

ISBN 978-88-97000-31-0  
ISSN 1972-3598

# Orientalia Parthenopea

XIX

*a cura di*

GIOVANNI BORRIELLO



Orientalia Parthenopea Edizioni

EMANUELE CICCARELLA

*HŌJŌ NO UMI*: ROMANZO E REINCARNAZIONE (1A PARTE)<sup>1</sup>  
(con una traduzione del saggio  
*Hōjō no umi* di Watanabe Hiroshi)

La tetralogia *Hōjō no umi* (*Il mare della fertilità*), rappresenta il vertice assoluto di tutta l'esperienza e il sapere letterario di Mishima. Un'opera di grandissimo respiro e complessità in cui si fondono tutti i temi della sua esperienza umana e artistica, dalla visione estetica a quella politica, da quella filosofica a quella religiosa; con un'orchestrazione di raffinata fattura, la cui polifonicità la rende forse in assoluto tra i raggiungimenti più alti della letteratura mishimiana e della narrativa mondiale del 900.

Il titolo dell'opera, nonostante suggerisca una veste luminosa e vitale, in sostanza nasconde un tranello: il mare a cui si riferisce lo scrittore è il *Mare fecunditatis*, una delle zone desertiche della luna, un'inquietante metafora del nichilismo cosmico. Sin dal 1963 aveva iniziato a parlare con il suo editore del progetto di scrivere un'opera di vasto respiro, che avrebbe rappresentato la sua maggiore realizzazione letteraria. Nel marzo del 1965 aveva annunciato ai giornalisti che stava per iniziare a scrivere un romanzo di tremila pagine che avrebbe richiesto sei anni di lavoro. In questo periodo aveva preso accordi con la casa editrice Shinchōsha per iniziare a settembre la pubblicazione a puntate del primo volume della tetralogia, *Haru no yuki* (*Neve di primavera*). Cominciò il lavoro a giugno del 1965 e lo terminò il 25 novembre 1966. Subito cominciò a scrivere il secondo volume, *Honba* (*Cavalli infuga*), che fu

completato il 23 maggio 1967. Il 1° luglio iniziò il terzo volume, *Akatsuki no tera* (*Il tempio dell'alba*), e l'anno successivo, l'ultimo volume, *Ten 'nin gosui* (*La decomposizione dell'angelo*), che terminò tre mesi prima della morte.

*Hōjō no umi* era stata progettata nella mente dell'autore come un'opera di taglio nuovo rispetto alla tradizione letteraria novecentesca. Il salto del tempo sarebbe avvenuto con l'“espediente” della reincarnazione, che avrebbe permesso all'autore di raccontare le storie di quattro personaggi che si reincarnavano uno dopo l'altro all'età di vent'anni, dando così ai personaggi –del tutto eterogenei per carattere, sesso e collocazione geografica – una forma unitaria. Una forma basata essenzialmente su un legame karmico che tende a sottolineare l'aspetto ontologico del romanzo. Il territorio estetico e filosofico in cui si era finora mosso l'autore si arricchisce di un elemento finora mai così esplicitamente espresso: l'elemento metafisico.

La storia è ambientata nel Giappone contemporaneo e sviluppata in un arco temporale di circa sessant'anni che ha inizio intorno al 1912. Matsugae Kiyooki, il protagonista del primo volume, è un avvenente giovane, rampollo di una famiglia appartenente all'antica aristocrazia militare. Ogni volume successivo avrebbe avuto come protagonista una giovane reincarnazione di Kiyooki. Ma il vero protagonista dell'opera, personaggio centrale che compare per tutti e quattro volumi della tetralogia, è Honda Shigekuni, compagno di studi di Kiyooki alla Scuola dei Pari e suo intimo amico. Honda non solo è presente per tutti e quattro i volumi, ma viene a contatto e conosce molto bene anche le successive reincarnazioni. Elemento fisico che aiuta Honda nel riconoscimento delle reincarnazioni sono tre nei seminasosti dal braccio sul costato sinistro; ma, oltre a ciò, vi è anche un diario dei sogni, che Kiyooki lascia a Honda poco prima di morire, e che fornirà a quest'ultimo preziose notizie e anticipazioni sulle successive reincarnazioni dell'amico. Altro elemento che collega e si pone come segno dell'autenticità della reincarnazione è la morte a vent'anni, che raggiunge tutti i quattro personaggi reincarnati tranne l'ultimo. Pare che Mishima abbia tratto ispirazione, perlomeno per l'idea centrale dell'opera, dallo *Hamamatsu chūnagon monogatari* (*Storia del Consigliere di Mezzo di Hamamatsu*)<sup>2</sup>, un racconto del periodo Heian (794-1186) incentrato sul concetto buddhistico della reincarnazione. Anche se, come in tutte le sue operazioni di riadattamento di opere classiche, Mishima offre una rielaborazione del tutto originale e pregevole di significati talvolta del tutto assenti nell'opera ispiratrice. Alcuni critici non sono molto propensi a indicare lo *Hamamatsu chūnagon monogatari* come opera ispiratrice, perché il solo tema stabile in comune sarebbe la reincarnazione, e anche quest'ultima con connotazioni molto diverse. Altri trovano invece punti di contatto molto forti specialmente

tra il primo volume della tetralogia e il primo volume, andato perso, dell'antico *monogatari*, dove i protagonisti il Consigliere di Mezzo, la bella Ōhime e altri personaggi centrali sembrano essere il modello perfetto di Kiyooki, Satoko, il principe Tōin, la governante Tadeshina ecc...<sup>3</sup>. Ad ogni modo, al di là delle considerazioni sull'effettiva influenza esercitata dallo *Hamamatsu chūnagon monogatari*, bisogna dire che l'aspetto favolistico dell'opera classica viene trasceso in direzione di un aspetto ontologico ed escatologico che viaggia di pari passo con una narrazione dalla forte carica propulsiva, trasformandosi, come Mishima stesso ha detto, "in un proiettile caricato nel primo volume che esplode in tutti i volumi successivi". (51)

Ad affiancarsi alla reincarnazione vi è un altro importante elemento costruttivo: il sogno. Al di là della bellezza surrealistica con cui arricchisce la narrazione, il sogno rappresenta un essenziale fattore di collegamento con le quattro reincarnazioni. In particolare, i sogni di Kiyooki, la prima reincarnazione, anticipano i luoghi e le vite delle reincarnazioni successive. Ora, anche se le reincarnazioni nello stato di veglia non hanno coscienza del loro essere reincarnati, – se non attraverso vaghe percezioni o, come nel caso della terza reincarnazione la principessina Ying Chang, solo in tenerissima età – lo scrittore attraverso il sogno riesce a liberare i protagonisti dalla coscienza di essere un'esistenza unica e individuale, e a trasportarli in "esistenze" diverse. Così reincarnazione e sogni sono strettamente legati, non solo perché questi ultimi ci forniscono notizie e anticipazioni sulle successive reincarnazioni, ma perché rappresentano essi stessi una sorta di brevi reincarnazioni intessute nella vita del protagonista. Il sogno è il mezzo che permette a Mishima di mettere in comunicazione il mondo reale con il mondo irreali, e di fonderli in un unico impalpabile universo dove "il muro dell'esistenza individuale si frantuma e l'individuo si fonde con i morti e con l'infinito comunicando con loro". (Watanabe 93)

Nella prima parte del saggio di Watanabe Hiroshi che qui presentiamo per la prima volta in traduzione italiana, questi elementi di cui abbiamo parlato, reincarnazione e sogno, vengono analizzati con estrema attenzione, portando in superficie aspetti della tetralogia e della letteratura mishimiana talvolta trascurati. La prima parte del saggio, dopo una presentazione generale di *Hōjō no umi*, si concentra essenzialmente sul primo volume *Haru no yuki*, mettendo in evidenza tutti quegli elementi e aspetti che caratterizzeranno anche i volumi successivi, e che rappresentano il nucleo fondamentale del messaggio "conclusivo" che lo scrittore vuole lasciarci, prima del suicidio, con questa ultima opera monumentale.

