

## San Sebastiano e il sacrificio del samurai

Analisi, nell'ambito della semiotica della cultura, dell'utilizzo della figura di San Sebastiano da parte dello scrittore giapponese Yukio Mishima

di Marco De Baptistis e Matteo Albertini

### *Immagini analizzate*



Fig. 1 - Guido Reni, *San Sebastiano* 1615 circa

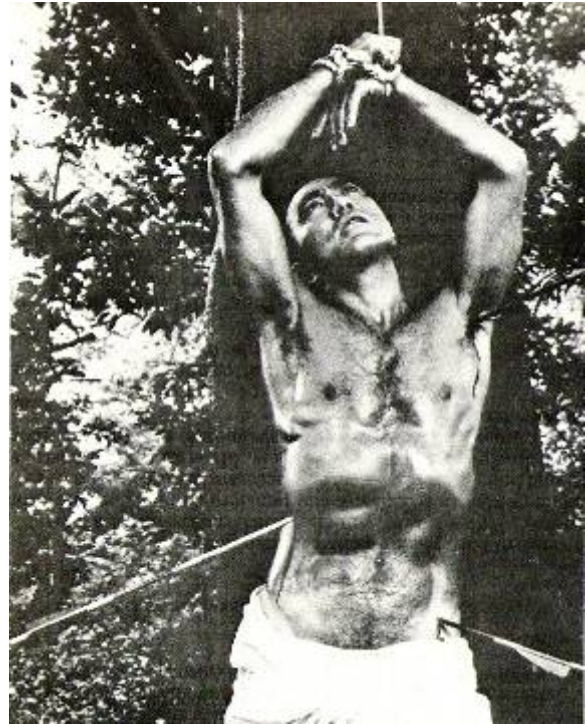


Fig. 2 - Eikoh Hosoe, *Mishima come San Sebastiano* 1963

### *Brani analizzati tratti da Confessioni di una maschera di Yukio Mishima*

*Un giorno, approfittando di un leggero raffreddore che mi aveva impedito di andare a scuola, pescai alcuni volumi di riproduzioni d'opere d'arte che mio padre aveva riportato in patria come ricordo dei suoi viaggi in terre straniere, e rifugiatomi in stanza da letto li esaminai con grande attenzione. Mi affascinarono in special modo le fotoincisioni di sculture greche nelle guide dei vari musei italiani. Quando mi trovai davanti alle rappresentazioni del nudo, fra le molteplici riproduzioni di capolavori furono queste tavole in bianco e nero che appagarono la mia fantasia a preferenza d'ogni altra. Ciò era dovuto probabilmente al semplice fatto che, anche riprodotta, la scultura mi pareva più vicina alla vita. Era la prima volta che vedevo dei libri di quella specie. Quel taccagno di mio padre, insofferente dell'idea che mani infantili avessero a*

*toccare e a insudiciare quelle figure, e temendo per giunta – come a torto! – ch'io potessi venir attratto dalle donne ignude dei capolavori, aveva riposto i volumi nei più profondi recessi di uno stipo. Quanto a me, non mi ero mai sognato fino a quel giorno che potessero essere più interessanti delle vignette dei giornalini da ragazzi.*

*Stavo sfogliando una delle ultime pagine d'un volume. Tutt'a un tratto, dall'angolo della pagina successiva, baluginò davanti ai miei occhi un'immagine che dovetti ritenere si fosse appostata laggiù per me solo, a mio beneficio.*

*Era una riproduzione del San Sebastiano di Guido Reni, che figura nella raccolta di Palazzo Rosso a Genova.*

*Il tronco dell'albero del supplizio, nero e leggermente obliquo, campeggiava sullo sfondo tizianesco d'una tenebrosa foresta e d'un cielo serotino, fosco e distante. Un giovane di singolare avvenenza stava legato nudo al tronco dell'albero, con le braccia tirate in alto, e le cinghie che gli stringevano i polsi incrociati erano fermate all'albero stesso. Non si scorgevano legami d'altra sorta, e l'unico rivestimento della nudità del giovane consisteva in un ruvido panno che gli fasciava mollemente i lombi.*

*Immaginai che fosse la descrizione di un martirio cristiano. Ma siccome era dovuta a un pittore della scuola eclettica derivata dal Rinascimento, anche da questo dipinto che raffigurava la morte di un santo cristiano emanava un forte odore di paganesimo. Il corpo del giovane – lo si potrebbe perfino paragonare a quello di Antinoo, il favorito di Adriano, la cui bellezza fu così spesso immortalata nella scultura – non reca alcuna traccia degli stenti o dello sfinimento derivati dalla vita missionaria, che improntano l'effigie d'altri santi: questo palesa invece unicamente la primavera della gioventù, unicamente luce e piacere e leggiadria.*

*Quella sua bianca e incomparabile nudità scintilla contro uno sfondo di crepuscolo. Le braccia nerborute, braccia d'un pretoriano solito a flettere l'arco e a brandire a spada, sono levate in una curva armoniosa, e i polsi s'incrociano immediatamente al disopra del capo. Il viso è rivolto leggermente in alto e gli occhi sono spalancati, a contemplare la gloria del paradiso con profonda tranquillità. Non è la sofferenza che aleggia sul petto dilatato, sull'addome teso, sulle labbra appena contorte, ma un tremolio di piacere malinconico come una musica. Non fosse per le frecce con le punte confitte nell'ascella sinistra e nel fianco destro, egli sembrerebbe piuttosto un atleta romano che allevia la stanchezza in un giardino, appoggiato contro un albero scuro.*

*Le frecce si sono addentrate nel vivo della giovane carne polposa e fragrante, e stanno per consumare il corpo dall'interno con fiamme di strazio e d'estasi suprema. Ma il sangue non sgorga, non ha ancora infuriato il nugolo di frecce che si vedono in altri dipinti del martirio di San Sebastiano. Qui, invece, due frecce solitarie mandano le loro ombre quiete e delicate sopra la levigatezza della pelle, simili alle ombre d'un ramo che cadono su una scala di marmo.*

