.<sup>10</sup> Un altro importante uomo di teatro della scena *off Broadway* di New York, Herbert Machiz, si interessò ai *nō* moderni di Mishima, confermandone il successo americano dirigendo al Player's Theatre, l'anno seguente, una lunga programmazione di cinquanta giorni di *Aya no tsuzumi* e *Sotoba komachi*.

Il successo che i *nō* moderni ottennero a livello internazionale –in America ma anche in Francia, Spagna, Germania, Svezia, Messico, Australia– evidenzia come il teatro proposto da Mishima con queste opere si distaccasse dal teatro moderno giapponese più ortodosso, spesso mera imitazione dei classici del teatro occidentale, per proporre un tipo di teatro dal respiro internazionale, una sintesi perfettamente riuscita, come scrive

---

<sup>9</sup> Mishima così riassume le motivazioni del fallimento: “*I finanziamenti erano stati meno cospicui del previsto. Con i satelliti artificiali il prezzo delle azioni era calato, e tutti prendevano precauzioni. I satelliti artificiali erano capitati nel momento meno opportuno.*

*Poi, all'ultimo momento, e per strane circostanze, non si era riusciti a trovare la protagonista. Come se ciò non bastasse, il cognato del regista era stato operato ad un occhio per un tumore, e a questa si erano aggiunte altre circostanze sfortunate.*”

*La coppa di Apollo*, op. cit., pag. 169.

<sup>10</sup> Lucille Lortel (1900-1999) è stata forse l'impresario teatrale più importante della scena *off-Broadway* di New York. Nel 1947, per dare a nuovi drammaturghi e attori la possibilità di esprimersi in un contesto libero da pressioni commerciali, aprì il White Barn Theatre (Westport, Connecticut); nel 1955 acquistò il Theatre De Lys (ora Lucille Lortel Theatre), situato nel Greenwich Village di New York, per presentare al pubblico americano le opere sperimentali dei nuovi autori del cosiddetto «teatro dell'assurdo», sia europei, come Ionesco o Beckett, sia americani, come Edward Albee. Walt Witcover è un noto attore e regista teatrale della scena *off Broadway*.

Yamanouchi Hisaaki, di passato e presente letterario, di tradizione e di talento individuale, di sensibilità giapponese e di cultura letteraria europea.<sup>11</sup>

Riprendendo i temi e le situazioni più o meno precisamente secondo i casi, Mishima non ha voluto riscrivere i *nō* operando semplicemente un cambiamento di forma e linguaggio, adattandoli alla tecnica del teatro moderno; ha creato qualcosa di nuovo, cercando di rendere nello *shingeki* anche la struttura e soprattutto l'atmosfera delle opere originali, per dare vita ad un teatro nuovo e insolito.

Scriva Mishima:

*[...]Estrapolando i temi metafisici del nō e dandogli veste contemporanea, riportando in vita punti di forza come l'atmosfera illusoria e i liberi cambiamenti di scena, avevo intenzione di offrire allo shingeki una nuova e insolita pietanza.*<sup>12</sup>

I *nō* in versione moderna di Mishima si collocano così all'interno della tradizione *shingeki*, ma, fatto importante, sono sintomo di una ricerca di rottura con lo stile realista-naturalista che era proprio di questo genere di ispirazione occidentale. Questo è evidente anche nella sua volontà di non riprodurre, coi *nō* moderni, situazioni o ambienti legati a un periodo storico o ad un luogo preciso. I *nō* moderni hanno quindi un carattere astratto, essenzialmente anti-naturalista, libero da contingenze di tempo e spazio.<sup>13</sup>

Mishima sembra quindi cercare un modo di fare teatro radicalmente non realista, certo non familiare allo *shingeki*; il migliore esempio di teatro non realistico, poetico e simbolico, per un drammaturgo giapponese non poteva che essere il *nō*:

*[...]Mishima may seem to espouse a radical, nonrealistic technique unfamiliar to the modern Japanese theatre. Yet his approach is very much part of the existing Japanese theatrical tradition, which has always treasured its poetic, symbolic and nonrepresentational elements –the Nō being its best example.*<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Yamanouchi Hisaaki, *The search for authenticity in Modern Japanese literature*, "A Fantasy World: Mishima Yukio." Cambridge University Press, 1978, pag. 138.

<sup>12</sup> Mishima Yukio, "Jōen sareru Watakushi no sakuhin -«Aoi no ue» to «Tada hodo takai mono ha nai»" (Due mie opere rappresentate: «Dama Aoi» e «Nulla costa più di una cosa gratis», 1955), *MYZ*, vol. 27, pag. 25.

<sup>13</sup> Una certa volontà di mantenere questi drammi liberi da una precisa collocazione spazio temporale è evidente anche nel fatto che Mishima tende a non prescrivere costumi o elementi scenografici da rispettare rigidamente.

<sup>14</sup> Takaya Ted T., "Introduction", *Modern Japanese Drama: an Anthology*, op. cit., pag. XXIX.

Così facendo egli si avvicinerà inevitabilmente a certo teatro sperimentale d'avanguardia europeo e americano, come conferma l'interesse di Lucille Lortel per queste opere.

Questi moderni drammi di Mishima, quindi, non sono solo la riproposizione in chiave moderna del *nō* medievale; tentano bensì di dare nuova vita al dramma moderno giapponese donandogli una dimensione poetica, metafisica e mitica, attingendo principalmente dalla tradizione del *nō* e, in secondo luogo dalla tradizione poetica e da certo teatro moderno dell'occidente.<sup>15</sup>

In queste opere è così evidente la volontà di Mishima di rinnovare lo *shingeki*, ricorrendo alla tradizione anche per recuperare al teatro moderno giapponese la spettacolarità, che sempre più cedeva il posto al vuoto accademismo, alle disquisizioni teoriche e ai pregiudizi del dramma psicologico-realista. Mishima cercava già di correggere quelli che nel 1966, su di una sorta di «manifesto» del gruppo teatrale NLT, indicava chiaramente come principali difetti del teatro moderno giapponese: la tendenza politica, l'accademismo degli autori teatrali e certo vuoto formalismo.<sup>16</sup>

Non è un caso, quindi, che i primi *nō* di Mishima, risalendo ad un periodo di forte immobilismo dello *shingeki*, siano quelli più in contrasto con i troppo rigidi canoni del realismo tipici di questo teatro. Nascono così infatti *Kantan*, *Aya no tsuzumi* e *Sotoba komachi*, nei quali è evidente come il punto di forza sia proprio l'«arricchimento trasversale» tra teatro moderno e medievale, che porta ad un rinnovamento tematico e formale.

Bisogna comunque sottolineare come l'uso che Mishima fa dei temi drammatici del passato non sia certo un caso eccezionale nella letteratura. Oltre all'esempio, ben noto a Mishima, di Kōri Torahiko, la volontà di operare una modernizzazione del mito, in

---

<sup>15</sup> Mishima in particolare cita il nome del poeta irlandese William Butler Yeats, noto per la sua poesia particolarmente evocativa e metafisica, come il *nō*. Si veda: Mishima Yukio, *Sotoba komachi oboegaki*, op. cit., pag. 143.

<sup>16</sup> Mishima, in questa dichiarazione programmatica, sottolinea comunque la necessità di uno schema base realistico per quanto concerne la recitazione. Dall'altro lato, però, sottolinea come sia necessaria una maggiore attenzione per la rappresentazione, per la «teatralità» e la bellezza dello spettacolo, liberando il teatro dai pregiudizi del realismo. Si veda: Mishima Yukio, "NLT no miraizu" (Piani futuri del gruppo NLT, 1966), *MYZ*, vol. 27, pag. 458.



particolare di quello greco, è presente anche in scrittori francesi molto amati da Mishima, come Racine o, più recentemente, Cocteau.<sup>17</sup>

Infatti, sia la tragedia greca, sia il *nō*, si prestano ad un adattamento drammatico in chiave più moderna, come dimostrano Racine da una parte e Mishima dall'altra.<sup>18</sup>

Ci interessa però in questa sede notare come il *nō*, al di là della sua bellezza stilizzata, sia un tipo di dramma tuttora impregnato di sacro, prodotto di due religioni ancora vive, che riunisce in se leggenda buddhista e mitologia shintoista. Proprio in questo sta una delle principali differenze tra il modernizzare un *nō* e adattare, invece, una tragedia greca: in quest'ultimo caso, infatti, l'elemento sacro è ormai quasi impercettibile.<sup>19</sup>

La sacralità ancora viva della rappresentazione rende l'adattamento più difficoltoso, dato che il fascino e la bellezza del *nō* risiedono proprio nella sua capacità di mescolare passato e presente, mondo dei vivi e dei fantasmi, evocando così sotto gli occhi del pubblico un senso di impermanenza, concetto cardine di un credo ancora vivo.

Proprio la profondità del riferimento simbolico e la bellezza poetica vengono mantenute da Mishima, che muta però l'origine di questa atmosfera metafisica; infatti non abbiamo più, nei suoi *nō*, un gusto spiccatamente buddhista. La poeticità del dramma scaturisce non più da un senso religioso, ma dalla personale visione dell'autore. Egli cerca di dare allo *shingeki*, eccessivamente irrigidito su posizioni realiste, la dimensione metafisica del *nō*, facendo però della propria personale visione del mondo l'asse portante della rappresentazione; sarà così anche la visione esistenziale dell'autore, oltre ai temi atipici, a dare ai *nō* moderni qualcosa in più rispetto ad un dramma realista.

---

<sup>17</sup>Keene accosta la rivisitazione del *nō* operata da Mishima alla rivisitazione dei miti greci compiuta da questi autori. Questi autori figurano sicuramente tra le influenze di Mishima, che conosceva bene la letteratura europea e quella francese in particolare. Amava scrittori come Muriac, Radiguet, Cocteau e Racine. Mishima dedicò alla figura di Radiguet, scrittore morto appena ventenne, *Radiguet no shi* (La morte di Radiguet, 1953) e un saggio sul romanzo breve *Le Bal du Comte d'Orgel*, in *Sekai bungaku* (No. 21, 1948). Supervisionò inoltre la traduzione giapponese di *Britannicus* di Racine, nel quale recitò.

<sup>18</sup>La tragedia greca e il *nō* mettono in scena sentimenti umani universali; per meglio raggiungere questa universalità sono molto simboliche e hanno, almeno nella loro forma originaria, molte similitudini: pochi personaggi, un coro, la danza e le maschere. Mentre però la tragedia greca divenne gradualmente più realistica, il *nō* accentuò il suo carattere simbolico, soprattutto con l'opera di Zeami (1363-1443) e dei suoi successori.

<sup>19</sup>È Marguerite Yourcenar che evidenzia questa differenza, conoscendo bene la letteratura greca ma anche quella nipponica. Infatti, sostiene la scrittrice, nel dramma greco l'elemento sacro è sfumato, dato che tratta di una religione ormai percepita come morta dallo spettatore. Diverso è il caso del *nō*, dal sapore tipicamente buddhista. Mishima, secondo lei, riesce comunque nel difficile adattamento, evitando sia il banale «pastiche», sia l'irritante paradosso.

Si veda: Yourcenar Marguerite, op. cit. , pag. 36.

Quello che interessava a Mishima era quindi anche il mantenimento del carattere sovranaturale e fantastico del *nō*, che sembra rimandare ad una realtà superiore, per manifestare così la sua insofferenza verso il rigido realismo dello *shingeki*. Mishima stesso spiega:

*Per riportare in vita nella modernità il tema metafisico e la libera collocazione spazio-temporale del nō, ho compiuto una modernizzazione delle situazioni.*<sup>20</sup>

Era quindi necessario per Mishima, mantenuti i vecchi temi, modernizzare la situazione, perché tornasse a vivere, nel teatro moderno, quindi per lo spettatore moderno, l'atmosfera metafisica del *nō* e, con essa, l'universalità dei temi drammatici, effettivamente liberi da contingenze di luogo e di tempo poiché riguardanti sentimenti umani universali.

L'attitudine stessa di Mishima verso la bellezza stilizzata del *nō* ribadisce questo concetto. Egli mostra verso questa forma di teatro un approccio bivalente; da una parte ammira moltissimo la mescolanza di solennità religiosa e bellezza sensuale della rappresentazione, ma, come riporta il suo amico e biografo Henry Scott Stokes, spesso ne veniva annoiato, sentiva mancare il coinvolgimento.<sup>21</sup>

Mishima voleva che il pubblico dei suoi *nō*, giapponese od occidentale, sentisse la situazione più vicina, quindi contemporanea, per meglio cogliere l'universalità dei temi drammatici e poter essere più direttamente coinvolto dall'atmosfera metafisica e irrealistica della storia, così da calarsi in una dimensione onirica e poetica sostanzialmente estranea al dramma psicologico-realistico giapponese contemporaneo.

Gli adattamenti di Mishima rendono così l'atmosfera misteriosa e poetica del *nō* facilmente accessibile allo spettatore moderno di ogni luogo, anche quando l'opera originale non è conosciuta; è il contrasto tra reale e irrealistico che evidenzia la dimensione metafisica del dramma.

Bisogna comunque notare come nello *shingeki* la ricerca di un maggiore lirismo, anche a scapito del realismo, non sia certo dovuta solo all'opera di Mishima, ma sia stata l'esigenza di un'intera generazione di drammaturghi.

---

<sup>20</sup> Keene Donald, "Kaisetsu" (Commento), in *Kindai nōgakushū*, pag. 230.

<sup>21</sup> Scott Stokes Henry, op. cit., pag. 171.

Gli artisti *shingeki* del dopoguerra, volendo opporsi allo stile ormai immobile e sterile di un teatro realista basato sulla letteratura drammatica occidentale, cercarono di contrastarlo anche riscoprendo la tradizione giapponese. Ottimi esempi di questa tendenza sono Kinoshita Junji e Katō Michio.<sup>22</sup> Quando Mishima cominciò ad affermarsi come scrittore teatrale era quindi già iniziato un radicale cambiamento che portò, più tardi, all'affermazione del teatro d'avanguardia.<sup>23</sup>

Il realismo psicologico di importazione occidentale era ormai diventato la regola; al di là delle differenze artistiche e politiche, tutti i gruppi *shingeki* avevano tacitamente accettato certe convenzioni, prime fra tutte la recitazione realistica e l'importanza attribuita al testo. La rappresentazione tradizionale giapponese, al contrario, è basata sulla danza ed il canto, che, soprattutto nel *kabuki*, hanno più importanza del testo.<sup>24</sup>

Il *nō* ed il *kabuki*, essendo inoltre estremamente stilizzati e poco realistici, fornivano le basi adatte per un teatro che esprimesse il disagio dei nuovi drammaturghi di fronte ad un realismo ormai irrigidito, ridotto a sterile veicolo di teorie marxiste di importazione. Era naturale quindi, tenendo anche conto del rinnovato orgoglio nazionale degli anni cinquanta, che gli autori di teatro riscoprissero il passato come valida sorgente di ispirazione; fu proprio Mishima uno dei drammaturghi che aprì la strada a questa tendenza, riadattando delle opere *nō* in versione moderna.<sup>25</sup>

Altri autori, poi, sulla scia della sua stessa intuizione, portarono avanti un loro personale discorso di reazione contro il dogma straniero del realismo, rifacendosi nuovamente al *nō* e rielaborandolo come fonte di ispirazione per un teatro decisamente surreale.

---

<sup>22</sup> Kinoshita Junji in alcune sue opere teatrali riprendeva la tradizione popolare, come ad esempio nell'umoristica *Hikoichibanashi* (La storia di Hikoichi). Inoltre il suo capolavoro poetico-simbolico *Yūzuru*, decisamente una rottura rispetto al realismo dello *shingeki*, fu adattato in versione *nō* e *kabuki*. Katō Michio (1918-1953) nel 1945 scrisse *Nayotake*, un dramma ispirato al classico del decimo secolo *Taketori monogatari* (Storia di un tagliabambù). L'opera riesce a mantenere il lirismo e l'atmosfera «magica» della storia originale, la vicenda di una bambina trovata dentro un bambù.

<sup>23</sup> Donald Richie individua gli autori di questo periodo, in particolare Abe Kōbo e Betsuyaku Minoru, con i loro «drammi dell'assurdo», come principale «cerniera» tra lo *shingeki* e l'avanguardia degli anni settanta. Questi autori traevano ispirazione, più che dalla tradizione nipponica, dall'occidentale teatro dell'assurdo, ad esempio dalle opere di Beckett.

Si veda a proposito: Richie Donald, "Il teatro d'avanguardia in Giappone", in *Teatro contemporaneo*, a cura di M. Verdone, Roma 1986.

<sup>24</sup> Nel *nō* il testo è comunque molto importante, soprattutto nel suo aspetto poetico, capace di creare un'atmosfera. Per questo in esso sono fondamentali le citazioni poetico-letterarie capaci di evocare un preciso sentimento. All'importanza della citazione poetica Zeami dedica parte del *Sandō*, trattato sulla composizione dei *nō*.

<sup>25</sup> Sono di questo parere critici come Ortolani Benito, (op. cit. , pag. 287) e Takaya Ted T. (op. cit. , "Introduzione", pag. XXIX).

Siamo qui in un contesto evidentemente distante dallo *shingeki*; il periodo è infatti quello del movimento *angura* (*underground*). Anche nel teatro d'avanguardia, sviluppatosi in Giappone negli anni settanta, uno degli elementi distintivi che si riscontrano in generale nelle nuove tendenze consiste in un deciso ritorno alle radici culturali ed etniche giapponesi e in una rivalutazione della tradizione.

Si pensi, ad esempio, all'opera di un autore come Ōta Shōgo (1939), fondatore nel 1968 del Tenkei Gekijō (Teatro della trasformazione). Anch'egli riprenderà la leggenda di Komachi in *Komachi fūden* (Storia di Komachi raccontata dal vento, 1977).<sup>26</sup>

Un altro autore il cui teatro è definibile *nō* moderno è ad esempio Suzuki Tadashi (1939); le sue opere, infatti, per l'austera e stilizzata bellezza richiamano alla mente il *nō*.<sup>27</sup>

I *nō* moderni di Mishima si collocano però in una prospettiva sicuramente più vicina allo *shingeki*, anche se in essi si cristallizza perfettamente l'insoddisfazione di fronte al contemporaneo teatro moderno giapponese, sia che si tratti di dramma sociale sia di dramma psicologico, sviluppatosi facendo del realismo un principio.

I suoi *nō* moderni non indicavano quindi una vera alternativa allo stile dello *shingeki*, come farà il teatro d'avanguardia.<sup>28</sup> Ne rappresentavano, invece, un'evoluzione, dimostrando inoltre, contro la diffusa politicizzazione dello *shingeki*, come non fosse necessario importare teorie politiche dall'occidente per fare del teatro moderno, ma fosse possibile, prendendo spunto dalla tradizione, creare un teatro moderno veramente giapponese. Mishima, così, riscoprendo tramite la sua personale poetica la tradizione comune, dava un esempio di nuovo teatro, non necessariamente basato sul dramma psicologico-realistico occidentale.

---

<sup>26</sup>Questo dramma, muto, usa un palcoscenico *nō*, cercando di evidenziare, con un'estrema lentezza nell'azione, il potere della passività, cioè «l'essere», contro il potere dell'attività, cioè «il fare». La lentezza è tale che la protagonista per raggiungere il centro del palco impiega quindici minuti. Il rallentamento dell'azione crea un'atmosfera di solennità che ricorda sicuramente il *nō* più dello *shingeki*.

<sup>27</sup>È il critico Senda Akihiko ad evidenziare questo aspetto e a definire il teatro di Suzuki come un *nō* dei tempi moderni. Si veda: Senda Akihiko, *Performing Arts: Trends in Contemporary Japanese Theatre*, The Japan Foundation.

<sup>28</sup>Il teatro *angura* rivoluzionerà anche quelle che erano le modalità di rappresentazione del teatro *shingeki*, portando le rappresentazioni fuori dai teatri, per strada o in tendoni, e diminuirà spesso l'importanza data al testo. È importante notare però come anche nel teatro d'avanguardia vi sarà una certa volontà di recupero della tradizione giapponese. Questa esigenza è scaturita probabilmente in risposta alla degenerazione endogena dello *shingeki*, quasi completamente ispirato alla cultura occidentale, e dal bisogno di ritrovare un'identità nazionale dopo i durissimi colpi subiti dal Giappone nel periodo bellico.

Era quindi sua intenzione, per usare le parole dello stesso Mishima, “*disgregare la forma originaria [del *nō*] e, estrattone il solo soggetto, mostrarlo al pubblico in una provetta*”.<sup>29</sup>

La modernizzazione della situazione procede così su di una duplice direttiva; da una parte vengono resi attuali ambienti e personaggi, ma, dall'altra, viene comunque mantenuta un'atmosfera irreale e arcaica, inscindibile dai temi originari, spesso sicuramente non realistici.<sup>30</sup> Mishima riflette sulla sua operazione di modernizzazione dopo aver constatato la convinzione del regista Takechi Tetsuji, che, analizzando il *nō* moderno *Aya no tsuzumi*, lo considerava ideale per essere rappresentato in uno stile «arcaico», facendone un dramma danzato con l'utilizzo di maschere del *nō*. L'opera vide effettivamente la luce, e venne rappresentata nel 1955, con un accompagnamento di musica occidentale e un gruppo misto di attori *nō*, *kyōgen* e *shingeki*. Nacque così quello che Mishima definiva un «esperimento di reimportazione» della sua opera nello stile del *nō*, dal quale il tema era stato estrapolato. Questa possibilità lo induce a riflettere sulla sopravvivenza del carattere arcaico nel suo *nō* moderno:

*Ma la mia operazione di disgregazione può darsi sia un fallimento. Il soggetto esiste indissolubilmente dallo stile e, se nel mio «Il tamburo di damasco» esiste il soggetto del testo originale del *nō*, allora può darsi che nel Giapponese che ho usato, negli artifici scenici che ho usato e in tutto il resto, sopravviva, in una forma peculiare, lo stile del testo originale.*<sup>31</sup>

La dimensione arcaica e metafisica, quindi, sopravvive quasi di nascosto, in forma diversa, in *Aya no tsuzumi* come negli altri *nō* moderni.

Non sarà però funzionale, come nel *nō* tradizionale, all'argomento mitico e religioso, ma ad una rappresentazione della personale visione esistenziale dell'autore. I *nō*

---

<sup>29</sup> Mishima Yukio, “Takechi han «Aya no tsuzumi» ni tsuite” (A proposito di «Il tamburo di damasco» nella versione di Takechi, 1955), *MYZ*, vol. 27, pag. 192.

Mishima osserva che il suo interesse principale risiede nell'eternità del tema drammatico. Il regista Takechi, invece, si interessa anche allo stile del *nō*, con la sua eternità e universalità. Mishima paragona l'«esperimento di reimportazione» del tema in uno stile arcaico, dal quale era stato estrapolato, alla ricomposizione di uno scheletro distrutto. Rimettendo assieme le ossa, dice Mishima, non si ottiene certo un essere vivente. Ma Takechi ha intenzione di fare qualcosa di più; egli vuole attaccarci «la carne dello stile», creando così un essere vivente in piena regola.

<sup>30</sup> È sufficiente pensare all'apparizione dello spirito di Iwakichi in *Aya no Tsuzumi*, all'improvvisa fioritura del giardino in conclusione di *Kantan*, al fantasma vivente di Rokujō in *Aoi no ue*, e così via.

<sup>31</sup> Mishima Yukio, *Takechi han «Aya no tsuzumi» ni tsuite*, op. cit., pag. 192.

moderni sono così incentrati sulla contrapposizione di realtà e verità da una parte, e di passione individuale e menzogna dall'altra.<sup>32</sup> In questo modo il rapporto tra il mondo fenomenico e la percezione individuale –che spesso sfocia nell'idealizzazione– diventa l'asse attorno al quale ruota la struttura drammatica dei *nō* moderni.

Il lirismo del *nō* e i suoi temi saranno funzionali alla creazione di un conflitto tra l'idealizzazione della realtà e la realtà stessa, colma di decadenza e degradazione.

Mishima manterrà così quel senso di impermanenza del mondo che è tipico del Buddhismo, ma, eliminando la speranza religiosa, rappresenterà il vuoto del mondo contemporaneo.

La dimensione metafisica del dramma trova quindi il suo senso nel contrasto col nichilismo di Mishima e con la sua conseguente lucida e disincantata visione del mondo; perché il contrasto possa essere evidente, la situazione viene calata dall'autore nel mondo reale.

Ecco allora che il monaco di *Sotoba komachi* viene sostituito da un moderno poeta da quattro soldi e Komachi, da centenaria ex-dama di corte, diviene un'ex-donna mondana e salottiera; allo stesso modo al posto della figura del principe splendente Genji, troviamo, in *Aoi no ue*, *nō* moderno ambientato in uno strano ospedale, un dinamico giovane uomo d'affari, e così via.<sup>33</sup> Mishima inserisce avvenimenti surreali in una moderna ambientazione realistica, in un allestimento teatrale che è molto vicino a quello dello *shingeki*, riuscendo in tal modo a sorprendere più efficacemente lo spettatore; per questo ad esempio l'apparizione dello spirito di Iwakichi in *Aya no tsuzumi* e il salto indietro nel tempo in *Sotoba komachi* appaiono inquietanti e colpiscono chi assiste al dramma.

La modernizzazione, quindi, non elimina la dimensione metafisica ed irrealista dei temi; spingendosi ad un livello più profondo la rende invece funzionale all'espressione del

---

<sup>32</sup> Yashima Masaharu, "Kindai nōgakushū" (I *nō* moderni), *Kokubungaku: kaishaku to kansho*, 11-2000, pag. 123. Analizzeremo nella sezione seguente questa tematica ricorrente nei *nō* moderni.

<sup>33</sup> Bisogna anche sottolineare come il principe Genji, protagonista del *Genji monogatari*, in realtà non appaia nell'originale *Aoi no ue*; egli non è presente fisicamente, pur essendo in un certo senso il «motore» degli eventi. Mishima sceglie di farlo invece apparire sulla scena col nome di Hikaru, oltretutto *Splendente*, evidente riferimento all'appellativo tradizionale di *Principe Splendente*.

Per il *nō* originale si veda il primo volume della raccolta *Yōkyōkushū*, Iwanami shōten, Tōkyō, 1974, pag. 124. Traduzione inglese disponibile in: Waley Arthur, *The No Plays of Japan*, Charles E. Tuttle Company, 1981. (Prima ed. 1921, Unwin, London).

pensiero, spesso nichilista, dell'autore. I *nō* moderni di Mishima, inoltre, facendo evidente uso di una amara e pungente ironia, uniscono, al recupero della tradizione, una forte tendenza a criticare la società moderna. Queste opere danno così sfogo anche alle tendenze anti-moderne ricorrenti nella letteratura di Mishima e anticipano quella che sarà una costante del successivo movimento *angura*.

Nei *nō* moderni, oltre a mantenere i temi metafisici, creando i presupposti per incantare lo spettatore con un costante senso di mistero, Mishima cerca di dare un'atmosfera arcaica al dramma tramite il linguaggio. Proprio la lingua, o, più precisamente, lo stile letterario, ha importanza fondamentale nel teatro di Mishima. Egli stesso afferma:

*Un dramma scritto con uno stile che non ha pregio letterario, non fa altro che proporre una banale rappresentazione di sentimenti della vita quotidiana in cui il pubblico e gli attori possano riconoscersi.*<sup>34</sup>

È addirittura necessario, per Mishima, raggiungere una certa convenzionalità nel linguaggio dello *shingeki*. Le convenzioni sceniche del teatro tradizionale, abbandonate nel teatro moderno, dovrebbero quindi manifestarsi così nel testo, pilastro della rappresentazione *shingeki*, donandogli lo status di arte. Continua infatti Mishima:

*Per evitare che un'opera non sia altro che una piatta rappresentazione dei sentimenti, è necessario che lo stile letterario diventi per questo tipo di dramma come una convenzione che non deve mai venire meno.*<sup>35</sup>

In questo modo, anche con la raffinatezza e la poeticità del linguaggio, ricco inoltre di allusioni alla tradizione, il *nō* moderno viene ad essere un superamento dello *shingeki* che, troppo spesso, secondo Mishima, mancava di valore artistico e veniva ad essere piatta rappresentazione della quotidianità. Anche a livello linguistico, così, il realismo viene sacrificato per la ricerca di un'atmosfera più lirica, a tratti arcaica. Le parole pronunciate dai personaggi, spesso, più che seguire un realistico sviluppo psicologico, seguono ora la linea di una pungente e surreale ironia, ora la volontà dell'autore di creare una sorta di poesia in prosa, privilegiando le immagini evocative e simboliche

---

<sup>34</sup>Trad. it. di Carolina Negri, op. cit. , pag. 144. Il saggio "Gakuya de kakareta engekiron" (Un saggio sul teatro scritto in camerino, 1957) è presente nel vol. 27 del *MYZ*.

<sup>35</sup> Ibid.

Il teatro *shingeki* è quindi per Mishima un tipo di rappresentazione nella quale il testo, più della recitazione, ha un'importanza fondamentale. Queste sue parole si riferiscono al teatro *shingeki* in generale, e, a maggior ragione, possono essere considerate valide per i *nō* moderni, frutto anche di una particolare ricerca stilistica.

alla logica del discorso. Ogni parola, nei *nō* moderni, rimanda così ad una realtà superiore, richiamando quel senso di impermanenza e di compenetrazione tra realtà e immaginazione che troviamo in un *nō* di fantasmi. Un linguaggio particolarmente evocativo viene così ad avere un ruolo importante nel tentativo di materializzare sul palco una atmosfera particolarmente evocativa:

*Coi miei nō moderni, tentando di creare un dramma poetico basato su di un Giapponese non in versi, avevo intenzione –senza cadere nel noioso dramma psicologico– di materializzare sul palco un atmosfera poetica che trascende completamente il tempo e lo spazio.*<sup>36</sup>

Esempio più efficace della capacità che ha lo stile linguistico di evocare un'atmosfera arcaica e poetica, in questo caso quasi buddhista, è *Yuya*. La figura di *Yuya*, “*incantevole bambola triste*”,<sup>37</sup> e il continuo parallelismo tra il breve fiorire dei ciliegi e la vita umana non possono che riportare alla mente, in un contesto però moderno, il senso di impermanenza che troviamo nei *nō* della tradizione.<sup>38</sup>

La coscienza della precarietà dell'esistenza, fondamento del *nō*, spogliata di ogni religiosità, diviene però rappresentazione dell'inesorabile nichilismo di Mishima. Espressione ancor più chiara della sua visione del mondo, perché più diretta, sono forse le parole del protagonista Toshinori, nel *nō* moderno *Yoroboshi*.<sup>39</sup> Tutta l'opera, il più recente dei *nō*, del 1960, viene ad essere un furioso proclama contro la decadenza spirituale, ormai irreparabile, della società moderna. Toshinori, ragazzo ventenne e cieco di guerra, nella sua cecità ha infatti una visione dell'inevitabile fine del mondo, e comincia la sua descrizione:

*Guardate, dal cielo vengono giù un milione di fuochi. Ogni casa si incendia. Ogni finestra degli edifici sputa fuori fiamme. Mi appare chiaramente. Il cielo è pieno di scintille.*<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Mishima Yukio, *Sotoba komachi oboegaki*, op. cit. , pag. 143.

<sup>37</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 187.

<sup>38</sup> Si noti comunque che anche in questo caso, come avviene in altri *nō* moderni, l'atmosfera poetico-metafisica sia costruita da Mishima per poi essere smontata improvvisamente, in uno scontro con la realtà. La dolce tristezza di *Yuya*, infatti, che diviene il fulcro del dramma, si rivela poi essere pura menzogna. Mishima crea comunque un'atmosfera da *nō*, anche riprendendo espressioni del testo originale, come indicheremo nella traduzione di *Yuya*.

<sup>39</sup> Nel *nō* originale il cinico protagonista dell'opera di Mishima è invece un giovane mendicante cieco, che vive il suo destino in una lucida e dignitosa rassegnazione. Shuntokumaru, questo il nome del giovane, viene calunniato e scacciato di casa dalla matrigna; diviene cieco per il dolore, e vive come mendicante. Ritrovato dal padre, il giovane riacquista la vista. Per il *nō* originale si veda il primo volume della raccolta *Yōkyōkushu*, op. cit. , pag. 404.

<sup>40</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 233.



Questa descrizione apocalittica, intensificata da un uso nettamente antirealistico delle luci, che si protrae a lungo con immagini dello stesso tenore, rappresenta in maniera chiara la visione di un irrimediabile disastro verso cui il mondo moderno sembra indirizzarsi. Mishima rende in questo modo i toni violenti –da tragedia greca– del *nō* originale: il dispiacere e il dolore di Shuntokumaru diventano il nichilismo e la disperazione di Toshinori.

Inoltre, dalle parole di Toshinori, e ancor più dal fatto che la sua è una vera e propria visione mistica che termina in una sorta di svenimento, traspare una tensione quasi religiosa, che ben testimonia come Mishima cerchi di dare allo *shingeki* una dimensione di mistero, poetica e metafisica.

I *nō* moderni, inoltre, con il loro limitato numero di personaggi e con la loro essenzialità nella struttura drammatica, rappresentano bene quella volontà di ricerca di cui abbiamo già trattato a proposito di *Sado kōshaku fujin*.<sup>41</sup> Il limitato numero di personaggi e la poca azione sulla scena permettono infatti di concentrarsi sui dialoghi e sul conflitto dei sentimenti. Anche quando i personaggi potrebbero sembrare numerosi, in realtà essi vengono a rappresentare, in un certo senso, un solo personaggio, che si oppone al protagonista.<sup>42</sup> In questo modo i poli attorno al quale ruota la vicenda rimangono molto limitati, in modo che, sia chi scrive il dramma, sia gli spettatori, possano concentrarsi sulla collisione, molto forte, tra i personaggi. L'universalità dei temi drammatici, che trattano di amore, gelosia, precarietà dell'esistenza –tutti temi senza luogo e senza tempo– viene così evidenziata dall'essenzialità della struttura drammatica.

Secondo Mishima, proprio la possibilità di tralasciare i dettagli per concentrarsi subito sugli eventi essenziali è una delle più importanti caratteristiche del teatro; ciò rende la composizione di un testo teatrale molto diversa da quella di un romanzo:

*Il dramma moderno è molto, molto diverso dal mondo caotico del romanzo, come lo vedo io. Deve sembrare una cattedrale di vetro che fluttua nel cielo. Non importa quanto un dramma possa essere*

---

<sup>41</sup> Si veda pp. 49-50 di questo studio.

<sup>42</sup> È questo ad esempio il caso di *Aya no tsuzumi* (Il tamburo di damasco); i partecipanti al tragico scherzo del tamburo nel negozio di *madame*, infatti, pur essendo più di uno, è come se avessero una sola voce. I poli del dramma rimangono comunque due: il vecchio *Iwakichi* e gli antagonisti al suo arcaico mondo di poesia. È un'opposizione tra due mondi differenti, non tra i personaggi. Lo stesso avviene, ad esempio, in *Yoroboshi*, in cui le due coppie di genitori, adottivi e naturali, rappresentano un unico personaggio che si oppone al visionario Toshinori.

*naturalistico, ma il tema che provoca la tensione drammatica è tale da non poter essere adatto alla forma ordinaria del romanzo; la forza dei sentimenti procede sempre tralasciando i dettagli.[...] <sup>43</sup>*

L'autore, quindi, nello scrivere un testo teatrale può permettersi di costruire una struttura più leggera di quella di un romanzo; può lasciar perdere i particolari per concentrarsi sull'essenziale. La modalità di composizione di un testo teatrale, scrive Mishima, è simile così ad una reale situazione di emergenza nella vita di un uomo: è necessario concentrarsi su ciò che è veramente importante, tralasciando il resto.<sup>44</sup>

L'autore è così libero, ad esempio, dall'incombenza di descrivere accuratamente ambienti e oggetti, e può, trascurando i dettagli, concentrarsi su ciò che considera fondamentale.<sup>45</sup>

Questa volontà di concentrarsi sugli elementi essenziali è evidente nei *nō* moderni, e permette a Mishima la creazione di opere dalla notevole tensione drammatica, che, assieme all'atmosfera onirica mutuata dai temi del *nō*, crea una tensione quasi religiosa tra realtà e immaginazione, i due poli principali attorno ai quali ruota il dramma.

