

## Le scene di Mishima tra teatro e cinema

127

DOI HIDEYUKI

Abbiamo iniziato a intraprendere il cammino verso il convegno bolognese e la raccolta di saggi che commemorano il cinquantenario della morte di Mishima Yukio (1925-1970), ma già un anno prima avevo partecipato a un incontro preliminare intitolato *Mishima e la letteratura italiana, sullo sfondo del suo teatro*; su questo tema è uscito successivamente un articolo intitolato *Mishima tra i letterati italiani: Moravia, D'Annunzio, Pasolini* per la raccolta *Mishima monogatari. Un samurai delle arti* curata da Teresa Ciapparoni La Rocca (2020: 183-193), stampata esattamente per il cinquantenario della morte. Anche l'estate successiva, prima dell'appuntamento bolognese, ho esposto un altro studio aggiornato sulle frequentazioni letterarie ed immaginarie tra Mishima, Moravia, Pasolini e D'Annunzio per il gruppo di ricerca congiunta organizzato dai comparatisti francesi e argentini sul tema di *passeurs*, ovvero veicoli a servizio del dinamismo e della diversità culturale<sup>1</sup>.

Con il presente articolo intendo affrontare la tematica proposta al di là del complesso intimo e sociale che in patria ostacola un sano dibattito su Mishima, un tabù che il Giappone non è riuscito mai a superare, visto che i paradossi e le mancanze del dopoguerra da lui denunciati con l'atto estremo della sua vita per-

---

1 La mia relazione, *Pasolini e Mishima: l'attualità di due figure "incomprese" a 45 e 50 anni dalle loro morti*, è stata presentata al Congresso internazionale *Passeurs - La cultura italiana fuori d'Italia (1945-1989): ricezione e immaginario* (online, 25-27 agosto 2021).

mangono. Vincolato in questo contesto domestico, io che sono nato dopo la sua morte, potrei essere ritenuto ingenuo nel parlarne in patria.

Il fatto che sia passato mezzo secolo significa che la maggior parte del pubblico, come chi scrive, non avendo avuto contatti diretti con Mishima, non dovrebbe più essere così profondamente condizionato, così come, pensando ad un caso emblematico, è avvenuto per Pasolini nell'anno del centenario dalla sua nascita (2022).

Di recente, quando un nostro collega specialista di D'Annunzio, uno della generazione di oggi, ha manifestato la sua preferenza per la tetralogia *Hōjō no umi* (Il mare della fertilità), corposa e godibile come il tris dei *Romanzi della Rosa*, era piuttosto impressionante tale confessione del dannunziano che legge Mishima, una prova del nostro gusto "esotico" e oggettivo, sufficiente per amare quel romanzo fiume giapponese.

Mishima - lui che sì è un dannunziano - realizza come unico lavoro di traduzione la versione giapponese de *Le martyre de Saint Sébastien*, una tragedia scritta da D'Annunzio nel 1911 per la ballerina russa Ida Rubinstein e musicata da Claude Debussy. La scelta dell'opera non proviene dall'interesse per l'opera stessa o per il suo autore, bensì dal carattere ecfrastrico del testo che descrive, rendendolo visibile, San Sebastiano nudo e trafitto da frecce. Mishima voleva cimentarsi nello studio dell'italiano, non sapendo, prima di tradurre, che il dramma fosse scritto in francese, dimostrando così una scarsa attenzione all'opera. Con la sua traduzione allestisce infine l'edizione giapponese, totalmente visuale con un ricco apparato iconografico che ripercorre la storia dell'iconografia del martirio. Il volume, perciò, non è destinato a una rappresentazione teatrale (quindi pare improprio collocarlo in un tomo di tutte le pièce di Mishima), ma a una riproduzione fotografica dell'icona applicata al corpo dell'autore ritratto dal fotografo Shinoyama Kishin nel 1968. Dalla sua traduzione della tragedia sansebastianina ciò che traspare non è l'ammirazione per D'Annunzio ma l'incessante ossessione omoerotica e violenta, quella causata originariamente dai ritratti di Guido Reni, amati sin dagli anni dell'adolescenza e descritti nel romanzo autobiografico del 1949, *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera).