*Ma tutte queste interpretazioni e scoperte vennero in un secondo momento.*

*Quel giorno, nell'attimo in cui scorsi il dipinto, tutto il mio essere fremette d'una gioia pagana. Il sangue mi tumultuò nelle vene, i lombi si gonfiarono quasi in un impeto di rabbia. La parte mostruosa di me ch'era prossima a esplodere attendeva ch'io ne usassi con un ardore senza precedenti, rinfacciandomi la mia ignoranza, ansimando per lo sdegno. Le mani, affatto inconsciamente, cominciarono in un movimento che non avevano imparato mai. Sentii un che di*

*segreto, un che di radioso, lanciarsi ratto all'assalto dal didietro. Eruppe all'improvviso, portando con sé un'ebbrezza accecante...*

*Trascorse un certo tempo e poi, con animo desolato, guardai in giro per lo scrittoio a cui stavo di fronte. Fuori dalla finestra un acero proiettava dovunque un vivido riverbero – sulla boccetta d'inchiostro, su libri e quaderni di scuola, sul dizionario, sull'immagine di San Sebastiano. Apparivano qua e là degli schizzi d'un biancore fioccoso – sul titolo a caratteri dorati d'un libro di testo, sul margine del calamaio, su uno spigolo del dizionario. Alcuni oggetti gocciavano pigramente, altri lucevano di un fioco barlume come gli occhi d'un pesce morto. Per fortuna un movimento riflesso della mia mano per proteggere la figura riprodotta aveva impedito che il volume s'insudiciasse.*

*Fu quella la mia prima eiaculazione. E fu anche l'inizio, maldestro e assolutamente impremeditato, della mia "brutta abitudine".*

*(Si nota un'interessante coincidenza nel fatto che Hirschfeld assegni alle "immagini di San Sebastiano" il primo posto fra quei generi d'opere d'arte dai quali l'invertito tra un godimento speciale. Questa osservazione di Hirschfeld conduce facilmente alla congettura che nella stragrande maggioranza dei casi d'inversione, soprattutto d'inversione congenita, gli impulsi degli invertiti e dei sadici siano commisti inestricabilmente).*

*Secondo la tradizione, San Sebastiano nacque circa alla metà del terzo secolo, divenne capo della guardia pretoriana di Roma, e chiuse la sua breve esistenza nel martirio, poco dopo la trentina. Si vuole che morisse nell'anno 288, sotto il regno dell'imperatore Diocleziano. Questi, che doveva solo alle doti personali l'ascesa al potere e aveva una grande esperienza della vita, era ammirato per l'indole benigna, al contrario del coimperatore Massimiano che aborriva il cristianesimo e condannò a morte il giovane numida Massimiliano perché si era rifiutato, in nome del pacifismo dei cristiani, di prestare il servizio militare obbligatorio. Il centurione Marcello fu parimenti giustiziato per la sua fermezza religiosa. Ecco dunque l'ambiente storico nel quale s'inquadra comprensibilmente il martirio di San Sebastiano.*

*Sebastiano abbracciò di nascosto la fede cristiana, usò della propria carica di capo della guardia pretoriana per alleviare i tormenti dei correligionari in prigione, e convertì vari cittadini di Roma, ivi compreso l'edile; quando la sua attività venne scoperta, fu condannato a morte, colpito da frecce innumerevoli e lasciato per morto sul luogo del supplizio. Ma una pia vedova, giunta per dargli sepoltura, scoprì che il corpo del giovane era ancora caldo, gli prodigò le sue cure e gli ridiede la vita. Immediatamente dopo, tuttavia, egli sfidò l'imperatore insultandone la divinità. Questa volta fu ucciso a bastonate.*

*Nulla vita di credere che i tratti essenziali di questa leggenda corrispondano al vero; si sa per certo ch'ebbero luogo svariati martiri del genere. Quanto al dubbio che sia impossibile richiamare in vita un essere umano quando lo abbiano trafitto tante di quelle frecce, non potrebbe trattarsi d'un abbellimento posteriore, d'un uso familiare del tema della resurrezione in risposta all'esigenza del miracoloso, tipica dell'uomo da che mondo è mondo?*

*Siccome terrei a che il mio rapimento di fronte alla leggenda, di fronte al dipinto, fosse compreso più chiaramente nella carica di ferocia, di sensualità che ne formava l'essenza, inserisco a questo punto uno scritto incompiuto, che composi parecchio tempo dopo:*

*Dalla finestra di un'aula scolastica sorpresi una volta un albero di media altezza che ondeggiava al vento. Mentre guardavo, nel mio cuore si levò un sordo rimbombo. Era un albero di bellezza conturbante. Ergeva a perpendicolo sul prato un triangolo sfumato di rotondità; il senso compatto della sua verzura poggiava sui molteplici rami, che si slanciavano in alto e in fuori con l'armoniosa simmetria dei bracci d'un candelabro; e sotto la vegetazione spiccava un tronco gagliardo, simile a un piedistallo d'ebano. Eccoli lì, quell'albero, perfetto e squisitamente plasmato senza che ne scapitassero affatto la grazia e la schiettezza della Natura, che serbava un silenzio sereno come se fosse stato il proprio artefice. E ciò malgrado era sicuramente una cosa creata. Forse una composizione musicale. Un pezzo di musica da camera d'un maestro tedesco: musica, forte d'un piacere così religioso e tranquillo che non potevi chiamarla altrimenti che sacra, colma della solennità e della vaga mestizia che improntano i disegni di nobili arazzi...*