## WATANABE HIROSHI (1A PARTE)

*IL MARE DELLA FERTILITÀ*<sup>4</sup>*Il romanzo e la reincarnazione*

La pubblicazione della tetralogia *Hōjō no umi* (*Il mare della fertilità*) è iniziata nel settembre del 1965 ed erano trascorsi circa dieci anni dalla pubblicazione di *Kinkakuji* (*Il Padiglione d'oro*). Ma se consideriamo la grandezza del significato che Mishima voleva dare a questo lungo romanzo, un romanzo predestinato e fatale, possiamo pensare che il primo germoglio creativo sia nato almeno cinque anni prima. Lo scrittore, dopo *Kinkakuji*, nel 1959, aveva scritto *Kyōko no ie* (*La casa di Kyōko*), che potremmo definire “un pellegrinaggio nell’inferno contemporaneo”, e che oggettivamente si è rivelato un grande fallimento. A proposito di questo romanzo lo scrittore stesso dice: “Ho gettato la mia intera esistenza in questo lungo romanzo”. Ma *Kyōko no ie* è un’opera in cui sono presenti gli stessi “pericolosi” elementi di *Kinkakuji*, e questi elementi danneggiano più il senso di realtà dell’opera, che non l’esistenza stessa dello scrittore. Sembra che Mishima, attraverso il suo soggettivo “pellegrinaggio nell’inferno”, abbia visto l’abisso tra la sua letteratura e l’inferno dell’intera umanità moderna semplicemente come un senso di vuoto della propria anima. Le problematiche che non sono state trattate in questo romanzo dovevano scorrere lentamente sottoterra, riscaldate dalle onde ardenti del Patto di sicurezza del 1960, dirigendosi verso *Hōjō no umi*. Dopo *Kyōko no ie*, in cinque anni, fino all’inizio della pubblicazione di *Hōjō no umi*, sono stati pubblicati lavori come *Utage no ato* (*Dopo il banchetto*), *Yūkoku* (*Patriottismo*), *Utsukushii hoshi* (*La stella meravigliosa*), *Gogo no eikō* (*La traghettazione del pomeriggio*), *Ken* (*La spada*), *Yorokobi no koto* (*L’arpa della gioia*), *Kinu to meisatsu* (*Seta e intuizione*). Tutti lavori che hanno provocato molte controversie, ma quando è apparso *Hōjō no umi*, si è capito che erano opere fermentate nello strato più superficiale della terra. Alcuni temi di questi lavori ricompaiono nella tetralogia, altri no; ma comunque restano materiale secondario rispetto al tema principale di quest’ultima. Nel periodo precedente alla pubblicazione di *Hōjō no umi*, quando leggevo questi lavori, restavo piuttosto deluso, pensando che le opere di Mishima fossero fundamentalmente tutte uguali, bastava leggere solo la prima pagina per capire la conclusione. Avevo ragione, ma in realtà tutto ciò

era dovuto al fatto che erano lavori superficiali che nascondevano nell'ombra il mondo della tetralogia. Un mondo che stava maturando piano piano, e che avrebbe impiegato cinque anni per raggiungere la piena maturità. Nonostante il singolare aspetto esteriore, la maturazione del mondo da cui sarebbe nato *Hōjō no umi*, comprendeva l'intera vita di Mishima Yukio.

Ma questa maturazione andava davvero verso la tetralogia? Se osserviamo bene la vita dello scrittore, nel suo aspetto più umano, era una maturazione che si dirigeva verso la morte. Perché mai? Perché ha voluto dedicare la sua energia letteraria più alla morte che alla scrittura di *Hōjō no umi*? Oppure a distruggerlo è stata proprio l'ambizione di trasformare la morte stessa in quest'ultima opera? Se è così l'opera a noi rimasta che cos'è? *Hōjō no umi* parla con grande entusiasmo della "fine del mondo", allora è un romanzo escatologico che preannunciava questa fine? Oppure ci mostra la fine del mondo letterario dello scrittore, quel mondo dove ha cercato di portare all'estremo il romanticismo, la forma letteraria tradizionale, fino al punto di scoprire la grande contraddizione tra la letteratura filosofica moderna e la realtà dell'umanità contemporanea?

Le domande nascono all'infinito, quindi cerchiamo di rispondere ad alcune di esse. Le frasi di questa lettera che cito di seguito indicano un aspetto molto importante che riguarda tutta la tetralogia:

"...Sto per finire *Hōjō no umi*, ma ho detto sia alla mia famiglia che alla casa editrice di non chiedermi assolutamente 'che farai dopo?'. Perché per me finire questo romanzo rappresenta la fine del mondo" (Lettera a Shimizu Fumio).

Quello che è strano è che il romanzo, in genere strutturato in una dimensione diversa da quella della vita reale, nel caso di Mishima consuma e inaridisce la sua vita stessa; un vero e proprio dramma. Un dramma che vive non solo nella vita dello scrittore, ma anche nelle sue opere. Quello che vorrei fare è avvicinarmi il più possibile a questo triste dramma attraverso i suoi romanzi.

Ma prima di cominciare vorrei chiarire una questione: che cosa è il romanzo? Senza questo chiarimento il discorso diventerebbe poco preciso. Il romanzo in cui credeva Mishima non era il romanzo della letteratura mondiale di oggi che presenta cambiamenti radicali, come la distruzione dei generi e la libertà totale dello stile. Lui si è tenuto ostinatamente aggrappato al suo stile tradizionale; a uno stile classico permeato di quello spirito romantico in cui credeva fermamente come essenza eterna del romanzo. Tuttavia, il romanzo classico non può esistere nel mondo moderno senza essere esposto a problemi diversi, sia dal punto di vista stilistico, sia dal punto di vista del rapporto tra il mondo reale – che è il materiale del romanzo – e la conoscenza umana. L'epoca

in chi Mishima ha vissuto e il linguaggio che gli è stato permesso di usare hanno problemi moderni, come fantasmi che non se ne vanno mai. Quindi bisogna pensare al significato della conservazione del romanzo tradizionale anche sotto quest'ottica. Per parlare del significato tradizionale del romanzo vorrei prendere in prestito la teoria di Roland Barthes. Come dice nel capitolo "La scrittura del romanzo" del saggio *Il grado zero della scrittura*, il romanzo è collegato alla storia, una storia che ha dentro di sé il proprio tempo e il proprio spazio all'interno di un tempo storico costruito con un filo di causa ed effetto. Barthes dice che in questa storia "c'è un universo autosufficiente", "una superficie su cui viene riflesso un mondo deforme e aggrovigliato", si ignora la radice esistenziale dell'esperienza", e che l'azione è un "ricordo" e un "corpo fermo". L'"opacità e la solitudine esistenziali" dei personaggi "vengono ignorate", e tutti i diritti vengono affidati alla mano di "Dio – demiurgo" che si nasconde dietro a tutto ciò. Questo Dio è lo scrittore, "colui che racconta". Il romanzo di Mishima Yukio coincide perfettamente con la definizione di Barthes. Per dirla alla Barthes, lui ha creduto nella "morale del romanzo".

Tuttavia, questa morale tradizionale del romanzo sta ormai cambiando, se non addirittura crollando. Sappiamo che in Europa sono usciti molti libri sulla "trasfigurazione del romanzo" o sul "futuro del romanzo", saggi che trattano il cambiamento del romanzo dopo Proust, Joyce e Kafka; il cambiamento del romanzo in relazione alla storia e al linguaggio, che nasce dalla crisi fatale e totale del mondo del ventesimo secolo. Abbiamo quindi assistito anche nella letteratura giapponese, seppur in misura minore rispetto alla letteratura europea, alla nascita di dubbi nei confronti della struttura classica del romanzo, e alla nascita di un cambiamento stilistico, un cambiamento del linguaggio, un cambiamento del tempo interno all'opera, un cambiamento strutturale tra scrittori come Noma Hiroshi e Hanitani Odaka. Noma Hiroshi con il suo linguaggio cerca di risolvere l'opacità dell'esistenza, il suo stile distrugge la morale convenzionale, e l'ostinazione linguistica della ricerca della profondità interiore nega un flusso ragionevole del tempo esteriore e storico, che una volta era alla base del romanzo. Persino i critici giapponese, che non sono bravissimi nel trovare una struttura profonda e storica tra i diversi fenomeni, ormai non possono non riconoscere questo tipo di cambiamento della letteratura del dopoguerra.

Nondimeno Mishima ha sempre voltato le spalle a questo tipo di cambiamento. La questione che egli si poneva era: "Il romanzo moderno può essere classico?". Questo suo atteggiamento conservatore e tradizionalista era in parte dovuto al suo atteggiamento stoico e di gusto aristocratico, ma si può anche dire che fosse dovuto al destino, come abbiamo già visto in *Mishima*

*Yukio josetsu (Introduzione a Mishima Yukio)*. Mishima per sostenere la sua esistenza di romanziere nella società giapponese del dopoguerra, attraverso le sue opere, dalla forma solida e “lucida”, ha mantenuto in relazione al tempo moderno un rapporto conflittuale e ironico. E in questo rapporto egli vedeva l’unica forma di libertà della vita. Di conseguenza, la sua fede verso il romanzo tradizionale gli ha fatto pensare che la tensione con la realtà fosse un elemento assolutamente necessario per mostrare le contraddizioni del mondo. Tutto ciò possiamo già chiaramente intravederlo nei romanzi *Kamen no kokuhaku* e *Kinkakuji*, ma in *Hōjō no umi* si vede uno sforzo ancor più grande di conservare la bellezza formale classica dello stile e la sua “idea di romanzo”. Per capire cosa significhi essere classico bisogna conoscere l’idea di “lucidità” che si aveva all’inizio dell’epoca moderna. A questo proposito, sia per quanto riguarda la natura di questa idea che per la filosofia di concettualizzazione della forma delle opere, ho già fatto delle osservazioni nell’introduzione. La fede di Mishima Yukio si basa sul mantenimento delle estreme contraddizioni che nascono dal conflitto tra razionalità e irrazionalità, e queste contraddizioni sono una caratteristica moderna della seconda parte del ventesimo secolo. Quindi possiamo dire che il romanzo di Mishima è un romanzo moderno in forma classica.

