

ARTICOLO

Mishima *jo ha kyū**

di Matteo Casari

Poliedrico dinamismo è l'efficace definizione proposta da Emanuele Ciccarella per riassumere l'eterogenea gamma di linguaggi e azioni nella quale la creatività di Mishima Yukio si è incarnata: romanziere, saggista, drammaturgo, critico letterario, attore e regista teatrale e cinematografico, direttore artistico di teatro e capocomico il tutto ad assommarsi, poi, nel ruolo di "*public figure* sostenuto spesso da apparizioni *kitsch*, a quanto pare del tutto prive di ironia" (Ciccarella 2001: 7). L'ironia non fu certo assente dalla vita di Mishima e le sue note provocazioni andrebbero probabilmente svincolate da quella monolitica visione critica, come avverte Virginia Sica, che le ha appiattite su un vago nichilismo e sbrigativamente considerate frutto di una "personalità complessa in bilico fra la genialità e il disagio psichico" (Sica 2008: 345). Mai bene accolte dall'establishment culturale, al massimo tollerate, vengono ancora oggi citate per giustificare la mancata assegnazione del Nobel cui Mishima fu candidato più volte. La spettacolarizzazione della vita, e anche della morte giunta con il *seppuku* del 25 novembre 1970, è considerata un peccato originale, un motivo valido per sostenere la maggior parte delle critiche rivolte all'autore. Una distorta ricezione della tendenza mishimiana a farsi personaggio, *public figure*, è certamente alla base delle incomprensioni che a lungo hanno deformato lo sguardo sulla sua opera e esistenza:

"non si vuole negare che lo stesso Autore abbia ampiamente contribuito ad accreditare questa immagine di sé, consolidandola in seguito con la coreografia e la sceneggiatura scelte per il proprio suicidio. Tuttavia, nonostante la forza d'urto e il potere di convincimento che Mishima ha impresso ai propri scritti e alle proprie azioni degli ultimi anni, il modello corrente appare riduttivo perché scorretto sul piano della valutazione artistica globale" (Sica 2008: 356).

Per esasperare e esemplificare questa diffusa attitudine critica – cui si contrappone per la verità una solida e ben più avveduta controparte – citerò alcuni passaggi di un articolo apparso nel 1975 sulla

* Il presente articolo è la rielaborazione, parzialmente ampliata, della comunicazione orale fatta dall'autore in occasione del convegno *Mishima mon amour. L'uomo, lo scrittore l'onore*, Teatro Dehon-Teatroaperto, Bologna, 26-27 novembre 2010.

rivista "Civiltà Cattolica", quindi in un contesto particolarmente sensibile e orientato rispetto l'argomento, scritto da Fernando Castelli. L'articolo, significativamente intitolato *Yukio Mishima. Il suicidio come protesta e spettacolo*, si apre assumendo alcune ostili posizioni di parte giapponese e ponendo subito in essere la metafora spettacolare nella sua declinazione deteriore:

"Lo spettacolare *hara-kiri* ha avuto una vasta eco, soprattutto negli ambienti politici e culturali del Giappone, per lo più negativa. [...] Il professor Shigeru Hayashi, ordinario di storia politica all'Università di Tokio, ha espresso un giudizio ancora più severo: 'che cosa si può concludere con un gesto come questo di Mishima? Egli ha creduto che esso fosse logico, ma è difficile evitare l'impressione che si abbia a che fare con un *clown*' (Castelli 1975: 230).

L'articolo, che poi procede facendo ben sperare nonostante un iniziale vizio di forma – la distinzione tra la "fisionomia di scrittore e personaggio" che personalmente ritengo impropria – si chiude invece in modo lapidario e quasi improvviso disattendendo tutte le notazioni antropologico-culturali giustamente richiamate per contestualizzare il suicidio: "Infine, l'elemento più squallido e nello stesso tempo più tragico – nella vicenda di Mishima – è non solo aver ridotto la morte ad oggetto, ma averla banalizzata convertendola in spettacolo" (Castelli 1975: 244).

Per sostenere che la vita e la morte di Mishima hanno trovato un punto di equilibrio e un senso esistenziale ed estetico proprio nella meticolosa costruzione di sé come personaggio, e quindi in una cogitata teatralizzazione – non una banale spettacolarizzazione – dell'esistenza orientata a inverarsi in un autentico corpo d'arte, inizierò col fare riferimento ad un accadimento del tutto personale, autobiografico, del cui scarso interesse sul più ampio orizzonte della storia collettiva e degli studi chiedo immediatamente venia. Il mio primo incontro con Mishima è avvenuto in un giorno del 1990 quando, rincasando, sulla parete di fronte all'ingresso la gigantografia di un intenso volto orientale che annusava una rosa mi ha accolto. La celeberrima foto di Mishima, scattata da Hosoe Eikō e pubblicata dallo stesso nel suo *Barakei* (Hosoe 1985), era stata ingrandita fino a misurare un metro per un metro di lato e lievemente elaborata con interventi grafici per diventare l'omaggio che mio padre, artista eclettico e di buone letture, aveva inteso fare a un suo amore letterario. Per osmosi paterna all'epoca sapevo che Mishima era uno scrittore, ma di lui non avevo ancora letto nulla né