*E così l'analogia tra la forma dell'albero e i suoi musicali assunse un certo significato per me. Poco ci sarà dunque da stupire se quando fui assalito dall'una e dagli altri insieme, tanto più forti nell'alleanza, la mia emozione indescrivibile, misteriosa, dovette essere affine, non già al lirismo, ma a quell'ebbrezza sinistra che si scopre nel congiungimento di religione e musica.*

*All'improvviso domandai in cuor mio: "Non fu proprio quest'albero qui... l'albero a cui legarono il giovane santo con le mani dietro alla schiena, lungo il cui tronco il suo sacro sangue colò a goccia a goccia come minuto stillicidio dopo la pioggia? Quell'albero romano su cui egli si contorse nell'orgasmo dell'estrema agonia mentre la sua giovane carne strisciava acerbamente contro la corteccia, per l'ultima testimonianza da lui resa d'ogni gioia e dolore terreno?"*

*Nei martirologi tradizionali si narra che, durante il periodo successivo all'ascesa al trono di Diocleziano, quando l'imperatore vagheggiava un potere altrettanto illimitato del libero spaziare a volo degli uccelli, un giovane capo della guardia pretoriana fu messo in carcere e accusato del delitto di servire a un dio proibito. Quel giovane aveva un corpo flessuoso che richiamava alla mente il celebre schiavo orientale caro all'imperatore Arano, e gli occhi d'un cospiratore, impassibili come il mare. Era di un'arroganza che incantava. Soleva portare sull'elmo un giglio bianco, che gli recavano in dono ogni mattina alcune vergini della città. E quel giglio, che ricadeva con garbo insieme alla copiosa, virile chioma di lui mentre egli si riposava dell'accanito giostrare, somigliava in maniera sorprendente alla collottola d'un cigno.*

*Non c'era nessuno che conoscesse il suo luogo di nascita, né quello di provenienza. Ma chiunque lo vedesse intuiva che quel giovane dal fisico d'uno schiavo e dal tratto d'un principe era un pellegrino che presto sarebbe scomparso. Sembrava alla gente che questo Endimione fosse un nomade che guidava le sue greggi; che questo fosse proprio l'essere prescelto a scoprire un pascolo di verde più cupo d'altri pascoli.*

*E ancora, c'erano delle fanciulle fermamente convinte ch'egli fosse venuto dal mare: giacché il muggio del mare si poteva sentire entro il suo petto; giacché le sue pupille serbavano barlumi dell'orizzonte misterioso e eterno che il mare imprime come un pegno d'amore in fondo agli occhi di quanti nascono lungo la sua sponda e sono costretti ad allontanarsene; giacché i suoi sospiri erano afosi come le brezze della marea nel solleone, e olezzavano d'alghe gettate a riva.*

*Era questi Sebastiano, il giovane capo della guardia pretoriana. E una bellezza pari alla sua non era forse predestinata a morte? Forse che le robuste matrone di Roma, i cui sensi erano allenati dal gusto del buon vino che faceva fremere le ossa e dal sapore di rosse carni sanguinolente, non subodoravano immediatamente la sua sorte decretata dalle stelle infauste, tuttora a lui ignota, e non lo amavano per questo motivo? Il suo sangue tumultuava a un ritmo anche più furioso del solito sotto la carne bianca, pronta a sgorgare al più presto, non appena quella carne fosse stata squarciata. Come avrebbero potuto non udire, quelle donne, i desideri tempestosi d'un simile sangue?*

*Il suo, non era un fato da compiangere. No, non era un fato miserando per alcun verso. Era semmai tragico e superbo, un fato che potremmo chiamare addirittura fulgido.*

*A chi ben consideri, sembra probabile che più di una volta, perfino nella piena dolcezza d'un bacio, un presentimento dell'estrema agonia gli solcasse la fronte con un'ombra fugace di dolore.*

*Egli inoltre dovè prevedere, sia pure vagamente, ch'era il martirio, né più né meno, che si teneva in agguato lungo il suo cammino; che appunto questo marchio impresso dal Fato su di lui denotava il suo distacco da tutto gli uomini comuni della terra.*

*La mattina di cui vogliamo parlare, Sebastiano allontanò le coperte con un calcio e balzò giù dal letto allo spuntare del giorno, spinto da vari compiti marziali. C'era un sogno che lo aveva visitato all'alba – gazzie del malaugurio che gli facevano ressa sul petto, che gli coprivano la bocca con li starnazzanti – e non era ancora svanito del tutto dal suo capezzale. Ma il rozzo giaciglio in cui egli si coricava ogni sera spandeva una fragranza d'alghe marine gettate a riva; e dunque un profumo come quello avrebbe certamente continuato a cullarlo per una lunga sequenza di notti fra sogni di mare e di sconfinati orizzonti.*

*Mentre indugiava davanti alla finestra e rivestiva l'armatura scricchiolante, Sebastiano osservò sul lato opposto della strada un tempio circondato da un boschetto, e nell'alto dei cieli sovrastanti vide calare la costellazione che aveva nome Mazzaroth. Il giovane contemplava il magnifico tempio pagano, e intanto nell'arco sottile dei sopraccigli spuntò un'espressione d'intenso disprezzo, che quasi rasentava la sofferenza e ben si addiceva alla sua bellezza. Invocato il nome dell'unico Dio, Sebastiano intonò sottovoce alcuni versetti tremendi delle Sacre Scritture. E ecco, come se la tenuità del suo canto si moltiplicasse per mille e echeggiasse di risonanza maestosa, egli udì un gemito possente che si levava, non c'era dubbio, da quel tempio maledetto, da quelle file di colonne che scindevano i cieli radiosi. Era un fragore simile a quello d'una strana congerie che rovinasse in frantumi, e si riverberava contro la cupola celeste tempestata di stelle.*

*Sebastiano sorrise e chinò gli occhi verso un punto sotto la finestra. C'era un gruppo di vergini che salivano di nascosto alle sue stanza per le preghiere del mattino, come sempre solevano fare nella semioscurità antelucana. E ogni vergine aveva in mano un giglio ancora assopito, con tutti i petali chiusi...*

[...]