Anche se i suoi *nō* moderni non presentano l'uso di elementi come le maschere, la danza e il coro, e, anche se i personaggi e i luoghi rappresentati sul palco appaiono assolutamente contemporanei, Mishima riesce così, grazie anche alla semplicità della struttura drammatica, ad evocare quella sensazione di mistero tipica di un *nō*.

Egli contribuisce inoltre ad aprire la strada alla rivalutazione della tradizione nazionale che sarà evidente anche nel vero e proprio movimento post-*shingeki* degli anni sessanta e settanta; riesce a creare così delle opere che rappresentano un importante punto di passaggio e un riuscito tentativo di rinnovamento dello *shingeki*.

Mishima, quindi, cercando l'alternativa ad un teatro realista divenuto ormai sterile, trova una soluzione nella reciproca contaminazione tra tradizione del *nō* e realismo dello *shingeki*. Questo perché il *nō* è un tipo di teatro, o meglio di rappresentazione, sostanzialmente poco narrativa, che ricorre a una fitta rete di simboli e di convenzioni,

---

<sup>43</sup> Mishima Yukio, *Shibai to watashi*, op. cit. , pag. 353.

<sup>44</sup> Ibid. , pag. 354.

<sup>45</sup> Scrivendo un dramma, sottolinea Mishima spiegando il suo approccio al teatro moderno in *Shibai to watashi*, l'autore è libero dal tedioso lavoro di descrivere gli ambienti, che esisteranno fisicamente sul palco.

che allontanano decisamente da quella che potrebbe essere una rappresentazione realistica.<sup>46</sup> Il *nō*, quindi, altamente stilizzato, anche grazie all'uso delle maschere, non persegue assolutamente quel realismo che spesso è essenziale nel teatro occidentale.<sup>47</sup>

Anche la scena prevista da Mishima si presenta come stilizzata, tanto da sembrare già di per se uno scenario spettrale e metafisico; vengono comunque utilizzati oggetti riconoscibili, comuni. Egli però trascende quello che è il tipico teatro *shingeki*, adattando l'azione alle sue esigenze narrative e rompendo le convenzioni del realismo. Mishima cercava quindi già una forma diversa dal teatro psicologico-realista di importazione occidentale, più moderna, ma anche più radicata nella tradizione giapponese, che riuscisse a trasmettere un senso di irrealtà e di realtà assieme. Egli così, avvicinandosi decisamente al cosiddetto «teatro dell'assurdo», riesce a comunicarci il conflitto tra mondo reale e mondo fantastico. Il libero trattamento di spazio e tempo, la costante atmosfera di mistero, rendono questi drammi insoliti e innovativi, capaci di arricchire il dramma moderno giapponese con la poesia del dramma tradizionale.

---

---

<sup>46</sup> Si veda per un'introduzione alle convenzioni del *nō*: Keene Donald, "The Conventions of the *Nō* drama", in Keene Donald (a cura di), *Twenty plays of the Nō Theatre*, Columbia University Press, New York, 1970, pp. 1-16.

<sup>47</sup> Questa mancanza di realismo, anche nei momenti più concreti, paradossalmente avvicina il *nō* a certo teatro occidentale d'avanguardia, piuttosto che allo *shingeki* o a quello che è il classico dell'occidente per eccellenza, il teatro di Shakespeare. Anche Zeami, comunque, nei suoi trattati parla di realismo, o meglio di «verosimiglianza drammatica». Nel comporre un *nō*, egli spiega, bisogna fare particolare attenzione a scegliere uno *shite* adatto al ruolo. Un attore molto anziano che interpreta la figlia di qualcuno o un giovane guerriero non sarebbe credibile al pubblico. La convenzione non deve essere forzata troppo; l'età avanzata non può essere nascosta dietro la maschera.

## 2.2 I *nō* moderni e il conflitto tra mondo reale e mondo immaginario.

Queste brevi otto opere, riportando in vita l'atmosfera irreale e poetica dei classici, rappresentano una notevole innovazione delle tematiche nel panorama del teatro giapponese realista; inoltre sono fondamentali per capire l'evoluzione della visione esistenziale di Mishima dal dopoguerra sino all'estremo nichilismo dell'ultima sua lunga opera, *Hōjō no umi*.

Mishima ha infatti sviluppato caratteristiche solamente adombrate nelle opere del *nō*, creando dei drammi che rappresentano un punto importante della sua personale riflessione filosofico-estetica.

Per questo loro essere profondamente legati all'esperienza personale dell'autore, i *nō* moderni sono apprezzabili a prescindere dalla conoscenza che si ha delle opere originali, ma non senza conoscere i temi principali della vasta produzione letteraria di Mishima Yukio.

Ovviamente, però, una comprensione ed un'analisi della tradizione fornisce una griglia interpretativa molto più efficace; sono infatti importanti e interessanti le variazioni –in effetti veri e propri stravolgimenti– apportate da Mishima allo sviluppo drammatico delle opere originali.

Analizzando i *nō* moderni, lo sviluppo drammatico sembra rientrare costantemente in uno schema molto simile. In ogni testo si può quasi individuare un sottotesto comune; il dramma infatti si basa sempre sulla tensione creata dall'equilibrio, perennemente in pericolo, tra due opposte forze: la realtà e l'immaginazione, il vero e il falso, il lirismo della tradizione del *nō* e la prosaicità del mondo.

Nel finale, un avvenimento risolverà questo conflitto; certo non casualmente, sarà sempre la realtà a prevalere sulle costruzioni fantastiche.

Il processo di creazione dell'illusione, via di fuga da una realtà arida, viene improvvisamente a cadere. Mishima crea così un mondo del quale dimostrerà poi l'inconsistenza, facendolo crollare. Sarà proprio il crollo finale a dare senso al dramma:

*La distruzione mi piace quasi quanto l'equilibrio. Più precisamente, l'idea di un equilibrio costruito per essere guidato decisamente verso un crollo è la mia idea di dramma, e, per esteso, diventa la mia idea dell'arte stessa.*<sup>1</sup>

Nei *nō* moderni è evidente questa idea di dramma come una struttura in equilibrio precario; è costante infatti la sensazione che qualcosa stia per accadere, che la struttura stia per cedere. L'atmosfera è così simile a quella percepibile in *Sado kōshaku fujin*, ma è accentuata dal senso di mistero insito nei temi del *nō* scelti da Mishima.

Questi temi, quindi, nel loro aspetto surreale ed onirico, resi nella forma del teatro realista, divengono un mezzo perfettamente funzionale, in Mishima, alla creazione di uno scontro tra il reale e l'irreale. Anche in quest'ottica, oltre che per i temi riportati in vita, queste opere sono definibili *nō* moderni. Caratteristica peculiare di molti *nō* della tradizione è, infatti, la mescolanza di naturale e sovrannaturale.

Il momento culmine della rappresentazione si ha quando, in seguito ad esempio ad un esorcismo, l'evento rappresentato ritorna improvvisamente alla realtà, e, cessato l'attaccamento al mondo, lo spirito in questione può placarsi e lasciare definitivamente la dimensione dei vivi. Due mondi, quello naturale e quello sovrannaturale, che si erano mescolati, tornano a separarsi. Nel *nō* tradizionale, quindi, il ritorno al mondo reale è il culmine della rappresentazione, come nel *nō* moderno di Mishima, nel quale, però, sono il mondo reale e la sua interpretazione ad attrarsi e respingersi, e non il mondo dei vivi e quello degli spiriti. L'esempio più emblematico di questo equilibrio tra due poli, guidato verso un inevitabile crollo, è certo la vicenda del poeta e Komachi in *Sotoba komachi*; il momento dell'improvvisa morte del poeta, tragica conclusione, ci rivela infatti l'inutilità e la pericolosità dello sforzo di influenzare e cambiare il mondo con l'arte. L'uomo, infatti, pagherà con la vita la sua fede nel mondo immaginario della poesia: rifugiarsi nell'illusione allontana pericolosamente dalla realtà.

*Aya no tsuzumi* ci presenta lo stesso scenario, con altrettanta chiarezza: al mondo dell'illusione amorosa, quello del vecchio Iwakichi, si contrappone una spietata e cinica

---

<sup>1</sup> Mishima Yukio, *Gikyoku no yōwaku*, op. cit. , pag. 68. Mishima trova bellissimo l'attimo di pausa subito prima della «catastrofe», che sembra effettivamente riassumere in se tutto il dramma; egli fa riferimento, come esempio, ad un'opera da lui particolarmente apprezzata, *Phèdre* di Racine. La stessa sensazione, scrive Mishima, è avvertibile tra un paragrafo e l'altro nei romanzi dello scrittore francese Radiguet.

realtà. Il doppio fallimento dell'uomo nel tentativo di conquistare l'amata –sia da vivo sia da spirito– ribadisce, in maniera molto chiara, l'inutilità del suo mondo di poesia e di amore idealizzato. La risoluzione alla quale sempre arriva il conflitto è quindi una disgregazione del mondo creato dalla fantasia.

I *nō* di Mishima che possiedono un più accentuato carattere antirealista, come *Sotoba komachi*, *Aya no tsuzumi*, *Kantan* e *Aoi no ue*, sono quelli in cui è più evidente, per contrasto, il ritorno alla realtà e il crollo del mondo illusorio.

In un *nō* di fantasmi come *Aya no tsuzumi*, Mishima ci metterà in contatto col sovrannaturale, per poi riportarci bruscamente alla concreta realtà.<sup>2</sup>

Tra le due dimensioni è impossibile la comunicazione, e la sordità della donna al suono del tamburo lo dimostra. Sarà la materia a prevalere sullo spirito di Iwakichi; sarà quindi un mondo materialistico e volgare a prevalere sullo spirito estetico rappresentato dal fantasma.

Mishima infatti delinea, anche con la divisione della scena, due mondi contrastanti e in competizione: da una parte la poesia e l'amore idealizzato del vecchio Iwakichi, e dall'altra la prosaica realtà del negozio di vestiti.

Inoltre l'autore, per rendere ancora più evidente la contrapposizione, oppone alle parole del vecchio, poetiche e misurate, la materialità e la volgarità del concitato dialogo nel negozio. Facendo così uso della sua pungente ironia, Mishima, con una certa amarezza, rappresenta lo scontro tra la bassezza della modernità e la poesia di un passato idealizzato. Osserva Mishima:

*Sul lato sinistro del palco è in scena la confusione contemporanea, sul lato destro viene rappresentato l'ardore mitologico, raro nella contemporaneità. Questo deve mantenere l'equilibrio di forze tra destra e sinistra. Talvolta è la confusione contemporanea che tende a dare l'impressione più forte, ma, se così facendo, prevalesse il lato sinistro o, al contrario, il lato destro, il dramma finirebbe per crollare.*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Il *nō* originale è attribuito tradizionalmente a Zeami. Forse, però, è più antico. Nel *nō* originale il vecchio è giardiniere in un palazzo della nobiltà. In Mishima diventa custode di un ufficio legale. La principessa, inoltre, viene sostituita nel *nō* moderno dalla cliente di una sartoria alla moda.

<sup>3</sup> Mishima Yukio, "Oboegaki («Aya no tsuzumi» «Kantan»)" (Note a «Aya no tsuzumi» «Kantan», 1959), MYZ, vol. 27, pag. 557. È evidente come Mishima manifesti nuovamente la concezione del dramma come una struttura che deve possedere un equilibrio preciso ma precario e tenda così a limitare i poli attorno ai quali ruota il dramma in modo da evidenziare lo scontro di sentimenti.

Anche la divisione propriamente scenica è importante per delineare il contrasto; la scena è infatti divisa nettamente in due: al centro la strada, da una parte il palazzo dove si trova Iwakichi e dall'altra il negozio di *Madame*.

Iwakichi ha una visione distorta delle cose: questo sarà evidente quando, dopo il suo suicidio d'amore, incontrerà finalmente, sotto forma di spirito, la donna amata Hanako.

Quella che lui, nel suo mondo immaginario, vedeva come la "*Principessa del lauro, l'albero che cresce nel giardino della luna*",<sup>4</sup> si rivela essere ben diversa.

Non ha infatti nessuna capacità di percepire l'amore idealizzato ed immateriale dello spirito, e ne chiede delle prove concrete. Umilia inoltre il defunto Iwakichi dandogli del vecchio e gli parla esplicitamente di un altro uomo e della sua passione violenta, suscitando la reazione indignata del fantasma, ancora tenacemente chiuso nel suo poetico mondo idealizzato.<sup>5</sup>

La costruzione mentale sarà sconfitta dalla realtà un'altra volta, e il fantasma, suonando disperatamente il tamburo, verrà scacciato da Hanako, insensibile al suono e con esso all'amore.<sup>6</sup> Mondo di poesia e mondo reale sono così posti uno di fronte all'altro; Mishima porterà questo contrasto alle sue estreme conseguenze, rappresentando concretamente l'irreale e ideale mondo di Iwakichi, per poi farlo improvvisamente e irrimediabilmente crollare. L'espedito del tamburo di damasco, che nel *nō* originale era quasi il gesto impulsivo di un momento, diviene, in Mishima, preciso simbolo dell'impossibilità di comunicazione tra un mondo ideale –quello pre-moderno– e la modernità.

In *Aya no tsuzumi* è evidente inoltre un ironico riferimento al concetto di *fiore* di Zeami;<sup>7</sup> Il nome Hanako, infatti, è scritto con due caratteri, il primo dei quali è proprio quello di fiore (*hana*). Certo simbolismo nei nomi non è certo occasionale in Mishima, come dimostrano altri casi.<sup>8</sup> Con questo espediente l'autore avvicina il fiore di Zeami,

---

<sup>4</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 57. L'allusione è all'originale, e in particolare al lauro tanto amato dal vecchio giardiniere.

<sup>5</sup> La donna parlerà di un tatuaggio fattole dall'uomo con violenza, contro la sua volontà. La crudezza dell'immagine è in netto contrasto con l'immaterialità e la poesia dei discorsi di Iwakichi. Si veda: *Kindai nōgakushū*, pag. 80.

<sup>6</sup> Nel *nō* originale lo spirito di Iwakichi, dominato dal rancore e dal desiderio, prenderà possesso del corpo della principessa, tormentandola.

<sup>7</sup> Tratteremo del concetto di *fiore* in Zeami analizzando *Sotoba komachi*, ma è importante notare in questa sede come con questo termine il teorico del *nō* indichi il raggiungimento di un altissimo grado dell'arte; La capacità dell'attore, cioè, di materializzare sul palco la bellezza.

<sup>8</sup> Abbiamo ad esempio nuovamente un riferimento al fiore in un'altra Hanako, la donna folle nel *nō* moderno *Hanjō*. Oppure, sempre restando nell'ambito del *nō*, abbiamo nel moderno *Aoi no ue* un Hikaru, letteralmente splendente, riferimento al principe Genji della tradizione. Ancora appare alquanto simbolico il nome del protagonista di *Kinkakuji*, Mizoguchi, che significa letteralmente solco-bocca. È evidente il riferimento alla sua balbuzie, che, creandogli un esagerato senso di inferiorità, lo estranierà dalla società, creando un solco tra lui e gli altri. Il nome

simbolo dell'esperienza estetica suprema, alla banale realtà e al crollo del mondo fantastico dell'intelletto; Mishima, nel suo pessimismo estetico, accosta questo termine alla mediocre quotidianità.

Hanako infatti, nel suo cinismo e nella sua materialità, è totalmente sorda allo spirito estetico, simboleggiato dal fantasma di Iwakichi e dal tamburo di damasco stesso.

Questa situazione rappresenta bene il pessimismo con cui Mishima, nel periodo del dopoguerra, considerava l'arte.<sup>9</sup> L'espedito del tamburo di damasco, che, nell'originale, era solo l'immotivato capriccio di un momento, diviene in Mishima evento simbolo della contrapposizione tra la moderna volgarità e il pre-moderno mondo di poesia di Iwakichi.

In *Aya no tsuzumi* Mishima crea quindi un mondo poetico e fantastico da contrapporre al reale utilizzando un tipico tema del *nō*, ossia l'apparizione di uno spirito tormentato.

La stessa atmosfera metafisica la manterrà in *Aoi no ue*. L'opera originale mette in scena l'esorcismo dello spirito di Rokujō da parte di una *miko*.<sup>10</sup>

Il fantasma della donna, a causa della gelosia per il principe Genji, stava lentamente uccidendo la dama Aoi, sua moglie. Al termine del *nō*, nella tipica prospettiva buddhista, lo spirito troverà la pace, liberato dal rancore. Mishima sceglie di mantenere intatta la vicenda dell'apparizione, proprio perché si rivela funzionale alla creazione del contrasto tra mondo reale e mondo immaginario. L'apparizione, inoltre, sia nell'originale che nella versione modernizzata, è in realtà l'incarnazione della gelosia di Rokujō, non il fantasma di un morto. Ciò aumenterà la confusione in cui cade Hikaru al termine dell'opera. Hikaru, giovane uomo d'affari, moderno alter ego di Genji, assiste la moglie Aoi ricoverata in un ospedale. La causa della malattia si rivelerà essere la gelosia di Rokujō, vecchia amante dell'uomo.

---

evidenzia inoltre come il personaggio rappresenti l'azione, e non la parola, che sarà prerogativa del suo antagonista. Per ulteriori dettagli si veda: Pollack David, "Action as Fitting Match to Knowledge. Language and Symbol in Mishima's *Kinkakuji*", *Monumenta Nipponica*, 40: 387-398.

<sup>9</sup> Gillespie John, "Beyond Byzantium. Aesthetic Pessimism in Mishima's Modern Noh Plays.", *Monumenta Nipponica*, 37: 29-39.

<sup>10</sup> La *miko* è una donna sciamana. L'originale *Aoi no ue*, il cui tema riprende un episodio del *Genji monogatari*, è forse da attribuire a Zeami.



La sua apparizione catturerà Hikaru in un mondo di incanto, che si confonderà sempre più con la realtà sino a fargli dimenticare la moglie sofferente.

Lei, in conclusione, morirà: il marito, perso di vista il mondo reale, si è pericolosamente estraniato. Il malvagio spirito di Rokujō, in Mishima, raggiungerà il suo scopo.

Il processo è lo stesso di *Sotoba komachi*. In questi due *nō*, infatti, l'isolamento nel proprio mondo «mentale» porta alla morte; lo stesso d'altronde avviene al vecchio Iwakichi per ben due volte.

Facendo riferimento proprio ad *Aoi no ue*, risulta quindi evidente come Mishima, partendo dai temi del *nō*, teatro volto alla creazione di un mondo irreali e simbolico, dia vita ad una rappresentazione del contrasto tra materiale ed immateriale, tra realtà e illusorie fantasie.

Mantenendo l'atmosfera metafisica dell'originale, Mishima la pone così in contrasto con un evidente «senso della corporeità», e, nel caso specifico di *Aoi no ue*, con una concreta rappresentazione della sofferenza. Nell'originale, infatti, secondo i dettami della bellezza stilizzata del *nō*, sul palco, a rappresentare la donna sofferente, viene posto un *kimono* ripiegato; siamo così in un mondo evidentemente fatto di simboli stilizzati.

In Mishima, al contrario, la sofferenza viene effettivamente messa in scena: non abbiamo più una stoffa ripiegata, ma, molto più esplicitamente, una donna che si lamenta e urla in un letto di ospedale. Lo stesso avverrà in *Sotoba komachi*: la vecchiaia di Komachi, che, nell'originale, veniva sublimata nel «tipo» della vecchia donna grazie alla maschera e alla recitazione, in Mishima diviene una vecchiaia dall'aspetto ripugnante. Mishima mostra così una tendenza a mettere in scena la morte e la decadenza, che, nei temi originali, venivano richiamate alla mente in maniera molto delicata e simbolica.<sup>11</sup> Per questo, sempre riferendoci a *Sotoba komachi*, anche la morte di Shii no Shōshō, che, nell'originale, è rappresentata tramite l'apparizione del suo spirito, diviene un evento concreto, assolutamente fisico. Mishima crea così un mondo sempre più vicino alla sua visione personale rispetto a quella del *nō*.

---

<sup>11</sup>Questo aspetto viene evidenziato in Petersen Gwenn Boardman, *The Moon in the Water: Understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima*, University Press of Hawaii, Honolulu, 1979, pag. 257.

Anche il tema di un altro famoso *nō*, *Hanjo*,<sup>12</sup> viene adattato da Mishima alle sue esigenze espressive. Il tema originale presenta una donna divenuta folle per la lunga attesa dell'uomo amato, che la aveva abbandonata; i due si erano scambiati i ventagli con la promessa di rincontrarsi, e, effettivamente, la donna tornerà in sé dopo aver rivisto l'uomo. In Mishima la situazione diviene più complessa. La donna non riconoscerà l'amato a lungo atteso, e continuerà –questo lascia intendere la conclusione– ad attenderlo, eternamente.

Nel *nō* moderno *Hanjo* (1955) di Mishima i personaggi sono tre: Jitsuko, una pittrice, Hanako, la donna folle, e Yoshio, l'uomo da lei atteso. Mishima nel creare il personaggio di Hanako, protagonista del suo *Hanjo*, ha tenuto presente la figura della poetessa Saffo tratteggiata da Rainer Maria Rilke: una donna che rifiuta chi la può amare e ama chi la rifiuta, nella costante ricerca di un amore ideale. Una donna, insomma, che non concepisce un amore a due, nel quale una persona diventa quella che ama e l'altra diventa quella che è amata.<sup>13</sup> Hanako non può amare nessun uomo che non sia Yoshio e da nessun altro uomo può essere amata. Yoshio, però, non esiste nella sua vita. Per questo Jitsuko, innamorata della bellezza di Hanako, *geisha* impazzita per essere stata abbandonata da un uomo, la tiene come prigioniera; così facendo ne ha infatti catturato l'amore non corrisposto: ha fatto di Hanako la sua opera d'arte perfetta, emblema di un ideale amore impossibile. Inducendola per anni ad aspettare il ritorno di Yoshio, l'uomo che la aveva abbandonata, ne ha purificato l'amore folle, rendendola una stupenda “*gemma impazzita*”,<sup>14</sup> simbolo di un ideale amore impossibile. Jitsuko, come il Marchese de Sade in conclusione di *Sado kōshaku fujin*, diviene emblema dell'artista ritiratosi nel suo mondo illusorio, che ha perso ogni contatto con la realtà. Jitsuko, incapace di avere una relazione, vive l'amore attraverso Hanako, trasformata in una personificazione dell'amore ideale, eterno perché non può essere tramutato in nulla di concreto. L'intenso amore di Hanako non potrà infatti scendere a patti con la realtà; l'uomo che la aveva abbandonata, tornato da lei, non verrà riconosciuto. Hanako vedrà

---

<sup>12</sup> Hanjo è il nome di una dama di corte cinese il cui ventaglio era celebrato in poesia. Il *nō* originale è generalmente attribuito a Zeami.

<sup>13</sup> Si veda Mishima Yukio, “Hanjo ni tsuite” (A proposito di Hanjo, 1957), *MYZ*, vol. 27, pp. 541-542.

<sup>14</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 146. Così la definisce Jitsuko.

nel volto di Yoshio un teschio, il volto di un uomo morto; tutti gli uomini del mondo per lei sono morti, tranne l'ideale Yoshio che lei ha in mente. Amore ideale e realtà non trovano un punto di contatto, come avveniva per il vecchio Iwakichi e la Hanako di *Aya no tsuzumi*. Mondo ideale e mondo reale, attraverso la bizzarra storia di Hanako, Jitsuko e Yoshio, nuovamente si attraggono e si respingono, senza riuscire a incontrarsi. Lo Yoshio atteso da Hanako non può esistere, e il finale risulta grottescamente felice: è Jitsuko a esultare, perché si è assicurata per sempre il possesso sulla bellezza della folle Hanako, la sua meravigliosa e pura gemma.

Il piccolo mondo ideale che lei ha costruito trionfa, e Yoshio, uomo reale, è uscito di scena. Il trionfo di Jitsuko fa da contrasto con la fine di *Kantan*, in cui lo sbocciare dei fiori segnava l'abbandono dei sogni per l'inizio di una nuova vita, libera da illusioni.

Al finale di *Kantan*, che sembra essere un nuovo inizio –un vero e proprio punto di partenza– si contrappone quello di *Hanjo*, per nulla positivo, che lascia una forte sensazione di oppressione. Le figure di Hanako e Jitsuko, nel loro essere sepolte nella quotidianità, richiamano così alla mente certe figure del teatro di Beckett; l'assurdo e immobile mondo illusorio di Jitsuko e di Hanako è un mondo di morte, non di vita.

La realtà, di cui è simbolo Yoshio, e l'ideale mondo di bellezza che Jitsuko crea attraverso la folle Hanako non possono congiungersi.

Anche il finale di un altro *nō* moderno, *Yuya*, assieme a *Hanjo* forse il più legato al teatro realistico, si sviluppa nella stessa direzione. La presa di coscienza da parte dell'uomo delle menzogne dell'amante non è una realizzazione improvvisa; egli, infatti, ha già dei forti sospetti. Però, per il pubblico e per i lettori del dramma, la fragile maschera di malinconica bellezza, che Yuya indossa per tutto il tempo, cade in un momento, di fronte alla concretezza della realtà quotidiana.<sup>15</sup> Il delicato equilibrio tra la menzogna e la realtà viene meno improvvisamente, e crolla nei toni farseschi della conclusione.

---

<sup>15</sup> Mishima mette in scena un forte scontro di sentimenti tra il materialista uomo d'affari Munemori e la sua giovane e sensibile amante Yuya. In conclusione, però, tutto si rivelerà falsità: Yuya mentiva per interesse, e Munemori, avendone quasi la certezza, si divertiva sadicamente a prendersi gioco di lei. È importante notare come Mishima mantenga però il pubblico all'oscuro della verità sino alla comica conclusione. L'atmosfera poetica evocata dalla figura di Yuya dà così vita ad un contrasto con la banalità e la materialità della situazione finale.

I personaggi, nei *nō* moderni, inoltre, pur non essendo previsto l'uso di maschere, si presentano evidentemente come mascherati: le maschere del *nō* diventano infatti maschere di illusione e menzogna, che celano il volto reale del protagonista. Ciò è particolarmente evidente nei personaggi di Yuya e di Toshinori, il protagonista di *Yoroboshi*. Entrambi questi personaggi, infatti, utilizzano la menzogna per sembrare quello che non sono; la falsità, quindi, viene così ad avere la funzione della maschera da demone o da spirito indossata nel *nō* dallo *shite*: il personaggio, momentaneamente, non è quello che è in realtà. Solo la conclusione permetterà di tornare alla realtà. Il *nō* moderno di Mishima, quindi, pur non prevedendo l'utilizzo delle maschere, presenta una ricorrente dialettica di realtà e illusione, rappresentando così delle situazioni che hanno comunque dei punti in comune con il *nō*.

Il *nō* moderno viene ad essere così, paradossalmente, un “*dramma in maschera che non utilizza maschere*”.<sup>16</sup>

È questo quello che avviene nei *nō* moderni: un mondo illusorio, quello del *nō*, coi suoi fantasmi e la sua bellezza ieratica, è il punto di partenza per svelare la mediocrità del quotidiano e l'inutilità dell'arte nel cambiare questo stato di cose.

Mishima riesce così a creare un mondo fantastico per poi rivelarne l'inconsistenza.

La realtà, che alla fine riesce a prevalere, non ha mai un aspetto positivo nella concezione nichilista di Mishima. La presa di coscienza della realtà, però, pur essendo rivelazione di un'estrema negatività, ha un aspetto positivo.

La distruzione del mondo illusorio permette infatti di raggiungere una superiore consapevolezza; permette di “*tenere entrambi i piedi ben piantati sul terreno*”, per usare le parole di Komachi.<sup>17</sup> Questo aspetto più positivo del crollo dell'illusione è evidente soprattutto nel *nō* moderno *Kantan*,<sup>18</sup> del 1950, primo della serie.

---

<sup>16</sup> La definizione è del regista teatrale Sasamoto Toshikazu, che ha curato la messa in scena di *Yuya e Yoroboshi* della compagnia FOCO. Si veda *Enshutsu ni atatte* (Al momento della messa in scena), all'indirizzo internet <http://k-kikaku.hoops.ne.jp/work/foco/foco.html>

<sup>17</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 88.

<sup>18</sup> Il *nō* originale è forse di Zeami, e riprende un racconto dello scrittore cinese Li Po (722-789). *Kantan* è il nome di un villaggio Cinese dove sarebbe avvenuta la vicenda. Per il *nō* originale si veda il secondo volume della raccolta *Yōkyōkushu*, op. cit., pag. 392. Una eccellente traduzione di *Kantan* è presente nell'opera di Arthur Waley *The Nō Plays of Japan*.

Nel *nō* originale un viaggiatore, addormentatosi su di un cuscino magico datogli da un saggio, vivrà in sogno una vita eccitante, fatta di successo e di rischi. Al suo risveglio realizzerà però la vacuità della vita stessa, che altro non è se non un sogno; in questo caso, quindi, la rivelazione finale è già presente. Mishima segue infatti lo stesso schema drammatico, ma il suo protagonista è in realtà già consapevole dell'inconsistenza di ogni realtà.

Protagonista della vicenda è il giovane Jirō, che, incuriosito dalla notizia del cuscino magico in possesso della sua vecchia balia, decide di sfidare la sua fermezza d'animo: la magia del cuscino, sostiene, non sortirà su di lui alcun effetto. Egli, infatti, prototipo del nichilista, non ha nessuna illusione sulla vita; per questo il cuscino non dovrebbe sortire su di lui alcun effetto: egli non può realizzare la vacuità della vita, perché ne è già assolutamente consapevole.

Jirō sostiene che la vita *“è già finita prima di cominciare”*.<sup>19</sup> Egli non può provare amore o desiderio di fama e denaro; è totalmente disilluso.

Anche in questo *nō* Mishima costruisce con notevole abilità un mondo fantastico, per poi rivelarne l'inconsistenza: Jirō, in sogno, sarà tentato da bellissime donne, diverrà prima un ricco uomo d'affari e poi un dittatore potente, ma, consapevole, mai parteciperà veramente alle vicende, preferendo l'indifferenza. Egli, evitando di cadere nel pericoloso errore del fantasticare, come fa il poeta in *Sotoba komachi*, è consapevole che tutto quanto è solo una fugace *“bolla di sapone”*.<sup>20</sup>

Il risveglio, come da lui previsto, non avrà alcunché di particolare per Jirō; sarà però una conferma.

Una netta presa di coscienza ci sarà invece da parte della vecchia balia Kiku, che finalmente comincerà a vivere, cessando di rifugiarsi nel passato. Rinuncerà infatti alla speranza di trovare il marito, che, disilluso dopo aver dormito sul cuscino magico, la aveva abbandonata.

Una rara immagine positiva chiude il dramma, delineando un certo superamento della sfiducia e della disillusione: il giardino della casa dove vive la donna improvvisamente

---

<sup>19</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 14.

<sup>20</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 18.

rifiorisce abbondantemente, e, dopo un lungo periodo di aridità, torna ad essere rigoglioso. Questo eccezionale sbocciare di fiori, sul quale cala il sipario, sottolinea la liberazione dall'illusione di Kiku; ora la donna, sollevata e più forte, può cominciare una nuova vita. Il finale, con l'immagine di questa rinascita, ha così un tono quasi buddhista.

Questa conclusione, insolitamente positiva per i *nō* moderni, rende *Kantan* una rappresentazione del superamento di quello che Nietzsche definisce il nichilismo passivo; questo finale è simbolo del passaggio al nichilismo attivo, considerato da Mishima come positiva e superiore dimensione di consapevolezza. *Kantan* tocca così un tema ricorrente nell'opera di Mishima, ovvero quello dell'inconsistenza e della fugacità della vita, che, quasi ossessivamente, viene a confondersi con un effimero sogno. L'abbandono delle illusioni, sia da parte del protagonista, sia da parte di Kiku, che porta ad un accettazione attiva della vita, ha quindi il valore positivo di un risveglio. Bisogna comunque tenere sempre presente come sia il risveglio «attivo» alla realtà ad avere valore positivo, e non la realtà stessa. L'abbandono di ogni illusione diviene così, per il protagonista, punto di partenza verso una nuova vita. Ciò evidentemente anticipa la drastica svolta che Mishima cercherà negli anni seguenti di mettere in pratica nella sua vita, cercando di abbandonare le illusioni della letteratura e dell'intelletto per riscoprire la vita tramite il corpo e le sensazioni.<sup>21</sup>

Questo finale rappresenta inoltre l'atteggiamento di Mishima di fronte al particolare periodo storico e alla sua situazione personale. L'inizio degli anni cinquanta rappresenta un periodo di rinascita sia per il Giappone sia per Mishima, che si affermerà come artista di primo piano. Questa situazione è da lui percepita positivamente, ma la sua sensibilità di artista la sente come particolarmente effimera: la fioritura, improvvisa ma precaria, rappresenta bene la sua condizione personale e quella della sua patria, che lui

---

<sup>21</sup> La forte esigenza di cambiamento interiore che Mishima sentirà durante gli anni cinquanta si manifesta anche con la volontà di cambiare drasticamente il proprio corpo con un'intensa attività sportiva, e, soprattutto, con il Body Building. Il critico Saeki Shōichi evidenzia l'aspetto positivo di rinascita contenuto in *Kantan* e il legame che ciò ha con la svolta drastica intrapresa da Mishima. Si veda Saeki Shōichi, "Denki to hyōden" (Biografia critica), *MYZ*, appendice al vol. 24, pp. 7-8.

stesso poi si troverà aspramente a criticare. *Kantan* è il prodotto di questa particolare energia, certamente positiva, ma molto precaria.<sup>22</sup>

Inoltre il parallelismo tra il ritorno alla quotidianità e la magia dell'improvviso sbocciare dei fiori ha intenti ironici, parodistici.<sup>23</sup>

La metafora del fiore che, per tradizione, indica nel *nō* il raggiungimento della perfezione artistica, viene qua invece accostata alla banale quotidianità. Mishima quindi, con sottile ironia nichilista, ricorre a quella che è una immagine tipica del *nō*, fortemente sfumata ed astratta. Mishima ricorre nuovamente all'immagine del fiore, che rappresenta un concetto cardine dell'estetica del *nō*, ribaltandolo.

*Kantan* fornisce quindi una chiara rappresentazione del contrasto illusione-realtà. Questo perché durante la rappresentazione si materializzerà concretamente un sogno, per poi svanire. Sul palco si avvicenderanno numerosi personaggi e avvenimenti, per poi dissolversi come una bolla di sapone. La lotta tra reale e fantastico è quindi concretamente e chiaramente messa in scena.

Questa forte contrapposizione tra realtà e immaginazione è presente non solo nei *nō* moderni che abbiamo citato, ma in numerose opere di Mishima.

È espressione del tentativo che egli farà, negli anni cinquanta, di abbandonare le oscure fantasie del romanticismo per una completa aderenza al reale. La sfiducia nei valori romantici lo porterà infatti ad una profonda crisi, che si risolverà temporaneamente nell'interesse per la cultura greca classica, immagine per Mishima di una «salutare concretezza», per poi arrivare ad una svalutazione totale dell'arte e infine all'azione vera e propria. Questo sforzo sarà espresso in maniera compiuta anche nei personaggi del romanzo *Kyoko no ie*, che costò a Mishima quindici mesi di duro lavoro e fu completato nel 1959.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Si veda: Yashima Masaharu, op. cit. , pp. 125-126.

Mishima, giovane scrittore famoso, si sentiva come in un sogno, dal quale cercava di rimanere però distaccato, senza perdere la consapevolezza della sua fugacità. Il tema dell'illusorietà della vita tornerà sicuramente ad ossessionare Mishima, soprattutto in *Hōjō no umi* (Il mare della fertilità), la sua ultima opera, che in questo senso è anticipata dalle riflessioni sarcastiche materializzate sul palco con *Kantan*.

<sup>23</sup> Yashima Masaharu, op. cit. , pag. 124.