sospettavo la varietà di linguaggi espressivi fatti propri. Mishima, insomma, è stato nella mia esperienza prima di tutto un volto e un corpo – altri scatti che lo ritraevano quale San Sebastiano circolavano in casa – e non un pensiero espresso in scrittura: lo avrei sperimentato come tale solo più tardi iniziando a leggere, ancora senza una reale cognizione di causa, la sua opera di commiato, la *Tetralogia del mare della fertilità*, proprio mentre andavo scoprendo il mio interesse per la cultura giapponese e ancor più per il teatro tradizionale nipponico.



1. Hosoe Eikō, Barakei. *Ordeal by Roses, Aperture, New York, 1985.*

Suppongo che l'immanenza della corporeità di Mishima sulla sua scrittura, sebbene profilatasi diversamente dal caso che mi riguarda, sia tutt'altro che infrequente tra i suoi lettori essendo pressoché impossibile, data la messe di documenti iconografici e filmici che l'autore stesso ha programmaticamente contribuito a creare e intrecciare alla propria opera, leggerne le pagine senza avere le sue anatomie negli occhi, il suo sguardo puntato che interroga o irride le nostre riflessioni. Mishima è insomma una presenza, un che di fisico e concreto con cui fare i conti e che mina alle fondamenta l'assioma della lettura come fatto privato. Anche quando si fruiscono suoi lavori esclusivamente letterari la lettura deborda istituendosi come ideale relazione dialettica, se non dialogica, facendo emergere una natura teatrale, drammatica, dell'opera mishimiana nel suo complesso, opera che sempre mi è parsa in lotta per abbandonare la bidimensionalità della pagina e ambire alla artefatta tridimensionalità del corpo in vita che è poi una dimensione del teatro: "il teatro eccita aspetti diversi del mio desiderio, quelli cioè che non riesco ad appagare quando scrivo i

miei romanzi. Ora, quando sono impegnato nella stesura di un romanzo, avverto l'esigenza di farlo seguire da una commedia. Il teatro, insomma, è uno dei poli magnetici della mia attività letteraria" (Mishima in Stokes 1974: 265).

La costruzione di un corpo fittizio, di un corpo d'arte, è la preoccupazione prima di ogni attore che concepisca la vita scenica come sublimazione del dato naturale in materia artistica. A partire dagli anni '50 Mishima, che sarà più volte attore teatrale e cinematografico, inaugura un processo di attenzione al proprio corpo come possibile, anzi necessario, veicolo di estrinsecazione etico-estetica tanto da poter accomunare in via analogica il suo iter a quello di un uomo di scena. La perfetta e assoluta bellezza del corpo, un corpo da costruire con inesausta dedizione, diviene una precondizione necessaria alla possibilità stessa di esistere come artista e nella sua opera il corpo smette presto di essere solo un tema per divenire un vero e proprio strumento di lavoro e espressione.

Ritengo si possa istituire, in Mishima, l'equazione corpo-teatro quale snodo profondo del suo processo creativo, equazione che merita una contestualizzazione e un ancoraggio più espliciti alla vita dell'autore per non risultare generica e evasiva. Tra il 12 e il 19 novembre 1970, a pochi giorni dal suicidio, si tenne presso i Magazzini Tōbu di Tokyo una mostra sulla vita di Mishima. L'autore, che appoggiò entusiasticamente l'esposizione, chiese ed ottenne che la mostra fosse suddivisa in quattro percorsi, o meglio in quattro fiumi, nell'alveo dei quali la sua vita aveva incanalato la propria corrente. I fiumi erano nell'ordine quelli della Prosa, del Teatro, del Corpo e dell'Azione. Nel catalogo della mostra Mishima scrive che il fiume dell'Azione e il fiume della Prosa si trovano agli estremi della sua esistenza e le loro correnti sono in contrapposizione. Al centro di questa tensione, obbligati quasi ad appiattirsi l'uno sull'altro per attutire le spinte antagoniste, i fiumi del Teatro e del Corpo divengono termini mediani tra i poli estremi delle due tensioni più contrastanti. L'intreccio e il ruolo giocato dall'equazione corpo-teatro, però, hanno origini ben precedenti.