*Il sole del pomeriggio batteva senza sosta la superficie del mare, e tutta la baia era un'unica, stupenda distesa di fulgore. All'orizzonte campeggiavano alcune*

*nuvole estive, ferme nel silenzio, immergendo parzialmente in acqua, le forme sontuose, funeree, profetiche. I muscoli delle nuvole erano pallidi come alabastro. Poche barche a vela e a remi e molti pescherecci erano usciti dalle rive sabbiose e ora circolavano pigramente al largo. Salvo le figurine che avevano a bordo, non si vedeva anima viva. Una calma sottile ammantava ogni cosa. Come una vanesia che fosse venuta a spiattellare i suoi piccoli segreti, soffiava una leggera brezza marina, portando ai miei orecchi un tenue suono, simile all'aleggiare invisibile d'insetti spensierati. La riva vicina a me era composta quasi per intero di bassi, agevoli scogli che pendevano verso il mare. C'erano soltanto due o tre ripidi spuntoni di roccia uguali a quello sul quale io stavo seduto.*

*Le onde cominciavano al largo e venivano avanti scivolando ai fior d'acqua in forma di verdi gonfiori agitati. I gruppi di scogli bassi s'inoltravano per un buon tratto nel mare, dove la loro resistenza alle onde lanciava in aria alti sprazzi, simili a bianche mani levate a chiedere aiuto.*

*Gli scogli, tuffati nella liquida sensazione di abbondanza profonda, parevano assorti in sogni di gavitelli che avessero rotto gli ormeggi. Ma in un baleno il cavallone se li era lasciati dietro e filava verso la spiaggia senza rallentare la corsa. Mentre si avvicinava alla sponda qualcosa si svegliava e si ergeva nell'interno del suo verde cappuccio. L'onda ingrandiva, e rivelava a perdita d'occhio la lama aguzza dell'enorme mannaia del mare, liberata e pronta a colpire. All'improvviso cadeva il ferro turchino della ghigliottina alzando un bianco zampillo di sangue. Il corpo dell'onda schiumava e rotolava e inseguiva la propria testa mozza, e per un attimo rifletteva l'azzurro puro del cielo, quello stesso azzurro sovrumano che si specchia negli occhi del morente... Durante il rapido istante in cui l'onda sferrava l'attacco, i gruppi di scogli, levigati e corrosi, si erano nascosti nella candida spuma, ma adesso, emergendo a grado a grado dal mare, luccicavano fra i residui dell'onda nel risucchio. Dalla cima dello spuntone di roccia dove stavo a guardare, potevo vedere i paguri che arrancavano di sghembo all'impazzata sopra gli scogli scintillanti e i granchi che s'irrigidivano nel riverbero.*

*Tutt'a un tratto il mio senso d'isolamento si confuse con le reminescenze di Omi. Successe così: l'attrazione che provavo da tanto tempo verso la solitudine di cui era colma la vita di Omi - solitudine dovuta al fatto che la vita lo aveva ridotto in schiavitù - mi aveva instillato da prima il desiderio di possedere la stessa qualità; e ora che stavo sperimentando, in quest'impressione di vuoto davanti alla pienezza del mare, una solitudine che esteriormente ricordava la sua, volevo assimilarla fino in fondo, addirittura per il tramite dei suoi occhi. Avrei impersonato il duplice personaggi di Omi e di me stesso. Ma per arrivarci, bisognava anzitutto che scoprissi qualche punto di affinità con lui, per leggero che fosse. Ecco che allora sarei stato in grado di diventare la controfigura di Omi e di comportarmi consapevolmente proprio come se con animo esultante traboccassi di quella stessa solitudine che con molta probabilità in lui era invece inconsapevole raggiungendo alla fine l'avverarsi di quel sogno a occhi aperti in cui il piacere che io provavo alla vista di Omi diventava il piacere che provava Omi in persona.*

*Da quando era cominciata la mia ossessione per l'immagine di San Sebastiano, avevo preso senza avvedermene l'abitudine d'incrociare le mani sopra la testa ogni volta che mi capitava di esser nudo. Era un corpo gracile, il mio, senza nemmeno la più pallida traccia della florida bellezza di Sebastiano. Ma adesso tornai a atteggiarmi spontaneamente in quella posa. Così facendo, lo sguardo mi*

*cadde sopra le mie ascelle. E un misterioso desiderio sessuale si mise a bollire dentro di me.*

*L'estate era venuta, e col suo arrivo erano spuntati laggiù, in quel concavo, i primi germogli di ciuffetti neri, non paragonabili a quelli di Omi, è vero, ma infallibilmente presenti. Qui stava dunque il punto di somiglianza con Omi che il mio proposito richiedeva. Non c'è dubbio che lo stesso Omi fosse compreso nel mio desiderio sessuale, ma nemmeno poteva negarsi che questo desiderio si rivolgesse in prevalenza alle mie ascelle. Pungolato da un pullulare di circostanze concomitanti - la brezza salata che mi faceva fremere le narici, il vivido sole d'estate che mi sferzava arroventandomi dolorosamente le spalle e il petto, l'assenza d'una forma umana fin dove l'occhio poteva spaziare - per la prima volta in vita mia appagai la mia "brutta abitudine" lì all'aperto, sotto il cielo azzurro. E scelsi a suo oggetto le mie ascelle...*

*Il mio corpo fu scosso da una strana angoscia. Avvampai d'una solitudine infuocata quanto il sole. I calzoni da bagno, di lana blu marino, mi si erano incollati sgradevolmente allo stomaco. Mi calai piano piano dallo scoglio, entrai in una buca vicina alla spiaggia. Nell'acqua i miei piedi sembravano conchiglie bianche, morte, e potei scorgere in trasparenza il fondo, costellato di gusci e tremolante di crepe. M'inginocchiai lì dentro e mi esposi all'impeto di un cavallone che si era rotto in quell'attimo si precipitava incontro a me con un muggito sonoro. Mi prese in pieno petto, quasi mi seppellì sotto la cresta rovinosa.*

*Quando l'onda si ritirò, la mia polluzione era stata travolta. Insieme all'onda che tornava indietro, insieme agli innumerevoli organismi viventi che conteneva - microbi, semi di flora subacquea, uova di pesce - le miriadi dei miei spermatozoi erano state inghiottite dalla schiuma del mare.*

*Confessioni di una maschera*, pag. 38-46 e 78-81 ed. italiana.