Nello stesso periodo, un parallelo con la traduzione del San Sebastiano-D'Annunzio è *Yūkoku* (Patriottismo, 1966), il mediometraggio di 27 minuti interpretato, diretto e prodotto da Mishima, ripreso in una giornata e mezza dell'aprile 1965 con una troupe di operatori della *major* Daiei organizzata dal produttore Fujii Hiroaki. Fujii è lo stesso che progettò *Karakkaze yarō* (L'uomo del vento secco) del 1960 portando per la prima volta Mishima sul grande schermo. Il film fu un fiasco e

Fujii pensava a *Yūkoku* come ad un possibile riscatto. *Yūkoku* si basa sull'omonimo racconto scritto cinque anni prima che ripercorre le vicende che portano al suicidio di un tenente che, impossibilitato a partecipare al colpo di stato del 26 febbraio 1936, accaduto realmente, e non volendo entrare in contrasto con i compagni rivoltosi, decide di togliersi la vita insieme alla moglie. Un anno prima della morte Mishima compie lo stesso rito di sventramento in un altro film, destinato al mercato commerciale, *Hitokiri* (Assassini, 1969) di Gosha Hideo, interpretando un samurai sicario realmente esistito durante il periodo della Restaurazione Meiji, in cui venne ristabilito il potere imperiale.

Per girare *Yūkoku* Mishima prepara una sceneggiatura<sup>2</sup> minuziosamente descritta per ciascuna delle centoquaranta scene (movimenti della cinepresa, inquadrature, durate), ovvero uno storyboard scritto, fedelmente messo in scena, con un solo accadimento accidentale, ossia la simbolica caduta del cappello di Shinji quando Rieko, sua moglie, esce di scena dopo il suicidio del marito<sup>3</sup>.

Nel film di Gosha Hideo le sequenze del suicidio di Tanaka Shinbē, personaggio interpretato da Mishima, diventano effettivamente un film dentro il film. Mishima, che per questa occasione studia l'*iaidō*, l'arte di sguainare la spada, è al centro dell'azione e la sua concentrazione è tale da impedire qualunque interferenza del regista.

Queste due "prove" cinematografiche (e una sessione fotografica per il libro inedito *Otoko no shi* (La morte di un uomo) di Shinoyama Kishin, ora per la prima volta pubblicato per Rizzoli New York nel 2020 con la parte mancante della controparte Yokoo Tadanori) si collocano al di là della mera rappresentazione o dei film in cui sono inserite, e ci provocano pertanto un perturbamento perché infine vengono messe in atto davvero. Si può dire che in queste scene troviamo un valore documentario della fine, diverso, ad esempio, da quello primariamente estetico di Caravaggio dove le teste mozzate richiamano sì le ossessioni del pittore, ma restano pur sempre raffigurazioni immaginate.

---

2 Consultabile oggi tra gli extra del DVD del film *Patriotism: The Film*, The Criterion Collection, s.l., s.d.

3 Una causalità che è sembrata a tutti i presenti sul set un miracolo. Cfr. la tavola rotonda tra gli operatori, *Mishima Yukio no futsukakan* (I due giorni di Yukio Mishima) nei contenuti extra del DVD (ed. giapponese).

Nel film *Yūkoku* l'ideale di Mishima viene nondimeno stilizzato in forma di rito senza parole sul palcoscenico del teatro *nō*, anche se fondamentalmente Mishima rimane, come osserva Giovanni Azzaroni, “il più *kabuki* degli scrittori giapponesi del secolo scorso” (Azzaroni 2004: 43). Nei sottotitoli in inglese e in francese era precisato il riferimento al rito di amore e di morte, detto in una parola da Mishima con *Liebestod*, ossia morte d'amore, esplicita citazione dall'opera wagneriana *Tristano e Isotta* che offre la musica a questo film muto<sup>4</sup>. Contro il commento critico sul gusto narcisistico del film, Mishima giustifica con autocompiacimento affermando che si tratti di “un fatto naturale dell'arte”<sup>5</sup>.