Dopo aver a lungo guardato con sospetto e disgusto alla gracilità del proprio corpo Mishima, stando a quanto lui stesso afferma in *Sole e acciaio*, sente la necessità di renderlo oggetto di cura e sviluppo a seguito di un viaggio che nel 1951-52 lo ha portato in giro per il mondo: "molto tempo dopo appresi il linguaggio del corpo, esclusivamente grazie al sole e all'acciaio, come se studiassi una lingua straniera. Divenne la mia seconda lingua, un'educazione costruita [...] (Mishima 1982: 12).

Sole e acciaio uscirà tra il 1965 e il 1968 (prima a puntate sulla rivista "Hiyō", poi in volume), quindi rappresenta il frutto maturo di una riflessione originata all'inizio degli anni '50. Risale al 1955, invece, l'approdo di Mishima al *body building*, occidentale via al vigore muscolare, per dare concreta esecuzione ai nuovi obiettivi. Di poco successivo l'incontro con il *kendō* e la sua prassi marcatamente autoctona orientata a fare dell'addestramento fisico più una palestra per la bellezza dello spirito che del corpo: elementi esogeni – il viaggio e il *body building* – ed endogeni – il *kendō* – nutrono il personale percorso di sintesi che Mishima sente di voler conseguire. Nel paragrafo intitolato *sul corpo* contenuto in *Lezioni spirituali per giovani samurai*, altro testo che dobbiamo considerare di approdo perché risalente alla fine degli anni '60, Mishima si esprime in questi termini:

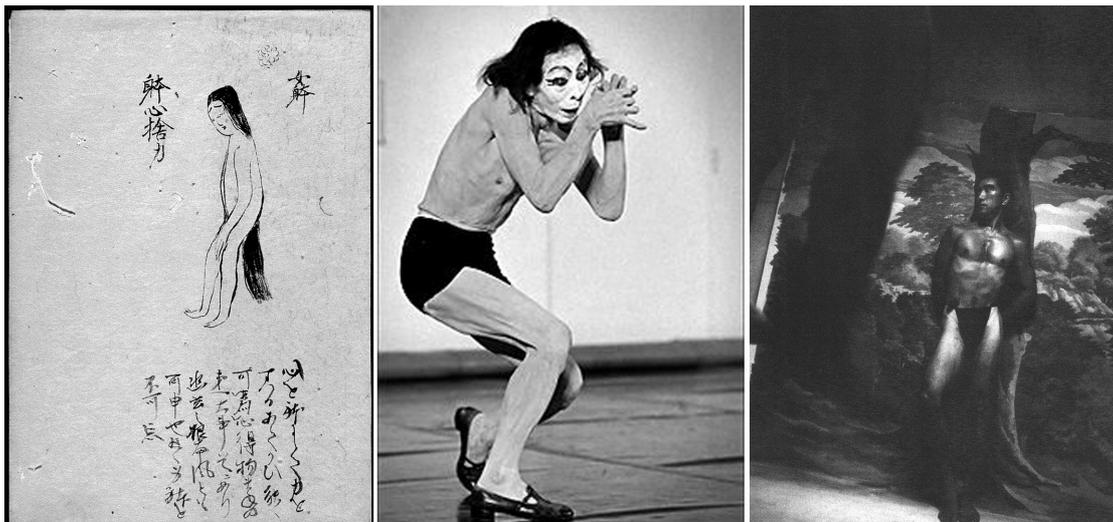
"colui che possiede un fisico attraente non è necessariamente dotato anche di valori spirituali. [...] Attualmente ci troviamo in un punto equidistante tra due stereotipi estremi di due diverse civiltà. Mentre nel nostro animo dimorano ancora tracce dello spiritualismo giapponese che disprezza il corpo, si sta d'altra parte diffondendo l'edonismo materialistico importato dall'America. Si è incessantemente lacerati, non sapendo quale stereotipo scegliere. Pur essendo un maschio, mi sembra del tutto naturale supporre che un corpo perfetto contribuisca ad elevare lo spirito e che, nel medesimo tempo, si debba nobilitare il corpo perfezionando lo spirito" (Mishima 1988: 30).

Il corpo sognato e ottenuto da Mishima si conformava ad un ideale estetico di matrice greco-classica assai lontano dal corpo teatrale nipponico. Ciò non di meno l'intendimento del corpo come luogo di elaborazione e strumento di espressione autentica da realizzare con impegno – l'"educazione costruita" di *Sole e acciaio* – lo lega profondamente alle esperienze delle avanguardie teatrali che tra gli anni '50 e i primi anni '60 consegnarono al patrimonio comune della contemporaneità anche la scena giapponese. Il riferimento primo e immediato è al *butō*, il cui atto germinale è legato a doppia mandata a Mishima:

"lo stimolo più avanzato in tal senso arrivò da una strana cerchia di persone – intellettuali filoeuropei, esponenti del mondo letterario, artisti influenti o del tutto sconosciuti – gravitanti attorno al pioniere del *butō* Hijikata Tatsumi (1928-1986). Dai tempi della sua produzione di

Kinjiki (Colori proibiti) nel 1959, egli e altri danzatori, come Ōno Kazuo (1906-2010), divennero il riferimento di un vario ambiente di giovani artisti e intellettuali – incluso lo scrittore Mishima Yukio (1925-1970), autore dell'originale romanzo *Kinjiki* – e le loro riunioni assunsero il carattere di cenacolo d'avanguardia" (Kasuhara-Saitō 1997: 78).