<sup>24</sup> Si veda: Nathan John, op. cit. , pp. 154 -159 per alcuni brani del diario di Mishima che testimoniano l'importanza che egli dava a questo romanzo-bilancio. L'opera non ha avuto molto successo di critica e di pubblico, e non è stata tradotta. Si veda: Mishima Yukio, "Kyoko no ie", *MYZ*, vol. 11.

Soprattutto nella vicenda di uno dei quattro personaggi protagonisti, il pugile Shunkichi, è presente questa improvvisa realizzazione della superiorità del reale sull'immaginario, che assume qui l'aspetto di una decisa superiorità dell'azione sul pensiero.

Il pugile si troverà costretto a cessare la sua attività a causa di una frattura procuratasi durante una rissa. Egli realizzerà così che senza azione potrebbe perdere il contatto con la realtà, ritrovandosi a «dover pensare»: teme di cadere nella trappola di una vita immaginaria.

La soluzione da lui trovata sarà quella di unirsi ad un gruppo di estremisti politici di destra: ciò lo farà sentire vivo, riportandolo all'azione, dandogli dei nemici e un'ideologia in cui credere.<sup>25</sup>

Ancora più simile ai *nō* moderni si rivela il finale del ciclo di quattro romanzi *Hōjō no umi*, ultima opera di Mishima. Anche in questo caso infatti l'autore, come nei suoi *nō*, costruirà con incredibile perizia un mondo molto complesso al solo scopo di distruggerlo.

Il filo conduttore dei quattro volumi che compongono l'opera è la vita dell'avvocato Honda. Egli cercherà ossessivamente le successive reincarnazioni del suo vecchio amico Kyoaki, morto in giovane età; Honda vorrebbe dominare le vite di queste presunte reincarnazioni per impedire loro di fare la stessa tragica fine di Kyoaki.

Colpisce innanzitutto come Mishima riesca a collegare quattro romanzi cercando di convincere il lettore della veridicità della dottrina della reincarnazione. Egli costruisce così quella che progressivamente diventerà una certezza, convinzione religiosa che diviene il vero pilastro di tutta la tetralogia.

Questa costruzione, abilmente e difficilmente eretta, serve poi per essere distrutta, in maniera sorprendente e inaspettata.

Anche questa volta, come nei *nō*, Mishima crea un mondo per poi svelarne l'irrealtà.

---

<sup>25</sup> Appare evidente l'analogia tra la soluzione trovata da Shunkichi alla sua crisi e quella adottata in seguito da Mishima. Anche lui, realizzata l'insufficienza dell'arte, in preda ad una profonda crisi esistenziale, si accosterà alla politica. Entrambi diverranno, come scrive Nathan riprendendo il romanzo di Mishima, «eretici di destra». La destra sarà infatti per tutti e due una questione di sensazione, non tanto di convinzione politica.



Honda, nell'ultimo romanzo dell'opera, dopo due tentativi falliti, sembra infatti aver raggiunto il suo scopo: ormai molto anziano, è riuscito a adottare un ragazzo, Toru, reincarnazione di Kyoaki.

Preparandosi ad affrontare la morte, l'anziano avvocato decide di rincontrare Satoko, sua vecchia conoscenza, un tempo amante di Kyoaki. La donna, ormai in età avanzata, è diventata badessa in un tempio.

Proprio con questo incontro cadranno tutte le convinzioni sulle quali Honda ha basato la sua vita: la donna sostiene di non averlo mai visto, e insiste nel dire che Kyoaki non è mai esistito. Forse Honda ha effettivamente vissuto in un'illusione, e la sua stessa esistenza diviene un'incognita. Il conflitto realtà-immaginazione si conclude così come nei *nō* moderni: il mondo che l'anziano avvocato era andato creando, convincendo progressivamente anche il lettore, cade nel dubbio.

*Hōjō no umi*, soprattutto nell'ultimo volume, contiene certo molti elementi romantici, ma questi servono da contrasto con il dramma finale; Mishima per quattro romanzi ha creato, tramite la nozione di reincarnazione, non un mito, bensì un anti-mito; la degenerazione e il fallimento della fantasia e dell'intelletto diventano così i veri temi dell'opera.

Il procedimento è lo stesso dei *nō* moderni, nei quali, utilizzando il tema mitico e metafisico dei *nō*, Mishima costruisce un mondo poetico per poi distruggerlo, enfatizzando la sua visione nichilista da romantico ormai disilluso.<sup>26</sup> La fantasia viene così sconfitta, ed è il reale a prevalere sul mondo poetico dell'arte: è evidente la somiglianza con *Aya no tsuzumi* e *Sotoba komachi*, se vogliamo rimanere nell'ambito dei *nō* moderni.

Il nichilismo è una visione pessimista dell'arte, che diviene progressivamente sfiducia nell'intelletto come mezzo di intervento sulla realtà: tutto ciò è presente dal primo dei *nō* moderni sino all'ultima opera di Mishima. Anche in *Hōjō no umi*, inoltre, non mancano riferimenti al mondo del *nō*, che, come nota Susan J. Napier, anche in questo

---

<sup>26</sup> Susan Napier nota come la realtà sia assente nel primo romanzo del ciclo *Hōjō no umi*, che presenta un'atmosfera quasi da fiaba. La realtà prenderà gradualmente il sopravvento negli altri romanzi, sino al trionfo finale della desolazione del mondo presente sulle costruzioni mentali di Honda. Si veda Napier Susan, op. cit., pag. 198.

contesto sono al servizio del pessimismo di Mishima. Il riferimento al *nō* serve infatti per evidenziare il tema della decadenza.<sup>27</sup>

Il titolo originale dell'ultimo volume dell'opera, *Ten'nin gosui* (I cinque segni della decadenza dell'angelo), è un evidente rimando al *nō Hagoromo*.<sup>28</sup> In questo *nō* viene rappresentata la quasi fatale discesa sulla terra di una creatura celeste, che, prima di soccombere alla decadenza, riesce a ritornare nei cieli.

Il riferimento a questo mito serve proprio a enfatizzare le caratteristiche positive che il mondo contemporaneo ha perso. Il nichilismo di Mishima appare evidente anche nel momento in cui Honda vuole visitare la spiaggia dove sarebbe accaduto l'evento rappresentato in *Hagoromo*. Egli, nella sua costruzione mentale, si aspetta di trovare un luogo idilliaco; molto più realisticamente, vi troverà solo rifiuti, secondo Mishima unico prodotto del mondo contemporaneo, nel quale ormai ogni ideale ha cessato di aver valore.<sup>29</sup>

Gli espliciti riferimenti al *nō* presenti nell'ultima e fondamentale opera di Mishima evidenziano come questa forma d'arte fosse per lui importante anche in quanto simbolo della bellezza che il mondo moderno ha ormai perso. Il paragone con questa forma d'arte è quindi adatto ad evidenziare, per contrasto, la banalità del mondo contemporaneo. Proprio nei *nō* moderni Mishima crea così un conflitto tra l'atmosfera lirica del *nō* e il mondo reale; in essi, come in *Hojō no umi*, mondo reale e costruzioni dell'intelletto si trovano in forte contrasto.

Mishima, quindi, si dimostra interessato alla struttura e ai temi dei drammi tradizionali, ma, soprattutto, si dimostra interessato alla possibilità di sviluppare dai temi classici risvolti impensati.

La conoscenza del terreno comune veicolato dalla tradizione ci permette di capire meglio dove è intervenuta l'intelligenza moderna dell'artista contemporaneo, che riesce, in queste opere, a creare un mondo in bilico tra la realtà e la fantasia.

---

<sup>27</sup> Napier Susan Jolliffe, op. cit. , pag. 208.

<sup>28</sup> L'opera è attribuita a Zeami.

<sup>29</sup> Napier Susan Jolliffe, op. cit. , pag. 209. Si veda anche: Starss Roy, op. cit. , pag. 58.

In questa prospettiva andremo ora ad analizzare *Sotoba komachi*, *nō* moderno nel quale Mishima intreccia considerazioni sull'arte, sulla bellezza e sulla realtà in una rappresentazione dalla tensione sempre crescente.

Quest'opera di un solo atto, pur essendo molto più breve di un romanzo, contiene quindi i temi fondamentali della poetica di Mishima.

---

## TERZA PARTE

### **3.1 Un esempio di modernizzazione: analisi del testo di *Sotoba komachi*.**

Dopo aver analizzato più generalmente le caratteristiche dei *nō* moderni, cercheremo di capire come Mishima abbia adattato la leggenda della poetessa Ono no komachi al suo universo filosofico-estetico, cercando di interpretarla secondo la sua visione dell'arte e della vita.

Sarà inoltre essenziale notare, per avvalorare le nostre ipotesi, come determinate situazioni, che rivelano una precisa logica, ricorrano in molte opere dello scrittore. Ciò permette di notare come non siano occasionali, ma rivelino un mondo interiore complesso.

Il tema ripreso dal testo teatrale di Mishima è quello del *nō* originale; Komachi, bellezza crudele, impone ad un uomo, perduto innamorado di lei, una difficile prova d'amore. Egli morirà a causa di ciò, senza poter soddisfare il suo amore.

A una lettura più approfondita la versione moderna di *Sotoba komachi*, profondamente ancorata alla visione estetica ed esistenziale personale dell'autore, ci invita a riflettere sul rapporto tra arte e vita, tra «reale» e «ideale», tra oggetto del desiderio e colui che lo persegue.

Il rapporto tra questi poli, distanti ma che cercano di convergere, nella visione di Mishima si risolve in un insuccesso, nell'impossibilità di comunicare. Egli riesce così, reinterpretandola, a dare nuova vita ad una vecchia leggenda.

La suggestiva figura della poetessa Komachi ha ispirato molteplici racconti e canzoni popolari, nonché opere del teatro *nō*. Ono no komachi, secondo la leggenda, sarebbe nata ad Akita, durante il periodo Heian. Si trovava qui perché il padre, ufficiale governativo, era stato mandato ad Akita da Kyoto, allora centro politico del Giappone.

Al ritorno del padre a Kyoto, lei lo seguì, e in quella città intraprese lo studio del *waka*, una forma di poesia giapponese composta di trentuno sillabe. Divenne un'eccellente poetessa, e fu scelta come una delle migliori personalità nel campo della poesia durante il periodo Heian. Grazie alla sua arte ed alla sua incredibile bellezza visse per un certo periodo alla corte dell'imperatore, dove, però la sua vita non era felice, a causa dei numerosi intrighi di palazzo e delle continue cospirazioni. Il suo nome rimase nella leggenda come sinonimo di incommensurabile bellezza e di insuperabile arte poetica.<sup>1</sup>

In realtà, come precisa Sarah M. Strong,<sup>2</sup> non si hanno precise conoscenze di una storica Ono no komachi. I primi riferimenti alla leggendaria vita della poetessa si trovano nel *Kokinshū*, la prima antologia poetica commissionata dall'imperatore, compilata nei primi anni del decimo secolo.

Diciotto delle mille e cento poesie della raccolta sono attribuite ad Ono no komachi, e tre di esse sono precedute da brevi note. Parla della leggendaria poetessa anche il poeta Ki no Tsuraiuki, nelle prefazioni in Giapponese e Cinese del *Kokinshū*.

A questo si possono aggiungere quattro poesie del *Gosenshū* (951), una raccolta di storie che l'*Ise monogatari* assocerà al nome di Komachi, e il *Komachishū*, una raccolta di un centinaio di poesie risalente al tardo decimo secolo ed attribuite alla poetessa. Esiste inoltre un lungo poema con prefazione del periodo Heian, scritto in Cinese, il *Tamatsukuri Komachi sōsuisho*, da aggiungere ai primi riferimenti in letteratura alla poetessa.

In realtà, in questi numerose ed autorevoli opere, ben poco si trova della Komachi dei *nō*, che ispirerà il moderno personaggio dell'opera di Mishima Yukio.

Infatti non è in esse presente la ormai assodata reputazione di Komachi come una bellezza irresistibile ma crudele, tramandata dalla tradizione del *nō*, alla quale Mishima si rifarà ampiamente.

La figura di Ono no komachi che troviamo nei *nō*, avendo ben poco riscontro nelle opere che abbiamo citato, si basa su di un aspetto del carattere della poetessa fortemente

---

<sup>1</sup> Ancora oggi, nella città di Ogachi, ad Akita, si tiene annualmente, ogni seconda domenica di giugno, un festival a lei dedicato, di fronte al tempio di Komachi.

<sup>2</sup> Strong Sarah, "The Making of a Femme Fatale. Ono no komachi in the Early Medieval Commentaries", *Monumenta Nipponica*, 49: 391-412.

accentuato dai commentatori del periodo Kamakura. Essi infatti, nel commentare le poesie di Komachi, ed in particolare quelle contenute nell'*Ise monogatari*, per ragioni di coerenza, arrivarono a collegare alla poetessa numerosi episodi di donne che amano far soffrire i propri amanti.<sup>3</sup> Così nel *Waka chikenshū* e nell'*Ise monogatari shō*, i principali commentari sull'*Ise monogatari* del periodo Kamakura, il nome di Ono no komachi divenne sinonimo di *irogonomi*. Con questo termine si designano un uomo o una donna incostanti negli affetti, inclini a far soffrire chi li ama e che spesso intrattengono più di una relazione amorosa.

Nel periodo Kamakura, quindi, la figura della poetessa Komachi si basa già su alcuni cardini: era una donna dall'eccezionale talento poetico, bellissima in gioventù e crudele con gli uomini, che in vecchiaia pagava, con la vergogna e il dolore, le conseguenze della sua crudeltà. È questa la Komachi protagonista di alcuni dei *nō* più noti di tutto il repertorio, ovvero *Sotoba komachi*, *Sekidera komachi* e *Kayoi komachi*; ed è su questa figura che si baserà il personaggio di Mishima Yukio.

Per comprendere a fondo il *nō* moderno *Sotoba komachi*, e capire dove è intervenuto Mishima per attualizzare i contenuti della leggenda, è opportuno confrontare la sua Komachi con quella della tradizione.

Nell'originale *Sotoba komachi*, ovvero «Komachi e il *sotoba* (scr. *stupa*) », viene rappresentato un episodio riguardante la vecchiaia di Komachi.

L'opera è molto probabilmente da attribuire a Kan'ami Kiyotsugu, padre di Zeami, poiché in questa direzione vanno le affermazioni dello stesso Zeami.<sup>4</sup>

L'opera tradizionale dal titolo *Sotoba komachi* presenta l'incontro di alcuni monaci buddisti con una vecchia donna, seduta su di un sacro *sotoba*, sorta di reliquiario della tradizione buddista;<sup>5</sup> l'anonima donna si rivelerà poi essere la leggendaria e ormai centenaria poetessa Ono no komachi.

---

<sup>3</sup> I commentatori legarono al nome di Komachi numerosi episodi e ne trascurarono altri. Ciò contribuì a rendere il personaggio più coerente e meno controverso. Secondo Sarah. M Strong ciò deriverebbe, oltre che da questioni filologiche, anche da una lettura prettamente maschile, secondo la quale la donna sarebbe oggetto del desiderio dell'uomo tanto da ridurlo spesso alla rovina.

<sup>4</sup> Waley Arthur, pag. 113.

<sup>5</sup> Il *sotoba*, secondo la stilizzazione tipica di questo genere di teatro, è rappresentato con un *kazura oke*, sorta di «secchio» laccato di nero utilizzato normalmente dagli attori come una sedia. L'oggetto, in questo *nō*, è di tale

I monaci, colpiti da quello che per loro è un gesto irrispettoso verso il *sotoba*, simbolo buddhista, chiedono alla vecchia donna di scegliere un altro posto per sedersi. A questo punto comincia un'accesa disputa religiosa e dottrinale, che verrà ripresa, in un contesto certo diverso, da Mishima.

La presenza di scambio verbale tra *waki* e *shite*,<sup>6</sup> che è una caratteristica peculiare dei *nō* di Kan'ami,<sup>7</sup> rende questo *nō* più adatto di altri ad una modernizzazione. Questo perché, grazie all'importanza dello scambio verbale, l'opera diventa in un certo senso più narrativa, e quindi più adatta ad essere resa senza la danza e il canto, comunque sempre fulcro di ogni rappresentazione *nō*. Quello che si viene a sviluppare, infatti, è un vero e proprio scambio di idee. I monaci chiedono alla vecchia donna di scendere da quello che è il sacro corpo del Buddha, mentre lei afferma di avere scambiato il *sotoba* per un semplice ceppo d'albero, poiché non presenta particolari iscrizioni o segni.

I monaci sostengono la sacralità dello *stupa* e il suo valore nella ricerca della salvezza.<sup>8</sup> La vecchia mendicante sembra invece voler sminuire il valore della pratica devozionale nell'ottenimento del Nirvana, o meglio, per usare la terminologia giapponese, del *satori*. Questo perché i monaci trasfigurano, secondo lei, quello che è un semplice pezzo di pietra. È importante notare come la Komachi del *nō* si schieri contro quella che per lei è un'erronea trasfigurazione della realtà, poiché, in un altro contesto, la Komachi di Mishima agirà in maniera analoga. A questo punto entrambe le parti sostengono la propria posizione, i monaci con spiegazioni dottrinali, la vecchia donna con frasi che tendono a mostrarne l'inconsistenza.<sup>9</sup>

---

importanza che può essere decorato in oro o argento. Il *kazura oke* viene posto sul palco prima dell'ingresso di *komachi* da un assistente di scena.

<sup>6</sup> Il *nō* si basa sul criterio dell'unicità del protagonista, il primo attore, mascherato, è detto *shite*. Il secondo attore, *waki*, colui che sta accanto, ha la funzione di far recitare e danzare lo *shite*. Spesso però appaiono nella rappresentazione anche compagni del primo o del secondo attore, *tsure*. A volte essi formano un tutt'uno col primo o col secondo attore, «amplificandone» il personaggio, che in realtà rimane unico, come avviene per i compagni del *waki* in *Sotoba komachi*; a volte se ne differenziano, avendo maggiore autonomia. La situazione quindi è più complessa, e a volte lo *tsure* diventa un vero e proprio deuteragonista. Possono apparire inoltre personaggi minori come il *Kyōgen*, personaggio farsesco, e il bambino, *kokata*.

<sup>7</sup> Katō Shūichi, *Storia della letteratura giapponese*, a cura di Adriana Boscaro, Marsilio, 1996, vol. I, Pag. 276. Generalmente i *nō* sono basati sui conflitti interni e i sentimenti del protagonista, più che sull'interazione tra *waki* e *shite*.

<sup>8</sup> Sostengono i monaci: “chi guarda lo *stupa* solo una volta ottiene la liberazione eterna dalla triplice via del male” (*ikken sotobayōri sanakudō*). Si veda “Sotoba komachi”, *Yōkyokushū*, Iwanami shōten, Tōkyō, 1974, vol. 1, pag. 81.

<sup>9</sup> I monaci sostengono evidentemente la setta buddhista Shingon (setta delle formule), fiorente nel periodo Heian. Ciò è evidente quando nominano una manifestazione del Buddha Mahāvairocana, nel quale si riassumono i sei

Lei sostiene evidentemente una posizione vicina al Buddhismo *Zen*, di «svuotamento» dello spirito da ciò che normalmente lo occupa: spazio, tempo, bene e male, affermazione e negazione. A questo scopo le pratiche devozionali non sono di aiuto, anzi, spesso si rivelano un impiccio, una pericolosa illusione.

Questa prontezza di risposta e questa arguzia tipicamente *Zen* saranno un carattere saliente della moderna *Komachi* di Mishima: anche lei, con la sua cinica ironia, esorterà a raggiungere una consapevolezza superiore nelle proprie azioni.

Al termine della disputa, il Monaco *waki*, non può fare a meno di essere insospettito dall'acutezza di quella che sembrava una semplice mendicante, e che ora contrasta abilmente le sue parole.

Quando la donna rivelerà, con estrema vergogna per la sua presente condizione, di essere la famosa poetessa *Ono no komachi*, il monaco non potrà trattenere un moto di pietà nei suoi confronti.<sup>10</sup>

La figura della vecchia mendicante è resa ancora più patetica dal contrasto con quella che è la tradizionale immagine di *Komachi* trasmessa dalla leggenda e che è puntualmente ripresa, quasi senza variazioni, nelle opere *nō* che la riguardano.

*Komachi* era una giovane e bellissima poetessa, vestita con abiti di damasco profumati con preziosi incensi e sempre truccata come si addice ad una dama del suo rango.

Nel *nō* la poetessa è ormai centenaria, e si rivelerà essere vittima di una possessione da parte dello spirito di un uomo, morto nel tentativo di superare una difficile prova d'amore da lei impostagli. Il Capitano *Fukakusa*,<sup>11</sup> questo il nome dell'uomo, avrebbe dovuto affrontare un pellegrinaggio alla casa dell'amata, con la neve o con la pioggia,

---

principali elementi: terra, fuoco, aria, etere e conoscenza. La natura dell'uomo e del Buddha, in quest'ottica, sono identiche, ma, l'uomo, ottenebrato dalla sua erronea visione delle cose, ha perso di vista questa verità. Egli ha bisogno di provocare in se stesso una specie di trasformazione, o meglio di ritorno ad una condizione originaria, per ottenere il risveglio. Nell'intraprendere questa via la pratica della devozione, quindi anche lo *stupa*, rappresenta un aiuto essenziale. La vecchia mendicante, che si rivelerà essere *Ono no komachi*, tende invece a sminuire l'importanza di tali pratiche, sostenendo l'importanza del solo atteggiamento interiore.

<sup>10</sup> Waley nella sua traduzione poetica rende molto bene la pietà del monaco: "Oh piteous, piteous! Is this / *Komachi* that once / Was a bright flower, / *Komachi* the beautiful, whose dark brows / Linked like young moons; / Her face white-farded ever; / Whose many, many damask robes / Filled cedar-scented halls?"

Waley Arthur, op. cit., pag. 120.

<sup>11</sup> La storia del tragico corteggiamento è narrata in particolare nei *nō Kayoi komachi* e *Sotoba komachi*. Il Capitano è identificato col toponimo *Fukakusa* oppure con il suo grado, *shii no shōshō*.



per cento notti consecutive; solo la centesima notte avrebbe potuto parlarle. L'ultima notte, però, egli morirà per la fatica e l'emozione.

Il suo spirito, colmo di risentimento e di desiderio, ora tormenta Komachi; verrà esorcizzato da un monaco, e la donna si pentirà per la sua crudeltà, cercando rifugio nel Buddha.

Il *nō* moderno *Sotoba komachi* di Mishima, che a questo tema si ispira, è stato pubblicato nel 1952 sulla rivista letteraria *Gunzo* (vol.7 n.1) e presentato a Tōkyō dal *Bungakuza*, gruppo di punta dello *shingeki* (regia di Nagaoka Teruko), mentre Mishima era in viaggio come inviato del giornale *Asahi shinbun*. Questo testo teatrale è molto significativo, poiché racchiude, pur nella sua brevità, importanti temi della narrativa di Mishima: l'unione di amore e morte, la pericolosità dell'arte, la ricerca della bellezza. *Sotoba komachi* mostra inoltre come nel suo adattamento Mishima sia attento non solo al tema, ma anche alla struttura dell'originale.

Mishima, nel suo adattamento moderno, sostituisce i monaci che incontrano Komachi con un personaggio solo, un giovane poeta; mantiene però la disputa tra i personaggi, che si presenta come l'elemento di questo *nō* più adattabile alle tecniche del teatro moderno in prosa.

Il poeta, in preda ad una visione, ripercorrerà, nei panni del Capitano Fukakusa, in una sorta di trance, il suo calvario, che lo porterà sino alla morte, la fatidica centesima notte. Abbagliato dalla sua visione poetica delle cose, il poeta arriverà a dichiarare il suo amore alla repellente Komachi, che, in Mishima, diviene una cinica e misteriosa strega. Come avviene secondo la leggenda, il poeta, nei panni del Capitano Fukakusa, morirà un attimo prima di poter soddisfare il suo amore. La moderna Komachi non avrà, però, come nel tema del *nō*, una prospettiva di pentimento e di salvezza dalla sua miserabile condizione; rimarrà invece una vecchia repellente e solitaria.

Nell'opera originale i monaci si adirano poiché trovano Komachi seduta su di un *sotoba*, sacra immagine del Buddha. Il moderno poeta riprende invece la vecchia mendicante non per il suo atteggiamento irreligioso, ma perché, con la sua grigia presenza, rovina la serata alle coppie appartate in un parco. Il *sotoba* è divenuto così la

semplice panchina di un parco, sulla quale la vecchia donna è seduta. Per il poeta, però, quella panca è una sorta di santuario dedicato all'amore e alla vita.

La situazione richiama evidentemente quella del *nō* originale, nel quale il *sotoba* era un semplice pezzo di pietra per la vecchia Komachi, mentre per i monaci era un sacrario buddhista.

La scena su cui si svolge l'atto unico deve essere molto comune, popolare, deve richiamare alla mente l'operetta, secondo le indicazioni dello stesso Mishima.<sup>12</sup>

L'adattamento, e quindi la modernizzazione dell'originale *nō*, come l'autore stesso ha suggerito a proposito dei *nō* moderni, può essere ancor più accentuato; se il *nō* moderno venisse rappresentato negli Stati Uniti, ad esempio, il parco dove si trova Komachi potrebbe diventare *Central Park*.<sup>13</sup> La cosa importante è che sia l'ambiente, sia i personaggi, appaiano da subito grotteschi e irreali. La situazione drammatica dell'opera originale tuttavia, deve rimanere invariata; sul palco il tema metafisico del *nō* deve emergere chiaramente:

*[...] il solido e semplice tema metafisico deve essere fermamente presente, come una statua in un parco che, emergendo dalla nebbia notturna, diventa visibile.*<sup>14</sup>

*Sotoba komachi* ha inizio appunto in un parco, di sera, con l'incontro di quelli che saranno i due protagonisti, una vecchia donna e il poeta, prototipo dell'artista e moderno sostituto del monaco.

Nella vicenda sono presenti altri personaggi, che hanno il ruolo di evidenziare le parole e gli stati d'animo dei due personaggi principali. In questo senso, quindi, svolgono una funzione del tutto simile a quella svolta dal coro in una rappresentazione *nō* tradizionale. Mishima dimostra quindi di essere attento non solo al tema dell'opera originale, ma anche all'essenziale ed efficace struttura drammatica del *nō*, in cui abbiamo generalmente due personaggi e un coro.

---

<sup>12</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 86.

<sup>13</sup> Si veda: Keene Donald, "Introduction", in Mishima Yukio, *Five modern Nō Plays*, Charles E. Tuttle Company, 1998 (prima ed. Alfred A. Knopf, 1957). L'autore stesso ha di fatto suggerito che i *nō* moderni possono essere ulteriormente «adattati», come in effetti è avvenuto quando sono stati rappresentati da attori occidentali. Il fatto che il fantasma di Rokujō fosse interpretato da una donna occidentale, ad esempio, non alterava assolutamente l'atmosfera del dramma. Si veda a proposito *Kindai nōgakushū ni tsuite*, op. cit., pag. 213.

<sup>14</sup> Mishima Yukio, "Sotoba komachi enshutsu oboegaki" (Note alla messa in scena di *Sotoba komachi*), *MYZ*, vol. 35, pag. 77.

Per spiegare lo sviluppo drammatico dell'opera, inoltre, Mishima ricorre a un concetto tipico del *nō*. La sua *Sotoba komachi* deve seguire, infatti, lo schema *jo-ha-kyū*. Questo schema, tipico della tradizione del *nō*, prevede la divisione in tre momenti: un preludio (*jo*), uno sviluppo (*ha*), e una conclusione (*kyū*).<sup>15</sup> Questo schema rappresenta certo una forma universale di narrare: il soggetto viene presentato, il materiale drammatico viene raccolto e sviluppato e si ha poi una conclusione. Quello che rende però peculiare lo schema *jo-ha-kyū* del *nō* è l'enfasi posta sulla subitanità della conclusione; è come se ad un certo punto il crescendo drammatico venisse interrotto da una conclusione improvvisa, inattesa, che scuote lo spettatore affinché scarichi la tensione emotiva accumulata.<sup>16</sup> È proprio questo aspetto quasi di «esplosione» drammatica che viene evidenziato da Mishima nella sua *Sotoba komachi*:

*La prima parte corrisponde alla sezione jo, la prima metà della scena della visione corrisponde alla sezione ha, la seconda metà corrisponde alla sezione kyū. La velocità delle battute aumenta gradualmente, senza che sia percepibile, poi la sezione kyū è un forte scontro.*<sup>17</sup>

Quella che Mishima definisce la sezione *jo* ha inizio con una sorta di presentazione dei personaggi, che ha l'evidente compito di introdurre l'atmosfera misteriosa e inquietante della situazione.

Komachi, vecchia dall'aspetto repellente, raccoglie mozziconi di sigarette in un parco, con evidente disappunto di cinque coppie sedute sulle cinque panchine presenti sulla scena. La coppia sulla panca centrale si alza e si allontana, turbata dal fatto che Komachi si è seduta vicino a loro.

Lei conta i mozziconi che ha raccolto e comincia a fumare, dopo aver chiesto un fiammifero ad un'altra coppia; a questo punto entra in scena il poeta, che la osserva incuriosito.

---

<sup>15</sup> Secondo Zeami ogni *nō* deve essere suddiviso in *jo*, *ha* e *kyū*. Ognuna di queste tre sezioni deve a sua volta seguire lo stesso schema, come deve avvenire anche per le singole scene. Anche l'organizzazione di una giornata di *nō* deve essere basata su questa triplice divisione. Una giornata di *nō* prevede cinque opere. La prima deve essere più essenziale sia nella danza che nel tema drammatico, e ha il compito di introdurre l'atmosfera, costituendo la sezione *jo*. Le tre opere successive, che costituiscono la sezione *ha*, aumentano gradualmente la tensione drammatica, la complessità e la raffinatezza della danza e dei temi. L'ultima opera, che costituisce la sezione *kyū*, deve essere uno spettacolo di grande dinamismo, energico e rapido, dando l'impressione di una conclusione che scuota lo spettatore dalle troppo forti emozioni della fase *ha*.

<sup>16</sup> Il termine *kyū* può anche essere tradotto, in maniera più letterale, come "fretta", "rapidità".

<sup>17</sup> Mishima Yukio, *Sotoba komachi enshutsu oboegaki*, op. cit., pag. 78.

Da quest'inizio è evidente come Komachi sia un personaggio particolarmente repellente, quasi un fantasma, certo poco adatto a evocare i sentimenti di pena e commozione che suscita la Komachi del *nō*. Le indicazioni di Mishima la definiscono *“una vecchia mendicante ripugnante alla sola vista”*.<sup>18</sup>

Komachi esplicita subito il cinismo e il materialismo che saranno caratteristica peculiare del personaggio; sorprende immediatamente il suo interlocutore, riuscendo ad irritarlo, poiché definisce la poesia, quindi l'arte, un mestiere.

Dopo aver offerto una cicca all'uomo, senza nemmeno averlo guardato in faccia, la vecchia donna afferma infatti: *“E tu, tu sei un poeta, non è questo il tuo lavoro?”*.<sup>19</sup>

Dopo le proteste del poeta, contrariato da quest'espressione, la vecchia mendicante finalmente lo degna di uno sguardo, e subito sostiene, senza nessuna apparente ragione, di vedere il marchio della morte sul suo viso, profetizzando per lui una fine imminente.

Chi assiste ad una rappresentazione dell'opera o anche solo legge il testo, non può fare a meno di essere sorpreso dall'arguzia delle parole di Komachi, che hanno un tono perentorio e profetico; questo è un carattere saliente di tutta l'opera, non solo dell'esordio. Mishima riesce, sin dall'inizio, a calarci in un'atmosfera di mistero e inquietudine, che ha qualcosa di sovrannaturale: egli mantiene l'atmosfera irreale e poetica del *nō* tradizionale e, contemporaneamente, ne presenta una grottesca caricatura, trasformando Komachi in una sorta di beffarda e cinica strega.

Già a questo punto sono quindi evidenti delle differenze e delle similitudini tra la leggendaria Komachi e quella moderna; colpisce subito la prontezza di risposta di entrambe, l'una nel dialogare con il monaco e l'altra con il poeta.

Quella che sembra una vecchia mendicante è perfettamente in grado di sostenere, in un caso, una disputa dottrinale sul Buddhismo, e, nell'altro, di capire una persona con un solo sguardo, profetizzandone la morte; entrambe mostrano una consapevolezza superiore, che ci lascia intuire di essere di fronte ad un personaggio che non è quello che sembra. Un'evidente differenza, invece, sta nel fatto che la Komachi di Mishima è visibilmente inquietante, oscura, appare come un essere quasi sovrannaturale, a causa

---

<sup>18</sup>*Kindai nōgakushū*, pag. 86.

<sup>19</sup>*Kindai nōgakushū*, pag. 87.

sia del suo aspetto sia delle sue parole; deve sembrare l'“*incarnazione di una vita metafisica*”, indipendente dalla vita reale.<sup>20</sup>

L'anziana poetessa presentataci nei *nō* della tradizione *Sotoba komachi* e *Sekidera komachi*, altra opera in cui la donna ha il ruolo di *shite*, è sì vecchia e costretta a mendicare, ma mantiene in ogni caso un'incredibile dignità.

Lei stessa, rivelando quasi per caso il suo nome, si vergogna della sua situazione: ormai è solo ciò che rimane di Ono no komachi; questa coscienza di se e del suo glorioso passato rende la sua figura ancora più intensa.<sup>21</sup>

Questa vecchiaia molto malinconica e dignitosa, diviene in Mishima invece ripugnante, oscura ed inquietante. Lo *yūgen* dell'opera originale, termine che lo studioso René Sieffert traduce come “*incanto sottile*”,<sup>22</sup> e che nel *nō* indica una sorta di «bellezza profonda e misteriosa», è stato tramutato da Mishima in un persistente, profondo e misterioso sentore di morte che avvolge Komachi, figura che incanta, inquietante e pericolosa, la cui esistenza sembra non avere nulla a che fare con l'umanità.

Per quanto concerne il dialogo tra Komachi e il poeta, si può notare come tra loro cominci una disputa del tutto simile a quella nell'originale *Sotoba komachi*; Mishima mantiene nella sua opera il contrasto di idee che rende così caratteristico questo *nō*, e trasforma il confronto dottrinale in una discussione sull'amore, la vita e l'arte. Quella che era una disputa religiosa diventa così uno scontro tra l'estremo cinismo di Komachi, che la trasforma in una sorta di essere al di là della vita umana, e le poetiche illusioni romantiche del poeta.

L'accuratezza e la concisione delle espressioni di Komachi in *Sotoba komachi*, dal sapore tipicamente Zen, diventano così l'amara e mordace ironia della moderna

---

<sup>20</sup> Si veda Mishima Yukio, *Sotoba komachi enshutsu oboegaki*, op. cit. , pag. 77

<sup>21</sup> Il dramma di Komachi è particolarmente evidente nella scena di danza nel finale di *Sekidera komachi*. Danzando, Komachi tornerà giovane per un momento, per poi piangere sul suo passato ormai svanito: la vecchia donna diviene una vera e propria incarnazione della malinconia. *Sekidera komachi* è un *nō* di Zeami. Si veda il vol. 9 della raccolta *Yōkyoku hyōshaku*, Hakubunkan, Tōkyō, 1908.

<sup>22</sup> Scrive Sieffert: “*Preciso che questa non è la traduzione esatta di yūgen: questa traduzione mi è stata suggerita dal contesto e confermata dalla mia esperienza personale del nō. Infatti lo yūgen è la principale se non l'unica qualità che gli intenditori attuali esigono dall'attore.*”

*La tradition secrète du Nō*, op. cit. , pag. 63.

Una descrizione efficace della misteriosa bellezza «ombrosa» del *nō* si trova nel noto saggio *In'ei raisan* (Elogio della penombra) di Tanizaki Jun'ichirō. Si veda la traduzione dal Giapponese di Atsuko Ricca Suga: Tanizaki Jun'ichirō, *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano, 2000 ( in particolare cap. 10 e 11).