In *Hōjō no umi* il tentativo di mantenere nel romanzo, in una misura ancora più estrema, la contraddizione tra razionalità e irrazionalità si manifesta con due elementi: la struttura di una trama che sostiene una tensione così grande da farci percepire il “pericolo”, e con un uso particolare del linguaggio. Il primo elemento, la struttura della trama, utilizza l’idea della reincarnazione, che è in fondamentale contraddizione con il romanzo moderno; il secondo è la fabbricazione di un linguaggio che comprende in sé l’inesistenza, cioè la morte. Di questo secondo elemento parleremo più diffusamente in seguito quando analizzeremo i quattro volumi della tetralogia uno a uno. Ora soffermiamoci sulla reincarnazione. Noi giapponesi, che non possiamo non avere in qualche modo un rapporto con la tradizione buddhista, conosciamo questa filosofia della reincarnazione, ne abbiamo sentito parlare sin da piccoli. È come la croce e la resurrezione per gli occidentali. Ma dentro di noi che significato ha? Cosa rappresenta per la nostra vita? Sono domande che di solito non ci poniamo mai. Perché la reincarnazione è per noi soltanto un residuo di miti morti. Certamente possiamo capirla quando la consideriamo come mito. Nella natura la vita e la morte si alternano periodicamente ed eternamente, perché c’è una catena biologica che forma le esistenze. Questa verità ha intorno a sé diverse idee e immagini mitologiche. Ma nonostante le conosciamo benissimo non possiamo credere a questi simboli come a cose reali. Come potremmo



mai, nei nostri tempi, credere alla reincarnazione di cui lo scrittore parla? Nonostante ciò, Mishima ha scelto la reincarnazione come l'asse centrale del suo lungo romanzo. E ha scelto proprio il mito più difficile a cui credere, la reincarnazione di uomo in uomo; una scelta estremamente importante e fatale. Con questa scelta egli ha cercato di rendere *Hōjō no umi* un romanzo che va al di là di tutti i romanzi che aveva scritto fino allora. In tutti e quattro i volumi, attraverso la comparazione tra la filosofia della reincarnazione mitologica e il pensiero moderno, ha cercato di sviluppare con audacia la possibilità di superare i problemi relativi all'Io moderno.

Considerando il risultato di questo tentativo, e la morte dello scrittore stesso, che sembra la sua conclusione, viene da farsi una domanda: "Mishima credeva veramente nella reincarnazione?". Non credo ci sia una risposta a questa domanda. L'unica cosa certa è che aveva bisogno di questa idea per il suo romanzo. In altre parole, lui che cercava disperatamente una soluzione alle sue contraddizioni, quando ha pensato alla possibilità di utilizzare l'idea di reincarnarsi in qualcuno – un'idea da cui era sempre stato affascinato sin dai tempi di *Kamen no kokuhaku* – ha creduto di aver risolto i suoi problemi, le sue contraddizioni. Ma quali erano le sue contraddizioni? Questa è una questione importante. Egli stesso le chiamava "arte e vita", "letteratura e marzialità", "spirito e corpo" ecc... Ma definirli in questo modo non lo aiutava a risolverle, le avrebbe risolte molto più tardi. Anche prima di *Hōjō no umi* aveva scritto molti lavori applicando la struttura mitologica ai tempi moderni, ma la maggior parte di essi è una produzione moderna ispirata dai classici; i miti erano semplicemente la cornice e le opere avevano al loro interno il tempo e lo spazio del mondo reale e storico. Un tempo storico riordinato dagli uomini con un senso moderno. Quindi questa produzione era espressamente una produzione moderna priva del tempo irreali del mito. Invece nella tetralogia la reincarnazione non è semplicemente un'idea che lo scrittore utilizza per strutturare il romanzo, né la cornice della storia, ma una sostanza molto più importante, che ha lo scopo di minare la verosimiglianza del romanzo moderno. In altre parole, con la tetralogia egli usciva fuori dalla sua struttura di base, che era, per esempio in *Kinkakuji*, la riproduzione moderna dell'estetica classica; in *Kyōko no ie* l'avvicinamento all'attualità attraverso il romanzo; e in *Utage no ato* e *Kinu to meisatsu* la riproduzione della tragedia moderna. Scegliere la reincarnazione come asse del romanzo significava puntare tutto su un'inverosimiglianza drastica, che distruggeva la modernità del romanzo come imitazione della realtà.

Dobbiamo comunque precisare che l'intenzione di Mishima non era assolutamente quella di scrivere una favola. Non era di scrivere un romanzo

che ha un rapporto diretto con l'epoca dei miti o con il mondo dell'alchimia medievale, o un romanzo in cui parlano gli animali, come avevano fatto scrittori come Borges o Kafka. La sua intenzione era di scrivere un lavoro raccontato totalmente in modo "umano", in cui i protagonisti sono uomini calati in un tempo storico che resta intatto. Un romanzo dalla chiara connotazione temporale e addirittura con personaggi ispirati a personaggi storici realmente esistiti. Lo scrittore non ha fatto altro che mettere la bomba della reincarnazione in un romanzo moderno. Il fatto che questo tentativo sia stato dettato dal destino si capisce anche da due cose: pare che il suo incontro con la reincarnazione sia avvenuto l'anno dopo la pubblicazione di *Kyōko no ie*, cioè nel 1960, e il suo rapporto con essa dopo il 1965 – anno in cui ha cominciato a pubblicare a puntate su una rivista *Hōjō no umi* – e mostra solo una deviazione con i lavori *Yūkoku* e *Eirei no koe* (*La voce degli spiriti eroici*).

Un'altra prova del destino potrebbe essere che la conclusione di questo romanzo mostra un ritorno ai lavori iniziali come *Hanazakari no mori* (*La foresta in fiore*). "Il mare della fertilità", "i cavalli in fuga", "il paese tropicale" al di là del mare; sono tutte immagini che compaiono in *Hanazakari no mori*. Anche questa coincidenza è dovuta alla sua fatale reincarnazione letteraria? Il fatto che *Hōjō no umi* ritorni a questa opera iniziale, come se seguisse un circolo, collegandosi strettamente a essa, è molto significativo. Il concetto di reincarnazione ha reso possibile la nascita della tetralogia producendo la sua carne, e il mare di quest'opera ha uno stretto rapporto di sangue con il mare di *Hanazakari no mori*. Nei romanzi di Mishima ci sono molte immagini del mare, ma se le osserviamo attentamente non sono tutte uguali. Quello di *Kinkakuji* è uno scuro mare settentrionale, quello di *Manatsu no shi* (*Morte di mezza estate*) è un mare estivo; questi sono un tipo di mare con cui lo scrittore racconta un'esistenza rifiutata ed emarginata da esso, con cui racconta qualcosa di irrecuperabile. Il mare di *Shiosai* (*La voce delle onde*) invece è un mare che richiama i classici greci, è un mare luminoso che vedono uomini sani come lo erano quelli dei tempi antichi, un mare dell'"epoca dei bambini dell'umanità", prendendo in prestito le parole di Marx. Certamente un mare ben armonizzato con i personaggi del romanzo, ma in questa armonia, in questa luce molto naturale, il romanzo è semplicemente un quadro di elementi molto lontani dai tempi moderni come "storia". In *Hanazakari no mori* il mare, pur non portando immagini realistiche, è "un luogo dove si trova la passione" dell'Io stesso, è una dimora della "paura" e dell'"estasi". È un mare che ci fa immaginare i paesi tropicali "in cui prospera una religione segreta con i suoi riti". Un mare che rappresenta la possibilità di andare "al di là", un luogo in cui l'Io si getta, e che raffigura un mondo diverso con cui lo scrittore desidera

avere un rapporto totale. Questo mare di *Hanazakari no mori* lo si può trovare in *Hōjō no umi*. Attraverso questo mare Mishima ritrova se stesso a sedici anni, un ragazzo preso esclusivamente da un mondo diverso; un mondo in cui adora solo se stesso.