Appartennero a questo cenacolo altre rilevanti figure dell'avanguardia teatrale giapponese, Terayama Shūji (1935-1983) e Kara Jūrō (1940-) ad esempio, e anche l'eccentrico letterato Shibusawa Tatsuhiko (1928-1987) il quale, oltre a tradurre de Sade, pare abbia fatto conoscere Artaud ad Hijikata spingendolo al contempo a integrare nella propria ricerca quell'attenzione da sempre riconosciuta al corpo dal teatro giapponese. Il Giappone può ritenersi infatti un "territorio specialistico delle tecniche del performativo, dove vige una forte e rigida tradizione nel coltivare pratiche teatrali, intese come operazione sul corpo dell'esecutore [...]" (Centonze 2005: 84). Il corpo diventa in questo ambito il fulcro dell'attenzione e *nikutai*, il corpo inteso nella sua concreta e denudata carnalità, la parola più in voga nel *butō* e nei movimenti d'avanguardia che animarono lo spirito di ribellione e resistenza politico-culturale negli anni '60 cui Mishima fu a suo modo partecipe (cfr. Hackner in Autori Vari 1997: 81 e Centonze 2009: 163-165).



Da sinistra: 2, 3, 4. Disegno di Zeami Motokyo che illustra il corpo del "tipo della donna", contenuto nel trattato *Nikyoku Santai Ezu* (Studio illustrato dei due elementi e dei tre tipi) del 1420; Ōno Kazuo; Mishima Yukio.

All'inizio degli anni '60, ammirando alcuni scatti fotografici realizzati da Hosoe Eiko con Hijikata Tatsumi come soggetto, Mishima vuole che il fotografo lo ritragga a sua volta. Messi in contatto tramite l'editore Kodansha per la realizzazione di una immagine di copertina l'incontro tra i due sfocerà nella realizzazione del già citato *Barakei*, pubblicato la prima volta nel 1963 con scatti presi tra il '61 e il '62. Ecco alcuni stralci dalle note di Hosoe accluse alla riedizione statunitense del 1985:

"Dopo averci salutati con un inchino formale, lo scrittore cominciò a parlare come se già sapesse quale sarebbe stata la mia prima domanda. 'Mi sono piaciute moltissimo le sue fotografie di Tatsumi Hijikata. Volevo che mi fotografasse in quel modo, quindi ho chiesto al signor Kawashima di contattarla'. 'Signor Mishima, vuole dire che potrei fotografarla *a modo mio*?', chiesi. 'Io sono il suo soggetto. Mi fotografi come preferisce, signor Hosoe', rispose. [...] Le mie fotografie di Hijikata alle quali Mishima si riferiva erano quelle tratte da un catalogo per *Kinjiki* e da un'altra performance di danza del 1960. [...] Mishima non aveva mai voluto una banale 'fotografia dell'autore'. Riferendosi a se stesso come al 'soggetto' delle mie fotografie, egli voleva divenire a sua volta un danzatore. [...] Dopo la seconda o la terza seduta chiesi a Hijikata di collaborare con me. Hijikata mi prestò il suo laboratorio di danza, e insieme alla sua amante, Akiko Molofuji, divenne un modello con Mishima. [...] Volevo esplorare il tema della vita e della morte attraverso il corpo e la carne di Mishima [...]" (Hosoe in Del Pozzo – Scarlini 2004: 68-71 *passim*).



Da sinistra: 5, 6, 7. Hijikata Tatsumi fotografato da Hosoe Eikō; happening all'Asbesto-kan (anni '60); Hijikata Tatsumi e Ōno Yoshito in *Kinjiki*.

È in tale *milieu* culturale che il lavoro di Mishima sul corpo, sebbene per percorsi autonomi e originali, si radica e motiva ed è sempre in un contesto così favorevole che la creazione di sé come

personaggio attraverso la somma di tutti i mezzi di espressione utilizzati può essere assunta in chiave positiva e non deteriorata: non una vita spettacolarizzata ma sapientemente messa in scena. Non è dato sapere con certezza se questa ipotesi possa trovare applicazione all'intera vita di Mishima ma, proiettata all'indietro a partire dalla morte, dimostra una certa coerenza.

