

Metafisica del *Thanatos* in *Confessioni di una maschera*: le considerazioni di Noguchi Takehiko¹

Emanuele Ciccarella

In questo articolo si vuole prendere in esame l'aspetto del *Thanatos*, in quanto elemento fondamentale dell'estetica mishimiana, in relazione al romanzo *Confessioni di una maschera*. Nell'interessante saggio di Noguchi Takehiko, riportato in traduzione integrale alla fine dell'articolo, si mette in evidenza quanto l'elemento della "Morte" diventi attenuato nel romanzo rispetto alle opere precedenti, e se ne analizzano le possibili motivazioni. A tale proposito, per una maggiore comprensione delle considerazioni del critico, ci sembra interessante evidenziare quali sono invece gli episodi e gli aspetti più determinati ed evidenti dell'elemento *Thanatos* all'interno dell'opera.

La morte pervade buona parte degli episodi del romanzo. L'estetica del *Thanatos* affonda radici profonde nella formazione psichica infantile di Mishima – ne sono d'altronde testimonianza già i suoi primi racconti – e i sogni del protagonista di *Confessioni di una maschera* sono un'aperta rivelazione della genesi di quest'estetica. La mente del piccolo Io è costantemente proiettata verso fantasie di morte. Pur non sapendo ancora leggere il bambino sfogliava tutti i libri di fiabe che gli capitavano sotto mano.

In uno dei numerosi libri illustrati che allora solleticavano con maggiore insistenza la mia curiosità c'era un disegno che occupava due pagine. Mi bastava fissarlo per dimenticare i lunghi e noiosi pomeriggi, ma se qualcuno arrivava un leggero senso di colpa mi spingeva ad aprire in tutta fretta il libro a un'altra pagina. Non tolleravo più la presenza dell'infermiera e delle domestiche: avrei voluto trascorrere una giornata senza distogliere gli occhi dal disegno. Di fronte a quelle pagine il mio cuore batteva all'impazzata, e anche se ne guardavo altre con la mente ero sempre su quelle due.

L'illustrazione raffigurava Giovanna d'Arco su un cavallo bianco, la spada puntata verso il cielo. Il cavallo aveva le froge dilatate, e con le vigorose zampe anteriori sollevava una nuvola di polvere. Un bellissimo stemma era impresso sull'armatura argentea del cavaliere, il cui volto si intravedeva attraverso la visiera. Il giovane andava incontro alla morte – o comunque verso qualcosa che aleggiava con una forza vagamente nefasta –, brandendo con fierezza la spada verso il cielo azzurro. Ero certo che sarebbe stato ucciso l'attimo seguente, e se avessi girato pagina di scatto avrei forse visto il disegno che ritraeva la sua uccisione; chissà per quale motivo le illustrazioni dei libri si muovono verso *l'attimo seguente* senza che ce se ne renda conto².

Il piccolo protagonista è totalmente affascinato dal pensiero della morte che incombe sul "virile" cavaliere. Egli inizialmente non sa che si tratta di Giovanna d'Arco, e quando lo viene a sapere da un'infermiera ne resta terribilmente deluso.

Ero annichilito. La persona che credevo un uomo era in realtà una donna. Cosa accade se un bel cavaliere non è un uomo ma una donna? Tuttora nutro una tenace quanto inspiegabile avversione verso le donne che si vestono da uomini. Sembrava la prima *vendetta della verità* con cui mi sarei scontrato nella mia vita, una vendetta particolarmente crudele verso le dolci fantasie che nutrivo sulla sua morte.³

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: *Confessioni di una maschera* (*Kamen no kokuhaku*), *Il Padiglione d'oro* (*Kinkakuji*) e la tetralogia *Il mare della fertilità* (*Hōjō no umi*).

² Mishima Yukio, *Confessioni di una maschera*, in *Mishima - Romanzi e racconti*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2004, pp. 71-72.

³ Ivi, pp. 72-73.

La scoperta tradisce le aspettative del protagonista, perché spoglia l'immagine dalla sua componente "tragica" di morte eroica, necessariamente legata nella sua mente al sesso maschile. Individuiamo, inoltre, la commistione di *Eros* e *Thanatos*: una commistione che arricchita della componente omosessuale darà vita ad una serie di immagini topoiche, ricorrentissime nella letteratura mishimiana, in cui la bellezza maschile viene sempre esaltata da una morte sanguinosa, eroica e tragica.

Da questo momento in poi, tutte le immagini maschili connesse con la morte diventano conturbanti per il protagonista. Se vi è odore di fatica legata ad un lavoro pericoloso, fatale, questo diventa estremamente stimolante per la sua psiche.

Ancora un ricordo.

È l'odore del sudore. L'odore del sudore mi ha braccato, ha stimolato i miei desideri, mi ha dominato. (...) Un contingente di soldati di ritorno da un addestramento militare stava passando lì davanti. (...) L'odore del sudore dei soldati – un odore simile a quello della brezza marina, a quello dell'aria di mare calda e dai riflessi dorati, – mi stuzzicava le narici, mi inebriava⁴.

È certo possibile individuare in queste sensazioni, malgrado (o forse proprio grazie a) le successive confutazioni dello scrittore, un chiaro messaggio sessuale, la latente omosessualità del protagonista che precocemente si sente attratto dal fascino della virilità, ma quello che con più energia si impone è di nuovo la fatale attrazione dello scrittore verso la "tragicità" e la "morte".

Sono quasi certo che si tratti del primo ricordo che ho di un odore. Naturalmente non c'era nulla che lo collegasse in maniera diretta a un piacere sessuale, ma pian piano risvegliò con risolutezza i desideri sensuali che nutro per il destino dei soldati, per la tragedia della loro occupazione, per la loro morte e per i paesi remoti che avrebbero visto⁵.

Non a caso la figura dei soldati e la loro attività intimamente connessa con la morte – dai giovani kamikaze della *Voce degli spiriti eroici* (*Eirei no koe*) all'apoteosi della morte tragica in nome dell'Imperatore incarnata dal tenente Takeyama Shinji di *Patriottismo* (*Yūkoku*) – avrebbero occupato un posto così determinante tra le figure dei protagonisti delle sue opere più tarde.

L'amore del piccolo protagonista si dirige quindi sempre di più verso le figure eroiche maschili e ne risulta tanto più accresciuto quando queste avanzano verso una morte cruda e violenta. Altra storia, a esempio, che esercitava un fascino particolare su di lui era una fiaba ungherese, dove un principe in calzamaglia e tunica rosa viene sbranato da un drago.⁶ Poi la vittima, come per miracolo, ritornava in vita, ma "viene catturato da un grande ragno che gli inietta del veleno e lo divora con avidità"⁷. E ogni volta che il principe scampava alla morte, veniva sottoposto a nuove torture, "annega, muore carbonizzato, viene punto a morte da api, morso da serpenti, gettato in una fossa da cui spuntano le

⁴ Ivi, pp. 73-74.

⁵ *Ibid.*

⁶ Notare che l'abbigliamento del principe è molto simile a quello del bottinaio. La calzamaglia è una diretta evoluzione dei pantaloni attillati blu di quest'ultimo, un'evoluzione ancor più sensuale che mostra con più evidenza il corpo dell'oggetto del desiderio e ne esalta maggiormente il senso di tragicità. Tragicità che nel bottinaio appariva come una sensazione sommersa, legata alla pericolosità di un lavoro misterioso e reietto, e che invece con la figura del principe acquista la connotazione di una tragicità legata apertamente alla morte.