Ovviamente la tetralogia è un'opera molto più grande di *Hanazakari no mori*, per cui nel mare di *Hōjō no umi* ci sono anche tanti altri elementi. Come possiamo vedere simbolicamente in questo esempio del mare, nella tetralogia ci sono molte cose che non troviamo nelle opere iniziali dello scrittore. La sua reincarnazione letteraria ha compreso problematiche con le idee, cioè con la lingua, problematiche con la morale, cioè con gli esseri umani, problematiche con le immagini, cioè con le cose, e problematiche con il vuoto, cioè con il silenzio. Tutti elementi che è stato costretto, volente o nolente a inghiottire negli ultimi vent'anni del dopoguerra. Quest'opera è il prodotto del suo grande e ambizioso desiderio creativo di dare una conclusione a tutto ciò che aveva vissuto e provato nella vita. Se ha ragione Roland Barthes quando dice che il romanzo è una struttura autosufficiente nel tempo e nello spazio, e tende a rifiutare l'"opacità e la solitudine esistenziali", perché viene raccontato con uno stile dalla "forma lucida e bella", allora questo desiderio di Mishima non segue assolutamente le regole del romanzo, anzi le distrugge. *Hōjō no umi* è un'opera che presenta questo problema sin dalla nascita. Ma a cosa cerca di arrivare lo scrittore con l'idea della reincarnazione, e dei tentativi concreti di utilizzare quest'idea per superare il suo Ego, parleremo più tardi per ogni volume. Ora ho una cosa molto importante da dire. La reincarnazione che Mishima ha adottato è soltanto una parte aristocratica di quest'aspetto del pensiero buddhista. La reincarnazione buddhista riguarda sia il mondo umano che il mondo animale, persino il mondo botanico. La possibilità di reincarnarsi in una bestia, secondo la gravità della colpa. Per la massa è proprio quest'ultimo tipo di reincarnazione ad essere il punto più essenziale. E il *jīhi* (amore) buddhista si concentra quindi proprio in questo, salvare gli uomini dalla trasformazione in animali. Mishima ha ignorato completamente questo aspetto. Lui ha sempre preso in prestito solo le cose necessarie per strutturare le sue idee, e anche questa volta non si è comportato diversamente. Quindi non possiamo dire che voleva affrontare seriamente il pensiero orientale della reincarnazione. Di conseguenza, da ora in poi, userò il termine "reincarnazione" limitandola all'idea che lo scrittore ha scelto e usato per creare il suo mondo di finzione. Non è stata nessuna religione tradizionale, ma quest'idea peculiare della reincarnazione a spingere Mishima verso la morte.

*La fievole luce della morte* — Haru no yuki

Per cominciare elencheremo gli elementi importanti che caratterizzano il primo volume *Haru no yuki* (*Neve di primavera*): *yūga* (raffinatezza), *yume* (sogno), *junpaku* (bianco puro), *umi* (mare), *natsu* (estate), *fukanō* (impossibilità), *hakin* (distruzione del tabù), *shi* (morte). Alcuni di questi compaiono anche negli altri volumi. Il sogno ha un diretto rapporto con la reincarnazione; il bianco puro si trova anche nel secondo volume *Honba* (*Cavalli in fuga*); il mare si trova in tutti i volumi, e l'estate compare come zona tropicale, eterna estate, nel terzo volume *Akatsuki no tera* (*Il tempio dell'alba*). La morte arriva alla fine con la morte dello scrittore stesso, anche se nell'opera compare in modo esplicito solo nel primo e secondo volume.

Il tema della morte viene fuori sin dall'inizio del primo volume, compare come un'immagine, l'immagine di un elemento concreto, una fotografia. Si tratta di una fotografia intitolata "Commemorazione per i caduti in guerra presso il tempio Tokuriji", che si trova in un album di fotografie della guerra russo-giapponese appartenente alla famiglia dei marchesi Matsugae. Una fotografia "completamente diversa da tutte le altre numerose foto di guerra". In mezzo a migliaia di soldati, al centro, c'è un cenotafio di legno naturale. "In lontananza si vedono vagamente dolci montagne, verso sinistra esse diventano gradualmente più alte, aprendo le loro ampie falde, mentre verso destra scompaiono unendosi nell'orizzonte con un pulviscolo giallo, insieme ad alberi piccoli e radi. Tra gli alberi, che verso destra diventano sempre più alti, al posto delle montagne si intravede un cielo giallo".

Questo panorama è irrealista. I lineamenti sono vaghi e scompaiono, inghiottiti dalla lontananza. La tonalità del giallo della fotografia non è assolutamente un giallo vivo. E poi:

"Davanti torreggiano sei alberi molto molto alti, mantenendo un equilibrio e una giusta distanza tra loro. Non si capisce di che specie sono, ma maestosi e tristi fanno muovere tranquillamente le loro foglie.

Al di là del vasto campo si vede una luce fievole e in primo piano c'è erba poco curata e abbattuta.

Proprio al centro della foto si vedono un piccolo cenotafio di legno naturale, un altare con delle fasce bianche che sventolano, e i fiori posati su di esso".

In contrasto con questo sfondo senza anima, davanti c'è comunque una sorta di movimento; un vento "maestoso e triste", dell'erba "poco curata e abbattuta". In questa foto, in cui vediamo movimenti "violenti" sul davanti e l'atmosfera senza anima dello sfondo, sono presentati sia la vita che la morte in quanto elementi in antitesi. Solo che la vita non è una vita nel senso comune del termine, ma un movimento violento e insicuro, causato da un

vento proveniente da qualche posto sconosciuto, che forse potremmo definire chiaramente “al di là” (*kanata*), un mondo altro. C’è una luce fiavole al di là del vasto campo, che si unisce al cielo giallo, una luce misteriosa che non si da dove venga, collegata con un vago “al di là”. L’al di là della morte. Ciò è simboleggiato dalla tomba bianca e dall’altare bianco al centro della fotografia. Come ho già detto, il cenotafio, simbolo concreto della morte, domina “tutto l’effetto”. Leggiamo:

“Migliaia di soldati non sembravano trovarsi lì casualmente, ma sembravano disposti come modelli, facendo concentrare tutto l’effetto verso un alto cenotafio di legno al centro dell’immagine”.

Secondo questa descrizione sono i soldati a far risaltare il cenotafio. E dice che sono migliaia, sono chiaramente i morti stessi della guerra. Dopo la descrizione del cenotafio, dell’altare e dei fiori, leggiamo:

“Il resto dell’immagine è occupato interamente dai soldati, migliaia di soldati. Quelli davanti, con un panno bianco che scendeva dai berretti e la cinghia di cuoio a tracolla, senza formare file ordinate stavano uno addosso all’altro disordinatamente a capo in giù. (...) In questa grande massa che si allargava fino all’estremità del campo, un pensiero inesprimibile costringeva piano piano il loro enorme cerchio, pesante come ferro, verso il centro...”.

A questo punto si capisce chiaramente che i soldati sono i morti. I soldati “illuminati da una luce fiavole, misteriosa e cupa”, “così numerosi da non potersi distinguere”. Stanno “uno addosso all’altro disordinatamente a capo in giù”. Lo scrittore ci mostra l’animo di questa massa scrivendo che il loro cuore avanza come un’onda verso “il piccolo altare, i fiori e il cenotafio bianco al centro”, trasformandosi “in un pensiero inesprimibile”, diventando un “cerchio enorme, pesante come ferro”, e “costretto” verso il simbolo della morte. In questo modo, all’inizio del primo volume della tetralogia, anziché il contrasto tra vita e morte, viene presentata un’immagine che è molto più vicina alla morte. Sia l’amore di Matsugae Kiyooki che lo splendido mondo dello *yūga*, che è lo sfondo del suo amore, appaiono “illuminati dalla luce fiavole, cupa” e misteriosa, proveniente dalla bianchezza del cenotafio.

L’ambientazione storica di *Haru no yuki* è l’ultimo anno Meiji. C’era stata l’era “virile” della Restaurazione Meiji, e anche l’era delle guerre per gareggiare nella lotta contro il colonialismo occidentale. Ma ora la patria, salvata con il sangue di numerosi morti si sta spostando verso il liberalismo dell’era Taishō, una totale occidentalizzazione che coinvolge persino lo spirito. La famiglia del marchese Matsugae è diventata di recente aristocratica, ma discendeva da una famiglia di samurai di provincia, semplice, rozza e povera. Kiyooki, nato da questa famiglia che oggi si trova all’apice del potere politico e della ricchezza,

è un personaggio in contrasto con le sue origini. La sua famiglia di “recenti” aristocratici sta iniziando a provare un vuoto interiore proprio per la ricchezza e la serenità eccessiva. Un vuoto che manifesta la natura rozza delle loro origini. Kiyooki sente di essere “qualcosa di simile a una piccola spina velenosa conficcata nel dito rozzo della sua famiglia”. E la ragione di questo sentimento è legata al suo apprendimento dello *yūga*. La natura dello *yūga* di Kiyooki è molto importante. Bisogna tener presente che essa non solo simboleggia lo spostamento dalla grande, “virile” era Meiji verso la culturale era Taishō, ma che simboleggia anche un’era ancora diversa. Lo *yūga* è collegato con il medioevo. Ma si tratta di un medioevo che non ha condizioni storiche reali, ma che comprende soltanto elementi di *yūgen* (profondità misteriosa) senza forma e inafferrabili della cultura aristocratica fine epoca Heian. In altre parole, Mishima sente il bisogno di portare nell’era Meiji una sorta di epoca universale, indipendente dalla storia reale. Un’epoca atemporale e metastorica. Un’epoca che nello stesso tempo va contro la vita, la realtà, la razionalità, il progresso e la modernità. Un’epoca che rappresenta una “grande negazione”. Matsugae Kiyooki, personificazione dello *yūga*, non è altro che un elaborato buco attraverso il quale lo scrittore tira fuori la storia di questo complesso dramma storico.