Komachi, volta a smontare ogni costruzione mentale del poeta, in nome di una realtà che non deve essere interpretata, ma solo percepita. Entrambe le Komachi evidenziano quindi la pericolosità insita nell'atto di trasfigurare la realtà. In una prospettiva Zen ciò porta a dimenticare l'atteggiamento interiore, molto più importante dei riti; nella prospettiva di Mishima, invece, il pericolo è nel distacco che si viene così a creare tra l'uomo e il mondo reale, che porta ad una fatale passività; accettando la realtà per quello che è, sembra dirci la sua Komachi, si raggiunge uno superiore stato di consapevolezza, libero da ogni intossicazione delle illusioni.

Come il monaco accusava Komachi di profanazione, lo stesso dirà però il poeta: sedendosi su quella panca, tra le coppie di innamorati, lei ha profanato un luogo destinato all'amore, alla poesia, un luogo quindi «sacro».

Il personaggio del poeta ci viene presentato però da Mishima, attraverso le sue stesse parole e la sua andatura sgheba, come un giovane ubriaco, che si regge male sulle sue gambe, che sicuramente non ha la consapevolezza di un monaco buddhista.

Il fatto che il poeta non abbia il pieno controllo di se stesso, che sia alticcio e non abbia i piedi ben saldi sul terreno, pur sembrando un elemento marginale e accessorio, è un simbolo molto importante.

L'ebbrezza del poeta è infatti il primo indizio datoci da Mishima dell'estrema infatuazione artistica ed estetica che questo personaggio incarna; infatuazione che Komachi subito ha percepito, riconoscendolo come «poeta».

La sua ricerca artistica però non ha senso, anzi, allontana pericolosamente dalla realtà: ecco perché la vecchia donna, dall'alto della sua misteriosa superiore consapevolezza, dice chiaramente di percepire sul suo viso il marchio della morte.<sup>23</sup>

Mishima, scrivendo il *nō* moderno *Sotoba komachi*, evidentemente s'identifica sia con le parole della vecchia mendicante sia con il poeta, simbolo dell'artista. Siamo di fronte ad un conflitto tra le due anime di Mishima: è l'uomo razionale, nichilista, disincantato e profondamente sfiduciato dal mondo a lui contemporaneo, che rimprovera con

---

<sup>23</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 88.

sferzante sarcasmo il giovane romantico, illuso dal potere dell'arte e con una forte tendenza a rifugiarsi nei valori di un passato idealizzato.<sup>24</sup>

In *Sotoba komachi* convivono così il romanticismo –nella figura del poeta– e una visione realista del mondo –nella figura di Komachi. È però evidente come una visione realistica, in Mishima, coincida con un profondo quanto ironico nichilismo da poeta romantico disincantato e sconfitto. L'opera *Sotoba komachi* risale al periodo in cui l'autore metterà in discussione tutti i valori acquisiti durante la sua formazione prebellica; è questo un periodo in cui, credendo di poter dominare con la ragione la sua parte oscura, irrazionale e romantica, Mishima tenterà di immergersi in un mondo razionale e concreto.<sup>25</sup>

La disillusione di Komachi riguardo alla vita e all'amore rappresenta il realismo di Mishima riguardo al ruolo dell'artista, impossibilitato a raggiungere l'assoluto con la sua arte. Gli oscuri elementi romantici della sua poetica, profondamente radicati e derivati dalla formazione letteraria a contatto con gli intellettuali della Nihon rōmanha, non potranno però essere spazzati via, e, come vedremo, riaffioreranno anche nel finale di *Sotoba komachi*.

Il grigio e triste mondo fenomenico (Komachi) e la sua interpretazione idealistica (il poeta) continueranno a rincorrersi, nel disperato tentativo di congiungersi.

Il passaggio dal Mishima romantico a quello neo-romantico degli anni sessanta non è quindi indolore. Come nota Giuseppe Fino:

*poiché egli potesse passare dal romanticismo al neo-romanticismo era però necessaria una lunga e sofferta esperienza di nuovi temi, in un panorama letterario dominato dal realismo e dall'esistenzialismo.*<sup>26</sup>

Per questo i *nō* moderni sono pervasi da un profondo nichilismo e, contemporaneamente, da un senso di nausea nei confronti dell'arte e della letteratura, sentita come nemica della realtà. Sembra che Mishima, pur mettendo in evidenza il grigiore e la vacuità del mondo a lui contemporaneo, si rifiuti di fuggire nell'illusione e

---

<sup>24</sup> Si veda: Mishima Yukio, *Sotoba komachi oboegaki*, op. cit. , pag. 144.

<sup>25</sup> Questo bisogno porterà Mishima ad avvicinarsi al classicismo e al «luminoso» mondo dell'antica Grecia. Il suo interesse culminerà con la pubblicazione di *Shiosai* (La voce delle onde, 1954), testimonianza del tentativo di creare un universo estetico classicheggiante, improntato su di una vigorosa aderenza al reale.

<sup>26</sup> Fino Giuseppe, op. cit. , pag. 27.

nei sogni del romanticismo. Komachi, parlando per l'autore, inviterà il poeta a tenere i piedi ben saldi per terra: è inutile partire per un viaggio pericoloso e senza possibilità di riuscita; la panca sulla quale lei siede non è una sorta di luogo consacrato all'amore, come sostiene l'uomo, ma solo una dura panchina in un parco qualunque: è solo la fredda realtà. Il poeta, inebriato dalla sua volontà di trasfigurare la realtà, dice però di credere all'amore ed al suo potere: il mondo diviene cento volte più bello, se visto con gli occhi degli innamorati:

*[...]ma c'è una cosa che rispetto –il mondo riflesso negli occhi dei giovani innamorati, cento volte più bello di quello che stanno guardando– questo rispetto. Guarda, non si sono nemmeno accorti che parliamo di loro. Sono saliti sino alle stelle. Si vede il luccichio della luce stellare sotto i loro occhi, vicino alle guance.*<sup>27</sup>

Komachi definisce tutto ciò stupidaggini, assurdità. Vede nei giovani innamorati dei cadaveri ambulanti, delle facce pallide che si baciano seduti sulle loro tombe, delle persone che stanno morendo proprio a causa dell'amore, che li allontana dal mondo reale. Komachi esorta a raggiungere una lucidità superiore, ad abbandonare l'ebbrezza accecante dell'amore, dell'arte e di ogni altra lente che si possa frapporre tra noi ed il mondo per darcene una visione distorta. Mishima sceglie di sottolineare le affermazioni della donna citando, ironicamente, la tradizione del *nō*. Prima capovolgerà un concetto tipico di Zeami, quello del *fiore*.<sup>28</sup> Sostiene Komachi:

*Stanno morendo perché si amano. (odora attorno a se) Certo, c'è odore di fiori. Di sera si sente bene la fragranza dei fiori. Proprio come dentro ad una bara. Questi innamorati sono tutti sepolti nell'odore dei fiori, come tanti uomini morti. I soli vivi siamo tu ed io.*<sup>29</sup>

Il concetto di *fiore*, di ardua definizione, ha, tra i molti significati, quello di una sorta di perfezione artistica assoluta, dalle sfumature persino religiose. Nel suo trattato *Fūshikaden*, Zeami osserva come l'attore, grazie ad uno sforzo cosciente verso la perfezione, possa far germogliare il *fiore*.

Con alcuni versi della tradizione *Zen* poi spiega:

*Il cuore dell'uomo contiene tutti i semi;*

---

<sup>27</sup> *Kindai nōgakushū*, pp. 89-90.

<sup>28</sup> Si veda: Gillespie John, op. cit., pp. 37-38. Zeami usa il termine *hana* (fiore), lo stesso utilizzato da Mishima.

<sup>29</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 91.



sotto la pioggia universale tutti germogliano.  
Non appena si afferra la natura del fiore  
Il frutto dell'illuminazione spontaneamente si forma.<sup>30</sup>

Risulta evidente come in questo contesto il *fiore*, simbolo della perfezione nell'arte del *nō*, abbia un valore positivo. La pioggia universale, in altre parole la dottrina del Buddha, permette al *fiore* dell'illuminazione di sbocciare. Così lo sforzo verso il raggiungimento della perfezione deve essere il seme che poi diverrà *fiore*.<sup>31</sup> Egli quindi stabilisce una serie di tappe che vanno dall'esercizio sino al raggiungimento del *fiore* autentico,<sup>32</sup> conoscenza suprema ed essenziale. Il *fiore* di Mishima, invece, ironico richiamo al concetto di Zeami, inganna e persino uccide. La ricerca del *fiore*, ovvero della perfezione artistica, non ha quindi per Mishima, come in Zeami, un valore positivo; anzi, è pericolosa e foriera di morte.

Ecco perché nelle parole della sua Komachi l'odore dei fiori viene accostato all'immagine della morte e delle bare. Quello che è un concetto tradizionale del *nō* viene ribaltato da Mishima: nel suo universo di pessimismo estetico il *fiore* è irraggiungibile; intraprendere una simile ricerca è inutile e dannoso, perché isola pericolosamente dalla realtà.

La figura del poeta e quella di Komachi, quindi, già dall'inizio, vengono ad essere in forte contrasto, trasmettendo, nelle intenzioni dell'autore, l'impressione di un reciproco disprezzo unito a curiosità.<sup>33</sup> L'uomo è fermamente convinto della bellezza di ciò che lo circonda, crede nell'amore; la vecchia donna con le sue parole già da subito collega tutto ciò alla morte, della quale il poeta, secondo la sua inquietante profezia, porta il marchio sul volto.

---

<sup>30</sup> *La tradition secrète du Nō*, op. cit. , pag. 108.

<sup>31</sup> Una volta raggiunta quest'importante tappa, si potrà conquistare la bellezza suprema nell'espressione artistica, ovvero l'*evanescenza*. Questo termine, che Zeami dice essere indefinibile, indica qualcosa che però esiste: è la bellezza di un fiore prossimo a cadere, una sorta di fascino sfuggibile ed impermanente. L'*evanescenza*, osserva Zeami, è dipendente dal *fiore*, non può sussistere da sola, è appunto *evanescenza del fiore*. Zeami utilizza il termine *shioretaru*, letteralmente ciò che «si sgualcisce», che appassisce. Si veda *La tradition secrète du Nō*, op. cit. , pag. 105.

<sup>32</sup> Utilizziamo l'espressione «fiore autentico» perché Zeami riconosce l'esistenza di un «fiore insolito», quello momentaneo, raggiungibile in giovane età.

<sup>33</sup> Mishima Yukio, *Sotoba komachi enshutsu oboegaki*, op. cit. , pag. 77.

A questo punto, proprio mentre i due opposti punti di vista sono chiaramente delineati, e la tensione è già tale che sembra da subito che debba accadere qualcosa di spiacevole, sulla scena succede qualcosa che sembra voler sottolineare le parole dell'inquietante e sprezzante Komachi.

Una delle coppie sedute nel parco attira la loro attenzione: l'uomo sbadiglia, annoiato, e i due innamorati cominciano a discutere, innervosendosi a vicenda. Ecco quindi che la coppia di innamorati svolge così la funzione che ha il coro nelle opere *nō* tradizionali: mette in evidenza le parole del personaggio principale. I due innamorati sono infatti improvvisamente tornati alla banalità del quotidiano. Il contrasto tra il mondo illusorio dell'amore e quello concreto e banale della realtà è evidenziato dalle battute che Mishima scrive per la coppia, in particolare per l'uomo. L'uomo della coppia farà un'affermazione del tutto fuori contesto, come se si fosse improvvisamente risvegliato dall'inganno dell'amore:

*Mi stavo chiedendo se la nostra gallina farà un uovo domani, e subito  
ciò ha cominciato a preoccuparmi.*<sup>34</sup>

Questa immagine, che si riferisce chiaramente al futuro del loro rapporto, e il litigio che ne scaturisce, danno maggior rilievo alla seguente lunga e importante dichiarazione di Komachi. Avviene qualcosa di simile a quando, in un *nō* della tradizione, il coro sottolinea i sentimenti dello *shite*. Mishima, in questo lungo «proclama» di Komachi richiama nuovamente la tradizione, capovolgendo il senso di una metafora facente parte del patrimonio artistico tradizionale del *nō*. Finalmente i due innamorati sono tornati alla vita, sostiene la vecchia Komachi, hanno abbandonato il fittizio mondo dell'illusione per tornare alla banalità del quotidiano:

*Io conosco la faccia di chi è tornato alla vita, l'ho vista a sufficienza. Ha un'espressione di orribile noia, e questa espressione è quella che mi piace...Tempo fa, quando ero giovane, non avevo mai la sensazione di essere viva sino a quando la mia testa non era completamente in confusione. Sentivo di essere viva solo quando dimenticavo me stessa completamente. Poi ho capito il mio errore. Quando sembra meraviglioso vivere al mondo e il più piccolo e insignificante fiore sembra grande come una reggia, quando le colombe sembrano cantare con le voci degli uomini...quando chiunque nel mondo intero dice 'buongiorno' a tutti gli altri gioiosamente [...] quando senti che le rose*

---

<sup>34</sup> Kindai *nōgakushū*, pag. 92.

*stanno sbocciando sull'albero morto [...]...peggiore è il liquore, più velocemente ti ubriachi. Nel bel mezzo dell'ebbrezza, nel mezzo di questi sentimenti e delle mie lacrime, stavo morendo...da allora, mi sono imposta di non bere. Questo è il segreto della mia lunga vita*.<sup>35</sup>

Zeami evoca l'immagine di un vecchio albero che riesce nuovamente a germogliare come riferimento a qualcosa di estremamente positivo; egli indica con questa espressione la peculiare capacità che ha l'attore, una volta raggiunta la perfezione artistica, di mantenerla per sempre, anche in tarda età. Assistere all'eterna abilità nell'arte del *nō* che è in possesso di un attore ormai anziano è come vedere un vecchio albero che, nonostante l'età, fiorisca rigoglioso. Ciò può succedere solo in casi particolari, ed è una grande conquista, rappresenta il raggiungimento del *fiore* autentico. Questo concetto, che come abbiamo già notato è alquanto sfumato, tra i suoi significati ha quindi anche quello di «arte recitativa che trascende il tempo».<sup>36</sup> Nella moderna *Sotoba komachi*, le rose che sbocciano su di un albero morto sono invece un evidente simbolo dell'illusione creata dalla ricerca artistica. Komachi, con quest'immagine, spiega come sia pericoloso cercare la bellezza in ogni cosa e trasfigurare il mondo con gli occhi dell'amore; è un atteggiamento inutile che non porta verso una vita migliore, ma, anzi, conduce lentamente alla morte.

La vita, ovvero l'albero morto, viene trasfigurata, ma ciò è solo una pericolosa illusione. La passione irrazionale, sia essa amorosa o artistica, è pericolosa: è un liquore che stordisce e lentamente uccide.

Mishima utilizza così nuovamente la tradizione del *nō*: capovolgendo un'espressione di Zeami la inserisce nella logica nichilista che sottostà a tutta l'opera.

Secondo la Komachi dell'opera originale, vedere il corpo del Buddha in un pezzo di pietra come il *sotoba*, è inutile. Parallelamente la Komachi di Mishima esorta il poeta, e noi con lui, a vedere la realtà per quello che è. Quando si ha sul volto una faccia terribilmente annoiata, allora si è sulla giusta strada, si è tornati alla vita reale senza

---

<sup>35</sup> *Kindai nōgakushū* pp. 92-93 (sottolineatura nostra). Questa avversione per il sentimento dell'amore, considerato pericoloso, ricorda le parole dello stesso Mishima: "L'uomo dà il suo seme alla donna. Ecco che comincia il suo lungo, lungo, indefinito viaggio verso il nichilismo". Cit. in Scott Stokes, Henry, op. cit., pag. 111.

<sup>36</sup> Si veda a proposito del concetto di «Fiore» in Zeami anche il trattato *Sandō* (le tre vie) di Zeami: Quinn Shelley Fenno, "How to Write a Noh Play. Zeami's Sandō", *Monumenta Nipponica*, 48: 53-88. In si veda particolare pag. 85, nota 107.

pretendere, inutilmente, di trasformarla. Poesia e vita reale non possono essere conciliate: sono due strade che procedono in direzioni opposte; l'assoluto, del quale la bellezza è il paradigma, è irraggiungibile. Per questo motivo Komachi esorta il poeta a smettere di ubriacarsi di illusioni.

Si ha un altro parallelismo con la tradizione del *nō* quando il poeta, colpito dal disprezzo ostentato dalla cinica vecchia per l'amore, l'arte e la vita stessa, vuole sapere il suo nome. Mishima, mostrandosi nuovamente attento alla tradizione, sceglie di preservare la semplice ed efficace struttura tipica dei *mugen nō*.<sup>37</sup>

In questo tipo di *nō*, generalmente, un viaggiatore incontra un personaggio, una contadina, oppure un barcaiolo o un anonimo vecchio mendicante, che narra una storia drammatica. Nella seconda parte, questo personaggio riapparirà rivelando la sua vera identità di fantasma di qualche persona famosa o di temporanea manifestazione di una divinità. Il viaggiatore vedrà quindi rivivere davanti ai suoi occhi l'episodio del passato legato alla misteriosa figura da lui incontrata. Nella *Sotoba komachi* di Mishima, formalmente non divisa in due parti, avviene qualcosa di analogo; come in un *nō* della tradizione, con la rivelazione della vera identità di Komachi, comincia il momento in cui lei rivive la sua storia, punto centrale della rappresentazione. Quando il poeta chiede alla vecchia donna di raccontargli la sua vita ottanta anni prima, l'azione viene catapultata nel passato. Questo momento corrisponde a quello del *nō* nel quale lo *shite* rivive la vicenda mimandola con la danza; lo *shite*, rivelando una sempre più intima partecipazione alla storia, se ne dichiara poi protagonista; è questo lo schema seguito ad esempio anche da *Sekidera komachi*, nel quale la poetessa, rivelando quasi per caso la propria identità, per un momento cercherà di tornare alla bellezza passata, indietro nel tempo.

---

<sup>37</sup> Nei cosiddetti *mugen nō* (*nō* di sogno) un personaggio, generalmente un monaco, durante un viaggio in qualche importante luogo, incontra una figura enigmatica. Questo personaggio racconta una drammatica storia del passato, per poi, progressivamente, rivelare la sua partecipazione emotiva: è lui il protagonista del racconto. Si rivelerà quindi essere il fantasma di un importante condottiero o di un personaggio famoso, oppure addirittura incarnazione di una divinità. Il monaco assisterà, come in un sogno, alla sua danza, che materializza davanti ai suoi occhi i sentimenti del misterioso personaggio. La struttura, ovviamente, varia di volta in volta, ma rimane sempre molto simile. Sono i sentimenti del protagonista, espressi tramite la danza e il canto, ad essere importanti, non tanto la trama dell'opera.

Il moderno poeta, guidato dalle parole di Komachi, tornerà all'improvviso al passato e si ritroverà a ripercorrere la spasmodica attesa delle cento notti nei panni di Shii no shōshō. Komachi inizia il racconto della sua gioventù, quando, all'improvviso, l'azione viene catapultata in un tempo passato, ottant'anni prima, e in un altro spazio, un'elegante sala da ballo, senza nessuna giustificazione logica. Lo stesso avverrà alla conclusione dell'opera, con un improvviso ritorno al presente. Rivivendo la fatidica centesima notte con un improvviso salto temporale, l'uomo, come vuole la leggenda, troverà la morte poco prima di raggiungere il momento tanto agognato.

Mishima, con la moderna *Sotoba komachi*, è quindi interessato sia al tema del *nō* tradizionale, sia alla particolare atmosfera metafisica prodotta anche dal libero trattamento di tempo e spazio; egli sceglie infatti di mantenere una struttura simile a quella di un *nō*: l'opera inizia con l'incontro dei due personaggi, per poi presentare un avvenimento ormai passato che verrà rivissuto.

Il critico teatrale Paul Taylor nota questa corrispondenza strutturale tra il *nō* originale e il procedimento adottato da Mishima:

*[...] He also gives the structure of story a traditional Noh twist. Often in these plays, the ghost of the hero is forced to repent, by recalling it, some former misdeed.*<sup>38</sup>

Il procedimento è il medesimo usato nel *nō* tradizionale, quando il *waki*, con pochi passi, compie convenzionalmente un lungo viaggio, arrivando sul luogo dell'avvenimento, oppure quando, con la stessa rapidità, lo *shite*, rivivendo l'avvenimento che lo vede protagonista, torna al passato.

Anche mantenendo la libertà nel trattamento di spazio e tempo tipica del *nō*, Mishima riesca a ricrearne il carattere onirico e sovrannaturale.

Con la scena in cui improvvisamente verrà rivissuto il passato, Mishima non cerca di evidenziare il contrasto tra ciò che è e ciò che era la donna, come avviene nei *nō* della tradizione. La Komachi di Mishima non si presenterà certo in maniera malinconica, come quella della tradizione, definendosi "*ciò che resta di Ono no komachi*".<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Taylor Paul, "The Chance of a Ghost", *The Independent*, 22 Agosto 1980.

<sup>39</sup> Waley traduce "*I am the ruins of Komachi*". Op. cit., pag. 120.

Nel *nō* originale, il *waki*, dopo la disputa dottrinale con la vecchia donna, incuriosito dalla sua arguzia, le chiederà di rivelargli la sua identità.

Egli sarà mosso da un evidente pietà alla scoperta che la vecchia donna di fronte a lui è la leggendaria Ono no komachi, in passato vera e propria personificazione della poesia e della bellezza.

La Komachi di Mishima semplicemente dirà “*Una volta ero una donna di nome Komachi*”;<sup>40</sup> il suo nome non sarà certo in grado di scuotere in alcun modo il suo interlocutore, come avveniva in Kan’ami. Il poeta non ha mai sentito parlare di lei, non prova alcun senso di pietà per la vecchia donna.

Mishima sceglie invece di evidenziare subito la pericolosità della donna, mettendo l’accento sul suo lato oscuro, sull’intreccio di amore, morte e bellezza che lei rappresenta; il personaggio si colloca così in una prospettiva tipicamente mishimiana.

Continua infatti la moderna Komachi:

*Tutti gli uomini che hanno affermato che ero bella sono morti. Ora sono sicura che qualunque uomo dovesse dire che sono bella, morirebbe.*<sup>41</sup>

Quella che nel *nō* originale era semplicemente una maliziosa crudeltà, una spiccata tendenza a far soffrire i propri amanti, viene resa da Mishima come una vera e propria maledizione che colpisce chi si avvicina a Komachi. Quello che sembrava il capriccio di un momento –la prova d’amore imposta all’innamorato– diventa un oscuro e mortale potere magico.

Il poeta, ovviamente, è convinto di essere in salvo, avendo incontrato la donna a novantanove anni. La sua condizione presente non può certo indurlo ad essere abbagliato dalla bellezza.

Ma la risposta di Komachi a questa sicurezza è molto ambigua, e accresce la tensione, l’impressione di catastrofe imminente:

*È vero, sei fortunato...tuttavia credo che uno stupido come te pensi che ogni bella donna che invecchia diventi brutta. Ah! Che grande errore. Una bella donna è sempre una bella donna. Se io appaio brutta ora, significa solo che la mia è una brutta bellezza.*<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 94.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

Il personaggio comincia a delinearsi come complesso e combattuto tra contrastanti pulsioni. Ciò contribuisce a renderlo intrigante e pieno di fascino per il lettore moderno. La Komachi di Kan'ami e di Zeami è invece stretta tra la profonda nostalgia per il suo antico splendore e il pentimento per le sue azioni passate.

Questi due aspetti del personaggio nei *nō* della tradizione, l'uno più accentuato in *Sekidera komachi* e l'altro in *Sotoba komachi*, tendono quasi a coincidere, manifestandosi come un profondo senso di impermanenza del mondo (*mujō*), tipico dell'influenza del Buddhismo.<sup>43</sup>

Nell'originale *Sotoba komachi* infatti è evidente come l'ormai centenaria poetessa viva nell'impossibilità di rimediare ai suoi errori passati, e paghi, con la sua condizione presente, le colpe accumulate; una certa malinconia si materializza come nostalgia di ciò che ormai è scomparso e mai più potrà tornare. La rivelazione della vera identità dello *shite* trasporta l'avvenimento rappresentato in un reame di sogno: lo spettatore non sta più assistendo all'incontro di un monaco e di una mendicante, ma assiste all'incontro di un monaco con quello che resta di Ono no komachi, figura di ben più alto valore.

Nell'opera di Mishima avviene qualcosa di analogo: sull'inizio del racconto di Komachi, un evento improvviso ci porta nel Giappone di fine ottocento; sul palco appaiono tre coppie in costume d'epoca, si sente sempre più chiaramente un walzer e lo sfondo nero del palco si sposta per rivelare il palazzo *Rokumei*, salone da ballo in stile vittoriano. È questa la fase di ritmo «intermedio» del *nō* moderno, che Mishima definisce *ha*, prendendo a prestito il termine dalla tradizione. Tutti danzano, il poeta con Komachi, finché la musica non finisce. Una visione si è materializzata, inaspettatamente l'atmosfera diventa simile a quella di una commedia di Oscar Wilde;<sup>44</sup> le coppie circondano la vecchia donna, il dialogo cambia completamente tono e diventa

---

<sup>43</sup> L'inconsistenza dell'esistenza materiale predicata dal Buddhismo, comunque, nel *nō* diviene soprattutto un mezzo per accentuare il senso di *Mono no aware*. *Mono no aware* significa turbamento (*aware*) delle (*no*) cose (mono), vale a dire la commozione e la simpatia che gli esseri e la natura ci fanno provare, il trasporto emotivo dell'io per le cose del mondo. Il termine *aware* era, in origine, un'esclamazione che esprimeva un improvviso e profondo turbamento in circostanze tristi e dolorose; da *aware* derivò così il verbo *awaremu* (compattare).

<sup>44</sup> Mishima era ovviamente un profondo conoscitore di Wilde. Egli di questo autore amava soprattutto il dramma *Salomè*, che diresse nell'Aprile del 1960, disegnandone anche la scena e i costumi; scrisse inoltre un saggio su Wilde, *Osukā wairudo ron*, su *Kaizo bungei* (vol. 2 n. 4, 1950).

improvvisamente frivolo: Komachi, pur non cambiando nell'aspetto, diventa una perfetta donna dell'alta società, salottiera e mondana. L'effetto è quello di una sorta di «sfasamento dimensionale», per cui siamo improvvisamente proiettati in un altro tempo e in un altro luogo.<sup>45</sup> Il poeta rimane a guardarla, mentre lei discorre con agilità di moda e viene coperta da complimenti per la sua incredibile ed elegante bellezza. Anche in questo caso le coppie che lodano Komachi per la sua bellezza svolgono una funzione simile a quella del coro nei *nō* tradizionali. Esse infatti, come spesso avviene per il coro nel *nō*, parlano per un personaggio, esprimono il suo stato d'animo: le parole delle coppie sono in realtà quelle del poeta, che ammira Komachi ammutolito. Dopo questo brillante interludio il walzer ricomincia e le coppie, posati i bicchieri, riprendono le danze.

Komachi ed il poeta rimangono soli. L'uomo, come in una sorta di rapimento estatico, dichiara apertamente il suo stupore: ogni ruga sul volto della donna gli sembra scomparsa, è ormai preda di una sorta di stupore estatico. Manca certo nella versione di Mishima la possessione di Komachi da parte dello spirito di Shii no shōshō; però anche nell'opera moderna è presente l'atmosfera irreali creata dall'evento sovranaturale della possessione, pur senza la presenza di fantasmi: è il poeta che viene posseduto dal suo stesso desiderio di bellezza, cadendo in uno stato di trance che lo colloca in un'evidente situazione di sottomissione. Osserva Keene:

*Anche se non vi è relazione diretta con elementi poetici del nō, allo stesso modo [Mishima] crea un'atmosfera speciale, nella quale non sarebbe strano apparisse un fantasma.*<sup>46</sup>

Inoltre, al corteggiamento delle cento notti, come nella tradizione del *nō*, viene attribuito da Mishima un significato ben più ampio di quello che può avere una prova d'amore.

---

<sup>45</sup> È importante che, nel momento in cui Komachi torna alla giovinezza, l'attrice che la interpreta dia l'impressione di ringiovanire improvvisamente, pur non cambiando costume e trucco. Mishima a tal proposito apprezzava particolarmente l'interpretazione di Virginia Chew nella produzione organizzata a New York da Herbert Machiz. Mishima, grazie alla recitazione dell'attrice, aveva avuto la vivida impressione di vedere la vecchia Komachi ringiovanire e tornare bellissima; tutto ciò assistendo alle prove dello spettacolo, senza trucco e costumi. Il cambiamento da vecchia mendicante a giovane donna era reso benissimo da Virginia Chew con il solo ausilio dell'espressione facciale.

Mishima Yukio, *Kindai nōgakushū ni tsuite*, op. cit., pag. 217.

<sup>46</sup> Keene Donald, "Kaisetsu" (Commento), *Kindai nōgakushū*, pag. 232.



In Zeami e Kan'ami, il desiderio amoroso del Capitano Fukakusa è visto come emblema dell'attaccamento al transitorio mondo materiale e, quindi, in una prospettiva buddhista, impedimento alla liberazione. Nell'originale *Sotoba komachi*, ma ancor più nell'altra grande opera che vede come *shite* la leggendaria poetessa, ovvero *Sekidera komachi*, è presente un profondo senso della impermanenza del mondo.

La consapevolezza di questa transitorietà, che, nell'originale, induce in Komachi un forte senso di vergogna e di pentimento per la sua vanità passata, viene «modernizzata» da Mishima che la trasforma in una sorta di nevrotico e disperato attaccamento al passato. Questo tipo di reazione è certo più adatto ad un personaggio moderno che si muove in uno scenario di profonda disillusione. L'intensa frustrazione di fronte alla coscienza del passare del tempo, compromettendo il convinto materialismo di Komachi, rende il personaggio più complesso.

La moderna Komachi, inoltre, non rivivrà la sua giovinezza da sola, mentre l'altro personaggio assiste; il poeta vuole partecipare attivamente, e chiede a Komachi il permesso di interpretare la parte del Capitano Fukakusa, che lei indica come suo più tenace corteggiatore in gioventù. Il poeta, così, cessa di essere un personaggio «laterale» (questo il significato letterale del termine *waki* usato nel *nō*) per esplicitare quella che Mishima definisce “romantica volontà di tragedia”;<sup>47</sup> il poeta decide infatti, pur conscio della pericolosità del suo gesto, di proseguire nella ricerca della bellezza e di allontanarsi così sempre più dalla realtà, isolandosi nel suo mondo fittizio. L'opera ha un crescendo, ed è chiara la sensazione che la fine si sta avvicinando; è la fase che Mishima definisce *kyū*.

I due danzano e il poeta, ormai completamente calato nel ruolo di Shii no shōsho, le ricorda della promessa della centesima notte. Il giorno stabilito è giunto, e la donna dovrà finalmente prendere in considerazione il suo amore. Komachi tenta di fermarlo; lo costringe ad odorare i suoi vestiti maleodoranti, preme la mano del poeta sul suo seno perché senta come ormai in lei non vi sia più ombra di giovinezza.

---

<sup>47</sup> Mishima Yukio, *Sotoba komachi enshutsu oboegaki*, op. cit. , pag. 77.

È questo l'ultimo disperato richiamo della realtà; la costruzione mentale del poeta sembra cadere. *Sotoba komachi* potrebbe chiudersi qui, con un improvviso ritorno alla realtà, come avviene ad esempio in *Yuya* o *Kantan*, ma l'autore sceglie di evidenziare ancor di più la pericolosità della ricerca estetica. Il poeta, libero per un istante dall'incanto, vede infatti le cose come realmente sono, ma Komachi, vinta dall'illusione di poter rivivere la bellezza passata, lo esorta a proseguire nel suo corteggiamento, non sopportando di essere definita una vecchia donna rugosa vestita di stracci.

La realtà, nella visione di Mishima, si rivela terribile da sopportare, è uno straccio maleodorante; la fuga nel mondo dell'arte, la trasfigurazione, sembra essere una soluzione. La figura del poeta, quindi, è emblema dell'artista che si rifugia nelle illusioni.

Egli, ormai quasi raggiunta Komachi, oggetto del suo desiderio, non può più trattenersi; pronuncia la fatidica parola, prendendo tremante le mani di Komachi: la definisce bellissima, la più bella donna al mondo, e muore improvvisamente. È questo il climax dell'opera: il momento tanto agognato si è rivelato fatale, il sogno finisce e l'azione torna al presente, come se nulla fosse accaduto.

Il poeta è morto; un poliziotto che si aggira nel parco vede il corpo e interroga Komachi a proposito. Era ubriaco, questa è l'unica cosa che lei può dire con certezza, e ricomincia a raccogliere mozziconi di sigarette, contandoli. La sua vita, estranea ad ogni costruzione fantastica, continua. Il reale, pur nel suo squallore, è rimasto; il mondo ideale della poesia è invece svanito.

Komachi, personaggio complesso, sino alla conclusione sarà continuamente combattuta tra la consapevolezza della sua squallida realtà presente e il desiderio irrealizzabile di rivivere il passato. Tenterà di tornare alla sua gioventù, sacrificando il poeta, per costruire anche lei il suo mondo fantastico.

Mishima accentua la pazzia della donna, che, nell'originale, era conseguenza della possessione. Il suo continuo e insignificante girovagare nel parco che si ripete identico

ogni giorno alla stessa ora, come apprendiamo dalle parole del poeta, avvicina Komachi ad un personaggio dell'occidentale teatro dell'assurdo.<sup>48</sup>

Il sentimento dell'assurdo è dell'inutilità dello sforzo umano è ben presente infatti sia nel personaggio del poeta che in quello di Komachi. Gli sforzi di entrambi si rivelano inutili: l'uomo non soddisferà il suo desiderio e Komachi non sfuggirà dalla sua squallida condizione presente, rimanendo una vecchia ripugnante che raccoglie mozziconi in un parco.

Non si intravede, quindi, nessuna speranza di salvezza né in senso buddhista, come nell'originale, ma nemmeno in un senso diverso: ogni sforzo risulta vano. Nell'opera originale esiste uno sviluppo da una situazione più negativa, la possessione, ad una più positiva, la liberazione di uno spirito dal desiderio, causa di attaccamento al mondo.

La Komachi di Mishima, invece, moderno esempio di *monogurui*,<sup>49</sup> tornerà alla sua condizione iniziale.

Il profondo pessimismo dell'autore diventa così evidente in questa conclusione che presenta un ritorno alla situazione di partenza, allo squallore del presente, in un ciclo continuo, senza uscita. Ogni avvenimento è risultato insignificante.

La Komachi dell'opera originale entrerà nella via del *satori*, offrendo la propria arte poetica al Buddha.<sup>50</sup> Quella moderna, invece, tornerà a girovagare senza scopo in un parco pubblico, come all'inizio. Assomiglia decisamente ad un personaggio folle del *nō*, ma sembra essere destinata in eterno, senza possibilità di liberazione, a rimanere prigioniera in una dimensione che non è quella dei vivi ma nemmeno quella dei morti. Il senso della ciclicità è ribadito dalle parole del poeta morente:

---

<sup>48</sup> Anche il poeta rimprovera Komachi sottolineando l'assurdo ciclico ripetersi del suo gesto: "*Perché vieni qui ogni notte alla stessa ora e cacci via chi si trovi qui sedendoti su di una panchina?*". (*Kindai nōgakushū*, pag. 88.)

John Gillespie individua il parallelismo tra i *nō* moderni e il teatro dell'assurdo. Si veda: Gillespie, John, op. cit. pag. 30.

<sup>49</sup> Il termine *Monogurui*, usato nel *nō*, viene generalmente tradotto come «pazzo». È forse più esatto il termine «Osessionato», in quanto i pazzi del *nō* sono vittima di un ossessione che si è impadronita di loro; Una volta rimossa la causa del turbamento essi tornano persone normali.