### ***Introduzione all'analisi***

Questi due brani sono tratti da "Confessioni di una maschera", l'esordio letterario di Mishima, un romanzo fortemente autobiografico ed uno dei libri più apprezzati e conosciuti dello scrittore giapponese.

Il libro narra la storia di un giovane che, come recita la quarta di copertina dell'edizione italiana, "difetta in via assoluta di qualsiasi forma di voglia carnale per l'altro sesso". È la storia di come questo ragazzo, cresciuto in Giappone durante la seconda guerra mondiale, impara a conoscersi e accettarsi nella sua diversità; delle sue fantasie sadomasochiste e feticiste, sul martirio e la morte gloriosa in battaglia, e dei suoi tentativi di mascherare la propria identità sessuale e le proprie reali inclinazioni.

Il libro è scritto in prima persona. Molto spesso nel romanzo, ciò che il protagonista ci racconta dei suoi pensieri contrasta con ciò che egli ha fatto. Addirittura egli opera delle azioni per simulare le proprie passioni e i propri desideri. Vedremo come in questi due brani invece si attui un'unione tra pensiero, azione e passione e di come sia possibile renderne

conto attraverso lo studio strutturale della dimensione figurativa a livello intratestuale e intertestuale. Non vogliamo parlare di dimensione “simbolica” per quanto riguarda il testo di Mishima, perché il termine simbolo nel metalinguaggio semiotico ha un preciso significato a seconda delle scuole e degli autori<sup>1</sup>. Intendiamo rifarci, a livello metodologico, per spiegare il funzionamento di questo meccanismo, invece ad una distinzione elaborata da Gilles Deleuze: quella tra *serie* e *struttura*<sup>2</sup>. In un commento a Lévi-Strauss sul totemismo, Deleuze parla di due meccanismi per spiegare i rapporti tra uomini e animali, un rapporto attraverso una serie che lavora cercando delle somiglianze del tipo: A è simile a B che è simile a C che è simile a D ecc. Si crea così una serie di somiglianze tra elementi atomici, per qualche aspetto o capacità, articolabili anche attraverso una sorta di albero porfiriano. È una articolazione “dell’immaginario seriale”, così lo definisce Deleuze. Quello che fa Lévi-Strauss invece è pensare che, nel caso del totemismo, si creino delle relazioni non tra singoli elementi, ma tra categorie appartenenti a diverse strutture. In pratica avremo una relazione del tipo: il gruppo umano A sta al gruppo B come la specie animale A’ sta al gruppo B’. Come vedremo nel caso dei testi presi in esame, anche la dimensione figurativa funziona secondo questo principio. Anzi, tali connessioni, nell’ambito di una semiotica della cultura, si attuano anche tra testi diversi e a livelli diversi del percorso generativo. Non avremo solo somiglianze o differenze tra elementi atomici, ma relazioni “locali” tra sistemi di differenze. Come ricorda Nicola Dusi questo meccanismo è anche alla base della traduzione intersemiotica tra i testi e tra le culture. Questa dimensione strutturale non si vede come si possa distinguere dalla relazione semisimbolica. È opportuno parlare di relazione semisimbolica solo in chiave intratestuale? In ogni caso il meccanismo che sta alla base di una sorta di “semisimbolismo intertestuale/intersemiotico” è lo stesso, e forse bisognerebbe chiamarlo semplicemente semiotica della cultura.

Questi due brani presi in esame, ci sembrano particolarmente ricchi ed estremamente esemplificativi rispetto ad una possibile analisi semiotica. Abbiamo scelto di lavorare principalmente a livello della messa in discorso, sugli elementi tematici e figurativi, oltre che sui sottili e complessi meccanismi dell’enunciazione.

Ci siamo accorti compiendo l’analisi che, all’interno del libro di Mishima, è all’opera una figuratività profonda che costituisce un vero e proprio ragionamento per figure. A nostro

---

<sup>1</sup> Il termine simbolo nella teoria di Hjelmslev è usato per distinguere in una semiotica monoplanare, una grandezza, suscettibile di una o più interpretazioni. Se le semiotiche biplanari, come le lingue naturali, sono sistemi di segni, i simboli sono dei non-segni per il linguista danese. Ch. Sander Peirce definisce il simbolo come fondato su una convenzione sociale, in opposizione all’icona (somiglianza) e all’indice (contiguità “naturale”). Per una ampia trattazione degli usi del termine simbolo si veda Eco 1984.

<sup>2</sup> In Deleuze e Guattari 1980, ed. it. p.339

parere non si può rendere conto di questa ricchezza figurativa attraverso una semiotica della percezione deculturalizzata o attraverso una vecchia semiotica dei codici. L'unico modo per mantenere una efficacia euristica nell'analisi semiotica di questo testo è di collocarsi nell'ambito di una semiotica della cultura.