Riflettendo a posteriori, questo film, interamente autoprodotta e diretto similmente al Jean Cocteau “orfico” de *Il sangue di un poeta* (1930) e *Il testamento di Orfeo* (1960) (Matsumoto *et al.* 2006: 52-54), eppure uscito in un circuito semi-commerciale giapponese di cinema d'essai insieme a *Il diario di una cameriera* (1964) di Luis Buñuel (Matsumoto *et al.* 2006: 12), racconta eloquentemente la propria “ragione di essere”: non è l'opera a imitare la vita del suo autore ma è al contrario la vita che imita l'opera.

Del cinema italiano della sua contemporaneità invece Mishima cita più volte il nome di Visconti<sup>6</sup>. Tra i suoi titoli recensisce *Senso* e *La caduta degli dèi*, e a quest'ultimo dedica un intero articolo che diventa l'ultima recensione cinematografica in vita e che si apre con la frase “sarà un film indimenticabile per tutta

---

4 Cfr. una dichiarazione dell'aprile 1966 di Mishima, *Seisakuito oyobi keika* (Intento e risultato): “Ogni emozione sarà contestualizzata con la coerenza del tema di *Liebestod* di *Tristano e Isotta* di Wagner” (Hiraoka *et al.* 1999: 500).

5 Cfr. una dichiarazione dell'autore, *Yūkoku no nazo* (I misteri di *Patriottismo*), insieme all'altra della nota 4, pubblicata per la prima volta su «Art Theater» dell'aprile 1966 (Hiraoka *et al.* 1999: 489).

6 Pur apprezzando Visconti, per la sua teatralità e perché non era mai realista, Mishima scredita radicalmente il cinema italiano del dopoguerra: in una tavola rotonda del 1951, *Eiga no genkai, bungaku no genkai* (I limiti del cinema, i limiti della letteratura), Mishima stronca un film applaudito e discusso come *Ladri di biciclette*, a suo giudizio “sentimentale e strappalacrime”, nonché “mascherato dalla veste ideologica del marxismo con un salto di logica” (Hiraoka *et al.*, 1999: 134-136). Si avverte chiaramente nei suoi commenti il disgusto ideologico verso il realismo drammatico del film.

la vita”<sup>7</sup>. Per ovvie ragioni Mishima apprezza il film italo-tedesco del 1969, poiché Visconti rimane per lui un autore prediletto sin dagli anni di *Senso* (1954) e Mishima compone già un dramma in tre atti, *Il mio amico Hitler*, ispirato allo stesso episodio trattato nel film, quello della Notte dei Lunghi Coltelli, ovvero l’eliminazione delle Squadre d’assalto SA e del suo colonnello generale Ernst Röhm, fidato compagno di Hitler sin dai primi tempi della sua ascesa al potere. Quell’epurazione viene considerata da Mishima come un atto di massacro del periodo innocente di un nazismo che si va trasformando in totalitarismo dittatoriale. *Il mio amico Hitler* è un dramma del 1968, tutto maschile, da contrapporre a *Madame de Sade*, il dramma del 1965, tutto femminile, ma entrambi fatti con la parola, con le figure centrali De Sade-Hitler assenti, le quali si ritirano quando si svolgono le azioni principali: il primo non compare totalmente, mentre Hitler viene escluso dal dialogo tra Röhm e Straßer del secondo atto. L’abbinamento nasce dal “gusto di simmetria con cui si amano le prose cinesi da quattro-sei sillabe” (Mishima 1979: 221), dal gusto di simmetria che spesso si nota anche tra i romanzi del periodo maturo. La narrazione dell’assente torna anche nel finale della tetralogia, *Ten’nin gosui* (La decomposizione dell’angelo), dove l’ottantenne monaca Satoko nega a Honda la memoria del suo amato Kiyooki, enunciando l’ultima frase “soremo kokoro gokoro desusakai”, che vale a dire “anche questo dipende da come si configura in ogni cuore” (Mishima 2006: 1747).