La mostra ai Magazzini Tōbu già ricordata è in tal senso funzionale: l'ideazione dei quattro fiumi potrebbe considerarsi un tentativo di dare ordine formale al caos che si agitava dentro Mishima, un modo per mettere ordine ad una esistenza eclettica che stava giungendo ad una fine volontaria portando a compimento la sintesi a lungo perseguita. I quattro fiumi, come scritto dallo stesso Mishima nel catalogo della mostra "alla fine confluiscono tutti nel "mare della fertilità" (Mishima in Ciccarella 2001: 11), il cui capitolo conclusivo, sebbene scritto già da tempo, fu spedito all'editore solo all'ultimo recando la data del suicidio, il 25 novembre 1970: tra gli oggetti e le fotografie in mostra campeggiava anche la spada forgiata da Seki no Magoroku con la quale Morita avrebbe perfezionato il *seppuku* decapitando – non senza difficoltà – Mishima secondo l'antico rituale.

In concomitanza alla mostra era prevista inoltre la riedizione del libro fotografico *Barakei*, la cui uscita è stata poi ritardata di qualche mese perché Hosoe non voleva in alcun modo far credere che vi fosse una speculazione opportunistica – attuata da molti editori – nell'operazione. Ciò non di meno la scelta di Hosoe è stata portata avanti in netto contrasto con la volontà di Mishima, le cui insistenze per accelerare i lavori – a seguito dei ritardi dovuti al rifacimento di alcune tavole e al ricovero ospedaliero del grafico – rivelarono il senso della loro urgenza quasi impertinente solo a posteriori: l'edizione, pensata per il mercato internazionale, uscirà nel gennaio del 1971 e, secondo le richieste di Mishima, il titolo inglese *Killed by Roses* sarà sostituito dal definitivo *Ordeal by Roses*.

Tutta una serie di atti vengono fatti confluire da Mishima, in un sapiente montaggio, verso una rapida e violenta conclusione secondo uno schema compositivo che riecheggia assai da vicino il classico *jo ha kyū*. Il *jo ha kyū* può definirsi un modello di progressione ritmico-formale ampiamente rinvenibile in molte arti tradizionali giapponesi ma portato a compimento teorico, in ambito teatrale, da Zeami Motokiyo nel XV secolo. Scandito nelle fasi di preludio (*jo*), sviluppo (*ha*), finale (*kyū*), il *jo ha kyū* è una griglia atta a dare una coerente e funzionale collocazione ad ogni elemento compositivo della creazione artistica presiedendo, al contempo, alla giusta modulazione dei livelli emotivi da produrre e alla scansione del ritmo esecutivo: tutto avanza in un lento e progressivo

accumulo della tensione drammatica che, una volta raggiunto l'apice e divenuta insostenibile per la sua intensità, deve con rapidità volgere alla conclusione.

La profonda e precoce conoscenza delle tradizioni teatrali classiche da parte di Mishima, in particolare quelle del *nō* e del *kabuki*, autorizzano a seguire oltre questa ipotesi. L'importanza del teatro nella formazione dell'autore è assai nota, legata alle cure ossessive della nonna paterna, Nagai Natsuko, che lo inizia al *nō* e al *kabuki* dei quali era frequentatrice abituale (cfr. Ross 2006: 94-95): non sorprende che i primi due drammi di Mishima, *Higashi no hakasetachi (I dotti dell'oriente)* e *Yakata (La dimora)*, risalgano addirittura al 1939 – aveva allora quattordici anni – e che siano stati composti pochi mesi dopo il decesso della nonna. Tra le pubblicazioni uscite poco prima della morte, nel luglio del 1970, si segnala una conversazione con l'amico Donald Keene posta in appendice ad un volume di opere di Zeami: *Zeami no kizuita sekai (Il mondo costruito da Zeami)*. La competenza di Mishima in tema di *nō* è ulteriormente ispessita dalla felice esperienza drammaturgica dei *nō* moderni: cinque di questi, composti tra il 1950 e il 1955, sono stati editi nell'opera *Kindai Nōgakshu (Cinque nō moderni)*, poi tradotti da Donald Keene e in alcuni casi allestiti anche fuori dal Giappone: "i primi *nō* moderni realmente riusciti sono quelli di Yukio Mishima. In effetti, si può dire che se questo genere teatrale ha trovato nuove prospettive, il merito spetta a Mishima e alle sue opere" (Keene in Mishima 1984: 11). Insomma, il *nō* e le teorie zeamiane appartengono all'orizzonte di riferimento mishimiano.