⁷ Mishima Yukio, *Confessioni di una maschera*, cit., p. 80.

lame acuminatae di innumerevoli spade e colpito da un numero incalcolabile di massi che gli cadono addosso come un *diluvio* ”⁸.

La morte cruenta ricorre spesso nell’opera, legata strettamente alla libido del protagonista, che al pensiero di giovani brutalmente trucidati si sentirà scuotere da irresistibili brividi di piacere.

Non conoscevo ancora le opere di De Sade, ma le sensazioni provate di fronte alla rappresentazione del Colosseo di *Quo vadis?* Mi avevano fatto erigere un mio personale teatro di omicidi in cui giovani lottatori romani si immolavano per il mio divertimento. La morte doveva essere efferata e solenne al tempo stesso. Ogni forma di esecuzione formale e ogni strumento necessario per metterla in atto suscitava il mio interesse, mentre tendevo a prendere le distanze da quanto non comportava spargimento di sangue, come strumenti di tortura e patiboli. Non mi entusiasmavano neppure le armi che usavano polvere da sparo, come pistole o fucili; per piacermi uno strumento doveva essere primitivo e selvaggio, come una freccia, una daga o una lancia. Per prolungare l’agonia bisognava colpire il ventre delle vittime, che dovevano emettere grida capaci di comunicare la solitudine di una lunga, triste, tragica e indicibile esistenza⁹. Solo così la gioia di vivere sarebbe emersa dalle mie viscere per lanciare invocazioni a cui poi avrei risposto. Gli antichi non provavano forse la stessa felicità nelle battute di caccia?

Armato di immaginazione, massacravi soldati greci, schiavi arabi bianchi, principi di tribù selvagge, ragazzi di ascensori di albergo, camerieri, furfanti, ufficiali e giovani circensi. Ero come uno di quei predatori selvaggi che, non conoscendo il modo di amare, finiscono loro malgrado per uccidere le persone amate.

Poggiavo le labbra su quelle delle mie vittime riverse a terra ancora tremanti¹⁰.

Nell’estetica di Mishima, come abbiamo potuto rilevare da questi esempi, il sangue, l’uccisione violenta, sono intimamente connessi con l’eros. Un erotismo che si trasforma in vera e propria perversione sadistica, come quando sogna di costruire per le sue vittime “una spessa asse su cui decine di pugnali piantati formavano una figura umana, (che) scivolava su un binario verso l’estremità opposta dove era stata saldamente ancorata una croce”¹¹. O quando addirittura è ossessionato da fantasie a sfondo cannibalistico, dove un atletico compagno di corso della Scuola dei Pari viene immobilizzato e stordito da due cuochi che lo sistemano su un grosso piatto da portata con tanto di insalata di contorno e lo portano nella sala del banchetto dove l’Io sta aspettando con gli altri commensali.

“Qui non dovrei avere troppi problemi!” dissi affondando la forchetta nel cuore. Un getto di sangue mi colpì in piena faccia. Con il coltello nella mano destra iniziai a tagliare finemente e con calma la carne del petto...¹²

Un macabro banchetto antropofagico non nuovo nella letteratura. Come scrive Marguerite Yourcenar:

Basta aver letto Sade, La Fontaine, o riferirsi più pedantesca ai devoti dell’antica Grecia che si dividevano la carne cruda e il sangue di Zagreus, per constatare che il ricordo di un

⁸ *Ibid.*

⁹ Notare che questa ossessione per le armi da taglio e per una morte cruenta e agonizzante che prende di mira il ventre, seguirà a lungo Mishima nella vita. Ci riferiamo non solo a tutte quelle altre opere, come *Patriottismo* o *Cavalli in fuga* (*Honba*) dove è celebrata la morte rituale per squarcamento del ventre (*seppuku*), ma anche al suo famoso gesto finale, l’occupazione del Quartier Generale delle Forze di Autodifesa, compiuto con quattro giovani membri del suo esercito privato, armati solo di una spada e un pugnale, e al suo vero e proprio *seppuku* compiuto in quell’occasione.

¹⁰ Mishima Yukio, *Confessioni di una maschera*, cit., pp. 127-128.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 130.

selvaggio rito di Divoranti aleggia ancora un po' dappertutto nell'inconscio umano, recuperato solo da quei pochi poeti abbastanza audaci per farlo"¹³.

Ma lasciando un attimo da parte l'audacia, indubitabile, del giovane scrittore, e gli eventuali giudizi etici a cui siamo inevitabilmente portati a pensare davanti a simili espressioni letterarie, quello che viene da chiederci è: da cosa viene influenzata questa "truculenta" estetica mishimiana?

Mishima sicuramente è influenzato dalla tradizione giapponese della bellezza del sangue che sprizza da un giovane corpo di samurai, dalla bellezza della morte giovane, eroica e violenta. E inoltre, non poca influenza devono aver esercitato le rappresentazioni di teatro *kabuki*, a cui Mishima aveva assistito sin da piccolo accompagnato dalla nonna, ricche di sanguinose scene di duelli e *seppuku*. Ma viene altresì influenzato, come egli stesso dichiara in *Confessioni di una Maschera*, dalle descrizioni decadenti dei sacrifici umani nel Colosseo apprese dalla lettura di *Quo Vadis?*. Tutto ciò ha sicuramente contribuito alla formazione di una simile estetica di morte e violenza, che qui si presenta nuda, senza alcun velo retorico, attraverso le fantasie perverse del giovane protagonista. Di sicuro però la sola visione delle rappresentazioni di *kabuki* o la lettura di *Quo Vadis?* non avrebbero scatenato un tale desiderio di violenza e sangue se l'animo del piccolo Mishima non fosse stato accuratamente predisposto da una peculiare formazione psicologica, dall'ambiente familiare così particolare in cui era cresciuto. La violenza e il sangue sono caratteri distintivi di un'altra delle sue maschere?

Qualcuno ha visto in *Confessioni di una maschera* il tentativo di Mishima di isolarsi dalla corrente principale della letteratura classica giapponese, che vede i due principali esponenti in Tanizaki e Kawabata con la loro poesia estetica e rarefatta legata alla tradizione "femminile" del periodo Heian (794-1186), e a cui fino allora sembrava essere stato legato anche lui. Con *Confessioni di una maschera* Mishima sembra voler scrivere un "romanzo filosofico" perché, come dice Roy Starrs, "egli pensava che fosse un atto 'mascolino', (...) il modo migliore per distinguersi dalla tradizione 'femminile' della letteratura giapponese"¹⁴. In tal caso lo stile cerebrale e dialettico dell'opera potrebbero essere considerato parte essenziale di questa maschera, "la maschera della mascolinità di un maschio 'effeminato', la sua posa di macho"¹⁵. "Mishima", nota Starrs, "può essere considerato come un classico caso di ciò che Alfred Adler chiama 'maschio effeminato': cresciuto da donne iperprotettive che gli proibivano la rude compagnia degli altri ragazzi, egli più tardi sovracompensa con uno stile di vita di esagerato machismo, o con quello che Adler chiama 'protesta mascolina'"¹⁶. Il fenomeno non è nuovo nell'ambito dell'arte e della filosofia:

Una simile considerazione, può essere, ed è stata fatta riguardo a Nietzsche, che, a causa della prematura morte del padre, fu cresciuto in una famiglia dominata da donne iperprotettive. Nonostante egli non abbia mai manifestato le sue fantasie machistiche nello stesso modo violento di Mishima, certamente c'è un efficace e ironico contrasto tra quello che Thomas Mann definisce la sua "decadenza" - il suo fragile fisico, le sue emicranie e le sue depressioni, i suoi fallimenti e le sue frustrazioni sessuali, il suo stile di vita ermetico - e la glorificazione nei suoi scritti di un'estrovertita e

¹³ Marguerite Yourcenar, *Mishima o la visione del vuoto*, Milano, Bompiani, 1982, p. 19.