<sup>50</sup> Conclusosi l'esorcismo lo spirito di Shii no shōshō ha ottenuto la pace, grazie anche alle virtù del sacro *Sotoba*. La poetessa Komachi, liberata dalla possessione, causa della sua follia, può dedicare la sua arte al Buddha. I "*fiori del suo cuore*" (*Kokoro no hana*), questa la convenzionale espressione per indicare l'arte poetica, sono ora per lui. Il *nō* si conclude sulle parole del coro, che, parlando per Komachi, prega il Buddha di condurla sulla via dell'illuminazione. Le ultime parole dell'originale *Sotoba komachi* sono in evidente contrasto con la condizione della moderna Komachi nel finale del dramma: "*Offro i miei fiori al Buddha con entrambe le mani. Possa condurmi sulla via del satori. Possa condurmi sulla via del satori.*"

Si veda: *Yōkyōkushū*, op. cit., vol. 1, pag. 88.

*Le mie mani e i miei piedi sono diventati freddi...ti incontrerò di nuovo,  
tra cento anni, nello stesso posto...*<sup>51</sup>

Questa situazione claustrofobica rappresenta bene il senso di sconfitta esistenziale tipico del Mishima del dopoguerra e che diventerà una costante della sua poetica.

Egli, dopo la guerra, perderà ogni riferimento assoluto, per precipitare in un mondo di relativismo e in un vago senso di inadeguatezza, un caos in cui era, secondo le sue parole, per metà felice e per metà triste, senza uno scopo preciso.<sup>52</sup>

Il senso dell'assurdo, quindi, è ben presente soprattutto nel contraddittorio personaggio di Komachi, "*brutta bellezza*",<sup>53</sup> come lei stessa si definisce.

Mishima riesce, grazie ad un'atmosfera tra reale e irreale, a preparare lo spettatore ad un salto nel tempo, ad un viaggio metafisico, come avviene nei *nō* tradizionali, ma senza la fitta rete di convenzioni e simbolismi, senza il distacco tra attore e pubblico creato dalla maschera, dalla danza e dai costumi. Lo fa piuttosto con l'uso di dialoghi e personaggi stranianti, che appaiono irreali nella loro doppiezza e profondità di significato, e con un finale sconcertante, vero concentrato di pessimismo. *Sotoba komachi*, quindi, rappresenta bene quel senso di pesantezza del vivere dovuta al disagio dell'uomo di fronte ad un mondo che più non gli appartiene; il tentativo di Komachi di aggrapparsi al passato e lo sforzo dell'artista per raggiungere la bellezza, entrambi fallimentari, diventano simbolo del senso di smarrimento dell'uomo che, senza più certezze, agisce in maniera assurda, secondo l'ottima definizione dataci dal grande drammaturgo E. Ionesco, tra i padri del «teatro dell'assurdo»:

*Assurdo è ciò che è privo di scopo[...] recise le sue radici religiose  
metafisiche e trascendentali, l'uomo è perduto; tutte le sue azioni  
divengono insensate, ridicole, inutili.*<sup>54</sup>

La ricerca spirituale di Mishima, perse le certezze del periodo prebellico, si orienterà verso un'estetica classicheggiante. Culminerà poi in un romanzo-bilancio come *Kyoko no ie* (La casa di Kyoko), del 1959, e troverà una risoluzione nel saggio autobiografico *Taiyō to tetsu* (Sole e acciaio), del 1968. *Sotoba komachi* si colloca quindi in un periodo

---

<sup>51</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 106.

<sup>52</sup> *Le ultime parole di Mishima*, op. cit., pag. 23.

<sup>53</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 94.

<sup>54</sup> E. Ionesco, "Dans Les Armes de la Ville", *Cahiers de la Compagnie Madaleine Renaud-Jan Louis Barrault*, n. 20, ottobre 1957.

intermedio, in cui sono presenti i valori romantici del Mishima prebellico assieme ad un diffuso senso di incertezza, derivato da quello che egli stesso definisce un periodo di “*Netta e dolorosa frustrazione*”.<sup>55</sup> *Sotoba komachi*, quindi, non è solamente la versione moderna di un *nō*. È la rielaborazione di una antica leggenda che diventa così funzionale all’espressione della duplice personalità dell’autore, che, soprattutto nel periodo degli anni cinquanta, cerca di abbandonare certi ideali del Romanticismo Shōwa non riuscendovi però mai completamente. Le teorie estetiche della Nihon rōmanha, che tanto segnano tutta la produzione letteraria di Mishima, compaiono, infatti, nel modo in cui il tema della bellezza e quello della morte, in *Sotoba komachi*, si intrecciano.

---

---

<sup>55</sup>Fino Giuseppe, op. cit. , pag. 25.

### 3.2 Il tema della bellezza in *Sotoba komachi*.

L'atto unico di *Sotoba komachi* si carica di un ulteriore e altrettanto importante valore; è una grottesca e sarcastica rappresentazione del destino dell'artista, eternamente alla ricerca della bellezza tramite la sua arte. La tragica fine del poeta esplicita quello che l'autore pensa a proposito: l'arte e la vita non possono congiungersi, conclude Mishima, facendo morire il poeta prima che si unisca con Komachi.

La ricerca artistica porta alla distruzione, ed il momento del raggiungimento della bellezza tramite l'arte non può essere eternato.<sup>1</sup>

Komachi ripudia la ricerca estetica; nega valore all'arte e alla passione. Diviene simbolo di una vita aliena da ogni pericolosa intossicazione, che, allontanando da quella che è la vita reale, porterebbe alla morte.

Mishima delinea così un netto dualismo: arte e vita sono in opposizione, non sono conciliabili. Da ciò traspare il suo evidente pessimismo estetico: la ricerca artistica è insufficiente per soddisfare le esigenze dell'uomo, e, soprattutto, non può essere conciliata con la vita reale. Isolarsi nel mondo di sogno dell'arte porta infelicità, solitudine e persino la morte, dividendo l'uomo a metà, in mente e corpo.

Alla fine di *Sotoba komachi* sarà il cinico realismo della donna a prevalere: la realtà avrà quindi il sopravvento e inoltre, come spessissimo accade in Mishima, la realtà apparirà come elemento fortemente negativo. Avrà infatti l'aspetto ripugnante di Komachi.

Mishima associa così la vecchia donna al reale, inteso soprattutto nel suo aspetto più negativo. Komachi diviene infatti simbolo della realtà percepita come antagonista dell'arte, e il fatto che sia una donna a ricoprire questo ruolo non è certo casuale.

Mishima, infatti, nella sua produzione letteraria, dimostra spesso di essere attratto dalla donna in quanto rappresentante della vita, del caos della natura.

---

<sup>1</sup> Nei *nō* di Zeami è decisamente presente il senso di impermanenza della bellezza, caratteristica che non fa che accrescerne la malinconia, rendendola ancora più bella. Zeami utilizza così il concetto di impermanenza del Buddismo a fini artistici. Mishima in *Sotoba komachi* evidenzia invece la pericolosità di una ricerca che non può raggiungere il suo scopo, la bellezza assoluta ed eterna.

Questo suo essere «concreta» è in chiaro contrasto con la costruzione artificiale dell'immaginazione. Komachi rientra evidentemente in questa tipologia di donne, ostacolo alla costruzione mentale e astratta dell'arte.<sup>2</sup>

Il poeta osserva come la panchina nel parco, “*riscaldata dalle scintille delle persone vive*”, diventi “*più soffice di un sofà*” quando vi siedono gli innamorati.<sup>3</sup>

La stessa panca, nel momento in cui vi siede Komachi, diventa “*fredda come un sotoba*”.<sup>4</sup> Questo avviene perché Komachi, ovvero la realtà, smentisce immediatamente il potere immaginativo dell'amore. A ribadire questo concetto, ad esempio, è l'avvenimento subito successivo alle rimostranze del poeta. La coppia seduta sulla panchina vicina, come «raffreddata» da Komachi, torna improvvisamente alla realtà, e litiga.

Ritroviamo così in questa breve opera un altro tema tipico di Mishima, ovvero quello della donna come antagonista della costruzione artistica-intellettuale.

Questa figura è presente già da *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera, 1949), nel personaggio di Sonoko, la donna che farà cadere la «maschera» del protagonista, mettendolo in crisi con la sua stessa esistenza.

Anche in conclusione di *Hōjō no umi* (Il mare della fertilità, 1966-1970) il potere di far crollare la costruzione mentale di Honda sarà dato da Mishima a una donna, Satoko.

Komachi, con le sue affermazioni sulla necessità di liberarsi dall'illusione, ricorda, certo in una versione grottesca e ironica, la badessa Satoko.

Il loro potere di smontare le costruzioni mentali non deriva certo dalla concretezza intesa come sensualità, fisicità.<sup>5</sup> Deriva invece da una superiore consapevolezza della

---

<sup>2</sup> Questo aspetto di Komachi è evidenziato da Susan J. Napier, op. cit. , pag. 96. Altre donne che ricoprono il ruolo «concreto» di antagoniste alle costruzioni dell'intelletto sono ad es. Sonoko, in *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera), e l'eroina di *Utage no ato* (Dopo il banchetto).

Per un'analisi del ruolo della donna in Mishima si veda: Tanaka Miyoko, “Mishima Bungaku no Josei”, in Hasegawa Izumi, *Mishima Yukio kenkyū*, Yūbun shoin, Tōkyō, 1970.

<sup>3</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 90.

<sup>4</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 91. Il fatto che il poeta paragoni la panca al *sotoba* è un evidente richiamo al *nō* originale, in cui Komachi sedeva proprio su di un *sotoba*.

<sup>5</sup> Questo è il caso, ad esempio, della figura di Kazu in *Utage no ato* (Dopo il banchetto), che, con la sua fisicità, si oppone decisamente all'intellettualismo del marito. Oppure è il caso di Fusako in *Kagi no kakaru heya* (La stanza chiusa a chiave). Le sue mestruazioni impediranno infatti al protagonista di realizzare le fantasie che era andato costruendo per tutto il racconto: il mondo dell'intelletto cade di fronte ad un evento così schiettamente fisico e naturale.

realtà, dovuta sia all'età —entrambe le donne sono infatti molto anziane— sia, nel caso di Satoko, alla sua educazione buddhista.

La vecchia Komachi, inoltre, “*brutta bellezza*”,<sup>6</sup> racchiude in se l'aspetto ambivalente che il bello ha per Mishima.

Secondo le parole di Dostoevskij, che Mishima stesso pone come epigrafe all'inizio di *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera):

*La bellezza è una cosa terribile e paurosa[...]qui le due rive si uniscono, qui tutte le contraddizioni coesistono[...]la cosa paurosa è che la bellezza non solo è terribile, ma è anche un mistero.*<sup>7</sup>

Agli occhi trasfiguranti del poeta, Komachi, giovane e vecchia, ripugnante e attraente, rappresenta bene questa ambivalenza.

Mishima quindi, giocando sul contrasto e l'attrazione tra realtà (Komachi) e arte (il poeta), crea un conflitto che, considerato il finale, sembra risolversi nell'impossibilità della conciliazione.

Ad una più attenta lettura di *Sotoba komachi* s'intravede però una risoluzione al conflitto tra la ricerca artistica della bellezza e la nuda realtà.

Ritorna così un altro tema, chiaramente romantico, ricorrente in Mishima: l'atto violento come momento di raggiungimento della bellezza.

Bisogna innanzi tutto rilevare come il poeta, pur essendo emblema dell'artista, riveli subito il suo essere un mediocre.

Egli prova un profondo rispetto per tutto ciò che, secondo Komachi, voce dell'autore, sono assolute banalità: gli amanti, il parco, le panchine, le luci delle auto; è un poeta di ben poco valore, per sua stessa ammissione.<sup>8</sup>

Questa sua mediocrità, inizialmente appena accennata, non sembra avere un ruolo così importante nello sviluppo degli avvenimenti; si rivelerà però decisiva nel drammatico finale.

---

<sup>6</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 94.

<sup>7</sup> Dostoevskij, *I Fratelli Karamazov*, trad. it. di Pina Maiani, Sansoni, 1966.

<sup>8</sup> Egli si definisce “*sammon shijin*”, letteralmente “*poeta da tre soldi*”.  
*Kindai nōgakushū*, pag. 89.



Il momento estetico al quale il poeta sta per giungere –l’unione con Komachi, ai suoi occhi bellezza ideale– ha una così grande importanza ed è di una tale unicità che lui stesso si dichiara fermamente pronto a morire per esso.

Egli appare deciso a proseguire nella sua ricerca di appagamento, nel suo viaggio verso la bellezza assoluta:

*Komachi:*

*Oh, non dirlo. Non ti ho detto cosa accadrebbe se mi dicessi che sono bella?*

*Poeta:*

*Se penso che una cosa sia bella, devo dire che è bella, anche se muoio per questo.<sup>9</sup>*

È confortato in questo suo proposito da una visione avuta al culmine della sua ebbrezza, che non fa che confermarli come il miracolo stia per avvenire.

Sembra infatti che arte e vita stiano per unirsi; il poeta dichiara la sua ammirazione alla donna:

*Lo dirò, Komachi. (prende la sua mano; lei trema.)*

*Sei bellissima, la più bella donna al mondo. La tua bellezza non svanirà, nemmeno tra diecimila anni.<sup>10</sup>*

Il momento del raggiungimento della bellezza e della soddisfazione del desiderio, però, non ci sarà.

Un momento prima, proprio dopo aver dichiarato l’impossibilità del suo pentimento, il poeta, invece, si pentirà.

“Non voglio morire” ,<sup>11</sup> dichiara, cercando tardivamente di abbandonare la pericolosa esperienza. Subito dopo prometterà di tornare, dopo cento anni, nello stesso posto: il ciclo continua, la ricerca non avrà mai termine.

Il mediocre poeta non è stato capace di morire al momento giusto, eternando così l’attimo sublime della soddisfazione del suo desiderio, del raggiungimento di Komachi, simbolo dell’assoluta bellezza ricercata dall’artista.

---

<sup>9</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 105.

<sup>10</sup> *Kindai nōgakushū*, pag.106.

<sup>11</sup> *Ibid.*

La morte arriverà comunque, ma non avrà nessun potere, collocandosi ormai al di fuori dell'esperienza estetica; il poeta infatti, abbandonando la sua ebbrezza artistica all'ultimo istante, diverrà conscio della pericolosità del suo atto, rompendo la magia del momento. Egli non ha saputo portare la sua volontà di annullamento sino in fondo; dimenticando se stesso e immergendosi in un profondo annullamento del proprio Io, il poeta avrebbe raggiunto l'assoluto.

Solo la morte al momento cruciale dell'esperienza avrebbe quindi potuto dare significato a quell'istante, riunendo vita e bellezza, mondo fenomenico e sua interpretazione artistica, colui che desidera e ciò che viene desiderato.

In questo modo può avvenire che:

*[...]La bellezza come realtà distinta e oggettiva svanisca, e soggetto e oggetto, identificandosi, si dissolvono in unità con l'universo. L'unica vera arte nasce in questo istante: la momentanea mancanza del proprio io, la rinuncia a se stesso, e la conoscenza, diremo meglio la cognizione, l'intuizione della vita e dell'essere.*<sup>12</sup>

Questo concetto di morte come suprema opera d'arte, capace di riunire ogni opposto, sembra essere conseguenza diretta dell'esperienza romantica di Mishima. Sicuramente siamo distanti dal periodo bellico e dall'influenza del circolo di *Bungei Bunka*, poiché il *nō* moderno *Sotoba komachi* è del 1952.

È però evidente come, con un processo che appare piuttosto innaturale, Mishima negli anni sessanta tornerà in parte ai valori della sua adolescenza; rivaluterà perciò quel romanticismo, mediato dalle personalità di Hasuda Zenmei e Shimizu Fumio, all'interno del quale era cresciuto. In *Sotoba komachi* sono presenti evidenti elementi romantici, soprattutto nell'enfasi posta sulla morte come momento in cui, annullandosi il tempo, viene resa eterna la bellezza. Mishima stesso scrive in *Sotoba komachi oboegaki* (Note a *Sotoba komachi*) che la via dell'artista consiste nell'uccidere la propria giovinezza come egli ha fatto con il personaggio del poeta nella sua opera.

Solo in questo modo, sostiene l'autore, sarà possibile raggiungere una "inossidabile primavera della giovinezza" come quella della centenaria Komachi.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> De Palma Daniela, "Bivalenza del concetto di bellezza in Mishima Yukio", *Atti A.I. STU. GIA. V.* (1981), pag. 91.

<sup>13</sup> *Sotoba komachi oboegaki*, op. cit., pag. 144.

Queste affermazioni testimoniano come le oscure fantasie di morte del Romanticismo, pur convivendo con un'esigenza di realtà e con certa autoironia, non saranno mai completamente abbandonate da Mishima.<sup>14</sup> Le influenze spirituali ricevute durante l'adolescenza continueranno a germogliare senza sosta, come Mishima stesso ammette, riflettendo sulla sua carriera letteraria.<sup>15</sup>

La sua "*febbre greca*" degli anni cinquanta, come la definisce Nathan,<sup>16</sup> durerà poco; il suo desiderio di un vigoroso e sano classicismo, ispiratogli dalla cultura classica greca, non lo intaccherà nel profondo.

Il Romanticismo continuerà a germogliare incessantemente, e ciò è evidente sia in *Sotoba komachi* che in *nō* moderni più tardi, come *Aoi no ue* (1954) e *Hanjo* (1955). L'atmosfera oscura di amore e morte di queste opere, infatti, contrasta nettamente con la solarità del romanzo *Shiosai*, del 1954, che rappresenta il culmine della "*febbre greca*". Il nichilismo di Mishima, romantico disilluso, come i *nō* moderni lasciavano presagire, finirà per prevalere sia sulle illusioni romantiche sia sulla ricerca di un nuovo mondo più «solare»; egli scoprirà così il lato oscuro del sole incontrato nel suo viaggio in Grecia. Scrive due anni prima del *seppuku*:

*Così intravidi un altro sole, diverso da quello che per lungo tempo mi aveva concesso i propri benefici, un sole saturo dalle fiamme di un'oscura passione, un sole che non bruciava mai la pelle, che aveva un fulgore ancora più strano: il sole della morte.*<sup>17</sup>

Mishima, quindi, ha voluto condensare nell'atto unico di *Sotoba komachi* sia una visione nichilista della vita sia la rappresentazione di quella che, per un artista, ne diventa logica conseguenza: il tragico fallimento dell'arte come scopo di vita. Questa situazione diviene così anche simbolo del suo pessimismo estetico, secondo il quale l'arte non è sufficiente per vivere, anzi, l'isolamento che essa provoca risulta dannoso alla vita stessa. L'unica strada possibile, per l'artista che non riesce a disintossicarsi dal pericoloso veleno dell'arte, sembra essere, a giudicare dalla conclusione dell'opera, una

---

<sup>14</sup> Un altro esempio efficace di questa costante presenza dell'oscurità romantica è *Kagi no kakaru heya* (La stanza chiusa a chiave). Quest'opera, che contiene evidenti elementi romantici, è contemporanea a *Shiosai*, romanzo di Mishima che esprime il suo più compiuto tentativo di ripudiare le illusioni romantiche.

<sup>15</sup> *Le ultime parole di Mishima*, op. cit., pag. 23.

<sup>16</sup> Nathan John, op. cit. pag. 120.

<sup>17</sup> Mishima Yukio, *Sole e acciaio*, op. cit., pag. 40.

profonda sottomissione alla bellezza, assoluto che egli vuole raggiungere. Dimenticare completamente se stessi in un profondo annullamento che porta sino all'atto violento della morte viene ad essere così l'unico modo per raggiungere l'oggetto del proprio desiderio. Per meglio delineare il suo pensiero, egli ricorre paradossalmente alla modernizzazione di un'opera *nō*, genere teatrale che fa del raggiungimento del *fiore* il suo fulcro.

L'interesse di Mishima per il rapporto tra l'artista e la bellezza, evidentemente presente in *Sotoba komachi*, non è certo occasionale. Ritorna infatti in alcune sue opere, e in particolare in un romanzo chiave della sua carriera come *Kinkakuji* (Il padiglione d'oro, 1956).

Quest'opera, nella quale l'autore fonde in maniera perfetta romanzo psicologico e trattato di estetica, presenta notevoli analogie con *Sotoba komachi*. L'impianto filosofico che fa da struttura portante alle due opere è molto simile, anche se, ovviamente, il romanzo permette un livello di approfondimento maggiore.<sup>18</sup>

Entrambe le opere hanno come problema centrale il raggiungimento della bellezza, emblema del desiderio dell'assoluto. Le soluzioni presentate da Mishima in *Sotoba komachi* e nel romanzo *Kinkakuji* sembrano radicalmente divergenti, ma hanno un'origine e una fine comuni; possiamo infatti notare, confrontando queste due opere, come si delinei una visione nettamente gerarchica del rapporto tra l'uomo e la bellezza. La bellezza, sorta di assoluto, di divinità, viene posta in alto; l'uomo, o, più in particolare, l'artista, viene posto in basso.

Le due opere si presentano quindi come complementari, e tratteggiano molto bene queste due strade differenti, ma che culminano entrambe nella concezione –peraltro tipica della *Nihon rōmanha*– dell'atto violento come mezzo per il raggiungimento della bellezza.

Il poeta, ubriaco di illusioni, è evidentemente sottomesso alla vecchia donna; gradualmente egli cade in uno stato estatico, perdendo il controllo di se stesso.

---

<sup>18</sup> In *Kinkakuji* è notevole l'approfondimento psicologico, che procede di pari passo con lo svilupparsi di questo insolito trattato di estetica. In *Sotoba komachi*, ovviamente, trattandosi di un'opera grottesca e surreale, l'analisi psicologica non esiste.

Sarà lui, più o meno volontariamente, a scegliere la via della sottomissione, che avrebbe dovuto culminare nell'atto violento della morte. Molto importante in questo senso è il momento in cui il poeta chiede a Komachi “*Allora, posso fingere di essere quel tal Capitano?*”.<sup>19</sup>

Con questa domanda comincia a materializzarsi l'incanto con il quale il poeta sarà trasportato indietro nel tempo e sarà sottomesso al magico fascino della donna.

La perseveranza sulla strada della sottomissione lo avrebbe condotto sino al momento miracoloso dell'appagamento del desiderio. La sua scelta, però, non verrà portata sino in fondo; egli abbandonerà improvvisamente la sua via, rinnegandola.

In *Kinkakuji* siamo di fronte al processo opposto, ma sempre all'interno di una visione gerarchica del rapporto tra soggetto e oggetto desiderato; il tentativo, questa volta, è quello di rompere la gerarchia e raggiungere l'oggetto del desiderio tramite il dominio su di esso, il possesso violento. Mizoguchi, giovane monaco del tempio del Padiglione d'oro, protagonista del romanzo, si trova nella stessa situazione del poeta in *Sotoba komachi*. Entrambi a causa del loro temperamento artistico, vivono in mondi di fantasia, sono pericolosamente lontani dalla realtà. Mizoguchi però mostra più consapevolezza della sua condizione, ed è conscio del fatto che il suo desiderio di venire in contatto con la bellezza lo rende incapace di vivere la sua vita, diventando addirittura un'ossessione. Maturerà così la decisione di conquistare l'oggetto del suo desiderio, così da liberarsi definitivamente dalla sua brama e poter tornare a condurre una vita normale. Egli deve possedere la bellezza per possedere la vita. Nei suoi deliri ossessivi è evidente la gerarchia che lui vede nel suo rapporto con la bellezza; questa meta, che lui stesso considera indefinibile, diviene una sorta di assoluto eterno, appartenente ad un altro mondo.

Questo concetto astratto si verrà sempre più ad identificare con il Padiglione d'oro, il bellissimo tempio del quale ha sempre sentito parlare dal padre. Una volta vista questa costruzione stupenda, essa diverrà subito per lui simbolo della bellezza assoluta. Ciò che lo dominerà non sarà però il tempio, ma la visione costruita dentro di se, una

---

<sup>19</sup>*Kindai nōgakushū*, pag. 95. Il poeta si riferisce ovviamente al Capitano Fukakusa, citato da Komachi come suo più tenace corteggiatore.

creazione fittizia, mentale e personale.<sup>20</sup> Il ruolo giocato dall'idealizzazione è reso ancor più evidente dal fatto che, a una prima impressione, il tempio si rivela una delusione, non piace a Mizoguchi. Esattamente come avviene per il poeta in *Sotoba komachi*, il vero pericolo viene dal proprio atteggiamento, dall'idealizzazione del reale.<sup>21</sup>

Ciò è evidenziato sia dall'iniziale delusione di Mizoguchi, sia dal grottesco aspetto di Komachi.<sup>22</sup>

Una volta che il poeta viene posseduto dalla sua stessa volontà di bellezza e che Mizoguchi, ossessionato dalla figura del Padiglione, non riuscirà più a toglierselo dalla mente, entrambi cercheranno di raggiungere il proprio obiettivo, in modi differenti ma seguendo comunque una logica gerarchica.

Il poeta, cercando di superare il suo lato umano e con esso la paura della morte, tenterà di innalzarsi al livello di Komachi, da lui idealizzata.

Mizoguchi, una volta divenuto novizio nel tempio del Padiglione d'oro, riuscirà, ma non definitivamente, ad abbassarlo al suo livello. In entrambi i casi l'evento funzionale alla mediazione tra uomo e bellezza sarà un atto violento. In un caso avrebbe potuto essere la morte, che, affrontata senza paura da parte del poeta, avrebbe potuto elevarlo al livello della bellezza; nell'altro caso avrebbe potuto essere la distruzione conseguente alla guerra, che avrebbe accomunato il Padiglione e il giovane monaco in un tragico destino di annientamento. Il romanzo, infatti, è ambientato nel Giappone della seconda guerra mondiale; la violenza del periodo storico, in particolare dell'ultimo anno di conflitto, diviene il mezzo per eliminare la caratteristica che separa il Padiglione da Mizoguchi, ossia la sua eternità come simbolo di bellezza. Il veleno dell'idealizzazione, che Komachi definisce «pericoloso liquore», viene momentaneamente contrastato. Dice Mizoguchi, riferendosi agli ultimi anni del conflitto mondiale:

---

<sup>20</sup> Questo aspetto del Padiglione d'oro è ben analizzato da Swann Thomas in: "What Happens in Kinkakuji", *Monumenta Nipponica*, 27: 399-414.

<sup>21</sup> La bellezza di Komachi, infatti, scrive Mishima, è una bellezza soggettiva, non oggettiva. È legata alla visione del poeta.

Si veda: Mishima Yukio, *Sotoba Komachi enshutsu oboegaki*, op. cit., pag. 77.

<sup>22</sup> Bisogna comunque notare che in *Kinkakuji* l'enfasi è posta più sulle componenti psicologiche che portano il giovane monaco all'idealizzazione del Padiglione d'oro. Ciò è dovuto al fatto che l'opera mira ad essere anche un romanzo psicologico, la storia di un'ossessione, come osserva il critico Kobayashi Takiji. Mishima però sottolinea come *Kinkakuji* appartenga "al genere dei romanzi sulle problematiche dell'artista".

Si veda *Le ultime parole di Mishima*, op. cit., pag. 98.

*[...]fu quello il periodo in cui riuscii a ridurre il Padiglione al mio livello e, per questa certezza, ad amarlo senza più timore. Non ne avevo ancora subito la malefica influenza, il suo veleno. M'inorgoglia sapere che io e il Padiglione in questo mondo eravamo sovrastati da un pericolo comune: avevo finalmente trovato cosa poteva legare me alla bellezza.*<sup>23</sup>

Questa affermazione di Mizoguchi è importante per capire come anche in questo romanzo sia evidente una logica gerarchica, la cui rottura è possibile solo tramite l'atto violento; in questo caso è la speranza in una distruzione che arriverà dall'esterno ad abbassare il tempio sino al livello di Mizoguchi: egli ormai vive attendendo quel momento. È evidente il parallelismo con *Sotoba komachi*: il poeta arriva quasi ad invocare il momento della morte, che, adeguatamente affrontata, lo avrebbe elevato sino a Komachi, rendendolo partecipe della sua eterna bellezza.

In entrambi i casi abbiamo quindi il movimento su di una scala gerarchica. Mizoguchi spera di vedere distrutta l'eternità del Padiglione, evento che lo avrebbe abbassato al suo livello; il poeta cerca invece di divenire egli stesso eterno, sfidando la morte.

È importante notare il fatto che, in entrambi i casi, solo un atto violento può mediare tra i due principi opposti.

Tutti e due i tentativi falliranno, per lo stesso motivo; sia Mizoguchi sia il poeta perderanno infatti l'attimo decisivo. Mizoguchi incendierà il Padiglione, ma fuggerà poi dal suo destino, scegliendo di vivere e di non essere distrutto con esso.<sup>24</sup>

Analizzando *Sotoba komachi* risulta evidente, in un contesto ben più ironico e grottesco, la stessa logica gerarchica e violenta che troviamo in *Kinkakuji*, unanimemente considerato il saggio di estetica di Mishima.

Per Mishima, quindi, la bellezza deve essere raggiunta, ma farlo direttamente è impossibile; Il soggetto e l'oggetto devono essere messi in contatto da un evento che

---

<sup>23</sup> Mishima Yukio, *Il padiglione d'oro* (Kinkakuji), trad. it. di Mario Teti, Feltrinelli Editore Milano, 1996, pp. 47-48 (prima ed. ne "I Narratori", 1962).

<sup>24</sup> Il critico Saeki Shōichi interpreta il momento del romanzo in cui Mizoguchi si sente tutt'uno con il Padiglione come immagine dell'intima unione dei Giapponesi con la propria tradizione nel periodo prebellico; la distruzione del Padiglione d'oro, simbolo della bellezza tradizionale, simboleggia quindi lo smarrimento e la perdita di valori nel Giappone postbellico.

Si veda la parte del sito internet del museo "Mishima Yukio Bungakukan" dedicata al primo simposio sulla letteratura di Mishima (*Mishima bungaku symposium*) tenutosi a Yamanakako il 22 settembre 1996. (<http://www.vill.yamanakako.yamanashi.jp/bungaku/mishima/index.html>)

funzioni da mediazione, da un atto che metta in discussione la gerarchia. L'unico modo per fare ciò è, nella visione di Mishima, l'atto violento, sia che esso derivi da un'estrema sottomissione sia dal possesso.<sup>25</sup>

Questa concezione, che sarà sempre ben presente nella letteratura di Mishima, è decisamente romantica, nel senso che si può dare a questo termine tenendo presente la *Nihon rōmanha*. Ricorda infatti il concetto di morte come *miyabi* formulato da Hasuda Zenmei, secondo il quale la morte diviene mezzo privilegiato per entrare in contatto con la vera e pura cultura nipponica.

*Sotoba komachi*, quindi, contiene un altro elemento ricorrente in tutta l'opera di Mishima. Testimonia inoltre come il suo rifiuto del Romanticismo per l'accettazione di una disillusa ma positiva aderenza al reale, in realtà, non fosse totale. In questa ottica il suo sviluppo di un neo-Romanticismo negli anni sessanta appare certamente più naturale. I valori romantici rappresentano così il filo conduttore di tutta la sua opera letteraria, anche in un periodo di «negazione» come quello degli anni cinquanta.

*Sotoba komachi*, ad un'attenta analisi, si rivela quindi essere molto più di una modernizzazione di *nō*. Nella sua brevità condensa infatti, come abbiamo evidenziato, alcuni dei principali temi della letteratura di Mishima.

Innanzitutto appaiono evidenti ad una prima lettura il senso di sfiducia nell'arte e il nichilismo che ne deriva. Ciò è anche conseguenza del tentativo di rifiutare il concetto romantico di arte, considerata come mezzo di fuga da una realtà arida e prerogativa dello «spirito eletto».

Contemporaneamente però in *Sotoba komachi* rimane un tema tipico della *Nihon rōmanha*, ovvero il concetto della morte come supremo mezzo per il raggiungimento della bellezza, altrimenti inaccessibile.

Anche il forte contrasto tra realtà arida e mondo dell'arte è tipicamente romantico, ma, in una prospettiva di negazione e sfiducia, si risolve in un fondamentale pessimismo estetico, da romantico disilluso.

---

<sup>25</sup> Per un'interessante analisi della visione estetica di Mishima Yukio e di Murasaki Shikibu, autrice del *Genji Monogatari*, si veda: Wallace John, "Tarryng with the Negative. Aesthetic Vision in Murasaki and Mishima", *Monumenta Nipponica*, 52: 181-200.



La genialità di Mishima sta proprio nel fare riferimento, per esprimere la sua sfiducia nel ruolo dell'artista, al *nō*. Questa forma di teatro, infatti, secondo lo stesso Mishima è una delle arti più elevate e solenni del mondo. *Sotoba komachi* viene ad essere così un'opera di passaggio tra la sfiducia nel Romanticismo e il tentativo di creazione, da parte di Mishima, di un nuovo mondo fatto di Classicismo. Anticipa inoltre quella ricerca di una morte perfetta, come era teorizzata dalla *Nihon rōmanha*, che Mishima stesso cercherà realmente.

---

### 3.3 Due allestimenti contemporanei di *Sotoba komachi*.

Al momento della messa in scena di un'opera, molte scelte dipendono dalla volontà della compagnia teatrale che si occupa della rappresentazione e, più precisamente, dipendono dalla volontà del regista, che, curando l'allestimento, sceglie di seguire più o meno precisamente il testo e le indicazioni dell'autore.

Le rappresentazioni contemporanee del *nō* moderno *Sotoba komachi*, in particolare, tendono ad accentuarne l'aspetto surreale; ciò avviene forse perché è questo a rendere l'opera più nuova ed interessante, sia agli occhi del pubblico, sia agli occhi di un eventuale regista teatrale, che si trova così libero di sperimentare nuove soluzioni, certo più che rappresentando un canonico dramma realista.

Le rappresentazioni più moderne di *Sotoba komachi* tendono così ad accentuarne sia il carattere straniante delle ambientazioni e l'assurdità delle situazioni, sia l'eleganza formale della messa in scena, puntando più sull'effetto visivo e sonoro.

Migliore esempio di ciò è il *nō* moderno *Sotoba komachi* messo in scena dalla compagnia teatrale di Ninagawa Yukio, uno dei più importanti registi teatrali giapponesi del novecento. Ninagawa Yukio cominciò la sua attività nel mondo del teatro d'avanguardia degli anni sessanta, è fondò, nel 1968, la compagnia Gendaijin Gekijō (Teatro dell'uomo moderno). Scioltasi nel 1974 la compagnia, Ninagawa portò nel teatro commerciale la vitalità e il desiderio di sperimentare tipico del teatro d'avanguardia. Le opere da lui dirette diverranno famose per lo splendore dei set e delle scene; ed è questo l'aspetto più saliente anche della sua *Sotoba komachi*: l'estrema bellezza ed eleganza.

In questa produzione la scena è arricchita di un'estrema eleganza e raffinatezza, certo differente dall'atmosfera «da operetta» prevista da Mishima. L'allestimento della compagnia Ninagawa mantiene comunque la mancanza di naturalismo implicita nel testo di Mishima. Sul palco è prevista la presenza di alberi, dai quali cadono, avvolgendo i protagonisti, fiori rosso-arancio, che ricordano i fiori di ciliegio,

caratteristico simbolo giapponese della bellezza, sublime ma transitoria.<sup>1</sup> Questo espediente scenico, quindi, oltre ad avere una evidente funzione estetica, si carica anche di una forte valenza simbolica; è un'immagine della condizione di Komachi, la cui bellezza, pur rara e sublime, non ha potuto resistere al passare del tempo. L'atmosfera magica e onirica dell'opera è inoltre sottolineata da un'intensa illuminazione blu, che accresce il senso di mistero. Tutto ciò serve anche come contrasto per il grigio e freddo finale, in cui il ritorno alla realtà viene evidenziato dal crescente rumore del traffico cittadino.

È inoltre interessante notare come nella versione di Ninagawa anche i ruoli femminili, compreso quello di Komachi, sono interpretati da uomini, come avviene nel teatro tradizionale giapponese con gli *onnagata*; ciò aggiunge un'ulteriore dimensione di ambiguità ad un'opera che già è giocata sull'amalgama di realtà e illusione.

Per tutti questi elementi, oltre che per la bravura degli attori, la versione di *Sotoba komachi* allestita dalla compagnia Ninagawa continua negli anni a riscuotere consenso di pubblico a livello internazionale.