Mishima, molto attivo nel cinema e nel teatro, era da tutti considerato come enfant terrible, assiduo frequentatore dei mass media, quotidiani e riviste di vario genere da quelle giovanili a quelle femminili. Mishima, da parte sua, prendeva attentamente le distanze dalla televisione. Egli temeva infatti la “fusione” della realtà e della rappresentazione, perché per Mishima “colui che produce dal nulla è fascista”, “i dipendenti della televisione sono tutti fascisti”, e “in fondo oggi tutti quelli che si occupano dei mass media sono fascisti”<sup>8</sup>. Rilasciava queste dichiarazioni in un dibattito, risalente al suo ultimo anno di vita, con il regista Ōshima

---

7 Era il numero dell’aprile 1970 della rivista cinematografica «Eiga geijutsu», in cui compariva una breve recensione di Mishima: *Seiteki henshitsu kara seijiteki henshitsu e - Visconti Jigoku ni ochita yūsha domo o megutte* (Dal mutamento sessuale al mutamento politico. Su *La caduta degli dèi*) (Hiraoka et al., 1999: 482).

8 *Fashisuto ka geijutsuka ka* (O essere fascista o essere artista), in «Eiga geijutsu», aprile 1970, ora in Hiraoka et al., 1999: 621-624.

Nagisa, ritenuto comunemente suo avversario ideologico. Era insomma ben cosciente del potere connaturato al medium televisivo. Fu solo in occasione del suo ultimo atto golpista che Mishima ebbe necessità della televisione per farne testimone attendibile del suo messaggio; messaggio che, ripreso in diretta<sup>9</sup>, almeno nella sua forma didascalica non avrebbe potuto essere mal interpretato o manipolato all'indomani della sua morte. Se tra gli intenti di Mishima vi era anche quello di far sì di non essere strumentalizzato *in absentia*, si può dire che con l'aiuto delle telecamere e dei riflettori abbia in parte raggiunto questo scopo. Ciò nonostante, il suo gesto rimane ancora tanto eclatante quanto incomprensibile, un enigma che scardina l'uomo dalla sua opera.

Avvicinandomi alla conclusione vorrei riportare un dato interessante. Nessuno ha mai osato rispondere alla domanda: quante sono le opere rimaste di Mishima? Basta contare scorrendo i sommari dell'*Opera omnia* definitiva uscita per Shinchōsha, *Ketteiban Mishima Yukio zenshū*: 44 tomi pubblicati tra il 2000 e il 2006. Nei suoi 45 anni di vita ha scritto 34 romanzi, 165 racconti, 67 pièce teatrali. Mishima non ha avuto una vita lunga ma si può dire che abbia scritto più che per una vita intera, magari sette come era scritto sulla fronte al momento della morte (“*shichishō hōkoku*” ovvero “sette vite per la patria”), tanto che riscontriamo continuamente titoli non letti, mai sentiti nominare prima.

Una parte cospicua del suo lavoro è occupata dal teatro: 5 tomi su 44 del corpus. In una sua dichiarazione irriverente chiama moglie il romanzo, e amante il teatro. Con il primo si guadagna e ci si mantiene, con il secondo non si guadagna, ma si frequenta con passione (Muramatsu 2020: 52).

Sul cinema Mishima rilascia, ad un quotidiano, questo commento: tutto contento per il successo della critica e dell'incasso di *Yūkoku*, dice di scrivere romanzi con la mano destra e di produrre film con la mano sinistra, ma sempre col cuore in mezzo, sul giornale «*Ōsaka shinbun*» (14 maggio 1966).

---

9 Alberto Arbasino nei suoi ritratti “classici moderni”, *Sessanta posizioni* del 1971, ha definito quella realtà crudele come segue: “[...] l'ultima sorpresa di Mishima - lo straordinario spettacolo del suicidio in vesti di samurai, in preda al militarismo, e in presenza delle telecamere” (Arbasino 1971: 340). Anche Moravia trova la morte “presa in diretta” analoga a quella esercitata nell'autoprodotto mediometraggio: “[...] una anticipazione ossessiva del suo terribile suicidio. La sequenza del *harakiri* era stata ripresa alla televisione, esattamente com'è avvenuto per il suicidio di questi giorni” (Moravia 1971: 10-11).