¹⁴ Roy Starrs, *Deadly Dialectics - Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Kent, Japan Library, 1994, p. 11

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ivi, p. 22-23.

aggressiva mascolinità. E, di certo, la stessa psicologia di Adler è stata fortemente influenzata da Nietzsche - specialmente la sua idea dell'importanza centrale psicologica della "volontà di potere"¹⁷.

Ma, come abbiamo già detto, a completare la formazione psicologica di Mishima oltre alle donne iperprotettive, ha collaborato di certo la figura paterna. Il desiderio del padre di temprare presto la mascolinità del figlioletto con un atteggiamento austero e con quegli strambi test di virilità con le locomotive, che dovevano apparire al bambino dei mostri che sfrecciavano urlanti e affamati, hanno contribuito ulteriormente a creare nel piccolo Mishima quei semi di reazione macho e violenza sado-masochistica che sarebbero germogliati prima in chiave letteraria, poi, nel periodo tardo della vita, nella sua esistenza stessa. Anche in questo Mishima si trova vicino a Nietzsche e ad una serie di scrittori e pensatori "nietzschiani", come Thomas Mann, D.H. Lawrence, Michel Foucault, che sono passati attraverso percorsi molto simili al suo. Basti ricordare che, a esempio, il padre di Foucault, medico chirurgo, per "temprare la virilità di suo figlio", lo costrinse ad assistere ad un'operazione dove lui amputava la gamba di un uomo. E come ha scritto James Miller:

Questo spettacolo, certamente, ha tutti gli ingredienti di un ricorrente incubo: il padre sadico, il figlio impotente, il coltello che affonda nella carne, il corpo tagliato fino all'osso, la richiesta di riconoscimento del potere sovrano del patriarca, l'inesprimibile umiliazione del figlio di cui viene messa alla prova la mascolinità.

Come macerie di un naufragio, frammenti di queste scene saranno venuti a galla durante tutta la vita e il lavoro di Foucault¹⁸.

Ma al di là delle possibili motivazioni psicologiche di questa concezione estetica di morte e sangue, è interessante notare lo sviluppo successivo che questa concezione avrà nelle opere dello scrittore. La crudezza truculenta di queste fantasie adolescenziali tenderà a sbiadirsi per lasciare posto ad un'estetica di morte permeata di valori romantici, eroici e tragici. E questo è già ravvisabile in *Confessioni di una maschera*, quando il protagonista indugia spesso in fantasie sulla sua morte stessa, trucidato o colpito su un campo di battaglia. È qui più evidente il senso della morte legato alla tragedia, all'eroismo romantico. E non possiamo fare a meno di rilevare ancora una volta che il piccolo e anemico protagonista del romanzo anela alla solidità di un corpo vigoroso, attraversato dalla corrente impetuosa di un sangue che vuole vedere sprizzare fuori con energia devastante. L'estetica di una morte sanguinosa è ancora una volta legata al desiderio di affermare e verificare l'esistenza del proprio Io; l'instabilità e la vaghezza del proprio Io sono rappresentate questa volta dalla metafora della mancanza di sangue, l'essenza del corpo, e dal suo desiderio inesauribile di esso. Il senso di "tragicità" si lega così alla passione per una morte sanguinosa, avvolta in un'atmosfera gotica dalle tinte estremamente decadenti, i cui tratti ossessivi sono tutti racchiusi nella frase: "L'inclinazione verso la Morte e la Notte e il Sangue voleva esser sazia a ogni costo".

¹⁷ Ivi, p. 200.

¹⁸ Cit. in Ivi, p.143.

La divinità a due facce con la maschera¹⁹

Noguchi Takehiko

Non sono riuscito a formulare un giudizio preciso riguardo a quest'opera, ma non c'è dubbio che Mishima, con la pubblicazione di *Confessioni di una maschera* (*Kamen no kokuhaku*) nel quarto anno della letteratura del dopoguerra, abbia ottenuto per la prima volta dal *bundan* il riconoscimento di un innegabile e particolare talento. Perfino Nakamura Mitsuo si è ricreduto, ritirando il suo giudizio negativo di 'meno centocinquanta punti'. *Confessioni di una maschera* è stato pubblicato in volume unico nel luglio del 1949 dalla Kawadeshobō nella serie dei nuovi romanzi lunghi, e quando ho ricevuto il volume dall'autore e l'ho letto sono rimasto totalmente sconcertato.

Questo ricordo, riportato in *Monogatari sengo bungakushi*, è di Honda Shūgo, un critico della "prima scuola del dopoguerra" e membro della rivista *Kindai bungaku*. Come afferma Honda, l'apparizione ufficiale di Mishima nel *bundan* del dopoguerra è rappresentata proprio dal romanzo lungo *Confessioni di una maschera*, quando l'autore aveva ventiquattro anni. Riguardo ai motivi che lo avevano spinto a scrivere quest'opera, Mishima spiega:

Gli adulti pensano che ogni individuo abbia una sua condizione particolare, il suo dramma, dei segreti che non può rivelare; i giovani, invece, pensano che la loro condizione particolare sia unica al mondo. Questo modo di pensare va bene per scrivere poesie, ma non per scrivere un romanzo. *Confessioni di una maschera* rappresenta il tentativo di adattare forzatamente il pensiero del poeta a quello del romanziere" (*Watakushi no henreki jidai*)

La "condizione particolare" di cui parla lo scrittore, viene interpretata nella maggior parte dei casi come la tendenza alla perversione sessuale narrata nell'opera dal protagonista. Dice ancora Honda Shūgo: "Penso che in questo romanzo la verità sia narrata con una franchezza sconcertante, tanto da chiedersi se davvero in letteratura si possa scrivere tutta la verità fino a questo punto". (*Monogatari sengo bungakushi*). E anche Donald Keene in una postfazione al romanzo dice: "Non esiste un altro romanzo biografico dove si scrive con tanta franchezza. (...) Sembra si possa usare come autentico materiale biografico". Infatti se si legge con attenzione *Confessioni di una maschera*, ci si accorge che i dettagli della vita dell'io sono stati (volutamente) costruiti facendoli coincidere con quelli della vita dello scrittore. Ora, al di là del fatto se questa "confessione" sia vera o no, quello che è certo, è che Mishima si sia coscientemente sforzato di modellare questa confessione ai fatti reali. È indicativo che in *Watashi no henreki jidai*, lo scrittore dica:

In questo romanzo, insieme al coraggio di svelare aspetti della natura umana di cui gli uomini hanno sempre evitato di parlare, è mescolato anche l'impaziente desiderio di trovare una soluzione logica per tutte queste contraddizioni. Ma dopotutto, ciò che ora capisco veramente, è che quel romanzo è l'unico che io abbia scritto proprio grazie alla forza di quell'epoca.