E attraverso questo buco si vede il vuoto (*mu*), a cui il giovane Mishima aspirava sin dai tempi di *Hanazakari no mori*. Kiyooki “decide di non sporcare mai le sue belle mani bianche, né di formarvi un callo”. Questo non è altro che la negazione della vita. Decide inoltre di “vivere come una bandiera, soltanto per il vento. Vivere solo per una cosa che gli sembra l’unica verità, cioè per il ‘sentimento’; che è qualcosa di vago e inutile, senza direzione né punto di arrivo, che risuscita nel momento in cui sembra morire, che improvvisamente fiammeggia mentre sembrava completamente spento”. Il “sentimento” che appare in questo punto del romanzo non fa parte dei sentimenti che si provano realmente nel corso della vita, ma è qualcosa di completamente indefinibile, una sorta di vuoto. È un sentimento che non ha alcun dovere di produrre qualcosa, e che avrebbe afferrato Kiyooki trascinandolo verso la morte. La coscienza di Kiyooki, che prova una grande ammirazione nei confronti di questo tipo di sentimento, naturalmente è collegata sempre con la negazione del tempo storico e reale.

“Era una domenica serena e prosperosa senza niente da fare. Nonostante ciò, Kiyooki aveva la sensazione che nel fondo di questo mondo, simile a una sacca di pelle piena d’acqua, ci fosse un piccolo buco da cui gli sembrava di sentire il rumore delle gocce del tempo che cadevano a una a una”.

Questo tempo di vita, espresso come una “domenica prosperosa senza niente da fare”, non ha nessun significato realistico per Kiyooki. Il giovane

non pensa di dover agire e non cerca di prendere nessuna direzione nella vita. Quindi per lui il tempo è semplicemente qualcosa che scorre piano piano. Egli vive soltanto in relazione a questa perdita del tempo. Fino a quando si chiarirà il suo particolare destino di puntare tutto sull' "impossibilità", la sua unica condizione di vita sarà la paura della "perdita". "La paura di perdere qualcosa non appena l'avesse ottenuta era la caratteristica di questo ragazzo". "Ciò di cui Kiyooki aveva particolare paura era la piccola perdita di una parte di qualche ordine che, come quando mancava una piccola ruota dell'ingranaggio di un orologio, fermava l'ordine intero, richiudendolo totalmente in una fitta foschia". Quest'ordine riguardava l'attaccamento ossessivo alla lucidità della sua autocoscienza. La tendenza a poter stare tranquillo soltanto se il proprio mondo interiore e il mondo che lo circondava erano completamente "trasparenti", era dovuta alla sua coscienza di essere qualcosa che fluttuava instabile sullo sfondo del "vuoto", alla coscienza di avere un rapporto essenziale col "vuoto".

Il fatto che l'esistenza di Mastugae Kiyooki riguardi esclusivamente il vuoto indica che Mishima, dopo poco più di vent'anni da *Hanazakari no mori*, superava il periodo in cui addomesticava la propria "passione" e la propria inquietudine con un motto: "Lo stile e il corpo devono avere una forma chiara in senso classico", e indica che sta affrontando coscientemente il limite della propria esistenza. Per non interpretare poco precisamente il termine "esistenza", vorrei definirlo meglio. Si tratta di qualcosa della nostra vita che non si può assolutamente oggettivizzare; è "l'interiorità" di cui parla Sartre nel *Superamento dell'Io*, dicendo: "Gli uomini vivono l'interiorità. Esistono interiormente ma non guardano la propria interiorità"; è "l'esistenza" di cui parla Heidegger in *Esistenza e tempo*, dicendo: "L'esistenza non può far altro che esistere". Si tratta dell'"opacità e solitudine" dell'esistenza, di cui parla Roland Barthes dicendo che il romanzo classico elimina questa opacità e solitudine. È stato lo sforzo dei letterati, che non volevano più accettare l'eliminazione di questa "esistenza" dal romanzo, a costruire la strada della ricerca del romanzo moderno di scrittori come Dostoevskij. La strada che parte da Sartre arrivando all'antiromanticismo è naturalmente il prolungamento della suddetta strada della ricerca. Mishima, che ha mantenuto ostinatamente la natura classica e la bellezza stilistica del romanzo, in apparenza sembrava avere una posizione diversa da quella di questo tipo di metodologia letteraria moderna. Tuttavia, nei suoi lavori, sin dai tempi di *Hanazakari no mori*, si trovano elementi come l'inquietudine, il desiderio ardente e la passione, che avvicinano il suo linguaggio all'esistenza. Ciò deriva dalla sua coscienza di essere "irrazionale", di non raccontare all'interno del tempo e dello spazio

realistici, la coscienza di un'esistenza che si regge sullo sfondo della non esistenza, della morte che minaccia la vita. Tuttavia, ho l'impressione che successivamente, più si ostinava sull'idea della struttura classica e dello stile lucido del romanzo, più questa "opacità dell'esistenza" cadeva nell'infelicità. Un'infelicità che è una sensazione di sete infinita, dovuta alla coscienza che l'esistenza non era ancora espressa pienamente attraverso il suo linguaggio letterario.

Penso che il senso di felicità, che sicuramente Mishima provava attraverso la scrittura ai tempi di *Hanazakari no mori* e ancora ai tempi di *Tōzoku* (I ladri) e *Kamen no kokuhaku*, sia arrivato all'apice con l'idea dell'atto puro, cioè con l'idea della separazione totale della coscienza dall'atto con *Kinkakuji* e dopo si è perduto. In *Kyōko no ie*, infatti, i sentimenti esistenziali, espressi tramite aforismi piuttosto poco potenti, sembrano davvero forzati. Anche Heidegger e l'ambientazione shintoista utilizzati in *Kinu to meisatsu* non funzionano affatto per esprimere ciò che Mishima voleva esprimere, e sembrano una perla artificiale inserita nella gabbia della trama e dello stile di uno scrittore che credeva troppo nell'idea di "lucidità" e nella propria natura di demiurgo. Nondimeno in *Haru no yuki* egli tratta coscientemente e in modo molto chiaro l'inquietudine esistenziale del periodo iniziale. E per trattarla con lucida coscienza adotta alcune tecniche.

In *Haru no yuki* non si può dire che lo stile sia cambiato molto. Il suo linguaggio è controllato ancora dall'idea di "lucidità", una lucidità molto simile a quella di cui parla Roland Barthes relativamente al classicismo dicendo: "La lucidità è un attributo puramente retorico, ma non ha una natura linguistica universale". Quindi credere troppo nella lucidità stilistica, cioè della forma, porta alla perdita di una lucidità di altro tipo, come la lucidità di Lautréamont, una lucidità della coscienza che penetra in fondo all'esistenza e la guarda. In Lautréamont, e anche nel linguaggio letterario anticlassicista, successivamente a Lautréamont fino ai tempi moderni, l'unificazione della lucidità della coscienza con la lucidità della lingua si realizza attraverso l'abbandono del principio della bellezza stilistica e del principio della forma. Invece ciò che ha fatto Mishima Yukio nei quindici anni del dopoguerra è stato controllare tutto, dallo stile alla sua vita quotidiana, inseguendo quest'idea della lucidità classica, probabilmente per resistere all'oscenità dell'epoca. Questo controllo esteriore richiedeva al suo mondo interiore un grande sacrificio. Ma il sacrificio interiore non è necessariamente la sofferenza dello scrittore, perché la sofferenza dello scrittore è piuttosto la stessa cosa della "felicità" attraverso la scrittura. Il che è dimostrato benissimo anche da Jean Pierre Richard, con le sue osservazioni su Baudelaire, Stendhal, Flaubert nelle



opere *Poesia e profondità* e *Letteratura e sensi*. Mi riferisco alla felicità di Baudelaire che nasce dalla sua convinzione di provare la felicità di entrare, attraverso l'allenamento della forza immaginativa, nel territorio esistenziale in cui la ragione umana non può entrare; alla felicità di Stendhal come obiettivo della scrittura dei romanzi; alla felicità dovuta al senso di unione con l'esistenza che provava Flaubert attraverso l'immagine di divorare qualcosa. Ma non mi sembra che Mishima provasse una felicità di questo tipo. Il suo mondo interiore doveva diventare sempre più un "campo desolato" in proporzione all'esposizione del suo volto come scrittore di grande fama, e delle sue opere stesse.

In *Hōjō no umi* finalmente una lucidità della coscienza, in contrasto con la lucidità anti-epoca del classicismo, comincia a manifestarsi. Questa lucidità della coscienza ha alle spalle l'intera ossatura della narrazione, non permette allo scrittore di rifugiarsi negli aforismi creati con la complicità dello stile, e prende tutta la responsabilità della struttura stessa dell'opera. La struttura in questo caso è la reincarnazione, e all'interno di questa struttura, in contraddizione con il romanzo moderno, Mishima cerca l'esistenza. Anzi, per meglio dire, il limite dell'esistenza. La sua speranza è di arrivare al limite dell'esistenza e vedere il mondo che si espande oltre di essa. E il mondo che va al di fuori di questo limite è lo spazio infinito di un vuoto che fa fluttuare l'esistenza su di sé come una schiuma. Questo romanzo è diventato un atto letterario su cui lo scrittore ha puntato la propria vita per trasformare questo spazio in un buio ricco, origine della creazione, cioè il "mare della fertilità". Perdere la scommessa significava che questo spazio si sarebbe trasformato nel mare lunare arido, freddo e morto, del "mare della fertilità".