Ma vorrei tornare al *jo ha kyū* e, quindi, di nuovo alla teatralità *della* e *nella* vita e morte di Mishima:

"il teatro, che vede scorrere un simulacro di sangue nel fascio dei riflettori, è forse in grado di commuovere e arricchire l'uomo di esperienze più incisive e profonde più di ogni altro fattore attinente alla vita reale. Colgo la bellezza del teatro nella sua struttura teoretica e astratta, e questa particolare bellezza non ha mai cessato di essere l'immagine stessa di ciò che nel mio cuore ho sempre considerato il mio ideale in arte" (Mishima in Stokes 1974: 265).

Ma cos'era e come funzionava, per Zeami, il *jo ha kyū*? Nel terzo libro del *Fūshikaden (Del trasmettersi del fiore dell'interpretazione)*, intitolato *Osservazioni sotto forma di dialogo* – libro che con i primi due segna l'inizio della fissazione scritta dei *Trattati* nel 1400 – Zeami risponde così alla

domanda di un ideale allievo curioso di sapere come debba essere determinata la progressione di preludio, sviluppo e finale: "è facile determinarla. In ogni cosa, infatti, si trova [la progressione] *preludio, sviluppo, finale*" (Zeami 1960: 96, corsivi nel testo). Tale progressione è ad un primo livello di complessità un dato naturale, osservabile in ogni processo dell'esistente, un dato naturale che però deve essere filtrato attraverso le fitte maglie della tecnica – teatrale per Zeami – per giungere a dignità artistica.

Ventiquattro anni più tardi, nel trattato intitolato *Kakyō (Lo specchio del fiore)*, Zeami ritorna sull'argomento e lo chiarisce ulteriormente in relazione alla struttura di una giornata *nō* classica, ossia quell'insieme di cinque *nō* intercalati da quattro *kyōgen*, farse comiche da sempre associate al *nō*. A dare coerenza e opportuna struttura ritmica a queste nove composizioni drammatiche è appunto il *jo ha kyū* – Zeami in verità si interessa ai soli cinque *nō* – secondo i cui principi le opere devono essere tra loro inanellate a seconda del tema e delle qualità dei personaggi che vi compaiono per mettere in scena, almeno idealmente, il creato nella sua organica interezza. L'estratto dal *Kakyō* che segue necessiterebbe di un abbondante corredo di note per chiarire il valore semantico del vocabolario zeamiano, solo apparentemente semplice e anodino. Non è possibile in questa sede rendere conto di tali aspetti filologici e lo stralcio risulta assai più utile su di un piano euristico:

"quello che si chiama *preludio* è una forma spontanea; *ha* significa 'rendere malleabile questa [forma] e renderla esplicita [sviluppando]'. In queste condizioni, a partire dalla terza opera il *nō* esige l'attuazione minuziosa dei *mezzi* e una *maniera* che includa la *mimica*. [...] *Kyū* [il *finale*] designa l'ultima parte [del programma]. [...] Ciò che si chiama *finale* è la *maniera* della conclusione, che, a sua volta esaurisce [le risorse] dello *sviluppo*. In queste condizioni, il *finale*, per la violenza dei movimenti caratterizza la *maniera* di questo momento [dello spettacolo]. [...] ora, un *finale* prolungato non è più un *finale*. Il *nō* deve essere prolungato nello *sviluppo*. Una volta esaurite nello *sviluppo* tutte le varianti [della tecnica], il *finale* deve essere, per definizione, limitato nel tempo" (Zeami 1960:165-166 *passim*, corsivi nel testo).

Applicando lo schema di una giornata *nō* classica alla vita di Mishima si può scorgere – sempre sulla scorta dell'approccio euristico richiamato – nei meccanismi di questo progredire gli esordi da *enfant*

prodige dell'autore, la spontaneità della sua iniziale vocazione letteraria e drammaturgica; la densità e l'ecletticità del suo "poliedrico dinamismo" nello sviluppare la forma iniziale attuando ogni mezzo a disposizione; la fine violenta e immediata coincidente con l'esaurimento – il compimento – dello sviluppo di una intera vita fattasi arte. "Il suicidio di Mishima non è stato atto di disperazione personale [...]. È stato invece un suicidio che aveva origine nella dimensione poetica; un suicidio che non ha ucciso la vitalità dell'autore ma la ha esaltata" (Saito Avoli 1981: 108) poiché giunta, come direbbe ancora Zeami, nel momento propizio: "se lasciate passare, anche di un istante, questo momento propizio, di nuovo le menti si rilassano, e quando poi incominciate a cantare, non rispondete più al sentimento della folla" (Zeami 1960: 163). A onor del vero, pensando ai soli eventi del 25 novembre 1970, la lettura del *Proclama* (cfr. Mishima 1988) fatta da Mishima dal balcone della caserma di Ichigatani non ha saputo unificare nell'immediato le menti degli astanti – rumorosi e avversi – ma a posteriori possiamo valutare la lunga durata e l'efficacia di quella conclusiva manifestazione di volontà che è stata poi la logica conseguenza di un unico progetto: arte e vita, come vita e morte, sono stati per Mishima oggetti di un paziente lavoro di fusione e riduzione all'unicità, un percorso estetico che ha orchestrato ogni suo atto in una sapiente drammatizzazione di classica perfezione la cui messa in scena ha preliminarmente necessitato la conquista di un autentico corpo d'arte: "è questo il messaggio di Mishima, la sua lotta contro la figura dell'intellettuale puro, prodotto occidentale di un retaggio illuminista, il suo sforzo di riaccendere la ricerca per un uomo unitario dove mente, psiche e corpo formino un tutt'uno" (Calza in Mishima 1982b: 9).