Riguardo alla questione della "forza dell'epoca" ne parlerò più avanti, quello che mi interessa ora è capire che significato ha il coraggio di mostrare senza timore le cose che erano considerate tabù, e l'impaziente desiderio di trovare una soluzione logica per esse. *Confessioni di una maschera* è un lavoro che Mishima ha scritto con l'intento di bruciare tutti i ponti alle sue spalle, e la sua strategia ha avuto successo. È questo successo è dovuto proprio alla scelta dei temi "coraggio" e "desiderio impaziente". Personalmente non sono tanto interessato a indagare se la confessione di questo

¹⁹ Noguchi Takehiko, *Kamen no sōmenshin*, in *Mishima Yukio no sekai*, Tōkyō, Kōdansha, 1968, pp. 95-118.

romanzo sia vera o falsa, se lo scrittore aveva o no la reale tendenza o il gusto per le perversioni sessuali. Quello a cui sono interessato è un dubbio, una perplessità che è nata dentro di me: Mishima Yukio è uno scrittore dallo stile solidissimo, uno scrittore che sia durante la guerra che nel periodo successivo a quest'opera, quando aveva acquisito una notevole posizione nel *bundan*, ha mantenuto sempre una netta separazione tra sé e il suo mondo letterario. Allora perché solo per questo romanzo ha scelto la forma "confessione", perché solo per questo romanzo ha avuto l'audacia di mostrare la sua "verità"? Questo dubbio mi fa pensare al significato del titolo dell'opera, "confessioni" di una "maschera", due elementi in netta contraddizione.

Mishima di sicuro attraverso questo lavoro confessa la "sua condizione particolare", ma perché definisce questa confessione "di una maschera"? O, al contrario, perché, provocatoriamente definisce "confessione" il racconto di una maschera? Sembra che lo scrittore si diverta a giocare abilmente con il paradosso, ma questo, senza dubbio, è il gioco di chi conosce a fondo la verità.

L'Io del romanzo è un giovane incapace di amare una donna. Potrebbe essere lo scrittore stesso, oppure no, ma come ho già detto, non la ritengo una cosa importante. Quello che importa è: Mishima cosa ha affidato all'Io perverso del romanzo? Che significato ha la perversione dell'Io? Che importanza riveste nel contesto generale dell'opera?

Per esempio, c'è la famosa scena dell'immagine del martirio di San Sebastiano, che rappresenta l'elemento catalizzatore della scoperta della natura dell'Io, e che spinge naturalmente il protagonista ad appagare il suo primo "vizio". Osservando il corpo dell'antico martire trafitto nell'ascella e nel costato dalle frecce, l'Io prova una sensazione di piacere malinconico, simile a una musica, che lo accompagna fino alla prima eiaculazione. L'Io, modellato volutamente sulla persona dello scrittore, nell'osservare questa pittura avverte una sorta di "gioia pagana"²⁰ che scuote la sua intera esistenza, e gli fa riconoscere l'intreccio dell'impulso perverso e dell'impulso sadico come una delle sue disposizioni naturali. In altre parole, prende coscienza della propria condizione di "vittima", un'autocoscienza formatasi nel periodo dell'infanzia, quando era un bambino debole e malaticcio, e che è la fonte del suo senso di distacco dalla vita. Scopre, inoltre, l'impulso sostitutivo verso il sangue che è stato nutrito all'ombra di questa autocoscienza. Così la pittura di San Sebastiano diventa un'immagine sostitutiva del suo stile di esistenza e l'Io del protagonista si concretizza attorno a ciò che essa ha risvegliato in lui. Nello stesso tempo quell'immagine assurge al ruolo di simbolo del desiderio di essere sia vittima che carnefice.

Mishima stesso ha affermato che prima della guerra, quando frequentava il Gakushūin, una scuola aristocratica dove entravano solo i rampolli degli esponenti degli altri strati sociali, tra i ragazzi erano molto comuni gli atti omosessuali. Ma è anche vero che nella società dell'epoca l'omosessualità era considerata come un tabù, e non c'è da stupirsi se un romanzo confessione che ne abbia parlato, sia stato considerato da critici come Honda Shūgo "una confessione così audace che nessuno avrebbe mai fatto nella letteratura giapponese". Anche Okuno Takeo pensa che questa sia un'opera che parla della "difficile accettazione della propria omosessualità", e dice che il coraggio per realizzarla sia scaturito dalla distruzione del super Io dello scrittore, in seguito alla sconfitta della guerra (*Gendai sakka ron*). Se a queste affermazioni aggiungiamo le parole prima citate di Mishima stesso, "aspetti della natura umana di cui gli uomini hanno sempre evitato di parlare", il carattere di

²⁰ Pagana per lo shintoismo o il buddhismo (ndt).

quest'opera appare evidente. Ma è davvero così? Questo dubbio non ha mai abbandonato la mia mente, anzi se devo essere sincero, nutro forti perplessità che l'omosessualità sia il tema fondamentale di *Confessioni di una maschera*.

Anche nella Morte a Venezia di Thomas Mann si fa riferimento al San Sebastiano. Quello che lo scrittore scopre nella figura del martire "che non perde mai l'eleganza pur subendo le sofferenze sul proprio corpo", il martire "che è tranquillo nonostante le spade e le lance conficcate nel corpo, in piedi stringendo i denti con vergogna orgogliosa" (traduzione di Takahashi Yoshitaka), è "l'eroismo della debolezza". Inoltre Mann scrive: "la figura di San Sebastiano è il più bel simbolo, non dico dell'arte in generale, ma perlomeno di certo per il genere artistico (intende il romanzo) di cui stiamo parlando. "Un elegante autocontrollo con cui si cerca di nascondere agli occhi della gente fino all'ultimo momento il vuoto interiore e l'esaurimento biologico" --- viene detto che questa è la caratteristica del "tipo di protagonista che appare ripetutamente" nelle opere dello scrittore immaginario Aschenbach, il protagonista dell'opera.

Io non sono convinto che l'immagine del San Sebastiano alluda all'efebofilia di Aschenbach, che verrà trascinato fino alla morte dall'affetto per un bell'adolescente conosciuto sotto il cielo di un paese straniero. Piuttosto mi sembra il simbolo dello spirito del protagonista, che al termine del romanzo si ostina a restare nel paese dove dilaga l'epidemia di colera; deriso perfino dai giocolieri girovaghi, getta via la ragione e il buon senso solo in nome della sua missione di scrittore: perseguire il pensiero che gli permette trasformare se stesso in emozione, seguire gli ordini del demonio e affidarsi alla felicità della sua grave estasi tardiva. La maledizione, la sofferenza, l'autocontrollo, "la vergogna orgogliosa" diventano tutte la condizione esistenziale dell'artista. San Sebastiano trafitto dalle frecce è il simbolo dell' "eroismo della debolezza", la croce che l'artista deve portare sulle spalle sin dalla nascita.