I movimenti di trasformazione delle figure avvengono all'interno di dinamiche culturali, che trascendono il singolo testo di Mishima; allo stesso tempo però, grazie alla loro attivazione all'interno del testo, sono immanenti ad esso. Ciò, a nostro parere, è di estremo interesse per una semiotica che vuole superare la distinzione tra testo e contesto per considerare i testi letterari come una parte di una più vasta semiosfera. I testi letterari agli occhi di una semiotica della cultura sono dei dispositivi su cui si iscrivono dinamiche di conflitto culturale più generali, ma è attraverso i testi che la semiosfera modifica i suoi territori ed i suoi confini<sup>3</sup>.

Abbiamo notato che, all'interno della vasta opera letteraria di Mishima, così come anche in alcune foto dello scrittore giapponese, vi sono degli elementi che partecipano alla costruzione del senso del suo agire, attraverso un percorso narrativo che coinvolge tanto la sua scrittura, quanto la sua stessa vita. È un percorso che arriva fino al gesto estremo del suicidio rituale operato da Mishima.

Ricordiamo che Mishima tentò di realizzare un colpo di stato assieme quattro membri della Tate-no-kai, la Società dello Scudo, un esercito personale fondato dallo stesso scrittore. Quest'esercito basava le sue azioni sull'etica dei samurai, così come era stata tramandata nel libro dell'Hagakure<sup>4</sup>. Dopo aver sequestrato un generale dell'esercito e dopo essersi barricato all'interno del suo studio, Mishima ed i suoi leggono un comunicato alle truppe dell'esercito, per sollevarle contro l'invasore americano e per restituire forza e dignità all'Imperatore e alla cultura del Giappone. Dopo aver fallito nel reclutamento degli uomini e delle truppe

---

<sup>3</sup> Ricordiamo a riguardo la definizione di cultura data da Lotman, con la precisazione che oltre ai linguaggi verbali la semiotica prende in considerazione anche i linguaggi visivi, gestuali, ecc: “[...] la cultura è un fascio di sistemi semiotici (lingue) formati storicamente [...] La traduzione dei medesimi testi in altri sistemi semiotici, l'assimilazione di testi diversi, lo spostamento dei confini fra i testi che appartengono alla cultura e quelli che si trovano oltre i suoi limiti costituiscono il meccanismo d'appropriazione culturale della realtà. Tradurre un certo settore della realtà in una delle lingue della cultura, trasformarlo in un testo, cioè in un'informazione codificata in un certo modo, introdurre questa informazione nella memoria collettiva: ecco la sfera dell'attività culturale quotidiana. Solo ciò che è stato tradotto in un sistema di segni può diventare patrimonio della memoria. La storia intellettuale dell'umanità si può considerare una lotta per la memoria. Non a caso la distruzione di una cultura si manifesta come distruzione della memoria, annientamento dei testi, oblio dei nessi” tratto da Lotman e Uspenskij 1973, p. 31

<sup>4</sup> L'*Hagakure* è un libro di Yamamoto Tsunetomo (1632-1700). È in undici volumi e contiene dei brevi aforismi dai quali emerge lo spirito del Bushido, ovvero: la Via del Samurai. Il libro è stato pubblicato nel 1906 ma è stata composta ben due secoli prima. L'autore era un guerriero che si era ritirato in un monastero buddista. Durante questo periodo compose, con l'aiuto del suo allievo Tashiro Tsuramoto, l'*Hagakure*, che vuol dire letteralmente “all'ombra delle foglie”, ma il titolo completo era *Hagakure kikigaki*, ovvero “annotazioni su cose udite all'ombra delle foglie”

dell'esercito regolare, lo scrittore pone fine alla propria vita attraverso il seppuku, il suicidio rituale dei samurai assieme al suo seguace, allievo e amico Morita.

Non vogliamo, però, cercare nella biografia di Mishima delle giustificazioni alle analisi del testo letterario o peggio, operare una sorta di effetto "tunnel" e connettere in maniera ingenua e frettolosa le vicende dell'autore empirico con gli eventi narrati nei suoi romanzi. Quello che ci interessa è trattare Mishima, come una "entità semiotica". Quello di cui vogliamo rendere conto è "l'effetto Mishima", trattarlo come un elemento appartenente alla semiosfera, l'esito di un discorso costruito dai testi in gioco. In fondo l'etica dei samurai a cui si ispirò Mishima, come una sorte di Don Chisciotte giapponese, proveniva da un libro scritto diversi secoli prima: è un buon esempio di come i testi formino e creino dei rituali e delle pratiche.

Intendiamo riferirci all'idea di Greimas di concepire il senso come "direzione e finalità"<sup>5</sup>. Il lavoro che compie la semiotica è rendere conto del senso che è già dato, attraverso la scrittura, le fotografie, così come nell'azione compiuta nel mondo. Questo è possibile esplicitando e chiarendo attraverso l'analisi semiotica, attraverso i suoi strumenti di analisi, la significazione, ovvero il senso articolato all'interno dei testi. Il nostro problema è di riuscire a dire qualcosa di sensato sul senso di questo discorso.

Il rapporto molto stretto tra la vita dello scrittore e la sua scrittura è stato messo in evidenza dalla critica che si è occupata del lavoro dello scrittore giapponese. Lo stesso Mishima in alcuni testi teorici, pubblicati nel libro *Sole e acciaio* esalta questa unione tra l'arte e la vita, cercando "un'armonia tra la penna e la spada". Questa poetica letteraria naturalmente non riguarda tutti gli scrittori, ad esempio ci sono scrittori come Italo Calvino che si pongono agli antipodi di questa scelta estetica. Il nostro compito non è di sostituirci alla critica o di sostenere questa o quella poetica letteraria, ma di vedere come vengono manifestate e costruite all'interno dei testi questo "effetto di senso" di unione e continuità tra arte e vita. È importante far questo rimanendo nel quadro generale di uno studio della cultura.