Un ottimo esempio di ciò è il premio della critica ottenuto nel 1990 da *Sotoba komachi* al Festival Teatrale Internazionale di Edimburgo, dove la compagnia Ninagawa presentò quest'opera per commemorare il ventennale della scomparsa di Mishima. Nonostante la compagnia avesse già partecipato con successo a questo importante evento con interpretazioni giapponesi di Shakespeare –*Macbeth* e *The Tempest*– e con una sua versione della tragedia greca *Medea*, la sua presenza al Festival nel 1990 aveva un aspetto peculiare. Prevedeva infatti una «doppia rappresentazione» esclusivamente giapponese: *Sotoba komachi* di Mishima veniva infatti preceduta dalla rappresentazione, in versione tradizionale, di un estratto dal *nō Sekidera komachi*. In questo modo veniva evidenziato il rapporto tra il tema tradizionale e l'interpretazione datane da Mishima.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Si veda la fig. 2 a pag. 188. Questo espediente scenico è già stato adottato dalla compagnia Ninagawa in un'altra famosa produzione, il *Macbeth* in ambientazione giapponese.

<sup>2</sup> Sono interessanti a questo proposito gli articoli apparsi in occasione del Festival di Edimburgo del 1990 sui quotidiani scozzesi *The Independent* (22 agosto 1990) e *The Scotsman* (21 agosto 1990). Una critica del *nō* moderno *Sotoba komachi* messo in scena dalla compagnia Ninagawa è apparsa più recentemente sul quotidiano inglese *The*

Un'altra interpretazione interessante del testo teatrale *Sotoba komachi* di Mishima è quella della compagnia teatrale giapponese Labo! .

Questa compagnia è stata fondata a Tōkyō nel 1997 per iniziativa di alcuni attori e attrici coordinati dal regista Horiuchi Jin (1968) e provenienti dalla più nota compagnia teatrale NOISE.<sup>3</sup>

Il gruppo Labo! negli anni ha rappresentato sia opere giapponesi, incluse versioni moderne di opere *nō* e *kyōgen*, sia opere di autori stranieri. Ha preso così vita un repertorio alquanto eterogeneo, comprendente ad esempio Anton Čechov, Tennessee Williams, Samuel Beckett, Bertold Brecht, Betsuyaku Minoru e Mishima Yukio.

La versione di *Sotoba komachi* voluta dal regista Horiuchi Jin porta alle estreme conseguenze l'atmosfera irreal e oscura dell'opera. L'insofferenza nei confronti del realismo-naturalismo, evidente nel testo di Mishima, diventa in questa interpretazione un ottimo esempio di vero e proprio teatro dell'assurdo.<sup>4</sup> Il parco nel quale è ambientata la vicenda diviene un luogo estremamente oscuro e misterioso, popolato non più da coppie di innamorati ma da tre misteriose e bizzarre donne. La presenza di questi personaggi, che sostituiscono le coppie di innamorati previste nel testo di Mishima, rappresenta la novità più originale di questa versione di *Sotoba komachi*. Le tre donne hanno la funzione, nelle intenzioni del regista, di evidenziare il tema dell'opera, ossia di rappresentare il desiderio frustrato, l'impossibilità di incontro tra reale e ideale, tra maschile e femminile; si possono definire «donne della frustrazione».<sup>5</sup>

Il loro ruolo è quello di creare, per tutta l'opera, un continuo senso di desiderio represso, come di una fame insaziabile. Oltre a pronunciare le battute per loro previste, per

---

Guardian (21 giugno 2001). Questo interesse internazionale evidenzia il successo che l'opera continua a riscuotere nei teatri del mondo.

<sup>3</sup> La compagnia NOISE è stata fondata nel 1983 dalla scrittrice teatrale Kisaragi Koharu (1956) ed è rappresentativa di un fenomeno recente, risalente agli anni settanta. Già prima di questo periodo, infatti, vi erano stati casi di compagnie organizzate attorno a una singola attrice (Sugimura Haruko e il Bungakuza, ad esempio), ma è proprio negli anni settanta che nascono le prime compagnie teatrali organizzate e dirette da autrici. I temi delle opere scritte da Kisaragi Koharu hanno spesso un tono critico verso la vita moderna e il conformismo sociale; abbracciano inoltre certi temi del femminismo. Le rappresentazioni hanno uno spiccato carattere sperimentale, con un massiccio utilizzo di vari effetti audio e video. La compagnia teatrale NOISE si sciolse nel 1993 e, appunto, da alcuni membri di essa nacque, nel 1997, il gruppo Labo!.

<sup>4</sup> Bisogna anche sottolineare come il testo di Mishima, per le diverse esigenze drammaturgiche del regista, sia stato notevolmente modificato e adattato. In particolare il regista ha scelto di rendere più rozzo il linguaggio di Komachi, per evidenziare così l'aspetto grottesco e la volgarità del personaggio.

<sup>5</sup> Il regista usa il termine "*yokkyūfuman no onnatachi*". Si veda fig. 6, pag. 190.

raggiungere questo scopo si esibiscono, ansimando e spesso urlando, in danze tra l'erotico e il grottesco.

Le tre donne rendono presente sulla scena, materializzandola, prima la frustrazione di Komachi per il suo passato ormai svanito, poi il desiderio del giovane poeta per Komachi, ai suoi occhi ideale di donna.

Il punto di passaggio sarà quando le tre donne, prima cambiando voce e atteggiamento, poi svestendosi dei loro lunghi abiti, si riveleranno essere tre uomini. A questo punto il desiderio del poeta è ormai al culmine: egli, svestitosi, incalzato e incitato dai tre uomini, esorterà Komachi a mantenere la sua promessa del centesimo giorno.<sup>6</sup>

La situazione precipiterà sino al momento fatidico: ideale e reale, come previsto dal testo di Mishima, non potranno incontrarsi.

La rappresentazione della compagnia teatrale Labo! riesce, dando una nuova interpretazione dell'opera di Mishima, a materializzare il senso di frustrazione dei due personaggi. Riesce, inoltre, ad aggiungere all'opera una nuova dimensione. Oltre a mettere in scena il conflitto tra reale e ideale, infatti, mette in scena l'eterno attrarsi e respingersi dell'uomo e della donna. Ciò viene evidentemente espresso, in questa rappresentazione, come incompatibilità sessuale. L'incompatibilità è tra l'incalzante desiderio carnale, che va rapidamente crescendo nel poeta, e Ono no Komachi –figura di una donna ideale– il cui desiderio procede per gradi, più lentamente.

Le «donne della frustrazione», quindi, diventano simbolo della differenza, nel meccanismo del piacere sessuale, tra uomo e donna. Esprimono prima l'insoddisfazione sessuale della donna, poi, dopo la loro trasformazione, l'incalzante desiderio carnale dell'uomo. La riflessione sull'impossibilità di congiungimento tra reale e ideale si accompagna così a una riflessione sull'incompatibilità tra maschile e femminile.

L'espedito delle «donne della frustrazione», comunque, non fa altro che estremizzare un procedimento adottato da Mishima. Le coppie di innamorati nel parco, infatti, dalle quali ha origine l'espedito delle grottesche «donne della frustrazione», hanno la funzione di sottolineare, come farebbe il coro in un *nō* tradizionale, gli stati d'animo dei

---

<sup>6</sup> Si veda fig. 8, pag. 191. È evidente come in questa versione di *Sotoba komachi* l'attrazione che il poeta prova per Komachi abbia una forte connotazione sessuale.

protagonisti; la stessa funzione, in un contesto teatrale d'avanguardia, distante dal contesto dello *shingeki* degli anni cinquanta, la avranno queste tre figure nella rappresentazione della compagnia teatrale Labo!.

La versione di *Sotoba komachi* voluta dal regista della compagnia teatrale Labo!, facendo del corpo il protagonista dell'opera, anche con l'uso del nudo, aggiunge una dimensione sessuale alla rappresentazione, esplorando così un'altra possibilità insita nel testo di Mishima.

---

### 3.4 Il *nō* moderno Yuya: una parodia del *nō*.

Analizzeremo ora, prima di presentarne una traduzione dal Giapponese, alcuni aspetti di un altro testo teatrale che rientra nella tipologia dei *nō* moderni, il dramma in un atto *Yuya*. Questo testo appare particolarmente interessante soprattutto da un punto di vista letterario, nel suo rapporto con il tema originale. Per quanto riguarda l'aspetto più propriamente teatrale, infatti, rispetto ad esempio ai *nō* moderni *Sotoba komachi* e *Aya no tsuzumi*, questo dramma risulta essere molto più vicino ai canoni dello *shingeki*.

Si presenta come un dramma realistico, con un trattamento dello spazio e del tempo coerente, senza mettere in scena eventi sovranaturali come apparizioni o possessioni. Forse questo rende *Yuya* un'opera meno affascinante da mettere in scena rispetto ad altri *nō* moderni di Mishima, come dimostra il minor successo che sembra avere riscosso.<sup>1</sup> Apparentemente, quindi, essendo il più realistico, *Yuya* pare essere il *nō* moderno più lontano dal mondo del *nō*; non bisogna però dimenticare che nel *nō* esistono anche rappresentazioni che, pur in maniera stilizzata e simbolica, trattano di argomenti più legati alla realtà.

Il *nō* *Yuya* al quale Mishima fa riferimento per il tema del suo dramma moderno è attribuito a Zeami. La base del *nō* è una composizione poetica contenuta nel decimo volume dell'*Heike monogatari*, nella sezione intitolata *Kaidōkudari*. Quest'opera ha una caratteristica molto insolita per il *nō*. Presenta infatti una critica, veramente profonda, al mondo classico del periodo Heian.<sup>2</sup> In esso si afferma che il criterio estetico non è sufficiente per interpretare il mondo e l'uomo; la sensibilità non deve solo ripetere moduli predeterminati, che, a lungo andare, si rivelano sterili. La critica al mondo classico dell'epoca Heian, al quale il *nō* guardava come un mondo ideale, è evidente.

*Shite* del dramma è Yuya, concubina favorita di Taira no Munemori,<sup>3</sup> che chiede al suo signore del tempo libero per poter correre al capezzale della madre gravemente malata.

---

<sup>1</sup> Il dramma *Yuya* è stato scritto da Mishima nel 1959 e la prima rappresentazione risale al 1967, otto anni più tardi.

<sup>2</sup> Si veda Vulpitta Romano, "Un dramma *nō*: *Yuya* (introduzione, traduzione e note di Romano Vulpitta)", *Il Giappone*, anno V, Roma, 1965, pag. 88.

<sup>3</sup> Nell'*Heike Monogatari*, opera del XIII° sec. che raccoglie racconti guerreschi recitati precedentemente dai cantastorie, è narrata la vicenda del clan Taira, la cui gloria, dopo una rapida ascesa, si estinse definitivamente nella

Munemori, invece, la conduce a forza all'*hanami*,<sup>4</sup> poiché non vuole rinunciare alla presenza della sua concubina favorita.

Yuya, colma di preoccupazione per lo stato di salute della madre, invitata durante il banchetto a comporre una poesia, esterna i suoi sentimenti più profondi; Munemori, estremamente colpito, le concede così il permesso di congedarsi per assistere sua madre moribonda. La sua, però, non è vera commozione. Munemori, ideale rappresentante di un sistema sociale estremamente artificiale, è colpito dalla maestria poetica di Yuya, più che dalla purezza dei suoi sentimenti. Egli non la compatisce veramente, ma ripete soltanto uno schema sociale predeterminato.

Il suo è un premio per l'abilità della donna; è una concessione del signore, potente ma gentile, alla sua concubina.<sup>5</sup>

Taira no Munemori è il simbolo di quanto vi può essere di negativo nella civiltà Heian. Egli, secondo i canoni sociali della sua epoca, è una persona dalla eccezionale sensibilità e raffinatezza. Nasconde però, sotto questa apparenza, una sostanziale vacuità di sentimenti. È chiuso, in modo molto egocentrico, nel suo mondo estetico.

Il suo amore per la bellezza, per la natura, per i fiori di ciliegio, è solo convenzione sociale, non sensibilità. Non è il dramma umano di Yuya a commuoverlo; è «l'evento estetico» perfetto della poesia che lo colpisce.

Come osserva Romano Vulpitta: “[...] in Yuya, il concetto di *mono no aware*, che in Munemori altro non è che un pretesto per una poesia, diventa la profonda comprensione delle cose.”<sup>6</sup> È lei, infatti, che riesce a interiorizzare la percezione della bellezza, sentendo veramente il «pathos delle cose». Il personaggio di Yuya rappresenta così, oltre ad un ideale di pietà filiale, un ideale di sensibilità.

---

grande battaglia navale di *Dannoura*, nel 1185. Taira no Munemori è appunto un membro di questo clan. La narrazione è pervasa da un senso buddhista di dissoluzione, vacuità e fuggevolezza, proprio come in un *nō*, e le vicissitudini dei Taira ne divengono simbolo.

<sup>4</sup> L'*hanami* è una sorta di festa campestre per la fioritura dei ciliegi, ancora oggi molto sentita in Giappone.

<sup>5</sup> Bisogna notare come nel testo del *nō* il fatto che Yuya ottenga il permesso di tornare al capezzale della madre morente è visto come una grazia del Buddha.

<sup>6</sup> Vulpitta Romano, op. cit. , pag. 89.



Mishima riesce a cogliere perfettamente questo aspetto dei personaggi originali, vale a dire la concretezza di Munemori da una parte e la sensibilità di Yuya dall'altra, approfondendone le ambiguità.

Con il rapporto che Mishima crea tra questi personaggi nel *nō* moderno la critica al mondo classico, presente nel *nō* originale, diventa un sarcastico giudizio sulla società moderna. Ciò è evidente confrontando la sua Yuya con quella del tema originale; la sua sensibilità, sincera e commovente nell'originale, diviene in Mishima una menzogna detta per convenienza. Mishima evidenzia così la concretezza del mondo moderno in opposizione al lirismo e alla sensibilità di cui Yuya era modello: la Yuya originale non può esistere nel ben più prosaico mondo attuale.

La vicenda di Munemori e Yuya nel *nō* moderno, confrontata col tema originale, è quindi ironica metafora della perdita di un mondo ideale, quello nel quale può esistere il personaggio originale di Yuya, simbolo della bellezza, della purezza e della poeticità di un mondo ormai svanito.

Yuya, nel *nō* moderno, diviene una giovane e bella donna che si fa mantenere da un ricco e più anziano uomo d'affari, Munemori. La sua preoccupazione per la madre diviene una scusa per vedere, a insaputa di Munemori, il suo fidanzato; Munemori, comunque, ha già segretamente mobilitato un'agenzia investigativa per indagare sul fatto e sospetta dell'inganno.

Nella vicenda moderna di Mishima, invece di un membro del potente clan dei Taira, abbiamo quindi un potente uomo d'affari e la sua giovane amante. Mishima, innanzitutto, presentando subito Munemori, sembra volere mettere in chiaro quale sia la nuova e potente aristocrazia del mondo moderno. Il parallelismo è tra la vecchia aristocrazia militare e la nuova aristocrazia del danaro: i nuovi Taira, ci dice Mishima, sono i potenti e ricchi membri dei *zaibatsu*, i grandi consorzi monopolistici. Munemori è così il simbolo della nuova aristocrazia giapponese, e, per esteso, del potere che più ha peso nel mondo moderno, vale a dire quello del danaro. Questo personaggio, che si trova invischiato in una misera vicenda di cronaca rosa e che fa di tutto per far valere il suo potere sulla giovane amante, sembra essere una parodia di questo mondo così

autorevole. Bisogna notare come il personaggio di Munemori, con l'ironica critica ai nuovi ricchi che egli rappresenta, non è certo eccezionale nell'opera di Mishima. Figure simili torneranno anche nella tetralogia *Hojō no umi*, ultima opera di Mishima, vero e proprio testamento spirituale. Nel corso dei quattro romanzi che compongono questa ampia opera, infatti, non mancano figure di politici o di grandi industriali molto simili al personaggio di Munemori. L'ironica critica alla nuova aristocrazia politico-finanziaria del Giappone, però, è ancor più evidente nel romanzo *Utage no ato* (Dopo il banchetto), pubblicato nel 1960, l'anno dopo il *nō* moderno Yuya. In questo romanzo il ritratto del mondo della politica e della finanza giapponese è il tema principale dell'opera. Mishima cerca di capire, al di là del potere, cosa stia sotto a questo mondo; ne emerge così il ritratto, fortemente umanizzato, di un influente uomo politico.<sup>7</sup> La componente critica, seppur velata, comportò per Mishima persino conseguenze legali; nel 1961 fu infatti accusato di violazione della privacy da un politico, e la vicenda si risolse solo nel 1966, con un patteggiamento. Come *Sotoba komachi* era accostabile, per l'insistenza sul tema della bellezza, al romanzo *Kinkakuji*, così il *nō* moderno Yuya è accostabile, per l'amara ironia con cui critica il mondo del dopoguerra e del capitalismo giapponese, a *Utage no ato* e in parte a *Hojō no umi*.

Nel *nō* moderno Yuya è in scena quindi il mondo attuale, sia esso giapponese o occidentale, nei confronti del quale Mishima si pone in posizione estremamente critica. L'effetto ottenuto da Mishima è simile a quello di *Aya no tsuzumi*, in cui la confusione contemporanea e il mondo poetico del passato si fronteggiano direttamente sulla scena. In Yuya è però il *nō* originale a fare da lirico e ideale contrasto alla prosaica situazione contemporanea delineata da Mishima. Una conoscenza del tema originale è quindi essenziale per cogliere l'amara ironia del *nō* moderno.

Mishima, nel suo uso del tema originale, concentra l'attenzione sulle caratteristiche dei protagonisti della vicenda, Taira no Munemori e Yuya.

---

<sup>7</sup> Bisogna comunque notare come *Utage no ato* non sia semplicemente uno spaccato sociale; il romanzo è pervaso da una sottile ma penetrante malinconia, e, attraverso la figura dei due protagonisti, analizza temi profondi come i rapporti tra uomo e donna, la vecchiaia e la morte.

Egli accentua, nel personaggio di Munemori, quello che nel tema originale era, secondo la sua definizione, “*epicureismo da principe rinascimentale*”;<sup>8</sup> lo rende così un uomo quasi ossessionato dal piacere terreno e dal divertimento.<sup>9</sup>

Il ricco Munemori vuole Yuya con sé non perché condivida realmente la bellezza e il piacere dell’*hanami*; non gli interessa infatti il suo stato d’animo, ma gli basta l’apparenza per soddisfare, così, le esigenze della vita mondana. Questa accentuata attenzione per l’esteriorità delle cose, nel moderno Munemori, come nel personaggio del *nō* originale, è anche conseguenza del rispetto delle convenzioni sociali, della sua volontà di comparire in pubblico accanto a Yuya, una giovane e bella ragazza, e stupire così le altre persone:

*È così. Non ha nulla a che fare con i tuoi sentimenti. Andare all’hanami portando te...che hai un bel corpo, che hai un bel viso. È un divertimento mondano. Mi basta questo!*<sup>10</sup>

Le sue parole, però, sembrano acquistare, più avanti nel testo, un maggiore spessore. L’ansia di godere del momento presente, già viva nel personaggio di Taira no Munemori, acquista una giustificazione filosofica:

*I fiori di quest’anno ci sono solo quest’anno, Yuya. Anche i piaceri di oggi non tornano due volte. In una vita, il giorno che chiamiamo «oggi», non esiste che una volta.*<sup>11</sup>

Mishima mantiene così il senso di ansia per il futuro che era evidente, ed evidentemente giustificato, in Taira no Munemori. Il potere del clan dei Taira era infatti ormai chiaramente in declino, e sarebbe presto sopraggiunta la tragica disfatta di Dan no ura. Quello con Yuya avrebbe potuto veramente essere l’ultimo *hanami* per Taira no Munemori, e da ciò deriva in parte la sua ansia di godere della primavera presente. Anche il moderno Munemori non vuole assolutamente rinunciare all’*hanami* di quell’anno. La sua ossessione per il divertimento, però, sembra dettata in gran parte dalle esigenze della sua posizione sociale. Ironicamente, il suo atteggiamento viene così

---

<sup>8</sup> Mishima Yukio, “Mata kaeru Yuya no haru” (Una seconda primavera di Yuya), *MYZ*, vol. 27, pag. 458. Il personaggio di Taira no Munemori, in effetti, esorta Yuya a gettarsi nel piacere mondano per dimenticare i suoi affanni. Questo aspetto del suo carattere verrà fortemente enfatizzato nel *nō* moderno *Yuya*.

<sup>9</sup> Munemori, non a caso, è padrone di un grande parco dei divertimenti.

<sup>10</sup> *Kindai nōgakushū*, pp. 183-184.

<sup>11</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 189.

ad essere un prodotto dalle moderne leggi del mercato. I ciliegi dovranno infatti in gran parte essere abbattuti; nel mondo moderno è insufficiente la poesia dei ciliegi, ma serve altro per attirare i visitatori nel suo parco dei divertimenti. Per Munemori, quindi, quella è l'ultima primavera per farsi vedere, con accanto la bella e giovane Yuya, in una festa dell' *hanami* veramente sontuosa:

*Io, entro quest'anno, devo far tagliare metà di quei ciliegi, perché devo sia allargare lo zoo, sia costruire un acquario. Non siamo più in un'epoca in cui si attirano visitatori solo coi fiori di ciliegio... e poi il mio trenino deve portare i visitatori nel parco dei divertimenti per tutte e quattro le stagioni.*<sup>12</sup>

Quella che sembrava essere una vera e propria filosofia del piacere, però, sostenuta da un moderno uomo d'affari arrogante ed egoista, non appare del tutto sincera; sembra invece semplicemente un gioco crudele. Ecco perché, nel carattere del Munemori di Mishima, è forte la componente sadica, secondo lui già adombrata nel personaggio originale.<sup>13</sup> Come Taira no Munemori costringe Yuya ad accompagnarlo all'*hanami*, così il ricco Munemori, intuito l'inganno di Yuya, prova indubbiamente piacere a provocare crudelmente Yuya. Munemori è arrogante, fa costantemente appello al suo potere, e, soprattutto, si vanta della sua insensibilità, presentandosi come una sorta di uomo superiore, al di là dei sentimenti; egli maschera questa sua insensibilità dietro ad un supposto superiore senso estetico e dietro ad una sorta di ideologia del piacere, che, però, non sembrano veramente radicati nel suo animo.

Quella che nel *nō* originale era una critica alla cultura del periodo Heian, diventa così, in Mishima, ironica critica alla modernità attraverso la caricatura di un misero quadretto da rivista scandalistica.

Soprattutto Yuya, nell'opera di Mishima, si rivela essere una parodia del personaggio originale. Yuya, nel *nō* di Zeami, è una giovane donna costretta dalle convenzioni sociali a trascurare i propri sentimenti che, alla fine, grazie ad una estrema sensibilità, riesce ad incanalare la propria esperienza personale in una profonda e sincera esperienza estetica. Anche il personaggio di Mishima riuscirà a produrre una toccante esperienza

---

<sup>12</sup> *Kindai nōgakushū*, pp. 180-181

<sup>13</sup> Mishima Yukio, *Mata kaeru Yuya no haru*, op. cit., pag. 458.

estetica, una sorta di poesia in prosa, che si rivelerà essere però frutto di una menzogna, e non un puro sfogo di sentimenti. È evidente così l'intento parodistico di Mishima, che, trasformando quello che era il sincero dolore di Yuya in un inganno, crea una caricatura del personaggio originale, tradizionale simbolo di pietà filiale e sensibilità.

Yuya, da emblema della sensibilità femminile, diviene una donna mantenuta da un ricco uomo d'affari, che, per di più, imbrogliava.

Mishima, già prima del suo *nō* moderno, aveva mostrato interesse per le ambiguità del personaggio di Yuya, come per l'epicureismo e il sadismo di Munemori.

Egli nota, infatti, pensando al tema originale del *nō*, come la vicenda sia enigmatica.

Nel personaggio di Yuya, nel momento in cui cede alla volontà di Taira no Munemori, non vi sono semplicemente motivi di rancore e triste sottomissione, ma vi è anche qualcosa che le fa provare attrazione per i fiori, per il piacere terreno. Mishima individua il fascino di questo tema proprio nel contrasto, presente anche nell'animo di Yuya, tra il piacere mondano dell'*hanami* e l'inevitabile destino dell'uomo, ovvero la vecchiaia e la morte evocate dalla grave malattia della vecchia madre.<sup>14</sup>

Mishima aveva già approfondito questo contrasto nella sua versione *kabuki* del dramma, scritta nel 1955 per il gruppo teatrale Tsubomikai (Associazione del bocciolo) dell'attore Nakamura Utaemon.<sup>15</sup> In questa versione *kabuki*, Mishima, per approfondire il contrasto, aveva voluto rappresentare i due opposti mondi –quello mondano e colorato dell'*hanami* e quello grigio dell'aldilà e della morte– sia introducendo il personaggio del sacerdote, sia con la divisione scenica del palco. Il risultato, grazie alle coreografie e alla musica, avrebbe dovuto essere quello di una Yuya che vagava tra i due mondi, esattamente come l'anima della madre morente.<sup>16</sup> Nella stessa opera Mishima enfatizza

---

<sup>14</sup> Mishima Yukio, *Mata kaeru Yuya no haru*, op. cit., pag. 458.

<sup>15</sup> L'opera, rappresentata per la prima volta nel 1955, è ovviamente differente dal successivo *nō* moderno che porta lo stesso titolo; solamente il tema originario è lo stesso (si veda fig. 12, pag. 192). Si tratta di un dramma danzato in stile *kabuki* in due scene, la prima nella residenza di Munemori, la seconda al tempio di Kiyomizu. È in questa seconda scena che Mishima sceglie di introdurre la figura del sacerdote del tempio, personaggio di sua invenzione, che ci ricorda la precarietà dell'esistenza. La versione di Yuya scritta da Mishima per il gruppo Tsubomikai è comunque fedele al tema originale, ma ne accentua i lati oscuri e i toni cupi, smorzando il finale positivo del dramma. La conclusione, in particolare, sembra così porre un dubbio: riuscirà Yuya, una volta ottenuto il permesso di tornare ad assistere la madre morente, ad arrivare in tempo? Nelle intenzioni dell'autore, infatti, il canto conclusivo di Yuya doveva essere interrotto dal solitario e cupo suono della campana del tempio.

<sup>16</sup> Mishima Yukio, *Yuya ni tsuite*, op. cit., pag. 523.

quello che lui ritiene essere l'«epicureismo» di Munemori, che era solamente adombrato nell'opera originale.

Mishima, nel *nō* moderno *Yuya*, sembra così portare alle estreme conseguenze le ambiguità che già intuiva nei personaggi del *nō* tradizionale.

*Yuya*, nel dramma di Mishima in versione *kabuki*, era combattuta tra due mondi. Nel *nō* moderno, invece, *Yuya* ha scelto il piacere mondano; anzi, il contrasto viene a cadere: il mondo dell'aldilà, della fragilità umana e della morte, evocato dalla condizione della madre, è solo una banale scusa, non esiste più.

Il personaggio di *Yuya* viene così ribaltato da Mishima, che, comunque, riesce ad evocare il lirismo del *nō* tramite le parole della donna e la lettera della madre.

Con il toccante e apparentemente sincero lungo discorso di *Yuya* nel *nō* moderno, che ha quasi il valore di un episodio a se nell'atto unico dell'opera, Mishima evoca infatti il senso di impermanenza e l'atmosfera lirica che si ritrovano nella tradizione del *nō*.

Con la rivelazione della bugia di *Yuya*, capovolgendosi però la situazione, è evidente come questo episodio, nel contesto, rappresenti una parodia della delicata e malinconica atmosfera del *nō* originale. Tutto quello che l'autore mostra attraverso lo sguardo poetico della giovane donna –ovverosia la scena dei bambini sull'altalena, la bambina che gioca coi petali nel parco, i fiori che cadono, ecc...– si rivela un falso. Questo momento corrisponde a quello del *nō* di Zeami in cui, al tempio di Kiyomizu, *Yuya* è spinta da Taira no Munemori ad esibirsi in una danza. La rappresentazione giungerà al suo climax quando *Yuya*, colpita dalla fragilità dei fiori sotto un acquazzone, dopo essersi esibita in una danza, comporrà la celebre poesia:

*Che cosa farò mai?  
Anche la primavera della Capitale  
è triste non vederla...  
ma nell'Azuma, che è il mio paese,  
forse i fiori potranno cadere.*<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Trad. it di Vulpitta, Romano, in: "Un dramma *nō*: *Yuya* (introduzione, traduzione e note di Romano Vulpitta)", *Il Giappone*, anno V, Roma, 1965, pag. 88.

Nell'opera di Mishima lo sviluppo drammatico è simile. Anche la moderna Yuya danzerà ispirata dai fiori di ciliegio: il suo mutarsi in una triste bellezza è la sua danza; tenterà però, di colpire la sensibilità di Munemori per interesse.

Mishima, quindi, si spinge sino a cercare quello che potrebbe stare «sotto» al personaggio di Yuya: nel mondo moderno, vuole dirci l'autore, non può esistere una figura fatta di purezza e pietà filiale come la Yuya del *nō*. Il suo dolore, infatti, nel *nō* moderno, si rivela finzione.<sup>18</sup>

Nel dramma *Yuya*, così, facendo della protagonista una donna che mente per interesse, Mishima fa deliberatamente crollare l'atmosfera poetica e il senso di impermanenza che, dal *nō*, era riuscito a trasportare sul palco moderno. Adotta, a questo scopo, toni farseschi che ricordano il *kyōgen*.<sup>19</sup> In queste rappresentazioni comiche, in contrasto con i temi piuttosto triviali, non viene mostrata alcuna oscenità o volgarità, ma, anzi, viene trasmessa un'impressione di eleganza stilizzata.

La stessa cosa avviene nel dramma *Yuya*, in cui l'atmosfera di solenne malinconia ed eleganza creata dalla ragazza stessa contrasta con la bassezza del suo comportamento e con i sarcastici commenti di Munemori. La poesia, che nell'originale era frutto di una rara sensibilità, diviene, nel *nō* moderno, un espediente per ingannare un ricco uomo d'affari. Mishima, quindi, mette in scena il più concreto dei mondi, che ricorda decisamente quello rappresentato nel *kyōgen*, fatto di mariti alla ricerca di avventure amorose, sciocchi signori feudali e servitori astuti. L'arrogante Munemori diventa così un moderno «ricco signore feudale» ingannato che, molto sadicamente, si vendica.

---

<sup>18</sup> Mishima a partire dal personaggio stereotipato del *nō*, che sicuramente sarebbe risultato banale in un contesto moderno, crea un personaggio molto complesso: il dolore di Yuya, in fondo, potrebbe anche apparire sincero, tanto è il suo trasporto emotivo. Quello che sicuramente è finzione però è il motivo del suo dolore; certamente non è la malattia della madre a procurarle una profonda tristezza, ma, forse, la possibilità di non poter incontrare il fidanzato. Il personaggio di Yuya possiede così un carattere complesso, e la modernità dell'opera sta anche in questi dubbi che il suo comportamento solleva nello spettatore.

<sup>19</sup> Il *kyōgen* è una rappresentazione comica tradizionale, spesso senza uso di maschere, nella quale vengono rappresentate scene grottesche che hanno per protagonisti personaggi della fantasia popolare, come ubriacconi, truffatori, servi astuti, *oni* (demoni o orchi)...

Al contrario del *nō*, nel *kyōgen* i diversi cambiamenti di espressione facciale sono molto importanti; inoltre nel *kyōgen*, assieme ad una recitazione stilizzata, viene esibita una notevole abilità acrobatica. Proprio il contrasto tra la stilizzazione della recitazione e della danza e la frequente volgarità dei personaggi crea un effetto estremamente comico. *Nō* e *kyōgen* sono considerati molto vicini da Toraaki Okura (1597-1662), principale teorico del *kyōgen*, perché hanno la loro radice nel concetto di *monomane* (immedesimazione). Il *nō* accentra la sua attenzione però su ruoli illustri e divini, mentre il *kyōgen* sull'uomo comune; il *nō* rende quindi visibile ciò che sfugge ai sensi, il *kyōgen* al contrario, grazie ad una rappresentazione solenne e stilizzata, rende «irreale» il mondo concreto.

Mishima, anche mantenendone certe immagini, riproduce quindi la struttura e il lirismo del *nō* Yuya di Zeami, massimo esempio della particolare atmosfera poetica che possiedono i *nō* con figure femminili per protagonisti. Pone tutto questo in contrasto con la meschinità del tema, un misero avvenimento da rivista scandalistica, un miserevole quadretto della vita contemporanea. Crea così un effetto di contrasto –che ricorda quello del *kyōgen*– tra la concretezza e la bassezza del tema e il lirismo elegante della forma, personificato dalla figura di Yuya.

Nel *nō* moderno Yuya, quindi, lirismo e tragicità del *nō* e realismo delle situazioni e umorismo del *kyōgen* si amalgamano perfettamente.<sup>20</sup>

Il dramma, quindi, è basato sul rapporto tra Yuya e Munemori, come nel *nō* originale; gli altri personaggi –il segretario, l'amica e la finta madre di Yuya– assumono un ruolo secondario, paragonabile a quello di *tsure*. È evidente, quindi, come i personaggi dell'opera di Mishima corrispondano così a quelli del *nō* originale.<sup>21</sup> Egli sceglie però di portare in scena anche la madre di Yuya; in questo modo un personaggio, che nel tema originale veniva solo nominato, diventa fisicamente presente nell'opera di Mishima.

Il procedimento è quindi simile a quello che l'autore aveva adottato nel *nō* moderno *Aoi no ue*, nel quale il protagonista è un moderno alter ego di Genji, che, nell'originale, non compariva direttamente.<sup>22</sup> L'ingresso in scena della madre di Yuya, però, con il suo goffo imbarazzo, aumenta l'effetto parodistico.

Mishima non si limita, approfondendo le ambiguità dei personaggi di Yuya e Munemori, a portare avanti la sua sarcastica critica ad una modernità fatta di rapporti di interesse. Il personaggio di Munemori, infatti, appare anche molto simile a quello di

---

<sup>20</sup> Il critico Saeki Shōichi vede nei *nō* moderni in generale, e in *Yuya* in particolare, un esempio dell'ironia di Mishima, che riesce ad unire acuta amarezza e agili battute, unendo lirismo e umorismo. Si veda Saeki Shōichi, "Owarinaki kōda", *MYZ*, appendice al vol. 35, pag. 7.

<sup>21</sup> I personaggi del *nō* originale sono: Taira no Munemori (*waki*), guardia del corpo (*wakizure*), Asagao (*tsure*), Yuya (*shite*). Egli sceglie di portare in scena anche la madre di Yuya.

<sup>22</sup> Mishima palesa così nuovamente la tendenza a mettere concretamente in scena personaggi e avvenimenti solo evocati nelle opere originali. Si veda pag. 81 di questo studio.



Komachi nel *nō* moderno *Sotoba komachi*, delineandosi, almeno inizialmente, come colui che contrasta e distrugge il mondo di illusione costruito con la poesia.<sup>23</sup>

Egli tenta di riportare Yuya alla realtà delle cose, ben più grigia e triste di come lei pretende di descriverla.

Mishima però, con un cambiamento inaspettato, rovescerà il ruolo dei personaggi. La Yuya del suo dramma, infatti, è ben diversa da quella presentataci da Zeami. Tutto il dolore di Yuya, in realtà, è solo finzione; la ragazza, che sembra sinceramente addolorata, sta mentendo: la madre malata non esiste, il suo è solo un espediente per ingannare Munemori e incontrare il fidanzato.

Munemori e Yuya appaiono così più simili di quanto non sembrino inizialmente: sono entrambe due persone terrene e concrete, che pensano al loro tornaconto. Yuya, nel *nō* originale, reprime i suoi sentimenti per dovere; nel *nō* di Mishima Yuya reprimerà ugualmente i suoi sentimenti, ma, in maniere molto più consona alla modernità, per un mero calcolo di interesse. Yuya, infatti, non vuole creare uno scandalo e perdere così i vantaggi di una vita da mantenuta.

Nel *nō* moderno di Mishima, quindi, la scoperta della bugia di Yuya ci mostra un personaggio tutt'altro che fragile e sensibile. Yuya, però, cerca di nascondere il suo agire e la sua concretezza creando un'illusione fatta di poesia e sensibilità. Munemori, assieme al pubblico del dramma, diviene così, in un certo senso, la vera vittima dell'illusione creata da Yuya e dalle sue parole.