Nel saggio *Jūhassai to sanjūyonsai no shōzō* del 1959 Mishima scrive: "Io per mia natura ho sempre sofferto"; e la storia della sua natura è la storia dei suoi romanzi stessi. Nella parte relativa a *Confessioni di una maschera* racconta:

Alla fine riconobbi che la mia natura mi era nemica, e non potevo fare a meno di affrontarla. Non potevo più sopportare di ricevere da essa solo profitti, come il lirismo, il talento della menzogna, la tecnica romanzesca, e pensai di risolvere questa situazione facendo un bilancio consuntivo" (La sottolineatura è del critico Noguchi).

E naturalmente non è sufficiente mettere la parola "omosessuale" al posto della parola "natura" per spiegare il significato di questa natura. Come per Tonio Kröger il carattere aristocratico malato della letteratura, come la finezza e la malinconia, rappresentava la sua "natura" maledetta, anche per Mishima la propria "natura" era il fardello maledetto con cui era costretto a vivere la sua vita, l'indistruttibile vita del dopoguerra. Il fardello delle ali che capricciosamente portava sulle spalle, un fardello pesante come una croce. "Il ragazzo era convinto di essere un genio", leggiamo in *Shi wo kaku sho≠nen*, ma già in questo lavoro del 1954, Mishima non ha dimenticato di avvolgere questa natura geniale con l'ombra di un presagio sinistro: "Chissà anch'io forse sono vivo. In questo pensiero c'era qualcosa di ripugnante" (sottolineatura di Mishima). Penso che la cosa che si avvicini di più alla natura di Mishima sia "l'anima bella" di cui parla Hegel riferendosi ironicamente a Novalis. Il filosofo definisce l'anima bella come:

Un'anima che vive nella solitudine, che non vuole toccare nulla e non vuole fare nessuna azione. (...) Un'anima che nonostante in segreto avverta il pericolo dell'astrazione, non vuole degenerare nell'azione e nella costruzione della realtà, per paura di diventare impura attraverso il contatto con le cose comuni.

Questa è un'anima che nega di “essere viva”. Ma in confronto a un fiore illuminato dai raggi della luna come Novalis, che non ci trasmette assolutamente l'odore del sangue, un figlio della Scuola romantica (Nihon romanha) come Mishima, “un uomo che è tutt'uno con lo spirito della letteratura giapponese classica” (Hasuda Zenmei), di quell'odore è vividamente impregnato fino al midollo. Non dimentichiamoci dei frequenti rituali sadici e sanguinari fantasticati in *Confessioni di una maschera*. L'atteggiamento del genio che agogna la morte e la “non esistenza”, che guarda con distacco la realtà dall'alto in basso, che brama nel segreto del suo cuore che da qualche parte di quella realtà avvenga uno spargimento di sangue – tutto ciò rappresenta la vera “natura” che Mishima ha scoperto dentro di sé; Mishima che, come dice Hasuda Zenmei, nel dopoguerra ha dovuto sperimentare contemporaneamente “il risveglio sia come uomo che come scrittore”. E tutto questo testimonia la sua condizione di anormalità, la sua maledizione. Il talento giovanile del periodo della guerra, quelle “ali” che gli permettevano di fluttuare nel cielo dell'ironia, quando ha messo i piedi a terra, ha scoperto che non erano altro che un ingombro, come per l'albatro di Baudelaire. È qui che è possibile individuare la “variazione Mishima” del famoso tema krögeriano dell'arte contro la vita. Di sicuro anche per Mishima il San Sebastiano trafitto dalle frecce è il simbolo delle sofferenze dello scrittore, che deve scegliere come tema la propria condizione esistenziale e metterla sulla croce. Ma il San Sebastiano di Mishima è un po' diverso dal *tableau vivant* della “vergogna orgogliosa” e dell' “eroismo della bellezza” incarnato dal San Sebastiano di Thomas Mann. Secondo me quello che Mishima vuole simboleggiare con l'immagine sensuale di questo martire si potrebbe definire “eroismo della diversità”. Però, più che l'ostentazione eroica della sua anormalità ed eterodossia, sembra la ricerca di una risposta a un interrogativo. La struttura di quest'opera è una sorta di analisi della propria “anormalità” sin dal periodo dell'infanzia, ma quello che lo scrittore ricerca non è la semplice narrazione della psicologia di un perverso, quanto piuttosto una “risposta logica” attraverso l'analisi psicologica a questa domanda: Io che non sono normale, cosa sono? Il Mishima Yukio autore di *Confessioni di una maschera* non era assolutamente l'André Gide di *Corydon*. Sulla scia della stessa critica che Sartre ha fatto a Baudelaire, l'Io del romanzo partendo dalla sua condizione omosessuale, non cerca affatto di instaurare una nuova morale e una nuova etica, anzi si sforza di lasciare per sempre alla sua natura un tratto negativo. L'Io dice: “Non mi importava se avessimo vinto o perso la guerra. Io volevo solo diventare un'altra persona” (sottolineature di Mishima). Vedendola alla Sartre, l'Io pensando alla sua anormalità cerca di negarla e adeguarsi alla società dominata dalla morale altrui. E senza prendersi la responsabilità di stabilire l'asse delle coordinate, reclama il diritto di esistere restando nel quadrante inferiore. È inutile dire che io non sto accusando per questo Mishima, o denigrando *Confessioni di una maschera*; voglio soltanto dire che in questo romanzo lo scrittore non ha intenzione di riabilitare i “diversi” nella società, e che l'Io è sempre descritto come uno di questi. Come ho già più volte detto, ci sono tanti fatti biografici che coincidono con la narrazione, ma non riveste alcuna importanza se l'Io ricalca completamente l'autore o no. A mio avviso, il vero problema è perché lo scrittore ha costruito quest'opera come un romanzo autobiografico, o almeno un romanzo pseudo-autobiografico. Prima ho posto questo interrogativo: che significato ha per Mishima la

perversione del protagonista? Se ricordiamo che lui stesso ha spiegato di aver cercato una “soluzione logica” degli “aspetti della natura umana di cui gli uomini hanno sempre evitato di parlare”, il senso sembra chiarirsi.

Prima di tutto il bacio (con una donna) diventò la mia fissazione. Oggi posso dire che il bacio in realtà per me non era altro che l'immagine di qualcosa in cui il mio spirito cercava dimora. Ma a quel tempo, poiché lo scambiavo per puro e semplice desiderio carnale, fui costretto a dedicarmi con tutte le mie forze al grottesco travestimento del mio cuore. E il rimorso incosciente di falsare la realtà, rattivava così ostinatamente la mia recita.

Queste parole illustrano chiaramente le circostanze psicologiche dell'io. Non è capace di amare una donna, e per negare questa evidenza, spinto dal “violento e inappagabile desiderio di non essere se stesso”, scambia quest'ultimo per “desiderio carnale” verso le donne. Finisce così per recitare “la mia farsa cosciente”, “il mio teatro mascherato per mostrarmi a me stesso”. L'io incapace di amare una donna è un perverso, è un'esistenza tabù, non può essere più che uno scandalo. Ma è interessante notare con quanta precisione l'autore concettualizza il significato di questo scandalo. Quando dice che la sessualità che si rivolge solo agli individui del proprio sesso trasforma l'io in un essere che “desidera le cose che non si desiderano”, o meglio, che “non desidera le cose che si desiderano”, sta trattando una questione morale. Inoltre, quando il desiderio sessuale comune viene definito “il desiderio che nasce dal fatto di essere se stesso”, e il desiderio di fuggire dall'omosessualità viene espresso come “violento e inappagabile desiderio di non essere se stesso”, ci troviamo di fronte a una questione esistenziale. La morale (come si deve essere) e la teoria esistenziale (cosa sono), questi sono i due ambiti a cui è costretto a pensare per il fatto di essere omosessuale. Una persona che fa abitare dentro di sé sempre il desiderio di “non essere se stesso”, di fuggire da se stesso, non potrà mai godere di quel principio di identità felice che “egli è se stesso”. L'io dice fra sé e sé: “Tu non sei un essere umano. (...) Tu sei un essere stranamente triste e non umano”.