In questo romanzo la lucidità della coscienza – se osserviamo la struttura della coscienza del protagonista – è ancora accompagnata da un narcisismo che gli fa pensare di essere completamente trasparente e di conoscere perfettamente se stesso.

"Kiyooki provò un'enorme e rara felicità, e non ebbe il minimo dubbio che essa fosse dovuta alla riscoperta della propria lucidità".

Questa "lucidità" del protagonista del romanzo, che non dubita minimamente della propria lucidità assoluta, è stata in molte altre opere – per esempio *Kyōko no ie* – il riflesso diretto del narcisismo dello scrittore, ma in *Hōjō no umi*, a differenza dei lavori precedenti, essa viene sottoposta a una prova. È la lucidità di Mishima stesso ad essere messa volontariamente alla prova. È molto simbolica la scena in cui Matsugae Kiyooki all'età di quindici anni, in occasione della festa *Tachimachi*<sup>5</sup>, guarda fisso la tinozza aspettando che la luna si rifletta sull'acqua. Con questa immagine in cui Kiyooki vede sull'acqua

della tinozza “la forma del proprio spirito che si è posato lì nudo”, e sui bordi della tinozza “la fine di questo mondo e l’inizio dell’altro mondo”, lo scrittore vuole usare la propria lucidità per riflettere come uno specchio un’altra lucidità. “L’altra cosa” che vuole vedere Kiyooki in questa scena “compare perfettamente al centro dell’acqua” nel momento in cui si rompe il “buio vago”. Ma la lucidità della coscienza, che riflette come uno specchio, pensa che quella “cosa” comparsa sull’acqua come un cerchio perfetto provenga da un’altra lucidità, cioè la “fonte dell’immagine”, la luna che si trova nel cielo. E Kiyooki, che ha paura di vedere la “fonte dell’immagine della luna nel cielo”, non alza lo sguardo verso di essa. In questo senso lui si limita a essere un narcisista, mentre lo scrittore vuole vedere quest’altra lucidità che si trova in un altro mondo, come punto di arrivo della sua coscienza. Pur sapendo bene che il romanzo non è altro che l’acqua della tinozza, e che il riflesso sull’acqua non è la lucidità stessa dell’altro mondo, ma semplicemente un riflesso della luna, si affida alla speranza di vedere “l’altro mondo” sfruttando tutte le facoltà riflettenti dello specchio. A differenza di Kiyooki, che ha paura di guardare il cielo limitandosi a guardare la luna riflessa, simile a una conchiglia d’oro che si trova in fondo al rotondo specchio d’acqua della propria anima, lo scrittore cerca di guardare il cielo gettando via la paura. Allontanare il protagonista da questa paura è un modo per procurare alla lucidità narcisistica un altro specchio. Un’altra occasione di riflessione. Ma questa riflessione alla fine conduce Kiyooki verso l’inquietudine esistenziale. Così il giovane precipita in uno scuro abisso del tutto in contrasto con la lucidità.

Il cielo che lo scrittore guarda gettando via la paura, l’altro mondo isolato dalla terra, dalla nostra realtà, possiamo definirlo vuoto (*mu*), non esistenza (*hizai*), morte (*shi*), nulla (*kyomu*), il campo della reincarnazione. E se lo scrittore lo vede, lo può esprimere solo attraverso le parole letterarie, costretto a parlare di qualcosa di indicibile. Questa è una contraddizione fondamentale davanti a cui si trovano tutti coloro che affrontano la letteratura con la massima serietà. Quanto è stata grande e crudele questa contraddizione nel caso di Mishima Yukio lo abbiamo scoperto con la sua morte. Il limite delle parole è insuperabile con le parole. In sostanza ciò che ha costretto Mishima a sottoporre a una prova questo dilemma – un dilemma che nasce proprio dalla lucidità in cui egli aveva molta fiducia – non era altro che la lucidità stessa delle parole e l’intenzione di arrivare fino al suo limite. Questa lucidità in *Hōjō no umi* sottopone a una prova estremamente difficile lo scrittore, che si è sempre vantato del suo sguardo lucido in grado di esprimere, attraverso il suo lucido stile, il vuoto dell’esistenza moderna<sup>6</sup>.

*Il sogno e il mare — Haru no yuki*

Nelle opere precedenti *Hōjō no umi*, al sogno non è mai stata data molta importanza, nella tetralogia invece al sogno viene affidato un ruolo molto importante. Il sogno è il filo che lega le quattro reincarnazioni. Non tutti i protagonisti di ogni volume sognano spesso e con intensità, quello che sogna principalmente è il primo, Matsugae Kiyooki. I suoi sogni sono molto particolari e anticipano e collegano le vite delle successive reincarnazioni, come Inuma Isao, Ying Chang e Yasunaga Tōru. Tra queste tre reincarnazioni solo Inuma Isao, nella seconda parte del secondo volume, sogna in carcere di essere reincarnato in Ying Chang, ma si può dire che questo sogno era già stato previsto nel diario dei sogni di Kiyooki. Anche se la tetralogia viene definita un'opera sulla reincarnazione, in realtà si tratta di una reincarnazione tra virgolette, perché non si tratta di una reincarnazione che continua in eterno con elementi dello stesso valore. Tutto inizia con Matsugae Kiyooki, prima di lui non c'è una vita precedente, il futuro viene deciso da Kiyooki stesso, e ciò avviene proprio nei suoi sogni. Da ciò possiamo dire che la funzione data al sogno in questo romanzo è la possibilità di uscire dal proprio Io, proprio la funzione che in realtà ha il sogno nella nostra vita. Gli esseri umani quando sono svegli sono convinti di essere un singolo individuo, il destino di noi uomini moderni, ma nei sogni compaiono altre vite, vite che negano la realtà della veglia. Questo ruolo del sogno è uguale a quello della reincarnazione nei confronti della storia. La reincarnazione è la negazione della storia, e si vendica della realtà di quest'ultima. Quindi il sogno e la reincarnazione hanno ruoli molto simili. Poiché la reincarnazione rappresenta una finzione molto importante per lo scrittore, che desidera uscire fuori dalla realtà, egli attribuisce estrema importanza anche al sogno. Tutto ciò è molto chiaro sin dall'inizio del primo volume del romanzo attraverso le parole dei principi siamesi: "Tutte le cose sacre sono composte dagli stessi elementi del sogno e del ricordo". Si parla di cose sacre che sono composte dagli stessi elementi del sogno, si intendono le "cose separate da noi dal tempo e dallo spazio", cioè un altro mondo e un altro tempo. Un altro mondo che inizia dove termina il bordo della tinozza in cui si riflette la luna, metafora della coscienza lucida di Kiyooki. L'espressione "cose sacre" negli ultimi tempi va molto di moda nel mondo della letteratura. È un'espressione che suggerisce molte questioni importanti, ma qui dobbiamo limitarci a leggere queste parole senza interpretare troppo. Anche Kiyooki ha un'idea simile a quella dei due principi siamesi sul ruolo del sogno, la sua voce interiore dice: "A differenza del sogno, la realtà è un materiale davvero privo di plasticità". È questo non è un semplice commento superficiale, ma ci mostra l'aspettativa che il giovane riporrà nel sogno per

tutto il corso della sua esistenza. È proprio per questa aspettativa che Kiyooki scriverà il diario dei sogni.

Il primo sogno che appare nel diario è quello di guardare una bara di legno naturale in cui dovrebbe essere sdraiato il suo cadavere puro e sereno, un sogno molto simbolico. Dopo la descrizione del secondo sogno in cui immagina di essere in Siam, il sogno che preannuncia la reincarnazione in Ying Chang, lo scrittore aggiunge: “Egli dava molta importanza al sogno nonostante non gli riconoscesse un grande significato, dietro ciò probabilmente si nascondeva una sorta di inquietudine nei confronti della propria esistenza”.

In questa parte viene anche detto che la certezza del sogno è dovuta al fatto che esso ha sia forma che colore, e che sia afferrabile come immagine. Questa certezza naturalmente è una certezza nei confronti dell’“incertezza” della realtà. In pratica tutto quello che lui vede nella realtà e tutto quello che vede nel sogno sono, in quanto oggetti visibili, uguali. Ma poiché Kiyooki ha una grande fiducia nella propria “lucidità” e vuole affidarsi totalmente a essa, per lui il sogno diventa “molto più certo” della realtà. Le immagini del sogno si manifestano nel campo fittizio del sogno, e così egli, dopo essersi svegliato e ricordandosi delle loro manifestazioni, può descriverle con una coscienza lucida. Invece le immagini che incontra nella realtà non sono così. Tutte le immagini reali, uomini o oggetti, hanno un’opacità che la lucidità senza obiettivo del giovane non è in grado di rendere trasparente, un’opacità diciamo esistenziale. E davanti a ciò egli non desidera vivere in modo realistico, ma solo in modo “elegante”. Un modo di vivere che non appartiene assolutamente alla logica di un uomo che è cosciente di essere vivo, che sa di dover vivere, e che vive mantenendo relazioni reali con gli altri, con gli oggetti e con gli avvenimenti. Quello di Kiyooki è un modo di vivere in cui guarda solo se stesso, un modo di vivere che considera solo la propria esistenza. È naturale che una coscienza che vede solo il proprio Io isolato produca in continuazione “una sorta di inquietudine per la propria esistenza”. Perché la sola coscienza non può dare una ragione di esistere alla propria esistenza.