La scelta di leggere l'esperienza mishimiana attraverso l'equazione corpo-teatro, evidenziandone i nessi con le ricerche sceniche più avanzate del suo tempo e i fondamenti classici fissati da Zeami, il gioco sul transito tra lo spettacolare e il teatrale – assai più sdruciolevole e problematico di quanto qui abbia voluto far intendere –, l'analogia vita-teatro – altrettanto problematica – a partire da un'euristica considerazione del principio del *jo ha kyū* è stata per me motivata dalla comune ricerca, in Mishima e nel teatro qui considerato, dell'autentico. Non del vero, del reale o del naturale, ma dell'autentico, che è categoria assieme etica ed estetica nella quale forma ed essenza giungono a coincidere.

Lascio la conclusione a Zeami che, a lungo, si è interrogato sull'autenticità applicata al fiore: il fiore,



hana, è la metafora attraverso la quale Zeami ha provato ad oggettivare il mistero dell'efficacia della relazione teatrale, la capacità dell'attore di interessare, sorprendere ed emozionare il pubblico rendendosi insolito, imprevedibile esattamente come è riuscito a fare, in più occasioni, Mishima. Il brano, che risale al 1418, si apre con una libera citazione dallo *Yuima-kyō (Vimalakīti-sūtra)* che ben si attaglia a Mishima ed è nel suo complesso una riflessione che potrebbe facilmente inserirsi nel più recente dibattito sul relativismo culturale:

"è detto nel *sūtra*: 'Bene e male non sono due, perversità e rettitudine sono tutt'uno'. Come si potrebbe fondamentalmente definire il bene e il male? Noi possiamo soltanto considerare buono ciò che risponde ai bisogni del momento, cattivo ciò che non risponde a questi bisogni. Ugualmente, fra le diverse *maniere*, la *maniera* scelta in funzione del pubblico del momento e del luogo, secondo il gusto generale dell'ora, deve [produrre] un *fiore* che risponda ai bisogni. Qui si trova piacevole una *maniera*, là se ne apprezza un'altra. Significa che il *fiore* varia secondo gli uomini e il loro spirito. Quale considereremo come autentico? È unicamente dal suo adattamento alle necessità del momento che riconosceremo il *fiore*" (Zeami 1960: 150).

Bibliografia

AUTORI VARI

2011 *Dossier Yukio Mishima* in "Sipario", n. 730/731.

CENTONZE, KATJA

2005 *Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese*, in *Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone*, AISTUGIA, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia.

2009 *Resistance to the Society of the Spectacle: the "nikutai" in Murobushi Kō*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno I, n. 0, pp. 163-186.

CICCARELLA, EMANUELE

2001 *Le ultime parole di Mishima*, Feltrinelli, Milano.

Del Pozzo, Daniele – Scarlini, Luca a cura di

2004 *Rose e Cenere. Studi e ricerche su Mishima Yukio*, Bologna, CLUEB.

HACKNER, GERHARD

1997 *The Nakedness of Life: Butō*, in *Autori Vari, Japanese Theater in the World*, Japan Society Inc. & Japan Foundation, pp. 81-83.

HOSOE, EIKŌ,

1985 *Barakei. Ordeal by Roses*, Aperture, New York.

KASUHARA-SAITŌ, TOMOKO

1997 *The Past in the Future. Explosion on the Japanese Avant-Garde*, in *Autori Vari, Japanese Theater in the World*, Japan Society Inc. & Japan Foundation, pp. 77-80.

KOMINZ LAURENCE (ED.)

2007 *Mishima on Stage*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

MISHIMA, YUKIO

1982 *Sole e acciaio*, Guanda, Milano.

1982b *Madame de Sade*, Guanda, Milano.

1984 *Cinque nō moderni*, Guanda, Milano.

1988 *Lezioni spirituali per giovani samurai*, SE, Milano.