E per concludere tornerei a quel finale: “Il sole estivo inondava la quiete del giardino... *Il mare della fertilità*. Fine. 25 novembre 1970” (Mishima 2006: 1747). Per ogni lavoro portato a termine viene incisa in calce la data della fine di scrittura. L’interesse quasi feticistico di Mishima per le date è noto. Allora perché ha scelto il 25 novembre? Partendo da una osservazione del critico Kobayashi Hideo, si presume che Mishima volesse sovrapporre la sua immagine a quella di Yoshida Shōin, giustiziato il 21 novembre 1859 (Nishi 2020: 266-267), il rivoluzionario che spesso si paragonava a Mazzini, l’ideologo frustrato e oppresso del Risorgimento. Tutto è nel campo delle ipotesi, ma il solo riferimento a Shōin non sembra bastare e ci possono essere altre due “coincidenze”: il 25 novembre 1921 Hirohito, appena ritornato dall’Europa, assume il ruolo di reggente (Shibata 2012: 263-264); ancora il 25 novembre 1948 viene stilata la prima pagina di *Kamen no kokuhaku* (Inoue 2010: 219), il romanzo autobiografico che segna il debutto di Mishima come scrittore professionista: l’editore Sakamoto Kazuki, il padre del musicista Ryūichi, recluta il giovane scrittore recandosi al Ministero degli Affari Esteri dove Mishima, neo-laureato, lavorava. Sakamoto gli chiede di scrivere in prima persona, cosa che Mishima farà, esclusione fatta per *Kinkakuji* (Il Padiglione d’oro), solo per quella volta.

## Bibliografia

- ARBASINO, ALBERTO, 1971, *Yukio Mishima*, in Id., *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano, pp. 339-340.
- AZZARONI, GIOVANNI, 2004, *Un passato che rivive nel presente, un presente che trova conferma nel passato*, in Del Pozzo, Daniele e Scarlini, Luca, a cura di, *Rose e cenere: studi e ricerche su Mishima Yukio*, CLUEB, Bologna, pp. 43-52.
- CIAPPARONI LA ROCCA, TERESA, a cura di, 2020, *Mishima monogatari. Un samurai delle arti*, Lindau, Torino.
- HIRAOKA, IICHIRO, FUJII, HIROAKI, YAMAUCHI, YUKIHITO, a cura di, 1999, *Mishima Yukio eigaron shūsei* (Tutti gli scritti di Mishima Yukio sul cinema), Waizu shuppan, Tokyo.
- INOUE, TAKASHI, 2010, *Mishima Yukio maboroshi no isaku o yomu - mō hitotsu no Hōjō no umi* (Mishima Yukio, leggere l’opera postuma mai realizzata, un altro *Mare della fertilità*), Kōbunsha, Tokyo.
- MATSUMOTO, TŌRU, et al., a cura di, 2006, *Mishima Yukio to eiga* (Mishima Yukio e il cinema), Kanae shobō, Tokyo.
- MISHIMA, YUKIO, 1979, *Waga tomo Hittorā oboegaki* (Appunti su *Il mio amico Hitler*,

- gennaio 1969), in Id., *Sado kōshaku fujin / Waga tomo Hittorā* (Madame de Sade / Il mio amico Hitler), Shinchōsha, Tokyo, pp. 221-223.
- MISHIMA, YUKIO, 2006, *La decomposizione dell'angelo*, trad. it. di Ciccarella, Emanuele, in Orsi, Maria Teresa, a cura di, *Mishima Yukio. Romanzi e racconti 1962-1970*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- MORAVIA, ALBERTO, 1971, *Prefazione*, in Mishima, Yukio, *Morte di mezza estate e altri racconti*, trad. it. di Amante, Marco, Longanesi, Milano.
- MURAMATSU, EIKO, 2020, *Mishima sensei to no saigo no hibi o ato de omoeba* (Rivisitando gli ultimi giorni con il maestro Mishima), in «Kikan bunka», n. 81, pp. 52-56.
- NISHI, HŌTARŌ, 2020, *Mishima Yukio jiken 50 nenme no shōgen* (Mishima Yukio: testimonianze nel cinquantesimo anno dalla morte), Shinchōsha, Tokyo.
- SHIBATA, SHŌJI, 2012, *Mishima Yukio. Sakuhin ni kakusareta jiketsu e no michi* (Mishima Yukio: il cammino verso il suicidio celato nell'opera), Shōdensha, Tokyo.
- SHINOYAMA, KISHIN, *Otoko no shi* (La morte di un uomo), New York, Rizzoli, 2020.