“L’animo capriccioso di Kiyooki aveva la misteriosa tendenza di generare e intensificare da solo un’inquietudine che gli corrompeva l’animo”.

Questa è una coscienza infelice che si è divisa in due dentro di lui. È il dilemma di colui che è nato troppo tardi per un’epoca in cui era possibile un Ego moderno, cioè “l’unico Ego” alla Stirner, e che rifiuta di avere a che fare con “la libertà dell’esistenza alla Sartre. Questo tipo di autocoscienza corrompe continuamente la propria esistenza, fintanto che essa si ostina a cercare se stessa nella solitudine. Perché gli uomini, come è stato sufficientemente dimostrato da Sartre in *Esistenza e nulla*, non possono esistere come oggetti e

avvenimenti isolati. Mishima è preso da questo problema dell'autocoscienza sin dai tempi di *Tōzoku*, cioè dal dopoguerra. Nei lavori precedenti alla guerra si vede soltanto "la tendenza dell'animo a sognare", e non si manifesta ancora bene il problema dell'autocoscienza. E non è per nulla strano che questo problema compaia in *Hōjō no umi*; essendo stato sempre il problema più importante per lo scrittore, ora nella tetralogia si manifesta subito, come punto di partenza dell'opera.

Per Matsugae Kiyooki la lucidità è l'autocoscienza. Un'autocoscienza che corrompe di continuo la sua esistenza e lo sprofonda nell'inquietudine. Egli odia "il fatto che Satoko gli procuri un'inquietudine di cui non capisce la causa", e nello stesso tempo "non fa altro che allevare quest'inquietudine". Questo dimostra che la lucidità dell'autocoscienza e l'inquietudine, pur sembrando due cose essenzialmente in contrasto e contraddizione, in realtà sono la stessa cosa. La coscienza moderna, che si basa esclusivamente su se stessa, viene percepita come un'apparizione nel presente continuo; è un argomento di cui parla Kierkegaard in *L'idea dell'inquietudine* dicendo: "Le cose presenti sono le cose davvero destinate a scomparire all'infinito, e infinitamente senza senso". Per questo più la coscienza moderna cerca di capire se stessa, più deve provare inquietudine. Ma in che modo è possibile scappare da questa inquietudine? Un modo è quello di uscire da se stesso, trovare una via di fuga da se stesso. E il sogno è proprio questo, perché nel sogno l'io non è più l'io se non è qualche altro io. Questo è il motivo per cui Kiyooki nel sogno trova la pace. Inoltre, il sogno è per lui un modo di vivere nel mondo della reincarnazione, nei suoi sogni ci sono i semi di due persone in cui lui si reincarnerà. Dico due persone perché la terza non è una reincarnazione autentica, infatti il seme di Yasunaga Tōru non compare nei sogni di nessuno.

Per quanto riguarda la natura di questo tipo di sogno, cioè del sogno in contrasto con l'inquietudine e l'incertezza della realtà, possiamo fare alcune osservazioni. Il sogno è un elemento considerato molto importante dalla filosofia moderna che va dal romanticismo tedesco, attraverso il freudismo e arriva al surrealismo. Dietro il razionalismo moderno, che ha occupato sempre il primo posto nella cultura, scorreva il pensiero che nel sogno si può trovare un'altra vita profonda, diversa dalla realtà della veglia diurna. Il sogno è il territorio della notte e dei miti, il territorio dove il muro dell'esistenza individuale si sgretola e l'individuo si fonde con l'infinito e con i morti, comunicando con loro. Sono stati Arthur Rimbaud e Lautréamont a iniziare una seria ricerca sul sogno sotto un'ottica del tutto nuova. Nella letteratura il principio di ricerca sul sogno si basa su un'analisi che avviene attraverso le parole, attraverso la scrittura. Rimbaud cerca coscientemente "la confusione

di tutti i sensi”, una nuova realtà nell’illusione. Il bizzarro mondo dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont nasce dal fatto che l’autore sa che la coscienza non deve mai bussare alla porta del mondo incosciente del sogno. E questo discorso vale anche per Kafka. Nel sogno gli uomini vedono e vivono immagini incoscientemente e liberamente, e per afferrare realmente il sogno bisogna portare la coscienza stessa del giorno nello stato di sogno attraverso la scrittura. Questa operazione ci mostra una realtà diversa, più profonda, che non si può vedere sotto la luce della coscienza della veglia. Nei nostri tempi moderni, in cui la realtà sotto la luce, cioè i fatti, diventa sempre più anormale, ciò che scopriamo grazie al sogno assume un senso di realtà sempre più forte e lugubre.

Ora vediamo il caso di Mishima. Egli, parlando della natura dei sogni inseriti nelle sue opere, dice che poiché i “fatti” della realtà del giorno sono incerti, il sogno assume un senso dei “fatti” più forte. Secondo questa spiegazione il suo è un sogno visto dalla parte della coscienza, e ciò rappresenta il limite dello scrittore che ha sempre amato la scrittura classica. Il primo sogno di Kiyooki è il sogno della propria morte predestinata. Il secondo sogno è l’immagine di un giardino sotto i raggi del sole estivo, un’immagine presente sin dai tempi di *Hanazakari no mori*. Da ciò capiamo che questi sogni sono usati dallo scrittore per strutturare l’opera, in altre parole sono sogni creati razionalmente. Per questo motivo i sogni di *Hōjō no umi* diventano sempre meno ricchi con il procedere dell’opera di volume in volume. Né Ying Chang, né Yasunaga Tōru sognano mai. Nel quarto volume il territorio dei miti, da cui la facoltà di vedere immagini tira fuori le sue prede, diventa ancora meno ricco, ed esiste solo un’autocoscienza nuda, il narcisismo arido e il loro fallimento. Quindi la dialettica del sogno e della realtà della tetralogia non si può approfondire più di questo.

Il sogno in *Hōjō no umi* non diventa un elemento molto profondo, ma in compenso i segni della profondità del mondo irreali possiamo trovarli nelle esperienze reali di Matsugae Kiyooki. La natura essenziale della sua coscienza, che si ostina ad avere lucidità, è l’inquietudine; ed egli riesce a scappare da quest’inquietudine solo quando si trova nel territorio del corpo, nella profondità sentimentale, nell’oblio e nel territorio dell’erotismo. Il territorio della coscienza lucida è un territorio della ragione, e la lucidità è una coscienza che desidera di dare forma a tutto, in altre parole desidera che esista sempre e in modo chiaro un Io che classifichi le cose del mondo. Ma la natura di essa è l’inquietudine, ed è per questo che esiste una pace solo nel territorio dell’irrazionalità. Una pace dovuta alla fuga da se stesso. Kiyooki, quando in macchina scambia per la prima volta un bacio con Satoko, sente

che “l’inquietudine era stata completamente eliminata”. Capisce che “la stupida credenza dell’individuo isolato è una malattia che colpisce solo la mente, ma mai il corpo”. A questo punto viene fuori quella famosa “illusione della commemorazione dei caduti in guerra nelle vicinanze del tempio Tokuriji”, che è quasi una spiegazione divulgativa per immagini della teoria di Eros e Tanathos. Un’estremizzazione della dialettica fra autocoscienza e inquietudine. In questo punto dell’opera, lo spirito di Kiyooki desidera avere un rapporto esclusivo con il territorio della fuga da sé, disprezza totalmente la vita reale, desidera solo il presente elegante dell’estasi, e pensa del tempo reale che procede continuamente in modo lineare nel seguente modo: “Egli si sentì improvvisamente soffocato pensando alla corrente marina, all’andamento del tempo eterno e al fatto che alla fine egli sarebbe invecchiato”.

La sua esistenza desidera avere rapporto solo con la bellezza. Perché per la sua coscienza lui stesso è la bellezza. Torniamo alla scena del bacio con Satoko, leggiamo: “In quel momento Kiyooki seppe certamente dimenticare se stesso, ma non la propria bellezza”. La bellezza non può esistere eternamente, la bellezza è senza obiettivo, l’esistenza della bellezza è la sua ragione di vivere stessa e il suo obiettivo stesso, e non c’è nient’altro. In questo punto dell’opera lo scrittore crea l’esistenza senza volontà di Kiyooki, in opposizione al mito della volontà che domina la storia e al mito del progresso della civiltà nella storia moderna. Mentre Kiyooki e Honda Shigekuni discutono, Honda dice: “Io sto pensando a un intervento completamente involontario nella storia”. Lo scrittore desidera questo “intervento involontario”, e per questo è adeguatissimo un giovane come Kiyooki, che è la personificazione della bellezza. Il giovane sarebbe stato in grado di far accadere un grande avvenimento soltanto con la propria esistenza. Quando questa massima bellezza avrebbe incontrato un’altra massima bellezza, qualcosa sarebbe accaduto, al di là della volontà, provocata solo da un destino sublime. “Osservando la sua bellezza e quella di Satoko, si notava che esse si fondevano come mercurio”.