Si dice che da *Le confessioni* di Rousseau in poi, tutti i romanzi-confessione tendano all'auto-ricerca esistenziale: “Io che confesso in realtà cosa sono?”. Anche *Confessioni di una maschera*, forse l'unico romanzo confessione di Mishima, non fa eccezione. L'io attraverso la confessione della propria omosessualità giunge alla domanda: che significato ha la mia esistenza? E la risposta “esistenziale” è: “tu sei un essere stranamente triste e non umano”. Ecco la metafisica che si cela dietro il racconto autobiografico di *Confessioni di una maschera*. Forse dovremmo ricercare la ragione del titolo di questo romanzo nelle parole prima citate: “il grottesco travestimento del mio cuore”, “il mio teatro mascherato per mostrarmi a me stesso”. L'io recita con tutte le proprie forze la parte di un uomo che ama le donne, e la seconda parte del lavoro è utilizzata solo per narrare il processo in cui l'io, con la maschera dell'uomo eterosessuale, corteggia una ragazza di nome Sonoko per poi abbandonarla. Da questo punto di vista, *Confessioni di una maschera* è principalmente la confessione di un io in maschera, un io che camuffandosi da persona “normale”, vive ingannando se stesso e gli altri. Ed è attraverso questa confessione che il protagonista finalmente si toglie la maschera e affronta il suo vero io.

Se consideriamo di importanza fondamentale la “confessione” del romanzo, potremmo anche accontentarci dell'interpretazione appena data, ma se diamo maggior rilievo alla “maschera” cosa accade? Se il vero io, a cui si dovrebbe giungere alla fine dell'audace confessione, avesse ancora la maschera? Se tutta la “confessione” fosse solo una finzione abilmente costruita con fatti reali? Non sto giocando con la retorica. Io non metto in dubbio che questo romanzo sia la “confessione” di

Mishima, solo che secondo me quello che lui confessa non è di essere omosessuale, anche nel caso lui lo fosse davvero. È la confessione di qualcosa metaforizzata, simbolizzata, mascherata dal fatto di essere omosessuale, la confessione di una verità più alta riguardo a se stesso. Il protagonista parla di una “chiara contraddizione” che è “il pentimento della mia stessa esistenza”. La vera confessione non poteva essere altro che lo svelamento di questa verità: la definizione della propria esistenza poteva nascere solo da un eterno principio contraddittorio, ovvero, “Io sono qualcosa che non vuole essere se stesso”. Ma perché Mishima aveva bisogno di questa confessione? Che senso aveva questa sorta di rituale? Riacciandoci alla critica che Valéry faceva a Baudelaire, proviamo a metterci nei panni di un giovane che nel 1949 era giunto al “risveglio di scrittore”. Ciò che il giovane ha trovato nella situazione letteraria di quegli anni, era una massa di “gente che il suo istinto ordinava categoricamente di ammazzare” (Valéry). Nonostante ciò per quattro anni, dalla fine della guerra fino ad allora, è rimasto in piedi sulla soglia del *bundan*, in attesa di ricevere il permesso di entrare. Dobbiamo osservare con attenzione questa situazione ricca di contraddizioni.

Il protagonista di *Confessioni di una maschera*, che ha avuto in anticipo la notizia della sconfitta della guerra, pensa:

Non m’importava niente della sconfitta della guerra. La mia unica preoccupazione era il fatto che sarebbero cominciati giorni paurosi. Il fatto che quella “vita quotidiana”, il cui solo pensiero mi faceva tremare, quella vita quotidiana di cui ingannevolmente pensavo non sarebbe mai giunta, sarebbe invece inevitabilmente cominciata dal giorno dopo.

Nella stagione della guerra tutto era permeato dal pensiero romantico che tendeva a una grandiosa catastrofe, tutto scivolava nella vacanza dell’eternità, e l’eccezionalità era la norma. Ma se la fine della guerra ristabiliva la “quotidianità” e riorientava “l’ago della bussola della vita umana”, gli “anomali” finivano per essere semplicemente “anomali”. Nel particolare caso di Mishima, la fine della guerra rappresentava la fine di un’infanzia dolce e privilegiata, e il ristabilimento della “quotidianità” cancellava l’ora della sua partenza verso la vita. Con la fine della guerra finiva un’infanzia in cui lo scrittore galleggiava felice in quella natura che gli faceva assumere l’atteggiamento del genio; ora questa natura diventava un peso. Colui che aveva coltivato nella sua anima la metafisica del *Thanatos* e l’estetica del sangue, nella vita quotidiana del dopoguerra non poteva essere che un eretico. È chiaro che *Confessioni di una maschera* è un romanzo che confessa la paura e l’ansia nei confronti del dopoguerra, nei confronti di una società che fa prendere coscienza a Mishima di essere una “solitaria esistenza all’interno del mondo”. Così egli parla di questo senso di inadeguatezza attraverso un giovane omosessuale, attraverso la tristezza di un eretico. Tuttavia, questo San Sebastiano ci fa sentire, oltre alla sofferenza, anche una misteriosa sensualità dietro la quale si cela una certa spavalderia e sfrontatezza; e a questo mi riferivo prima quando ho parlato di “eroismo della diversità”.

Non dobbiamo dimenticare quello che Mishima ha scritto in *Hachigatsu nijūichinichi no aribai*:

Con la fine della guerra nel mio cuore germogliarono un disprezzo e un odio profondi verso quell’élite intellettuale che gioiva per la sconfitta e cominciava a procedere impavida verso la restaurazione del proprio pensiero.

La corrente principale della letteratura di quel tempo era rappresentata dalla generazione di scrittori precedente alla guerra che ora si definivano Scuola del dopoguerra (*Sengoha*). Il loro pensiero dominante era la “rivoluzione popolare”, un sogno irrealizzato per questa generazione di scrittori,

che torreggiava sublime come una divinità nel cielo della loro visione letteraria. Elementi quali la metafisica letteraria e l'emozione romantica, tipica dei lavori di Mishima come *Il racconto del promontorio* (*Misaki nite no monogatari*) e *I ladri* (*Tozoku*), non esistevano proprio in quella sorta di "1848"²¹ giapponese arrivato con un secolo di ritardo! Secondo gli stessi ricordi dello scrittore:

Un giovane che al tempo della guerra si sentiva un genio all'interno di un piccolo gruppo, nel dopoguerra non era altro che uno studentello che nessuno prendeva in considerazione (*Watakushi no henreki jidai*).