ROSS, CHISTOFER

2006 *Mishima's Sword* (trad. it. *La spada di Mishima*, Guanda, Milano, 2008).

SAITO AVOLI TERUKO

1981 *Mishima Yukio e il suo suicidio*, in *Atti del Quarto Convegno di Studi sul Giappone*, AISTUGIA.

SICA, VIRGINIA

2008 *Il "Medioevo" di Mishima Yukio. Visione escatologica e ricerca storica da Chūsei (1945-46) alla tetralogia Hōjō no umi (1965-1970)*, in *Atti del XXXI Convegno di Studi sul Giappone*, AISTUGIA, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia.

STOKES, HENRY SCOTT

1974 *The Life and Death of Yukio Mishima*, Cooper Square Press (trad. it. *Vita e morte di Yukio Mishima*, Lindau, Torino, 2008).

ZEAMI, MOTOKIYO

1960 *La tradition secrète du nō*, a cura di René Sieffert, Gallimard, Paris (trad. it. *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano, 1987).

Abstract – IT

La grandezza artistica di Mishima si è espressa attraverso una eterogenea gamma di linguaggi tra i quali il teatro – nella drammaturgia ma anche nella saggistica, regia, recitazione e direzione di compagnia – ha avuto un ruolo di primo piano. Al pari di un uomo di scena Mishima inaugura, a partire dagli anni '50, un processo di attenzione al proprio corpo come possibile, anzi necessario, veicolo di estrinsecazione etico-estetica tanto da poter istituire l'equazione corpo-teatro quale snodo profondo del suo processo creativo. Il corpo sognato e ottenuto da Mishima attraverso l'addestramento nel *kendō*, in altre arti marziali e nel *body building* si conformava ad un ideale estetico di matrice greco-classica assai lontano dal corpo teatrale nipponico. Il corpo come luogo di elaborazione e strumento di espressione autentica da realizzare con impegno, però, lo legano profondamente alle esperienze nascenti – tra gli anni '50 e '60 – delle avanguardie teatrali giapponesi.

La metafora teatrale è spesso usata nella lettura critica del Mishima uomo e artista con accezione deteriore: un personaggio che dà spettacolo di sé con ripetute provocazioni tra le quali il suicidio del 25 novembre 1970 non sarebbe che l'esempio ultimo e più estremo. La costruzione di sé come personaggio, invece, sembrerebbe corrispondere ad una ben più profonda e meditata necessità di comporre la propria vita in una sapiente messa in scena di classica perfezione: i principi della scansione ritmico formale del *jo ha kyū*, pilastro teorico del teatro *nō* codificato da Zeami tra XIV e XV secolo, offrono un valido modello di riferimento.

Abstract – EN

Mishima's artistic greatness has been expressed through a diverse range of languages among which theater – in dramaturgy as well as in written essays, as a director, performer and in company direction – played a central role. As a true front-man, Mishima – starting from the 50's – inaugurated a process of deep attention towards his own body, meant as a possible, or, better, necessary ethical-aesthetical exteriorizing vehicle. This was done so thoroughly, that the equation body-theatre could be set as one of the most profound kernels of his creative process. The body Mishima dreamt of and obtained through training in *kendō*, in other martial arts and body building conformed to an aesthetic ideal far more close to a Greek classical matrix rather than a Japanese theatrical body. Yet, the body as a tool of development and authentic expression to be built through commitment, strongly connects him to the rising experiences of Japanese theatre *avant-gardes* of the '50's and '60's.

The theatrical metaphor is often used in the critical reading of Mishima (man and artist) in the worst sense: a character who shows off with repeated provocations, among which his suicide on 25 November 1970 would not be the last and most extreme example.

His construction of self as a character, however, seems to correspond to a much deeper and thoughtful need to make his life a clever staging of classical perfection: the principles of formal rhythmic *jo ha kyū*, a conceptual milestone of the *nō* theater, encoded by Zeami between the fourteenth and fifteenth century, provide a useful reference model.

MATTEO CASARI

Matteo Casari insegna Teatri Orientali presso il Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo dell'Università di Bologna e, sempre per lo stesso Ateneo, Organizzazione ed economia dello spettacolo presso il Corso di Laurea DAMS. I principali interessi scientifici riguardano i generi tradizionali di teatro giapponese indagati privilegiando un approccio antropologico. Autore di numerosi articoli e curatore di alcune opere miscellanee, tra le sue pubblicazioni si segnalano *Asia. il Teatro che danza* (Le Lettere 2011, con Giovanni Azzaroni), *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi* (CLUEB 2008), *Teatro, vita di Mei Lanfang* (CLUEB 2003), *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro nō con il maestro Umewaka Makio* (il principe costante 2001, 2006/2). È codirettore della collana *Arti della Performance: orizzonti e culture*.