La funzione della bellezza è rendere possibile la fuga da stesso, come in questa scena, ma la bellezza la deve produrre lo scrittore. E per rendere credibile questa bellezza nella finzione non basta scrivere “lui era bello”, questo si scrive solo nei romanzi popolari. Mishima crea questa bellezza incidendola con la scrittura ai limiti delle possibilità della finzione moderna. Il suo stile dalla forma solida e lucida è il linguaggio che lui ritiene adeguato a descrivere i protagonisti della sua finzione e la loro bellezza. Per esempio: “La bellezza di Satoko mentre chiudeva gli occhi fra le sue braccia rifiutandolo era indicibile”. In questa descrizione e nella parte che segue la bellezza riguarda prima di tutto cose visibili, cose che hanno forma. Ma la bellezza allo stesso tempo si dirige verso cose invisibili,

cose senza forma. Le cose visibili non hanno necessariamente bisogno di una descrizione puramente oggettiva della forma per essere espresse come cose belle. Le parole che descrivono la bellezza indicano qualcosa di “indicibile”, cioè qualcosa che va al di là delle parole, e alla fine giungono al “paragone”. Così Mishima scrive per esempio che l’ombra della narice è “come un segno veloce della penombra della sera” e che il lobo dell’orecchio è “come corallo”. In pratica ciò che ci trasmette la sensazione della bellezza sono paragoni della letteratura tradizionale, già presenti nella nostra cultura, affermando o negando (era come, o non era come). Inoltre, in questo caso, l’immagine che lo scrittore sceglie è un’immagine buddhista. Un’immagine della cultura aristocratica del periodo Heian, mescolata con il senso di impermanenza (*mujo*) della vita dei nobili, poco impegnata ed estetica. Ecco perché queste cose invisibili e “indicibili” sono sempre accompagnate da un’ombra invisibile, preannunciando “la penombra della sera”. La forma è accompagnata dalla non esistenza e dal nulla. I lineamenti regolari del viso alludono al territorio sensuale del desiderio sessuale che cerca di uscire dal corpo di lei per fondersi con il corpo di lui. Le cose con forma esprimono cose senza forma. Lo scrittore carica le parole di questa ambivalenza in tutti i punti dell’opera.

La bellezza è equilibrio; ciò che appare evidente dalla suddetta citazione è che la natura della bellezza che Mishima ricerca è un equilibrio estremamente delicato tra le parole e le non parole. Una bellezza che non si limita soltanto a essere guardata, ma compare al confine di “un altro mondo”, al limite del buio. Mostrare questo “al di là” attraverso le parole della finzione: questo è l’obiettivo dello scrittore in *Hōjō no umi*.

Ormai è risaputo, dalle ricerche dei linguisti, che il linguaggio del romanzo non comprende uno, ma più significati. Le frasi di Mishima che descrivono la forma concreta della bellezza di Satoko, alludono nello stesso tempo a un al di là, al silenzio e al buio, ma in realtà, oltre questo silenzio e questo buio, cose abbastanza vaghe, c’è davvero un “al di là”? Se questo “al di là” è il territorio della reincarnazione, allora esiste davvero la reincarnazione? Penso che questo non lo sapeva neanche lo scrittore. Perché l’“al di là” è inconoscibile. Lui credeva semplicemente di poterlo indicare implicitamente al di là del significato di ogni singola parola del romanzo. Per questo in ogni angolo dell’opera l’“al di là” viene indicato come segue: “Sotto il cielo oscuro, di giorno in giorno, la primavera si affievoliva e si iniziavano a vedere i primi segni dell’estate”; oppure: “Sotto la luce della sera i fiori di ciliegio lontani si sovrapponevano fitti come il vello di un agnello, e avevano sotto il loro polveroso bianco, quasi vicino a una tonalità grigio argento, un sottile rosso, profondo e sinistro, simile al trucco per i morti”.



Come si vede da queste citazioni, lo scrittore allude all'oscurità, al buio, a un'atmosfera sinistra. Man mano che procede nel romanzo arriva all'ipotesi che il colmo dell'erotismo stia nello sbattere la testa contro l'impossibilità e nel rompere il tabù, come aveva detto anche Georges Bataille. Ormai il giovane Matsugae Kiyooki è posseduto dal Thanatos. Nel momento in cui viene stabilita l'impossibilità, cioè la morte, il suo modo di vivere estetico desiderando solo il presente, diventa perfetto. Così il giovane è assalito da una "gioia oscura" quando viene deciso il fidanzamento ufficiale di Satoko con il principe Tōin no miya. Al di là di questo sentimento scuro, terribile e pericoloso si apre il mare. Le allusioni al mare comprendono sia ricche emozioni di vita che emozioni di morte. I sentimenti sono il mare interiore. Il mare interiore si agita, si calma, si muove e allude alla profondità infinita della vita interiore. Una profondità che è un territorio scuro e pericoloso dell'esistenza. Il sublime abbraccio con cui si affida il proprio corpo a questo mare interiore deve essere fatto sulla spiaggia, e Satoko pensa: "Da lì fino a quella gioia simile a un mare profondo ci voleva poco". Anche questo mare allude alla profondità della vita sensuale e nello stesso tempo alla morte. Lo scrittore aveva sin dall'inizio quest'idea nella testa e doveva solo cercare il punto adatto in cui inserirla nel romanzo. "Tutto ciò che li circondava, il cielo che sosteneva la luna, il luccichio di quel mare, il vento che accarezzava la sabbia, il mormorio dei pini lontani... tutto permetteva la distruzione. Subito al di là della sottile membrana del tempo si ergeva un enorme 'No'".

Da queste citazioni ci rendiamo conto che l'attimo sacro della combustione della vita dei personaggi della finzione è quasi sempre accompagnato dalla morte. La morte sembra una forza onnipotente che aspetta subito al di là della sottile membrana del tempo, una vera e propria essenza universale. Ed è proprio qui che ravvisiamo lo scopo dello scrittore: mostrare attraverso le parole questa morte, che non è altro che il vuoto, un'essenza più densa, più sicura e più universale della realtà. In altre parole, trasformare la morte nel "mare della fertilità". Se l'arte di Mishima riesce a rendere reale il "No", trasformando la morte, che non è altro che un nulla (*mu*) perfetto, in una sublime pienezza, allora si realizza il disprezzo nei confronti di tutto ciò che riguarda la "vita". Una vendetta contro la realtà e la storia.

Inutile dire che giocare con la morte è piuttosto pericoloso. Il "No" al di là della sottile membrana del tempo è strettamente legato alla sostanza della reincarnazione, e questa reincarnazione mostra sempre più nettamente, volume dopo volume, la sua natura falsa. La reincarnazione è qualcosa che si realizza soltanto nella coscienza di Honda Shigekuni, il "conoscente", diventando alla fine "la sua coscienza *alaya*".

## NOTE

1. Il seguente articolo nasce all'interno di un progetto molto più ampio, a cui ho pensato dopo la stesura della mia biografia su Mishima *L'angelo ferito*, edita da Liguori. Il lavoro prevede la traduzione e presentazione di alcuni saggi rappresentativi in lingua giapponese che saranno raccolti in un unico volume, relativi alle tre opere fondamentali dell'autore: *Kamen no kokuhaku* (*Confessioni di una maschera*), *Kinkakuji* (*Il Padiglione d'oro*) e la tetralogia *Hōjō no umi* (*Il mare della fertilità*).
2. Opera attribuita alla figlia di Sugawara no Takasue e composta da sei volumi. Il primo di questi è andato perso, ma è possibile leggerne il riassunto in un compendio all'opera contenuto nella raccolta di letteratura giapponese classica *Nihon koten bungaku taikei*, edita dalla Iwanami shoten.
3. Per una trattazione dettagliata dell'argomento e una ricostruzione della trama del primo volume dello *Hamamatsu Chūnagon monogatari*, si veda Mitsuhana (167-212).
4. Watanabe 73-99.
5. La luna della diciassettesima notte del mese secondo il vecchio calendario.
6. Sia nei drammi che nei romanzi ciò che Mishima mostra ai lettori, attraverso la struttura delle sue opere ispirate alle tragedie classiche, è chiaramente il "vuoto". A causa della mancanza tra gli uomini moderni della concezione del destino degli uomini antichi, i suoi lavori si concludono spesso con un atto cinico e la vanificazione del significato. Chiari esempi sono *Aya no tsuzumi* (*Il tamburo di damasco*) e *Kinjiki* (*Colori proibiti*).

## OPERE CITATE

- Ciccarella Emanuele. *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*. Napoli: Liguori Editore, 2007.
- Mishima Yukio. "Hōjō no umi ni tsuite." *Mishima Yukio zenshū*, vol. 34, Tōkyō: Shinchōsha, 1975. 51.
- Mitsuhana Takao. "Hōjō no umi ron." *Mishima Yukio ron*. Tōkyō: Satsuki shobō, 1975. 167-212.
- Watanabe Hiroshi. "Hōjō no umi ron." *Hōjō no umi ron*. Tōkyō: Shinbisha, 1971. 73-99.