Ed era esattamente questa la condizione in cui si era trovato il giovane Mishima appena "incamminatosi verso la vita". Parafrasando Heidegger, Mishima cacciato via da quella felice autocomprensione "preontologica" del periodo adolescenziale della guerra – il periodo in cui fluttuava assente nella sua natura, convinto di essere un genio e senza alcuna consapevolezza della divisione tra lui e la società –, finalmente scopriva di trovarsi isolato all'interno di un mondo ostile. E qual era la principale causa del suo isolamento? La sua natura, una natura senza la quale non sarebbe esistita la sua identità. Così lo scrittore inizia a considerare "nemica" la propria natura, e scrive *Confessioni di una maschera* con lo scopo di trovare una "soluzione logica" alla sua contraddizione esistenziale.

"Io ho costruito una 'normalità' artificiale, e ho invitato Sonoko a fare il pericoloso lavoro di sostenere attimo per attimo un 'amore' non autentico". Queste parole, in apparenza riferite al finto dramma d'amore tra un uomo e una donna, credo che in sostanza si riferiscano solo al dramma con la maschera che Mishima interpreta nei confronti della società del dopoguerra. La "normalità" del dopoguerra per lo scrittore era qualcosa con cui poteva avere rapporto solo indossando una maschera, persino la confessione doveva avvenire attraverso una maschera. I lettori leggendo *Confessioni di una maschera*, probabilmente hanno creduto di vedere il viso nudo di Mishima. In realtà lo scrittore nel romanzo non dice bugie, egli confessa la propria verità senza nascondere nulla, ma quello che i lettori finiscono per credere essere il suo volto nudo, non è che un'altra maschera costruita alla perfezione per il suo viso. Sotto questa maschera identica al viso originale, una maschera solitaria e viva col marchio della perversione, sono convinto si nasconda il volto di Medusa carico di rabbia e odio verso la società del dopoguerra. O chissà, forse non c'è neanche un volto, perché per la "passione astratta" che forma l'essenza di Mishima non è necessario un volto; forse è sufficiente che fluttui nell'aria solo un'espressione di estasi senza viso.

Nel secondo capitolo²² ho paragonato il ritratto letterario di Mishima alla divinità romana Giano Bifronte, perché guarda con i suoi due volti da un lato verso la vita e dall'altro verso la morte. Quello che si può vedere nudo è solo il volto rivolto verso la morte, perché quello rivolto verso la vita è sempre coperto da qualche maschera.

Anche in *Confessioni di una maschera* compare il mare. È la famosa scena della "seduzione del mare" che invita il protagonista alla masturbazione.

Il sole del primo pomeriggio schiaffeggiava la superficie del mare. Il golfo era una gigantesca vertigine. Al largo una nuvola estiva se ne stava immobile e silenziosa per metà immersa nel mare. Sembrava un grandioso profeta addolorato. I suoi muscoli erano biancastri, simili all'alabastro.

²¹ Il critico si riferisce alla "Primavera dei popoli", i moti rivoluzionari borghesi europei del 1848 (ndt).

²² Si riferisce al secondo capitolo del volume *Mishima Yukio no sekai*, da cui è tratto questo quarto capitolo.

Il mare, rappresentato con sorprendente energia insieme ad altri elementi caratteristici dell'estate, come la brezza marina e la luce, scuote il desiderio sessuale primordiale che affiora dalle oscure profondità interiori del protagonista. È chiaro che la prima volta di quella "cattiva abitudine" esortata dal mare e avvenuta sotto il cielo azzurro, e la "strana tristezza e la solitudine" successive all'eiaculazione, proprio come la luce violenta e l'oscurità della vertigine descritte, hanno un collegamento con l'idea della morte. Eppure questo romanzo non esalta molto il tema della morte, manca quella triade di tonica "morte", "estate" e "mare" che caratterizza a esempio *Il racconto del promontorio*. Non che sia del tutto assente la scala musicale della morte, ma la tonica di questa scala mi sembra debole e incapace di risuonare su alti toni. L'io, che è stato esonerato dal servizio militare grazie a una providenziale bronchite sopraggiunta il giorno della visita medica, si domanda: "Come mai quando mi hanno annunciato che sarei tornato subito a casa, ho provato un irrefrenabile desiderio di sorridere che a stento sono riuscito a nascondere?". E si risponde: "Perché neanche una volta ho mai pensato realmente di morire. (...) La mia ricerca della morte nell'esercito era del tutto falsa". Non so se questa sia stata una reale esperienza dello scrittore, secondo alcune fonti questa sembra essere stata proprio la realtà. Ma anche se questa fosse solo una finzione, a maggior ragione testimonierebbe una sottile differenza tra il tema del *Thanatos* di *Confessioni di una maschera* e quello della maggior parte dei suoi lavori. Ecco perché prima dicevo che in questo romanzo non si sente netta la tonica della morte, o almeno non è così netta come in opere quali *La voce degli spiriti eroici* (*Eirei no koe*), in cui fa cantare l'antifona della morte alle anime dei kamikaze caduti in guerra. In *Watakushi no henreki jidai* è scritto:

Pur sapendo che prima o poi avrei dovuto morire, non avevo alcun desiderio che ciò accadesse. (...) Fuggivo sempre in un umido rifugio antiaereo portando con me un manoscritto da terminare; dall'entrata osservavo i bombardamenti della lontana metropoli, erano bellissimi.

Lo scrittore guardava da lontano lo scenario notturno dei bombardamenti come se fosse "la luce lontana del falò del grande banchetto della morte". In *Fermata brusca* (*Kyūteisha*), un breve racconto ironico e antifrastico del 1953, il protagonista prova entusiasmo nel lavoro solo quando la guerra sta per cominciare, e dice: "Il pensiero e i ricordi della guerra sono come deliziosi bon bon". Questo tono idealistico e lontano dalla realtà coincide con i sentimenti dell'io di *Confessioni di una maschera* che, nonostante la fascinazione per la guerra e la morte, in realtà non aveva mai pensato realmente di morire.

L'esperienza della guerra di Mishima durante l'adolescenza ha costruito la base della sua natura, ma dobbiamo notare che questa esperienza è composta da due parti vocali. Il soprano che canta "Pur sapendo che avrei dovuto morire", e il basso che canta "non volevo morire". La mia non vuole essere un'accusa alla mancanza di coraggio di Mishima che da adolescente è contento di essere riformato alla visita di leva e poi oggi, quasi a volersi riscattare, fa una prova sperimentale di servizio militare nel Forze di autodifesa. A me interessa la contrapposizione tra il canto "Pur sapendo che avrei dovuto morire", il canto del soprano metafisico in cui risuonano il senso della fine dell'epoca e il presentimento personale della morte, che me lo fa immaginare come l'ultimo imperatore della decadenza, il pilota suicida della bellezza; e il canto ostinato del basso "non volevo morire", che continuava a far risuonare gli archi della pragmaticità e della concretezza. Una contraddizione così emblematicamente rappresentata dall'immagine del giovane protagonista di *Confessioni di una*

maschera che tira fuori timorosamente la testa dal rifugio antiaereo, solo per godersi esteticamente lo scenario notturno della città incendiata dai bombardamenti.