Munemori, grazie alle sue indagini, distrugge però il mondo poetico e illusorio creato da Yuya. Con l'espediente dell'ingresso in scena del fedele segretario di Munemori e della madre «moribonda», il mondo di triste bellezza creato da Yuya cade. Il segretario riferisce i risultati delle indagini: la madre di Yuya non è in fin di vita, anzi, non è nemmeno la sua vera madre. Yuya ha creato tutta la messinscena per fare colpo su Munemori e avere il permesso di partire e incontrare così, di nascosto, Kaoru, il suo fidanzato.

---

<sup>23</sup> Si confrontino in particolare le parole di Komachi e quelle di Munemori riguardo alla coppia di innamorati. Le ciniche affermazioni dei due personaggi sono molto simili, e ciò contribuisce ancor più ad avvicinarli.

Manca quasi uno sviluppo psicologico dei personaggi; è come se essi indossassero delle maschere che vengono improvvisamente a cadere, rivelandone il vero volto.

Munemori, avendo già avviato le sue indagini, sospetta di Yuya, e in una certa misura si prende gioco di lei; Yuya indossa una maschera –quella della menzogna– che copre il suo vero volto. Il *nō* moderno viene così ad essere una sorta di dramma in maschera che non utilizza maschere.

Il tema proposto da Mishima è così in parte simile a quello di *Sotoba komachi*: la distruzione di un mondo fatto di illusione e poesia –la maschera che Yuya indossa– che cade di fronte alla realtà delle cose. L’opera si conclude, come nel *nō* moderno *Kantan*, con un risveglio alla realtà: la concretezza dei fatti, come in *Kantan*, non si rivela positiva, ma è la presa di coscienza della realtà stessa ad avere un valore positivo.

La conclusione del dramma rivela, infatti, una realtà oscura, che distrugge l’illusione dell’*hanami*; la stanza è sempre più buia, e la pioggia fa cadere i fiori di ciliegio nelle pozzanghere. Yuya propone a Munemori di accendere la luce, come per scacciare l’oscurità del reale con una nuova illusione; Munemori, però, sostiene che la situazione ormai “*Va bene così com’è*”; egli ha preso coscienza della realtà e, pur essendo stato ingannato, è contento di conoscere la verità dei fatti; anche Yuya ormai non ha più bisogno di mentire e di creare illusioni. È questo che voleva Munemori: ormai, infatti, nessuna illusione si frappone più tra loro.

Questo risveglio ha un valore estremamente positivo, e Munemori, a Yuya che si rammarica per il mancato *hanami*, risponde: “*No, è stato un hanami stupendo, per me...veramente stupendo*”.<sup>24</sup> Munemori ha infatti provato il raro piacere di vedere Yuya trasformarsi in una triste e meravigliosa bambolina: il fatto che abbia scoperto il suo inganno nulla toglie al piacere estetico che egli ha provato. Ma, soprattutto, anche in questo testo, come in *Kantan*, il risveglio finale dalle illusioni assume un tono piuttosto positivo. Sembra essere un nuovo inizio: il punto di partenza di un rapporto senza più illusioni e menzogne.

---

<sup>24</sup> *Kindai nōgakushū*, pag. 200.

Nel *nō* moderno *Yuya*, quindi, anche il rapporto tra la realtà e la sua idealizzazione è rappresentato nella relazione di Yuya e Munemori, e, soprattutto, nell'improvviso capovolgersi della situazione. È il pubblico del dramma che si risveglia da un'illusione: il cinico Munemori si è divertito a prendere in giro i sentimenti di Yuya, che, oltretutto, si rivelano falsi.

Mishima, assieme a Munemori, sembra volerci avvertire, come in *Sotoba komachi*, della pericolosità insita nell'idealizzazione della realtà, che deve invece essere accettata per quello che è: Yuya, che in apparenza è un modello di sensibilità e femminilità, semplicemente inganna Munemori per avere il suo congedo. Questo conflitto tra la realtà e la sua interpretazione è una costante di tutta l'opera di Mishima, e nel dramma in un atto *Yuya* egli intreccia questo tema ad un'ironica critica di un mondo, quello moderno, che appare fatto di opportunismi e falsità.

Mishima adotta, per *Yuya*, una forma vicina al realismo dello *shingeki*; riesce però, sia mantenendo certa essenzialità nella rappresentazione tipica dei suoi *nō* moderni, sia utilizzando immagini ed espressioni che richiamano l'atmosfera della tradizione, a creare un'opera molto personale, nella quale unisce la sua preoccupazione per il rapporto tra realtà e illusione ad una «più concreta» critica del nuovo mondo del dopoguerra, nei confronti del quale egli provava un forte senso di estraneità.

Il *nō* moderno *Yuya*, quindi, nella sua brevità e semplicità di intreccio, racchiude temi fondamentali dell'opera di Mishima, mettendo inoltre ben in evidenza il suo amaro e pungente sarcasmo.

Inoltre, il fatto che Mishima scelga nuovamente di ricorrere alla tradizione del *nō*, svela un'altra volta il suo interesse per i temi e la forma di questo tipo di rappresentazione, dai quali riesce a trarre opere completamente nuove, approfondendo i temi della tradizione senza limitarsi al semplice adattamento.

## Conclusione

La fine drammatica della seconda guerra mondiale e la sconfitta del Giappone costituiscono una svolta importante nella vita e nell'opera di Mishima, come d'altronde avvenne per tutti gli uomini di cultura giapponesi. Egli sembra allontanarsi decisamente dall'atteggiamento romantico della *Nihon rōmanha* per tornarvi poi dopo gli anni sessanta.

In realtà, come abbiamo visto, non si è trattato di un abbandono totale del Romanticismo; temi tipici della *Nihōn rōmanha* continueranno ad affiorare nelle sue opere.

In testi per il teatro come *Sotoba komachi* e *Yuya*, infatti, pur con un certo sarcasmo, sono evidenti le istanze antimoderne tipiche del Romanticismo Shōwa; manca però la volontà di fuga in una tradizione idealizzata che, nella visione della *Nihon rōmanha*, diventa la soluzione da opporre all'aridità dell'epoca moderna. Ciò è forse dovuto alla crisi del dopoguerra e al conseguente crollo dei valori nipponici della tradizione. La formazione letteraria di Mishima Yukio stava infatti completandosi proprio a stretto contatto con gli intellettuali della *Nihōn rōmanha*, che, nel periodo bellico, erano i principali portavoce di ideali che si rifacevano ampiamente alla tradizione; dopo la sconfitta, questi ideali, considerati pericolosi per il processo di democratizzazione, verranno perseguiti dalle forze di occupazione. Con essi saranno perseguiti anche gli intellettuali della *Nihon rōmanha*; Mishima, quindi, non può che sentirsi smarrito nella nuova realtà postbellica, estremamente differente.

Questo smarrimento è visibile nella ricerca di un nuovo valore, la «salutare concretezza», estranea ad ogni ideale romantico, che Mishima perseguirà, nella vita e nell'arte, durante gli anni cinquanta; anche da ciò derivano le esortazioni e l'amaro sarcasmo della *Komachi* di Mishima. Gli ideali romantici, però, non scompariranno del tutto dalla sua letteratura, e ciò è evidente nel modo in cui morte e bellezza si intrecciano. Mishima, quindi, riportando in vita un tema della tradizione, quello della

legghenda di Komachi, riesce a dare voce alle sue esigenze di artista moderno, esprimendo nel migliore dei modi l'alternò attrarsi e respingersi della realtà e della fantasia. La realtà e la sua interpretazione artistica non verranno, in *Sotoba komachi*, a coincidere; resterà però aperta una strada per la loro conciliazione: quella romantica della morte intesa come opera d'arte capace di riunire ogni opposto. Affiorano così, in questa breve opera, le teorie dei maestri della giovinezza di Mishima, in particolare di Shimizu Fumio, teorizzatore della «bella morte».

La morte per un ideale, perseguita annullando la propria individualità, viene ad essere, secondo Shimizu, fusione con la cultura; allo stesso modo per il personaggio del poeta in *Sotoba komachi*, la morte in totale sottomissione alla bellezza –immaginaria– di Komachi, avrebbe significato per lui fusione con la bellezza intesa come valore assoluto ricercato dall'arte.

Nell'atto unico di *Sotoba komachi*, quindi, come abbiamo visto, una chiara ricerca di concretezza convive con le oscure fantasie della Nihon rōmanha, creando un'opera di notevole fascino che è ben lontana dall'essere semplicemente l'adattamento moderno di un *nō*.

Anche il *nō* moderno *Yuya* può essere considerato una rappresentazione del rapporto tra la realtà e la sua interpretazione. *Sotoba komachi* mette in guardia sulla pericolosità insita nell'atto di idealizzare l'arido mondo che ci circonda; *Yuya*, con il farsesco ribaltarsi della situazione, ci avverte di quanto sia facile essere ingannati. Le due opere, pur molto differenti, sono collegate così da una comunanza di temi.

L'ambiguità del reale, in *Yuya*, viene resa da Mishima con un improvviso rovesciarsi della situazione; egli, dopo aver trasportato sul palco moderno l'atmosfera poetica di un *nō*, la rovescia con una conclusione dai toni farseschi. La fine dell'opera ha comunque un carattere piuttosto positivo, pur presentando lo smascheramento dell'inganno predisposto da Yuya. Non è la realtà ad avere un valore positivo, ma il crollo dell'illusione; Munemori e Yuya hanno visto come stanno realmente i fatti, e, dopo di ciò, hanno raggiunto una maggiore consapevolezza. Il finale di *Yuya*, con un sapore quasi da finale «aperto», ricorda così quello di *Kantan*.

I *nō* moderni sono accomunati dalla volontà dell'autore di portare nel teatro *shingeki*, che del realismo aveva fatto un dogma, la poeticità del teatro tradizionale giapponese. In questo modo Mishima cerca di portare l'attenzione, oltre che sul testo, sulla teatralità delle opere, spesso trascurata nello *shingeki*, che a volte privilegiava le elucubrazioni teoriche dimenticando la dimensione poetica e spettacolare del teatro. Per esprimere la propria personalità artistica Mishima non esiterà così a manifestare la sua insofferenza verso il realismo-naturalismo, dogma che permeava lo sviluppo del teatro moderno giapponese.

L'ironia grottesca e il senso dell'assurdo evidenti nei *nō* moderni ricordano inoltre certo teatro d'avanguardia che si svilupperà nello stesso periodo in Europa e America, come conferma il successo di *Sotoba komachi*, *Aya no tsuzumi*, *Hanjo* e *Aoi no ue* nella scena *off Broadway* di New York e in Germania.

Ciò anticiperà, quindi, certe istanze del movimento teatrale d'avanguardia sviluppatosi nel Giappone degli anni sessanta. I *nō* moderni di Mishima non cercheranno però sicuramente di rivoluzionare il teatro moderno giapponese mutando il rapporto tra attori e spettatori o portando gli allestimenti fuori dei teatri, come si farà in seguito. Mishima non cerca di rompere in maniera clamorosa le forme sceniche convenzionali, ma le mette in dubbio dall'interno, manifestando con queste opere la ricerca di una maggiore poeticità e astrattezza nel teatro *shingeki*.

La sua ricerca, che si rivolgerà ai temi della tradizione nipponica, darà origine a testi teatrali brevi ma complessi, che si prestano così a svariate interpretazioni, come dimostra la vera e propria rilettura operata dalla giovane compagnia teatrale Labo!.

I temi arcaici tratti dal *nō* porteranno così sul palco moderno un'atmosfera in bilico tra reale e irreale, senza luogo e senza tempo, tipica di un *nō*.

In *Yuya*, essendo il dramma più vicino al teatro realista, l'atmosfera da *nō* verrà trasmessa dal personaggio di Yuya e dalle immagini da lei evocate, che però, alla luce della conclusione acquisteranno il carattere di una parodia del lirismo del *nō*.

Con queste due opere e con gli altri *nō* moderni, Mishima è quindi riuscito ad esprimere la sua personalità tramite una libera interpretazione della tradizione teatrale giapponese;

egli è riuscito così a proporre un teatro moderno che, affondando le sue radici nella tradizione, è vicino sia al mondo del *nō*, sia ai temi della sua letteratura. Quello di Mishima viene così ad essere teatro giapponese moderno non solo perché «occidentalizzato» e avverso ai simbolismi stilizzati del teatro tradizionale: è teatro moderno soprattutto perché esprime una complessa e moderna personalità artistica.

---

## APPENDICE I

Traduzione dal Giapponese del nō moderno Yuya

*Yuya*

(un atto)



(Una stanza del lussuoso appartamento dove vive Yuya. Si ha la sensazione che sulla quarta parete rivolta verso il pubblico ci siano una grande portafinestra e un balcone. Sulla sinistra un letto. A lato del letto un telefono. La finestra di fronte si affaccia sul cortile interno dell'edificio e si vedono le finestre degli altri appartamenti. Al centro sedie e tavolo. Sulla destra una porta. Sulla terza facciata uno specchio e altri oggetti. L'atmosfera è quella che precede una partenza; una grande valigia posata accanto al letto, tutta la stanza messa in ordine. Primavera. Pomeriggio di una tranquilla domenica, durante il periodo di fioritura dei ciliegi. Yuya, così com'è, vestita da viaggio, se ne sta sdraiata sul copriletto; su di una poltrona, sulla destra, Munemori, senza giacca, sta fumando un sigaro)

### Munemori:

(un grande industriale di circa cinquant'anni)

Allora! Ci diamo una mossa o no? Se non usciamo oggi, sino all'anno prossimo non si potranno più vedere su quella collina tanti ciliegi fioriti in una volta sola.

Sulle previsioni di tutti i giornali c'è scritto che i fiori non reggeranno sino alla prossima domenica. Visto che solo i disoccupati possono permettersi l'*hanami* o cose simili nei giorni feriali...insomma, oggi è l'ultimo giorno –quest'anno– per l'*hanami*. Non è forse così? Perciò –te l'ho già detto– quest'anno è l'ultimo giorno per poter vedere quei fiori.

Io, entro quest'anno, devo far tagliare metà di quei ciliegi, perché devo sia allargare lo zoo, sia costruire un acquario. Non siamo più in un'epoca in cui si attirano visitatori solo coi fiori di ciliegio... e poi il mio trenino deve portare i visitatori nel parco dei divertimenti per tutte e quattro le stagioni.

(guarda l'orologio da polso) Sono già le undici. Oh no! Visto che pensavo di uscire alle dieci, cosa facciamo adesso? Il cielo primaverile è così instabile...e se si mette a piovere? Dai! Non capisci, Yuya? Quello che volevo mostrarti non sono solo ciliegi, (si batte il petto) sono i miei ciliegi. Voglio mostrarti la fioritura dei miei ciliegi! (si alza innervosendosi) Da qui in auto ci vogliono due ore.

Se usciamo adesso arriviamo all'una. Se usciamo subito in questo istante, sino all'ingresso dello stabile sono tre minuti, con l'ascensore. Poi dieci secondi per i saluti cerimoniosi del portiere. Poi ancora tre minuti per scuotere vivacemente l'autista che con questo bel tempo starà facendo un pisolino. ...Ma cosa vuoi che mi importi dell'autista! Io voglio semplicemente farti capire che sei troppo distante dalla mia vita d'ufficio, nella quale un secondo vale milioni di yen o, a volte, decine di milioni di yen... per questo ti comporti come fai! (e si avvicina al letto, guardando il viso di Yuya) Proprio così. Eh? (come sta per accarezzarle i capelli, il telefono accanto al cuscino suona. Munemori alza la cornetta) Sì, sono io. Io. Sì...è così? ...Sì...sì...molte grazie. ...Sì...fai così. ...Sì, va bene. (riaggancia la cornetta) Era il mio segretario. Gestisce i

miei affari la domenica. (come di nuovo fa per accarezzarle i capelli, Yuya, spostandosi, si mette a sedere sul letto)<sup>1</sup>

Yuya:

(una bella ragazza di ventidue/ventitré anni, col viso pallido e triste)

Per favore, non offenderti. Normalmente mi è molto gradito che mi carezzi i capelli, però, ora non ne ho voglia. Sono colma di tristezza e preoccupazioni sino alla punta dei capelli... mi sembra che dalle loro estremità cadano lacrime. Per favore, non mi sfiorare, perché verso lacrime appena muovo un po' il corpo, tanto ho gli occhi umidi.

...Certo sarei felice se mi portassi a vedere la fioritura dei ciliegi, però...

Munemori:

È così. Anche mentre mi rifiuti usi un linguaggio simile, anche mentre ti arrabbi ti escono fuori parole così gentili.

Le donne che ho frequentato sino ad ora, in una situazione simile, mi urlavano dietro una cosa del tipo «se ci vuoi andare tanto, perché non ci vai con moglie e figli!»

Yuya:

(desolata, sorride) Esistono anche donne che si azzardano ad usare parole così scortesie con una persona come te?

Munemori:

(dolcemente) Eh? E perché non dovresti usare con me parole scortesie?

Yuya:

Perché incuti timore!

Munemori e Yuya:

Tu che sei così un grand'uomo...

---

<sup>1</sup> Questa presentazione del personaggio di Munemori ricorda il *nanori* del *nō Yuya*, ovvero la fase in cui, con parole stereotipate, il *waki* si presenta agli spettatori, rivelando la sua identità. Le parole di Munemori, come i suoi continui riferimenti al danaro, non fanno che sottolineare la sua arroganza e la sua insensibilità, ma anche la sua concretezza.

Munemori:

(ridendo) Ehi, è questo che non va bene...

Yuya:

Allora, se dico così va bene? Tu, che sei un grand'uomo così premuroso...

Munemori:

Io, così nobile e premuroso, cerco di portarti fuori a forza per vedere la fioritura dei ciliegi... tu, che sei preoccupata per la salute di tua madre.

Ho intenzione di non farti tornare con la forza, anche se con l'aereo in un lampo saresti al tuo paese, nell'Hokkaidō. È proprio così. È vero... in un lampo. Eppure te l'ho già detto. Vorrei che non tornassi.

Per quanto tua madre sia gravemente malata, io ho le mie ragioni.

Ti volevo vicino il più a lungo possibile... anche solo un giorno in più. Ultimamente, io, trascurando anche gli occhi del mondo, non mi sono curato della mia famiglia.

Ma io –adesso– ti sto venendo incontro; è sufficiente che tu mi stia accanto alla festa dell'*hanami* solo un giorno –oggi– e va bene così. Domani ti faccio tornare dai tuoi.

Te lo sto dicendo chiaro e tondo. Nonostante ciò tu fai la testarda perché vuoi tornare al tuo paese e rinunciare oggi all'*hanami*. Prova un po' a pensarci su, è meglio.

Mah! Adesso bisognerebbe chiamare un giudice a risolvere questa controversia... chiunque fosse, sosterebbe che la ragione è dalla mia parte!

Yuya:

Ma ti diverte festeggiare i ciliegi in fiore, portando me, col volto così triste?

Munemori:

Te lo sto ripetendo mille volte... mi diverte.

Yuya:

(nascondendo il viso) Se mi amassi, non diresti così. È che non mi ami!

Munemori:

Ecco di nuovo che ne tiri fuori una questione d'amore! Io sto parlando di svaghi. Portandoti all'*hanami*... così sono soddisfatto e in più mi diverto.

Yuya:

È un discorso che non tiene conto della mia tristezza... anzi no, del mio stato d'animo... vero?

Munemori:

(decisamente e con forza) È così. Non ha nulla a che fare con i tuoi sentimenti. Andare all'*hanami* portando te...che hai un bel corpo, che hai un bel viso. È un divertimento mondano. Mi basta questo!

(Yuya, guarda in volto Munemori, poi, sobbalzando, abbassa lo sguardo. Pausa)

Munemori:

(voltando il viso da un'altra parte, molto gentilmente) Allora? Andiamo?

(Yuya, dando le spalle a Munemori, sta a testa bassa, senza rispondere)

Munemori:

Allora non mi vuoi bene.

Yuya:

(voltandosi verso Munemori) Anche tu parli di sentimenti. Non pensi che io ti disobbedisco così proprio perché ti voglio bene? Se anch'io non avessi nessuna preoccupazione... in una domenica di primavera così tranquilla, non capisci quanto sarei felice di venire con te in gita in macchina ad ammirare la fioritura dei ciliegi? Invece il mio petto scoppia d'angoscia per la malattia di mia madre, così anche se smuovessi a forza questo corpo distrutto dalla tristezza, e riuscissi persino a venire alla festa dell'*hanami*... per quanto i fiori di ciliegio possano essere belli, mi sembrerebbero spazzatura. Una persona felice in confronto a me è come un cielo luminoso paragonato alla notte... temo che finirei sicuramente per odiarti. E ho paura di questo. Così, se io mi tranquillizzassi, andando a trovare mia madre anche solo per un breve momento, una volta tornata riuscirei a passare un piacevole *hanami*.

Munemori:

I fiori non aspettano, Yuya! Te l'ho ripetuto più volte. I fiori non aspettano.

Yuya:

Però un animo cupo non si accorda con dei fiori rigogliosi, e nemmeno il divertimento dell'*hanami* con la tristezza.

Munemori:

Io li farò andare d'accordo.

Yuya:

Ora, per quanto piacevole, nulla potrebbe consolarmi!

Munemori:

(prendendo Yuya per il mento) Abbi il coraggio, questa volta, Yuya... volgi questo viso afflitto verso il divertimento. Il tuo viso è come la luna: se viene illuminato dal divertimento, si rischiarava... se vi cade l'ombra della tristezza, si scurisce. Smettila di essere prigioniera dei sentimenti... osa! Tuffati nel divertimento. Va bene? Se facessi così, tu che sei giovane, potresti persino dimenticarti della malattia di tua madre.

Yuya:

(liberandosi dalla presa con una scrollata, nasconde il viso) Non riesco! Non riesco!<sup>2</sup>

(in questo momento si sente bussare alla porta sulla destra. Yuya e Munemori non si muovono. Di nuovo un forte bussare, una voce che dice "sono io, Yuya, Asako!". Yuya sta per alzarsi. Munemori glielo impedisce e, infilatasi in fretta la giacca, apre la porta)

Asako:

Ah... disturbo?

Munemori:

Avanti.

---

<sup>2</sup> Anche Taira no Munemori, poco prima di obbligare Yuya a salire sul carro per portarla all'*hanami*, sostiene che nello svago lei avrebbe potuto trovare conforto per il suo cuore. Nella versione moderna, Yuya protesta energicamente, mostrando quelli che sono, o meglio dovrebbero essere, i suoi sentimenti. Nel *nō* di Zeami, per ovvi motivi sociali, Yuya deve tenere per se il suo dolore, e riuscirà ad esternarlo solo con la poesia. Mishima rende con questo scambio di battute il passaggio in cui il coro, nel *nō* originale, canta: "Egli dice: 'È un modo anche questo per uscire dagli affanni del mondo transitorio!' Ma il cuore di lei non vuole andare avanti: viaggia senza forza su piedi deboli". (Trad. it. di Romano Vulpitta, op. cit., pag. 96). È evidente come Mishima accentui quelli che considera l'epicureismo e il sadismo di Taira no Munemori, che diventano i tratti principali del suo personaggio.

Asako:

(amica di Yuya. È la sua coinquilina ed è una donna simile. Più giovane di Yuya, anche i suoi vestiti sono più appariscenti di quelli di Yuya)

Permesso? (e entra) Yuya, c'è una lettera di tua madre (e la consegna. Yuya, in fretta, la prende e la apre)

Munemori:

E tu da quando sei diventata una postina?

Asako:

È per causa tua, Munemori. La madre di Yuya ti teme, come fossi una divinità! Sa tutto di te: il tuo trenino, il parco dei divertimenti, lo zoo, la banca... pensa che con un solo tuo ordine potresti ispezionare le lettere. Così ora le sue lettere importanti sono indirizzate a me.

Munemori:

Sei abile nello stuzzicare il mio orgoglio...

Asako:

È perché io e Yuya siamo famose nel condominio per essere diventate intime amiche.

Munemori:

In ogni caso è piacevole vedere due belle donne che condividono i segreti. Ci saranno sicuramente cose personali in cui anche Yuya ti aiuta...

Asako:

Con Yuya non c'è nulla da fare. Non mi aiuta. È troppo sincera.

(intanto Yuya, leggendo la lettera della madre, piange silenziosamente)

Munemori:

Dai, Fammi vedere la lettera.

(Yuya, silenziosa, la consegna. Munemori, tirando fuori un paio di occhiali da presbite, li inforca, e, capovolgendola, comincia a leggere, ma poi restituisce la lettera a Yuya)

Munemori:

Non potresti leggerla? Io le lettere importanti le ascolto facendole leggere dal mio segretario personale, è una mia abitudine. Inoltre la grafia di questa lettera si legge a malapena, con fatica...è in corsivo. Dai leggi. Io ascolterò.<sup>3</sup>

Yuya:

(legge di nuovo) *“Come ti ho già scritto all’inizio di Marzo, la neve dei paesi del nord un po’ alla volta si sta sciogliendo, e inoltre le nuvole nel cielo hanno acquisito quella morbidezza tipicamente primaverile...questo mentre ho come la sensazione che non mi riuscirà di vedere i fiori. Già con i prodromi della primavera, ho finito per non far altro che pensare ai presagi della mia morte. Vedere giorno per giorno l’aggravarsi del mio indebolimento è come vedere le tenaci stalattiti di ghiaccio del tetto assottigliarsi. Vorrei almeno incontrarti una volta mentre sono ancora in vita, anche solo per vederti”* (Yuya piange).

Asako:

(piange dalla compassione e le mette le mani sulle spalle) Poverina! Poverina!

Yuya:

*“Vorrei almeno incontrarti una volta mentre sono ancora in vita, anche solo per vederti. Non so perché, ma in questo periodo un po’ mi ondeggiavano davanti agli occhi le cose, come un arcobaleno, e a volte mi passano davanti allo sguardo ombre scure. Almeno sino a quando questi occhi distinguono chiaramente, voglio vedere anche solo per una volta il tuo viso. Solo questa è la mia speranza, voglio solo questo prima di lasciare il mondo. In un modo o nell’altro ti prego, appena hai tempo, torna un’altra volta da me, ora, per favore...”*

(Munemori, tenendo il sigaro in bocca, senza muoversi, fissa Yuya, che continua a leggere asciugandosi le lacrime. Asako subito nota quest’atteggiamento di Munemori e lo guarda severamente)

---

<sup>3</sup> Anche nel *nō* originale è Yuya che, per Munemori, legge la lettera; Mishima sottolinea le abitudini da arrogante ricco uomo d'affari di Munemori.

Asako:

Che c'è, Munemori? Yuya è una dolce e incantevole bambolina che piange, no?

Munemori:

Cosa dici?

Yuya:

*“...torna un'altra volta da me, ora, per favore; vieni, prima che il vecchio ciliegio, senza più fiorire, dissecchi... per favore. Esaudisci, ti prego, il desiderio di un vecchio usignolo che corre il rischio di morire congelato, senza aver modo di vedere i fiori di quest'anno.”*<sup>4</sup>

Munemori:

(ad Asako) Cosa hai detto? (divertito) io sto ascoltando, e ho compassione.

Asako:

No... Yuya non è forse una dolce e stupenda bambolina? La bellezza di questa persona che piange, come sarà agli occhi di un uomo? Io capisco perfettamente che cosa pensi... pensi che sia come la bellezza dei fiori di ciliegio sotto la pioggia. I tuoi occhi ...scrutano divertiti da dentro il fumo di questo sigaro, e trasformano Yuya in una bambolina triste e meravigliosa!

Munemori:

Fantastica pure quanto vuoi. Io la comprendo.

Yuya:

*“Esaudisci, ti prego, il desiderio di un vecchio usignolo che corre il rischio di morire congelato, senza aver modo di vedere i fiori di quest'anno.”*

---

<sup>4</sup> Questa lettera riprende le immagini della missiva che Yuya legge nel *nō* originale, e rafforza così l'atmosfera «da *nō*». Si legge nel testo di Zeami: *Come ti dissi a febbraio, / che cosa avverrà mai / in questa primavera? / Dal tronco disseccato del ciliegio / che è invecchiato per lunghi anni, / non aspettarti più fiori, / se non in questa primavera. / È questa l'angoscia / che mi debilita il cuore / ed il vecchio usignolo / soffoca dalle lacrime / al pensiero di incontrarti.*

Trad. it. di Romano Vulpitta, op. cit. , pag. 94.



Munemori:

(dopo qualche istante) Finisce così?

Asako:

(abbracciandola) Stai tranquilla. Munemori è comprensivo con te. Puoi tornare subito al tuo paese, senza andare a vedere i fiori di ciliegio.

Yuya:

(sorride fuggevolmente di gioia) Veramente?

Munemori:

No, non rinunceremo alla festa dell'*hanami*!

Asako:

Munemori!

Munemori:

Una volta che stabilisco una cosa, non ho motivo di cambiarla.

(momento di silenzio)

Yuya:

(replica asciugandosi le lacrime) Dici di andare ad ogni costo?

Munemori:

Sì, ad ogni costo.

Yuya:

I fiori sbocciano ogni anno, la primavera non c'è solo in questo momento.

Invece, se non incontro mia madre ora, forse ci separeremo per sempre!<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Anche Yuya nel testo di Zeami ribadisce questo concetto: *“Sono costernata a dover reiterare la mia preghiera, ma i fiori si rinnovano in ogni primavera, non solo in questa. Nella nostra vita passeggera la mia non sarà una lunga assenza”*. Trad. it di Vulpitta, op. cit. , pag. 95.

Munemori:

I fiori di quest'anno ci sono solo quest'anno, Yuya.

Anche i piaceri di oggi non tornano due volte. In una vita, il giorno che chiamiamo «oggi», non esiste che una volta.<sup>6</sup>

Yuya:

Ah, per te che cosa ha più importanza, la vita di un essere umano o quella dei fiori?

Munemori:

Quello che è importante per me è il momento presente, questo giorno che si chiama oggi. Da questo punto di vista, mi dispiace, ma la vita di un uomo e la vita di un fiore hanno lo stesso valore. Se si considerano uguali... meglio il divertimento della tristezza, Yuya! Anch'io potrei morire domani.

Asako:

Con la tua salute di ferro?

Yuya:

È mia madre a essere in fin di vita.

Munemori:

Questo cosa centra con la festa dell'*hanami*? Tua madre era molto fiera della tua bellezza. Affermava che la sua ragione di vita è la bellezza della figlia. Questo è un proposito stupendo, Yuya. Se tua madre credesse veramente in quel che dice, non dovrebbe pentirsi di sacrificare la sua stessa vita per la gloria di una giornata primaverile irripetibile per la figlia... per la gloria di vedere sua figlia che passeggia sotto i ciliegi fioriti della mia tenuta e sbalordisce, con la sua bellezza in fiore, la gente che passa in strada. Comunque... guarda che tua madre ha vissuto senza problemi sino ad ora grazie alla bella figlia che ha concepito!

---

<sup>6</sup> In questa affermazione di Munemori e nella successiva è condensato tutta il suo «epicureismo». Questi passaggi sono praticamente la trascrizione, in una versione certo più consona al teatro moderno, della conclusione della prima scena della rappresentazione *kabuki* del gruppo teatrale Tsubomikai. Si veda: Mishima Yukio, "Yuya", *MYZ*, vol. 22. pp. 321-322.

Yuya:

Ah! Che parole terribili!

Asako:

Munemori, adesso esageri!

Munemori:

Sì, ho esagerato a parlare così. Tuttavia, cosa dovrei dire io? Mi rincresce che tu trascuri quello che è il divertimento. Il divertimento ha lo stesso valore della morte, e ci chiama, dai confini del mondo. Quando un uomo viene chiamato da questa voce sfolgorante, questa voce che giunge ovunque, deve subito alzarsi dalla sedia e uscire.

Yuya:

Il piacere è il tuo dovere?

Munemori:

Non è un dovere, come non è un dovere la morte. Tuttavia, trascurandolo, ci sarà una conseguenza.

Yuya:

Che tipo di conseguenza?

Munemori:

La conseguenza che si chiama rimpianto...l'apparizione di quell'oscuro viso malinconico...dal profondo del cuore, ciò non mi piace.

Non avrei problemi a pagare una qualunque cifra per non avere rimpianti.

Yuya:

Ma sarei io a soffrire per il rimpianto, se non vedessi mia madre in tempo prima della sua morte.

Munemori:

Perché tu dovresti provare rimpianti? Dovresti finire per odiarmi, basta che tu dia a me la colpa di tutto. Se solo andassimo all'*hanami*, tu ed io, entrambi eviteremo quel rimpianto.

Asako:

Il tuo è il semplice rimpianto di un divertimento.

Yuya:

Il mio è un terribile rimpianto che mi perseguirebbe per tutta la vita.

Munemori:

Scompariranno entrambi. Se solo venissi senza fare storie... ad occhi chiusi, senza pensare a nulla, seguimi. Il rimpianto scomparirà da questo mondo. Così nei ricordi della gente rimarrà solo la rara immagine di una bellissima donna afflitta che celebra i fiori di ciliegio.

Asako:

Dopo aver trasformato Yuya in una bambola, ora hai intenzione di disporla in un bel dipinto?

Yuya:

(flebilmente) Non voglio diventare il personaggio di un dipinto...

Munemori:

Perché dare così importanza ai propri sentimenti? Yuya, questa è una specie di malattia! Dai tanto peso alla disarmonia tra il divertimento e la tristezza, ma quello che piace alla società umana è la disarmonia. Quando si uniscono due cose incompatibili, i contrasti le fanno risaltare reciprocamente. Insomma, è questa quella che si chiama bellezza. Ammirare la fioritura dei ciliegi con una donna triste è più bello che farlo con una donna allegra. Non è forse così, Yuya? Tu sei integralmente bella. Ed è proprio perché sei bella che hai la forza per unire due principi, o meglio, due principi opposti. Andare alla festa dei ciliegi mentre sei triste; è questo il destino

invocato dalla tua bellezza! (mentre si avvicina al telefono) allora, chiamo all'ingresso, così facciamo scuotere l'autista che sta facendo il suo pisolino.

Yuya:

(riprendendosi in fretta) aspetta! Ti prego! Aspetta!

Guarda, anche da qui si possono ammirare i ciliegi in fiore. (fa il gesto di spalancare la portafinestra in fondo al palcoscenico, e si ha la sensazione che esca sul balcone, avanzando di uno o due passi. Per questa scena va anche bene mettere sul palco la ringhiera del balcone) Anche qui dal balcone si vedono i ciliegi...vieni qui! si vedono i ciliegi...

Munemori:

(uscendo sul balcone, accanto a Yuya) Parli dei miseri ciliegi di questo minuscolo parco? (mentre si stiracchia) sì, comunque anche qui si sta bene. Il luogo è ben esposto, l'aria è fresca... molto meglio che litigare in uno stanzino.

Yuya:

(reprime con fatica i suoi sentimenti) Va bene, va bene. Penso che qua ti sentirai sollevato, no? E poi guarda quei ciliegi...ogni ramo è pieno di fiori. È tutto così bello.

Munemori:

Stai parlando di quei due o tre minuscoli ciliegi tutti piegati? Sono raggrinziti... sembra cotone di scarto!

Yuya:

Però sono belli. Tutti illuminati dal sole sembrano fermacapelli d'argento. Il parco oggi è pieno di bambini. Bambini coi *kimono* gialli...bambini coi *kimono* verdi. Ecco, ascolta...il cigolio delle altalene portato dal vento...

Munemori:

Le altalene nel mio parco hanno certo dimensioni maggiori di quelle, così ordinarie. In tutto sono venticinque.

Yuya:

Molti petali caduti si fermano sulle spalle dei bambini sulle altalene, poi cascano. Questo piace ai bambini. Di questi bambini, trascurati da tutti, si prendono cura i fiori.

Munemori:

Parli un po' troppo di bambini... cos'è, hai cambiato idea e ora vuoi anche un bambino?