Negli scritti sull'azione, lo scrittore riflette sull'importanza di tener uniti i due livelli: il piano letterario, ciò che lo scrittore narra nei suoi libri ed il suo agire nella vita reale. Gli scritti sull'azione sono in effetti il punto di arrivo dello scrittore giapponese, ma Mishima aveva iniziato la sua riflessione sui rapporti tra la scrittura, l'azione e la passione, proprio nelle "Confessioni di una maschera".

Ora è bene mettere in evidenza che Mishima concepisce e vuole costruire la sua vita come un'opera d'arte, con un preciso sviluppo narrativo. Si tratta per Mishima di dare senso, inteso

---

<sup>5</sup> Si veda Greimas 1970

come direzione e finalità, agli eventi della propria vita, di ricondurli ad uno schema ed un percorso coerente di ricerca estetica, etica e politica. È il tentativo di rendere l'ideologia<sup>6</sup> sottesa al proprio agire manifesta, di non occultarla dietro a delle maschere, ma di metterla in scena come in un teatro.

Se proviamo a considerare il nostro oggetto d'analisi in chiave più allargata rispetto al solo testo letterario, non avremo solamente dei testi da mettere in relazione con "il reale", concepito come una dimensione non analizzabile dalla semiotica. Se prendiamo sul serio il progetto di una semiotica generale orientata allo studio delle culture, dobbiamo partire dall'idea che avremo dei testi, intesi come tutto ciò su cui si esercita lo sguardo e la pratica d'analisi semiotica, messi in relazione con altri testi, formati da gesti, parole, azioni, ovvero una semiotica sincretica che costituisce una pratica di azione nel mondo. Tale pratica naturalmente è anch'essa analizzabile in termini semiotici, al pari dei testi letterari o di altra natura. Considerando entrambi i due piani possiamo veder come essi siano a loro volta in relazione con un altro piano che li sovrasta: quello della cultura che, da una parte trascende l'agire nel mondo dello scrittore e agli eventi che narra nei suoi libri, dall'altra si modifica grazie ad essi.

Naturalmente tutta questa dinamica di relazione tra i vari piani è esemplificabile attraverso l'analisi di un testo che mette in luce le varie isotopie in gioco. Il film diretto da Paul Schrader sulla storia di Mishima<sup>7</sup>, ad esempio, mostra l'evoluzione della vita dello scrittore operando, dal giorno della sua drammatica morte, un lungo flashback in bianco e nero sulla storia della sua vita. Il flashback inoltre è ispirato agli eventi del suo romanzo autobiografico "Confessioni di una maschera". Questo flashback è intervallato da brevi episodi a colori tratti dai suoi racconti e romanzi. Il film è diviso in quattro capitoli, di cui tre ispirati a delle opere di Mishima, mentre l'ultimo è ispirato agli ultimi giorni della sua vita reale:

1. "La bellezza", tratto dal romanzo "Il padiglione d'oro" in cui un giovane accolito buddista da fuoco al Padiglione d'Oro, il Kinkakuji (l'evento tra l'altro è basato su di un fatto realmente accaduto). Il giovane balzubiente e storpio odia e ammira al tempo stesso la bellezza del tempio.
2. "L'arte", ispirato alla "Casa di Kioko", un racconto in cui un attore di teatro cerca attraverso lo sport di raggiungere una perfezione fisica, proprio come farà Mishima nella sua vita reale, lo scrittore da giovane era stato anche riformato dall'esercito perché troppo gracile.

---

<sup>6</sup> Sulla complessa nozione di ideologia rimandiamo a Bianchi, De Maria, Neergard 2002

<sup>7</sup> *Mishima, A life in four charter*, USA, 1985.

3. “L'azione”, dal romanzo “Cavalli in fuga” in cui Isao, un giovane cadetto, esperto di kendo e fedele al culto dell'Imperatore, decide di eliminare con i propri compagni il capitalismo dal Giappone. La cospirazione viene scoperta ed Isao e gli altri vengono torturati. Successivamente gli evade dalla prigione e uccide un uomo politico. Alla fine si suiciderà attraverso il rituale dei samurai. La somiglianza con gli eventi della vita di Mishima è inquietante.
4. Ed infine “Armonia tra penna e spada”, con cui si concludono gli eventi dell'inizio del film, abbiamo il racconto del tentativo di colpo di stato operato da Mishima.

Anche nel testo cinematografico abbiamo degli elementi figurativi ricorrenti che, attraverso i vari episodi e il flashback, creano delle condensazioni, delle sovrapposizioni di attori, spazi e tempi. Questo sorta di effetto “onirico” è dato da questi concatenamenti di figure che creano un effetto di continuità tra lo spazio-tempo del film, lo spazio-tempo del flashback sulla vita passata di Mishima e i vari episodi “letterari” inseriti all'interno del film.

Come se non bastasse Mishima ha realizzato anche un film<sup>8</sup> in cui lui stesso impersona un personaggio che compie il seppuku, il suicidio rituale.

Ci siamo chiesti se oltre alle dichiarazioni di poetica espresse dallo scrittore, le definizioni della critica, o il film di Schrader, fosse possibile rintracciare in un romanzo di Mishima un esempio di questo discorso figurativo, di questo gioco di (con) fusione tra arte e vita. Abbiamo scelto di seguire, attraverso l'analisi semiotica, il motivo di un quadro di San Sebastiano del Guido Reni, presente nel libro in “Confessioni di una maschera” due momenti diversi del romanzo. Abbiamo cercato di prendere un filo dal tessuto del testo e di tirarlo il più possibile, per vedere cosa succedeva. Siamo stati molto colpiti dal fatto che lo scrittore stesso si è fatto fotografare nei panni di San Sebastiano, in una posa quasi identica a quella del quadro di Guido Reni. Evidentemente tale immagine era molto importante per comparire due volte nel libro e per ricomparire a distanza di anni in una fotografia.