Il giovane Mishima del periodo della guerra somiglia un po' al protagonista adolescente del *Diavolo in corpo* di Raymond Radiguet; quel precoce ragazzo che va a letto con la moglie di un soldato partito per il fronte della prima guerra mondiale, quel giovane irresponsabile per il quale la fine della guerra non rappresenta altro che la fine della sua relazione sessuale. Il protagonista del romanzo di Radiguet, essendo minorenni, poteva starsene in una zona sicura dove non arrivava il fuoco della guerra, e della guerra divorare solo il dolce frutto dell'amore. Se la guerra garantisce agli adolescenti un piacere e un trattamento privilegiato come questo, non c'è motivo perché essi non debbano desiderare che essa continui all'infinito. La guerra per il giovane Mishima, protetto in una zona sicura fra le mura di una società alto borghese, non è stata affatto un'esperienza realistica. Nel racconto breve *I preparativi della sera* (*Shitaku no yoru*, 1947), che trae spunto dall'alta società di Karuizawa nell'ultimo periodo della guerra, viene dipinta l'immagine di un'estate che splende nel "senso della fine".

Quella sarebbe stata l'ultima estate della guerra. Non era l'estate che viene dopo la primavera e precede l'autunno, era una stagione del tutto unica, come una piccola isola solitaria.

Sono descritte le signore delle classi alte che chiacchierano tra loro chiedendosi superficialmente: "Quando finirà questa guerra?", e in fin dei conti pensano al conflitto solo come una faccenda che riguarda i politici, l'esercito e il popolo. Nel racconto viene eliminato ogni aspetto di meschinità e impurità relativo alla guerra, ed esaltati solo lo splendore della vita grandiosa e il senso della fine dell'epoca. Per Mishima la guerra non era stata altro che un'esperienza metafisica e lirica.

Eppure in *Confessioni di una maschera* non troviamo questa "elegante" esperienza della guerra. Chissà perché, come in *Watakushi no henreki jidai*, essa è raccontata così com'è, senza attraversare quel processo di metaforizzazione che approda al tema del *Thanatos*, così presente, con molte variazioni di forma, in tutta la sua letteratura successiva. Troviamo invece la figura di un protagonista che odia l'esercito, quasi un antimilitarista. Non è strano? Almeno in *Confessioni di una maschera*, lo scrittore non fa cantare il soprano metaforico della morte, concentrandosi sulla parte del basso della vita. Questo aspetto, insieme al fatto che questo romanzo sia l'unico nello stile della confessione, mi appare molto strano. Una delle espressioni più amate da Mishima è *kokoro wo yorou* (mettere l'armatura al cuore). Così come il suo corpo è protetto dall'armatura di muscoli sviluppati con il body building, anche i suoi lavori, come la pelle immortale di Sigfrido, sono protetti dall'armatura del perfetto metodo del controllo e del calcolo. Ma io credo che la particolarità di *Confessioni di una maschera* sia quella di mostrare le deboli giunture di questa solida armatura.

Alcuni anni dopo la pubblicazione del romanzo, Mishima dice: "Questo è un lavoro che ho potuto scrivere proprio grazie alla forza dell'epoca", ma in realtà cosa intende per "forza dell'epoca"? Prima ho detto che Mishima all'età di ventiquattro anni si trovava sulla soglia della letteratura del dopoguerra, con un *bundan* formato da scrittori di natura e talento completamente diversi dai suoi. Egli stesso ricorda:

A quel tempo se non avevi l'etichetta della *Sengoha* (Scuola del dopoguerra), la tua letteratura era considerata vecchia e in ritardo con i tempi. Non c'erano vie alternative, fra i nuovi scrittori l'esistenza di una letteratura autonoma, staccata dalla loro corrente, non era presa in nessuna considerazione.

È stato quindi naturale che Mishima, presentandosi con lavori permeati di estetismo nichilistico, come *I ladri*, venisse considerato “in ritardo con i tempi”. Naturalmente noi oggi sappiamo, come fatto storico acclarato, che Mishima era un rappresentante solitario della generazione della guerra, che difendeva da solo la sua fortezza dall’assalto degli scrittori della generazione precedente alla guerra che ora formavano la Scuola del dopoguerra. E sappiamo anche che Mishima era comparso troppo presto, perché gli scrittori che appartenevano alla sua stessa generazione e con le sue stesse esperienze sarebbero comparsi sulla scena letteraria solo dieci anni dopo. Ma a quel tempo lui stesso non lo capiva ancora, e si concentrava soltanto a recuperare la sua “breve adolescenza letteraria che andava scolorendosi a velocità mostruosa”. Ora, non c’era nient’altro più del suo “estetismo nichilista”, del suo credere di essere un genio letterario che contrastasse con le idee di quell’epoca, ma allora perché dice che *Confessioni di una maschera* nasce grazie alla “forza dell’epoca”?

Mishima voleva diventare assolutamente uno scrittore. Anche se era in un mondo letterario che lo considerava a vent’anni già in ritardo con i tempi, anche se era nel mondo della letteratura del dopoguerra dominato da “gente che il suo istinto ordinava categoricamente di ammazzare”, lo voleva a tutti i costi. Qui forse dovremmo individuare una sorta di “opportunismo bellicoso” di Mishima. Forse per lui a quel tempo la “forza dell’epoca” aveva una doppia funzione. Della prima abbiamo già discusso abbastanza, e cioè che lo scrittore prende come tema per il suo romanzo l’esistenzialismo, il suo rapporto contro il mondo e l’epoca, e per la prima volta fa un’analisi non ironica della sua stessa ironia. La seconda è che il cambiamento dei valori, il crollo dei tabù sociali, il disordine e la confusione del dopoguerra aveva dato il diritto di cittadinanza alla “confessione” di questo romanzo. Non voglio dire che Mishima abbia messo in primo piano lo stile della “confessione scandalistica” e lasciato sullo sfondo “l’estetismo nichilistico” solo per adulare il clima della letteratura del dopoguerra. Ma di sicuro, in un’epoca dominata dall’immoralità e l’anarchia – le rovine dei bombardamenti, i barboni, la corsa ai prodotti alimentari, le prostitute, il mercato nero, le rapine, ecc... –, lo scrittore attraverso un argomento scioccante e una chiara autoanalisi cercava di adeguarsi alla società. Egli stesso afferma: “Giacevo letteralmente insieme a quell’epoca. Per quanto assumessi una posa anti-epoca, non potevo che giacerci insieme”. Tuttavia l’opportunismo di Mishima appare meravigliosamente bellicoso. Mettendosi la maschera del perverso, confessa di essere un uomo incapace di adeguarsi alla “vita quotidiana” del dopoguerra. E mentre la gente osservava questo mostro, per metà dubitando e per metà credendogli, egli stabiliva il suo giusto posto all’interno della letteratura del dopoguerra. Così *Confessioni di una maschera* ha stabilito la sua reputazione di scrittore, creando con la società un rapporto antagonista di “adeguamento del non adeguamento”. Ma in realtà Mishima nascondeva nel profondo del suo cuore, come una bomba a orologeria, un forte sentimento di diversità, un sentimento ostile, quasi di odio, nei confronti dell’epoca che lo aveva finalmente accolto. La metafisica della “morte” così profondamente radicata nella natura di Mishima, da *Confessioni di una maschera* in poi, viene controllata con attenzione e allontanata temporaneamente dalla superficie dei lavori successivi, inaugurando il periodo che lui stesso ama definire del “classicismo”.