Yuya:

Guarda quella bambina piccina... quella sono io da piccola. Con un ago e un filo presi di nascosto dalla cassetta da cucito sta infilando uno ad uno i petali caduti. Le sue mani sono così lente, e sono così fragili i petali che tramonterà del tutto il sole prima che abbia terminato la ghirlanda di fiori.

Munemori:

Così quando l'avrà finita, i petali saranno avvizziti!

Yuya:

Sotto i ciliegi, sulla panchina, c'è una coppia di giovani fidanzati. I raggi che filtrano dal baldacchino di fiori, delicatamente, mostrano le guance dell'uno e dell'altro. Sono così preoccupati di fondersi assieme se si abbracciano che rimarranno per sempre a fissarsi negli occhi, immobili... con il vivace cigolio delle altalene nelle orecchie e ascoltando il ronzio delle api.

Munemori:

Sono giovani e per di più squattrinati. Non hanno altro da fare che diventare romantici.

Yuya:

Quella che mi sembrava un petalo... invece è una farfalla! Si posa sui capelli scuri dell'uomo. I capelli tutti impomatati non piacciono nemmeno alle farfalle, ma i capelli di quel ragazzo sono profumati solo leggermente, tanto che hanno un odore naturale ... come un prato.

Munemori:

Non aveva soldi per comprarsi la brillantina... per lasciarseli avrà chiesto in prestito alla ragazza un po' d'olio per capelli!

Yuya:

Ah! La ragazza se n'è accorta, se allungasse la mano...ecco, la farfalla ha preso il volo. Anche quella farfalla è di sicuro femmina, ed è andata solo a impolverare i morbidi e neri capelli del giovane, come se il volto di una passante avesse gettato un'ombra fugace sul cuore dell'uomo, accecato dall'amore.

Munemori:

È gelosa persino di una farfalla. Nel futuro di quell'uomo c'è una moglie simile. Conosco benissimo quel tipo di uomini. Quando quella scatoletta che è la vita si colma della vacuità delle aspirazioni non realizzate, della miserevole sicurezza di essere amato da tua moglie... quelli diventano gli smidollati tra gli smidollati.

Yuya:

Veramente una bella fioritura di ciliegi... i fiori nascondono molte ombre. Sotto i portentosi raggi del sole, ogni ramo mostra la vitalità dei fiori, come una sorgente che sgorga; ma in mezzo ai fiori ci sono seducenti rami neri.

Munemori:

È una cosa triste. Sono tristi e miseri fiori.

Yuya:

Senza che ce ne accorgessimo, si sono addensate tante nuvole scure.

Munemori:

Accidenti! L'avevo detto, io!

Yuya:

Anche se nel parco risplende ancora un sole simile...ehi, comincia a fare buio. I fiori hanno subito perso colore. Alla fine sono diventati fiori bianchi, da funerale. Sulla

sabbia piovono gocce nere. Piove. Il mio ciliegio...così finirà per inzupparsi di pioggia. (subito, mentre guarda, scoppia a piangere)

Munemori:

Perché piangi, eh?

Yuya:

Il mio ciliegio...il mio ciliegio...

Munemori:

(pausa) Hai così tanta voglia di tornare da tua madre? (pausa) si è messo anche a piovere, poi. Comunque è un acquazzone passeggero. Ma sì, va bene. Se vuoi tornare, fai in fretta i preparativi.

Asako:

(abbracciando Yuya) Meno male, meno male, Tornerai! E io che mi preoccupavo per cosa sarebbe successo... è andata bene, veramente.

Yuya:

Sono contenta. Avevo bisogno che mi concedessi il permesso per partire. Capisci. Non mi sarebbe piaciuto trovare scuse, tornare di nascosto.

Asako:

Questo è quello che si chiama vero amor proprio di una donna, Yuya. Non potevi che agire così. Dai, ti aiuto a prepararti per il viaggio.

(in questo istante si sente bussare alla porta di destra)

Munemori:

Avanti, prego.

(si apre la porta. Entra Yamada, il segretario privato)



Yamada:

(quarantenne, dalle maniere servili) Capo, l' ho portata.

Munemori:

Grazie. Dille di entrare.

Yamada:

Prego, entri. Siamo arrivati alla resa dei conti, non è il caso di fare figuracce ora.

(condotta per mano da Yamada, entra Masa, la madre di Yuya. Una donna grassottella sui cinquant'anni, in *kimono*, dall'aspetto sano. Vedendola, Yuya, Asako, estremamente sorprese, non riescono nemmeno a parlare)

Munemori:

(gentilmente) Ecco, Yuya. Saluta tua madre in fin di vita...

Yuya:

(agitata) Mamma, ma tu...

Masa:

Capisco. Arrabbiati quanto vuoi. Non potevo fare altrimenti. (indica Yamada) Perché questo segretario è venuto appositamente sino nell'Hokkaidō, assicurandosi che io scoppiassi di salute, e, senza che potessi dire sì o no, mi ha messo sull'aereo, e mi ha trascinato fino a qui.

Yuya:

(a Munemori) Perché mia madre mi avrà mentito in questo modo? Non ci capisco nulla! Lei che mi ha dato così tante preoccupazioni...

Munemori:

(a Masa) Allora, di qualsiasi cosa si tratti, mi dica tutto senza pudori.

Non l' ho fatta chiamare con lo scopo miserabile di biasimare Yuya con quello che lei mi dirà.

Masa:

Yuya, io mi libero di tutto!

Yuya:

Di pure frottole su frottole!

Masa:

Non puoi difenderti se sei così alle strette, Yuya. In una circostanza simile, il momento è teso, e per quanto subito sia spiacevole, è meglio dire a questo punto tutta la verità. Questo perché il signor presidente in ogni caso ha già intuito tutto. Non esistono gentiluomini ai quali piacciono le menzogne, perché i gentiluomini amano comunque la verità. Questo è ciò che mi dice la mia lunga esperienza. A dire il vero, la mia esperienza mi dice anche che sono sempre i gentiluomini che si stufano subito di una verità già afferrata...

(a Munemori) Io non avevo cattive intenzioni! Non volevo assolutamente ingannare in modo insensato il signor presidente!

Munemori:

Non mi interessa che si giustifichi, basta che dica la verità.

Masa:

Per quanto riguarda la lettera, sono stata obbligata da mia figlia a scriverla.

Perché, dice mia figlia, vuole incontrare ad ogni costo un fidanzato di vecchia data che si chiama Kaoru.

Yuya:

Mamma! Ma ti hanno pagata?

Masa:

(ignorandola) Kaoru sta facendo il servizio di leva nelle forze di difesa nazionali, ecco perché difficilmente può venire sino a Tōkyō. Per questo io sono diventata malata, così, almeno, lei avrebbe potuto ritornare con il pretesto delle visite...Yuya comunque non aveva assolutamente intenzione di stabilirsi al paese.

Senza smuovere troppo le acque, sarebbe ricomparsa a Tōkyō con l'intenzione di ritornare sotto la sua protezione. (guarda attorno nella stanza) Nessuno avrebbe il coraggio di lasciare così su due piedi una vita simile.

Asako:

Yuya... dai, forza! Che motivi aveva la tua vera madre per concepire un tradimento così sordido?

Yuya:

(immersa nei suoi pensieri, poi come si risvegliasse) Questa donna non è la mia vera madre!

Munemori:

Vuoi dire che la tua vera madre è al suo paese, gravemente malata?

Masa:

Ma cosa vai balbettando! Io sono la madre naturale di questa ragazza!

Yamada:

(lentamente, tira fuori dalla borsa dei documenti e li sfoglia) Secondo questa copia del registro di famiglia, Masa non è la madre naturale di Yuya. La vera madre è precedentemente deceduta, quando Yuya aveva quindici anni.

Munemori:

Ho capito. E Kaoru?

Yamada:

Kaoru risulta veramente essere nelle forze di difesa da molti anni.

Secondo le indagini dell'agenzia di investigazione privata, Kaoru avrebbe anche dichiarato ai compagni d'armi: *“La mia donna, per coprire le spese del matrimonio, fa la mantenuta da un riccone di Tōkyō”*.

Asako:

Munemori è una persona importante. In fondo ha il Giappone nelle sue mani.

Yamada:

Questo è vero. Non c'è nemmeno bisogno di dirlo.

(tutti i presenti in silenzio)

Munemori:

Allora, adesso mi fate tutti il favore di andarvene? Voglio riposarmi, ora che conosco la verità dei fatti.

Yamada:

(sollecitando Masa) Dai, la tua parte l'hai fatta. Ora è bene congedarsi.

Masa:

Scusate tutti il disturbo. (Masa e Yamada escono)

Asako:

Yuya, andiamo. Parliamone tranquillamente nella mia stanza. Sarebbe meglio se partissi per un viaggetto. (e si alza)

Yuya:

(lentamente si alza, si incammina, e si volta, con aria cupa) Arrivederci.

Asako:

Dai, su. (e esce dalla porta)

Munemori:

(pausa) Yuya!

Yuya:

.....

Munemori:

Non c'è bisogno che tu te ne vada.

Yuya:

(poco alla volta le torna il sorriso) davvero? (chiude la porta accompagnandola) così...

Munemori:

Siediti di nuovo su questo letto come prima, così. (Yuya agisce come le viene indicato)  
Poi, come prima, fingiti di nuovo triste.

Yuya:

(senza più argomenti cui appellarsi, continua a guardare il palco) Pian piano la pioggia diventa più violenta.

Munemori:

(toglie la giacca, si accende un nuovo sigaro) È così. Pare non sia stato un temporale.

Yuya:

Pian piano piove sempre di più. La stanza è diventata buia. Accendiamo la luce?

Munemori:

Va bene così com'è. Così com'è.

Yuya:

Nel parco non ci sarà più neppure un bambino. Anche la coppia di innamorati non ci sarà più. Non ci sarà più nemmeno la bambina che confezionava la ghirlanda di fiori. Molti petali saranno caduti nelle pozzanghere che qui e là si sono formate, inzaccherandosi tutti. I rami, appesantiti dai fiori, ondeggiano, sotto i colpi della pioggia ...sicuramente.

Munemori:

Puoi stare un po' in silenzio?

Yuya:

Si.

(pausa. Yuya leva la giacca, si avvicina a Munemori e si struscia su di lui)

Yuya:

Posso dire solo più una cosa?

Munemori:

Si.

Yuya:

Hai creduto più a me che alle bugie di quella vecchia, vero?

Munemori:

Non dire stupidaggini simili.

Yuya:

...Non è necessario che parta?

Munemori:

Puoi rimanere.

Yuya:

Si, resto.

Munemori:

Potresti però tornare ad avere quel volto triste?

Yuya:

Ma perché... un volto così triste in un momento felice?

Munemori:

Cosa c'è di così felice, Yuya? Eh?

Yuya:

Tutto si è aggiustato.

Munemori:

Anche tua madre è tornata in salute.

Yuya:

Sì, ora non ho più nessuna preoccupazione, così sono felice che possiamo rimanere insieme. (pausa. La stanza progressivamente si fa buia)

Yuya:

Una pioggia terribile, vero? Mi rincresce che oggi non sia possibile festeggiare l'*hanami*.

Munemori:

(si libera dolcemente del braccio di Yuya, che aveva avvolto attorno al collo, e le prende la mano, fissandola da breve distanza)

No, è stato un *hanami* stupendo, per me ...veramente stupendo.

----- sipario -----

La traduzione è stata condotta sul testo di *Yuya* qui di seguito riportato, tratto dalla raccolta *Kindai nōgakushū* edita dalla Sinchōsha nel 1998 (prima ed. 1968).





## APPENDICE II

**Foto di scena da Sotoba komachi nella rappresentazione della compagnia Ninagawa (Festival di Edimburgo, 1990).**



**Figura 1. Il giovane poeta (Inoue Norihiro) corteggia la vecchia Komachi (Jō Haruhiko), vedendola come un'insuperabile bellezza. È interessante notare che entrambi gli attori sono uomini; infatti anche le parti femminili sono in questo caso interpretate da maschi, come nel nō. È evidente, inoltre, un uso nettamente antirealistico delle luci.**



**Figura 2. Komachi e il poeta danzano al suono di un walzer, improvvisamente catapultati nel Giappone di fine ottocento. Il poeta è ormai completamente calato nel ruolo del Capitano Fukakusa.**



**Figura 3. Visione globale della scena. Sulle panchine erano sedute le coppie che, inquietate dalla presenza di Komachi, hanno lasciato il parco. È evidente il rigore nella disposizione spaziale degli elementi; anche ciò contribuisce alla creazione di un'atmosfera straniante e onirica.**



**Figura 4. Komachi e il poeta parlano, mentre le altre coppie danzano loro attorno.**

**Foto di scena da Sotoba komachi nella rappresentazione della compagnia teatrale LABO! (2001)**



**Figura 5. L'incontro tra Komachi (Takikawa Masumi) e il poeta (Hirakawa Kazuhiro).**



**Figura 6. Le «donne della frustrazione».**



**Figura 7.** Le «donne della frustrazione» incitano il poeta, con voce da uomo. Inizia la loro trasformazione.



**Figura 8.** Il poeta, ormai al culmine del desiderio, spogliatosi, è incitato dalle «donne della frustrazione», ormai diventate uomini.



**Figura 9** Il poeta tenta di raggiungere Komachi, ai suoi occhi simbolo di femminilità ideale. Ma Komachi tenta di metterlo in guardia: la sua è solo ubriachezza.

## Foto di scena da Yuya



**Figura 10.** Yuya, sulla destra, confortata dall'amica Asako. (gruppo teatrale FOCO)



**Figura 11.** Yuya, smascherata, piange di fronte a Munemori (sulla sedia). Gli altri personaggi sono, dalla sinistra, il segretario, la finta madre di Yuya e Asako. Dalla scena è evidente la ricerca di essenzialità nella scenografia e nell'azione. (gruppo teatrale FOCO)



**Figura 12.** Il dramma Yuya nella versione del gruppo Tsubomikai di Nakamura Utaemon (1955). Munemori ignora le suppliche di Yuya e la conduce a forza all'hanami



## BIBLIOGRAFIA

L'opera completa di Mishima Yukio in trentasei volumi (*Mishima Yukio zenshū*, 1973-1976, Tōkyō, Shinchōsha) verrà indicata come MYZ.

### Opere di Mishima Yukio consultate:

#### *Ai no fuan*

Trad. italiana di Serena Bisacca: *Inquietudine d'amore*, Nuovi Equilibri, Milano, 1993.

#### *Ai no kawaki*

Trad. inglese di Alfred H. Marks, introduzione di Donald Keene: *Thirst for Love*, Tuttle Tōkyō, 1970.

Trad. italiana di Lydia Origlia: *Sete d'amore*, Guanda, Parma, 1988.

#### *Ao no jidai*

Trad. italiana di Lydia Origlia: *L'età verde*, SE, Milano, 1986.

#### *Aporo no sakazuki, Tabi no ehon*

Trad. italiana di Maria Chiara Migliore: *La coppa di Apollo*, Leonardo Editore, 1993.

#### *Akatsuki no tera* (*Hōjo no umi*, vol. 3)

Trad. inglese di E. Dale Saunders e Cecilia Segawa Seigle: *The Temple of Dawn*, Tōkyō, 1973.

Trad. italiana dall'inglese di Riccardo Mainardi: *Il tempio dell'alba*, Bompiani, Milano, 1984.

#### *Aya no tsuzumi ni tsuite*

“Aya no tsuzumi ni tsuite” (A proposito di «Il tamburo di damasco»), MYZ, vol. 30, pp. 239-240.

Eirei no koe

Trad. italiana di Lydia Origlia: *La Voce degli spiriti eroici*, SE, Milano, 1998.

Gakuya de kakareta engekiron

“Gakuya de kakareta engekiron”, *MYZ*, vol. 27.

Trad. italiana di Carolina Negri in: “ 'Un Saggio sul teatro scritto in camerino'. Mishima Yukio e la morte del 'teatro ideale' ”, *Il Giappone*, vol. XXXIII, 1993.

Gikyoku no yōwaku

“Gikyoku no yōwaku” (Il fascino del dramma, 1955), *MYZ*, vol. 27, pp. 65-70.

Gogo no eikō

Trad. inglese di John Nathan: *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea*, Alfred A. Knopf, New York, 1965.

Trad. Italiana di Mario Teti: *Il Sapore della gloria*, Mondadori, Milano, 1967.

Hanazakari no mori, Yoyo ni nokosan, Ottō to Maya, Minomo no Tsuki, Hinori no nikki

Trad. italiana di Emanuele Ciccarella: *La foresta in fiore*, Feltrinelli, Milano, 1991.

Hanjo ni tsuite

“Hanjo ni tsuite” (A proposito di Hanjo), *MYZ*, vol. 27, pp. 541-542.

Haru no yuki (*Hōjō no umi*, vol. 1)

Trad. inglese di Michael Gallagher: *Spring Snow*, Secker & Warburg, London, 1972.

Trad. italiana dall'inglese di Riccardo Mainardi: *Neve di primavera*, Bompiani, Milano, 1982.

Honba (*Hōjō no umi*, vol. 2)

Trad. inglese di Michael Gallagher: *Runaway Horses*, Tuttle, Tōkyō, 1973.

Trad. italiana dall'inglese di Riccardo Mainardi: *Cavalli in fuga*, Bompiani, Milano, 1983.

Ittai no sakuhin-'Sado kōshaku fujin' to 'Wagatomo Hittorā'

“Ittai no sakuhin -'Sado kōshaku fujin' to 'Wagatomo Hittorā'”, *MYZ*, vol. 34.



Trad. it. di Lidya Origlia in: “Due opere a confronto: Madame de Sade e Il mio amico Hitler”, *Il mio amico Hitler*, Guanda, Parma, 1984.

*Jōen sareru watakushi no sakuhin -«Aoi no ue» to «Tada hodo takai mono ha nai»*

“Jōen sareru watakushi no sakuhin -«Aoi no ue» to «Tada hodo takai mono ha nai»” (Due mie opere rappresentate -«Dama Aoi» e «Niente costa più di una cosa gratis», 1955), *MYZ*, pp. 25-26.

*Kamen no kokuhaku*

Trad. inglese di Meredith Weatherby: *Confessions of a Mask*, New Directions, New York, 1958.

Trad. italiana dall'inglese di Marcella Bonsanti: *Confessioni di una maschera*, Feltrinelli, Milano, 1969.

*Kemono no tawamure*

Trad. italiana di Lydia Origlia: *Trastulli d'animali*, Feltrinelli, Milano, 1983.

*Kindai nōgakushū*

*Kindai nōgakushū* (*Kantan, Aya no tsuzumi, Sotoba komachi, Aoi no ue, Hanjo, Dōjōji, Yuya, Yorobōshi*), con un commento (*kaisetsu*) di Donald Keene, Shinchōsha, 1998.

Trad. it. di Lydia Origlia: *Cinque nō moderni* (*Kantan, Aya no tsuzumi, Sotoba komachi, Aoi no ue, Hanjo*), Guanda, Parma, 1984.

Trad. inglese di Donald Keene, *Five Modern Nō Plays*, con un'introduzione di Donald Keene, Charles E. Tuttle Company, 1998.

Trad. inglese del dramma *Yoroboshi* in: *Modern Japanese Drama: an Anthology*, a cura di Ted T. Takaya, Columbia University Press, New York, 1979.

Trad. italiana del dramma *Dōjōji* in: *Morte di mezza estate ed altri racconti*, a cura di Marco Amante, Longanesi, Milano, 1971.

*Kindai nōgakushū ni tsuite*

“Kindai nōgakushū ni tsuite” (A proposito dei nō moderni, 1962), *MYZ*, vol. 30, pp. 209-217.

*Kinjiki*

Trad. inglese di Alfred H. Marks: *Forbidden Colors*, Alfred A Knopf, New York, 1969.

Trad. italiana di Gian Carlo Calza: *Colori proibiti*, De Agostini, Milano, 1986.

Kinkakuji

Trad. italiana di Mario Teti: *Il padiglione d'oro*, Feltrinelli, Milano, 1962.

Trad. inglese di Ivan Morris: *The Temple of the Golden Pavilion*, Alfred A. Knopf, New York, 1959.

Kōkaku no awa -«Kindai nōgakushū» Nyū Yōku shien no ki

“Kōkaku no awa -«Kindai nōgakushū» Nyū Yōku shien no ki”, (Bava dalla bocca – cronaca della rappresentazione a New York dei nō moderni, 1961), *MYZ*, vol. 30, pp. 32-37.

Mata kaeru Yuya no haru

“Mata kaeru Yuya no haru”(Una seconda primavera di Yuya), *MYZ*, Tōkyō, 1975, vol. 27, pp. 457-458.

Mishima Yukio no seikatsu daijesuto

“Mishima Yukio no seikatsu daijesuto” (Selezione dalla vita di Mishima Yukio), *MYZ*, vol. 29, pp. 399-401.

Mishima Yukio saigo no kotoba

Trad. italiana di Emanuele Ciccarella: *Le ultime parole di Mishima*, con un'introduzione di Emanuele Ciccarella, Feltrinelli, Milano, 2001. (presente nel vol. 36 del *MYZ*)

NLT no miraizu

“NLT no miraizu” (Piani futuri del gruppo NLT, 1966), *MYZ*, vol. 27, pp. 458-459.

Oboegaki «Aya no tsuzumi» «Kantan»

“Oboegaki «Aya no tsuzumi» «Kantan»”, (Note: «Il tamburo di damasco» «Kantan», 1958), *MYZ*, vol. 27, pp. 557-558.

Onnagata

“Onnagata”, *Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, Tōkyō, 1975, vol.10.

Trad. it. di Marco Amante: “Onnagata”, *Morte di mezza estate ed altri racconti*, Longanesi, Milano, 1971. (La raccolta comprende anche: Morte di mezza estate, Tre milioni di yen, L'amore del sacerdote del tempio di Shiga, La paura dei thermos, Patriotismo, Dōjōji, I sette ponti, La perla, Fasce per bambini).

Raiō no terasu

“Raiō no terasu” (La terrazza del re lebbroso, 1969), *MYZ*, vol. 24.

Romanchikku engeki no fukkō

“Romanchikku engeki no fukkō” (Una rivalutazione del teatro romantico, 1963), *MYZ*, vol. 31, pag. 27, pp. 22-28.

Sado kōshaku fujin

Trad. inglese di Donald Keen: *Madame de Sade*, Grove Press, New York, 1967.

Trad. italiana di Lydia Origlia: *Madame de Sade*, con un introduzione di Gian Carlo Calza, Guanda, Parma, 1982.

Sakuhin no haikai - “Wagatomo Hittorā”

“Sakuhin no haikai - 'Wagatomo Hittorā’”, *MYZ*, vol. 33.

Trad. It. di Lidya Origlia in: “Considerazioni dell’autore su Il mio amico Hitler”, *Il mio amico Hitler*, Guanda, Parma, 1984.

Shibai to watashi

“Shibai to watashi” (Il teatro e io, 1954), *MYZ*, vol. 26, pp. 352-355.

Shiosai

Trad. inglese di Meredith Weatherby: *The Sound of Waves*, Alfred A. Knopf, New York, 1956.

Trad. dall’inglese di Liliana Trassati Somnavilla: *La voce delle onde*, Feltrinelli, Milano, 1961.

Sotoba komachi enshutsu oboegaki

“Sotoba komachi enshutsu oboegaki” (Note alla rappresentazione di Sotoba komachi, 1953), *MYZ*, vol. 35, pp. 77-78.

«Sotoba komachi» ni tsuite

“«Sotoba komachi» ni tsuite” (A proposito di «Sotoba komachi», 1956), *MYZ*, vol. 27, pp. 236-237.

Sotoba komachi oboegaki

“Sotoba komachi oboegaki” (Note a «Sotoba komachi», 1952), *MYZ*, vol. 26, pp. 143-144.

Shiosai

Trad. inglese di Meredith Weatherby: *The Sound of Waves*, Alfred A. Knopf, New York, 1956.

Trad. Dall'inglese di Liliana Frassati Somnavilla: *La voce delle onde*, Feltrinelli, Milano, 1961.

Takechi han «Aya no tsuzumi» ni tsuite

“Takechi han «Aya no tsuzumi» ni tsuite”, (A proposito di «Il tamburo di damasco» nella produzione di Takechi, 1955), *MYZ*, vol. 27, pp.191-193.

Topics: Okinawa and Madame Butterfly's Offspring

Articolo di Mishima Yukio comparso sul *New York Times* del 26 novembre 1969

Ten'nin gosui (Hōjō no umi, vol. 4)

Trad. inglese di E. Seidensticker: *The Decay of the Angel*, Tuttle, Tōkyō, 1974.

Trad. Italiana dall'inglese di Riccardo Mainardi: *Lo specchio degli inganni*, Bompiani, Milano, 1994.

Taiyō to tetsu

Trad. Inglese di John Bester: *Sun and Steel*, Secker & Warburg, 1971.

Trad. italiana di Lydia Origlia: *Sole e acciaio*, Guanda, Parma, 1982.

Utage no ato

Trad. inglese di Donald Keen: *After the Banquet*, New York, 1963.

Trad. Dall'inglese di Livia Livi: *Dopo il banchetto*, Feltrinelli, Milano, 1964.

Wagatomo Hittorā

Trad. italiana di Lydia Origlia: *Il mio amico Hitler*, Guanda, 1983 (Contiene anche “Considerazioni dell'autore su Il mio amico Hitler”, “Note a Il mio amico Hitler”, “Due opere a confronto: Madame de Sade e Il mio amico Hitler”).

Wagatomo Hittorā oboegaki

“Wagatomo Hittorā oboegaki”, (Note a Il mio amico Hitler, 1969), *MYZ*, vol. 33.  
Trad. it. di Lidya Origlia in: “Note a Il mio amico Hitler”, *Il mio amico Hitler*, Guanda, 1983.

Watakushi no henreki jidai

“Watakushi no henreki jidai” (Gli anni del mio vagabondaggio letterario, 1963), *MYZ*, vol. 30, pp. 427-478.

Yuya

“Yuya” (Yuya –nella versione *kabuki* per il gruppo Tsubomikai), *MYZ*, vol. 22, pp. 316-327.

Yuya ni tsuite

“Yuya ni tsuite”, (A proposito di Yuya, 1955), *MYZ*, vol. 26, pp. 523-524.

---

Testi consultati riguardanti Mishima Yukio e le sue opere:

BILLINGTON Michael, “Ninagawa Double Bill”, *The Guardian*, 28 giugno 2001. (articolo sulla rappresentazione di *Sotoba komachi* e *Yoroboshi* della compagnia Ninagawa).

CICCARELLA Emanuele “‘Hanazakari no mori’. La foresta in fiore di Mishima Yukio”. *Il Giappone*, vol. XXVIII, Roma, 1988.

DE PALMA Daniela, “Bivalenza del concetto di bellezza in Mishima Yukio”, *Atti A.I. STU. GIA.* V, 1981.

FINO Giuseppe, *Mishima e la restaurazione della cultura integrale*, Edizioni Sannō kai, 1980.

GILLESPIE John, “Beyond Byzantium. Aesthetic Pessimism in Mishima’s Modern Noh Plays”, *Monumenta Nipponica*, 37: 29-40.

IMAMURA Tadazumi, “ ‘Sado kōshaku fujin’ mata ha shingeki no shi” (Madame de Sade –ovvero la morte dello shingeki), *Kokubungaku: kaishaku to kansho, tokushū: Mishima Yukio no sekai*, 11-2000.

KEENE Donald, *Dawn to the West*, Holt, Rhineart e Winston, New York, 1984. (in particolare cap. 27)

MIYOSHI Masao, *Acomplices of Silence. The Modern Japanese Novel*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, 1982 (prima ed. 1974)

MUSHIAKE Aromu, “ ‘Kindai nōgakushū’ ‘Yorokobi no koto’ nado wo megutte” (I «Nō Moderni», «Il koto della felicità» e altre opere), *Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, Tōkyō, 1975, appendice del vol. 22.

MUSHIAKE Aromu, “Mishima Yukio to kabuki-nō” (Il kabuki, il nō e Mishima Yukio), *Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, Tōkyō, 1975, appendice del vol. 24.

NAPIER Susan Jolliffe, *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*, Harvard University Press, 1991

NATHAN John, *Mishima: a Biography*, Da Capo Press, 2000 (prima ed. 1974)

NEGRI Carolina, “ ‘Un saggio sul teatro scritto in camerino’. Mishima Yukio e la morte del ‘teatro ideale’.” *Il Giappone*, vol. XXXIII, 1993.

ŌKUBO Tsuneo, “Mishima to rōmanha”, *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō*, No. 12, 1972.

PETERSEN Gwenn Boardman, *The Moon in the Water: Understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima*, University Press of Hawaii, Honolulu, 1979.

POLLACK David, “Action as Fitting Match to Knowledge. Language and Symbol in Mishima’s *Kinkakuji*”, *Monumenta Nipponica*, 40: 387-398.

SAEKI Shōichi, “Denki to Hyōden” (Biografia critica), *Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, Tōkyō, 1975, appendice del vol. 24.

SAEKI Shōichi, “Owarinaki kōda”, *Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, Tōkyō, 1975, appendice del vol. 35.

SCOTT STOKES Henry, *The Life and Death of Yukio Mishima*, Cooper Square Press, 2000 (prima ed. 1974)

SHABECOFF Philip, “A Man Torn Between Two Worlds”, *New York Times*, 26 novembre 1970.

STARSS Roy, *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1994.

SUGAHARA Yōichi, “*Hanazakari no mori*”, *Kokubungaku: kaishaku to kansho, tokushū: Mishima Yukio no sekai*, 11-2000: 62-65.

SWANN Thomas, “What Happens in Kinkakuji”, *Monumenta Nipponica*, 27: 399-414.

TAKEUCHI Kiyomi, “Eirei no koe”, *Kokubungaku: kaishaku to kansho, tokushū: Mishima Yukio no sekai*, 11-2000: 117-122.

TAYLOR Paul, “The Chance of a Ghost”, *The Independent*, 22 Agosto 1990. (Articolo sulla rappresentazione di *Sotoba komachi* della compagnia Ninagawa).

WALLACE John, “Tarryng with the Negative. Aesthetic Vision in Murasaki and Mishima.”, *Monumenta Nipponica*, 52: 181-200.

WRIGHT Allen, “Magic Quality of Mysterious Double Bill”, *The Scotsman*, 21 agosto 1990. (Articolo sulla doppia rappresentazione della compagnia Ninagawa che prevede prima *Sekidera komachi*, in stile *nō*, e poi *Sotoba komachi*, nella versione moderna di Mishima)

YAMAMOTO Kenkichi, *Kindai nōgakushū* (recensione), *Toshyo shinbun*, 9 Giugno 1956.

YAMANOUCHI Hisaaki, *The search for authenticity in Modern Japanese literature*, (in particolare “A Fantasy World: Mishima Yukio”) Cambridge University Press, 1978.

YASHIMA Masaharu, “Kindai nōgakushū”, *Kokubungaku: kaishaku to kansho, tokushū: Mishima Yukio no sekai*, 11-2000.

YOURCENAR Marguerite, *Mishima o la visione del vuoto*, Bompiani, Milano, 1999.

---



Testi riguardanti il teatro giapponese:

CAGNONI Paola , “Introduzione alla trattatistica di Zeami”, *Il Giappone*, VII, Roma, 1967.

KAN'AMI Kiyotsugu, *Yōkyoku hyoshaku*, vol. 4, Hakubunkan, Tōkyō, 1908.

KATŌ Shūichi, *Storia della letteratura giapponese*, a cura di Adriana Boscaro, Marsilio, Venezia, (vol. 1, *Dalle origini al XVI secolo*, 1987; vol. 2, *Dal XVI al XVIII secolo*; vol. 3, *Dall'Ottocento ai giorni nostri*, 1996)

KEENE Donald (a cura di), *Twenty plays of the Nō Theatre*, Columbia University Press, New York, 1970.

LORENZONI Piero, *Storia del teatro giapponese*, Sansoni, Firenze, 1961.

ORTOLANI Benito, a cura di Maria Pia D'Orazi, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni Editore, Roma, 1998.

OTTAVIANI Gioia, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, La Casa Usher, 1994.

POWELL Brian, “Japan's First Modern Theater: The Tsukiji Shōgekijō and Its Company”, *Monumenta Nipponica*, 30: 69-85.

QUINN Shelley Fenno, “How to Write a Noh Play. Zeami's Sandō”, *Monumenta Nipponica*, 48: 52-88.

RICHIE Donald, “Il Teatro d'avanguardia in Giappone”, *Teatro contemporaneo*, a cura di M. Verdone, Roma, 1986.

ROY Nicholas & Rebecca Teele, *Ono no Komachi: Poems, Stories, Noh Plays*, Garland Publishing, New York, 1993.

RUPERTI Bonaventura, “Il nō e la letteratura giapponese”, *Introduzione alla cultura letteraria del Giappone* ( a cura di Teresa Ciapparoni La Rocca), Bulzoni, Roma, 2001.

SENDA Akihiko, *Performing Arts: Trends in Contemporary Japanese Theatre*, Japan Foundation, s.l. , s.d.

STRONG Sarah, “The Making of a Femme Fatale. Ono no komachi in the Early Medieval Commentaries”, *Monumenta nipponica*, 49: 391-412.

TAKADA Kazufumi, “La nascita del teatro ‘shingeki’ un aspetto della modernizzazione della cultura giapponese”, *Il Giappone*, vol. XXXI, Roma, 1991.

TAKAYA Ted T. (a cura di), *Modern Japanese Drama: an Anthology*, Columbia University Press, New York, 1979.

VULPITTA Romano, “Un dramma nō: Yuya (introduzione, traduzione e note di Romano Vulpitta)”, *Il Giappone*, vol. V, Roma, 1965.

VULPITTA Romano, “Introduzione al nō”, *Il Giappone*, vol. V, Roma, 1965.

WALEY Arthur, *The No Plays of Japan*, Alfred A. Knopf, 1922.

YOKOMICHI Mario (a cura di), *Yōkyokushū*, Iwanami Shōten, Tōkyō, 1974.

ZEAMI Motokiyo, a cura di Sieffert René, *La tradition secrète du Nō*, Unesco Paris, 1963. Trad. Italiana di Gisele Bartoli, Adelphi Edizioni, Milano, 1966.

ZEAMI Motokiyo, *Yōkyoku hyoshaku*, vol. 9, Hakubunkan, Tōkyō, 1908.

---

Altri testi consultati:

BEASLEY W. G. , *Storia del Giappone Moderno*, Einaudi, Torino, 1969.

IONESCO Eugène, “Dans Les Armes de la Ville”, *Cahiers de la Compagnie Madaleine Renaud-Jan Louis Barrault*, n. 20, ottobre 1957.

KUROSAWA Akira, *Quasi un' Autobiografia*, Baldini e Castoldi, Milano.

RACINE Jean, *Phèdre*, Cideb, Genova, 1994.

REISCHAUER Edwin , *Storia del Giappone*, RCS libri, Milano, 1998.

TANIZAKI Jun'ichiro, *Libro d'Ombra*, trad. it. di Atsuko Ricca Suga, Bompiani, Milano, 2000.

VULPITTA Romano, “Yasuda Yojūrō: nota biografica” in *Il Giappone*, vol. XXXIII, Roma, 1993.

ZANCHI Dario, *Tenchū*, Edizioni Sannō-kai, Padova, 1995. (Comprende anche il saggio “Lo specchio impolverato” di Rinaldo Massi).

---

Fonti internet:

“FOCO purodyūsu kōen” (compagnia teatrale)  
*<http://k-kikaku.hoops.ne.jp/work/foco/foco.html>*

“Japanese Text Initiative” (University of Virginia)  
*<http://etext.lib.virginia.edu/japanese/index.html>*

“Kabuki on the web”  
*<http://www.kabuki.ne.jp>*

“Labo!” (compagnia teatrale)  
*<http://www.ilaboyou.jp/news.html>*

“Mishima Yukio Bungakukan”  
*<http://www.vill.yamanakako.yamanashi.jp/bungaku/mishima/index.html>*

“Mishima Yukio Kurabu”  
*<http://www.asahi-net.or.jp/~ds8y-tktr/top.html>*

“New York Times”  
*<http://www.nytimes.com/books/98/10/25/specials/mishima.html>*

“The Guardian”  
*<http://www.guardian.co.uk/Archive/>*

---