Come vedremo lo scrittore utilizza l'immagine di San Sebastiano come prefigurazione simbolica del suo sacrificio, del suo martirio attraverso un percorso isotopico che lega la sessualità con la morte. Tale morte, come vedremo, viene estetizzata ed esaltata secondo i canoni della tradizione giapponese del sacrificio dei samurai, ma si serve di temi e motivi tratti dalla cultura occidentale.

---

<sup>8</sup> Il film *Yûkoku* è tratto dall'omonima novella di Mishima. È del 1961, in bianco e nero e dura circa 30 minuti. È senza dialoghi ma è realizzato con dei sottotitoli che scorrono con la musica di Wagner che accompagna le immagini. La storia parla della storia di un comandante dell'esercito che non riuscì a prendere parte ad un tentativo di colpo di stato nel 1936 a Tokyo. Successivamente si suicidò.

## *Analisi dei due brani*

### *Primo brano*

All'inizio del primo brano lo scrittore narra come da bambino si sia imbattuto per caso in un libro con delle riproduzioni fotografiche di alcune opere d'arte appartenenti a musei italiani. Egli racconta come, guardando l'immagine del martirio di San Sebastiano realizzata da Guido Reni e conservato a Palazzo Rosso a Genova, per la prima volta nella sua vita, si sia masturbato.

*Stavo sfogliando una delle ultime pagine d'un volume. Tutt'a un tratto, dall'angolo della pagina successiva, baluginò davanti ai miei occhi un'immagine che dovetti ritenere si fosse appostata laggiù per me solo, a mio beneficio.*

Nel brano è scritto che l'immagine del quadro "baluginò" come un lampo davanti agli occhi dello spettatore. In questo caso abbiamo prima di tutto il soggetto attanziale incarnato nell'attore figurativo del bambino che voleva congiungersi con l'oggetto di valore "conoscenza del contenuto del libro" secondo il suo programma narrativo; ad un certo punto questo programma narrativo viene interrotto dal fatto che l'oggetto attanziale, rappresentato dall'attore "libro" diventa soggetto e colpisce l'attore "bambino" come un lampo. In pratica si attua un chiasmo percettivo, che qui diventa una vera e propria inversione di ruoli attanziali, propria di una presa estetica. Se prima il bambino agiva e il libro pativa la sua azione, ora è il bambino a patire l'azione del libro, a trasformarsi in un soggetto appassionato<sup>9</sup>. Il disturbo e la conseguente interruzione del programma narrativo del bambino è molto simile a quello di cui parlava Roland Barthes con la sua distinzione tra studium e punctum, solo che l'emergere del punctum è, dal nostro punto di vista, semplicemente una contro-azione che proviene dall'attore che in precedenza aveva la funzione attanziale di oggetto e ora è diventato un soggetto a livello attanziale, mentre lo studium era il programma narrativo disturbato e interrotto da questa contromossa.

---

<sup>9</sup> Non deve in alcun modo fuorviarci la natura ontologica degli attori in gioco, piuttosto dobbiamo considerare i ruoli attanziali mostrati nel testo. A quel livello la distinzione umano vs non-umano non è assolutamente pertinente. Lo diventa soltanto quando dalla sintassi narrativa superficiale delle strutture semio-narrative passiamo alla sintassi discorsiva, al livello figurativo. Il testo attribuisce un'azione all'attore libro nei confronti dell'attore bambino, in virtù di questo diventa l'attore "libro" è un soggetto attanziale rispetto all'attore "bambino" che diventa, a sua volta, oggetto attanziale.

Ci sembra importante ribadire che la passione non è una dimensione autonoma rispetto all'azione, ma c'è, come più volte ricordato da Paolo Fabbri<sup>10</sup> un concatenamento tra azione e passione. L'azione non finisce dove comincia la passione. Come è stato più volte messo in luce, sia da Gianfranco Marrone<sup>11</sup> e sia da Alvisè Mattozzi<sup>12</sup>, la teoria semiotica di Jaques Fontanille in parte trascura la dimensione dell'azione. Sembra che per Fontanille a volte si giochi tutto tra passione e cognizione, intensità ed estensione; inoltre parlare del corpo di un solo attante, pone dei problemi teorici ed epistemologici di un certo rilievo per la semiotica, dato che la nozione di attante nella teoria strutturale e generativa di Greimas prevedeva il confronto polemico tra “coppie” di attanti.

Ritornando al testo di Mishima, possiamo vedere come l'autore inserisca una dettagliata descrizione del quadro di Guido Reni.

*Era una riproduzione del San Sebastiano di Guido Reni, che figura nella raccolta di Palazzo Rosso a Genova.*

*Il tronco dell'albero del supplizio, nero e leggermente obliquo, campeggiava sullo sfondo tizianesco d'una tenebrosa foresta e d'un cielo serotino, fosco e distante. Un giovane di singolare avvenenza stava legato nudo al tronco dell'albero, con le braccia tirate in alto, e le cinghie che gli stringevano i polsi incrociati erano fermate all'albero stesso. Non si scorgevano legami d'altra sorta, e l'unico rivestimento della nudità del giovane consisteva in un ruvido panno che gli fasciava mollemente i lombi. [...]*

La descrizione viene però interrotta con la seguente frase: “*Ma tutte queste interpretazioni e scoperte vennero in un secondo tempo*”. Ad un certo punto Mishima passa dalla *descrizione del quadro*, alla *descrizione delle emozioni dello spettatore del quadro*:

*Quel giorno, nell'attimo in cui scorsi, il dipinto, tutto il mio essere fremette di una gioia pagana. Il sangue mi tumultuò nelle vene, i lombi si gonfiarono quasi in un empito di rabbia. La parte mostruosa di me ch'era prossima ad esplodere*

---

<sup>10</sup> Fabbri 1998

<sup>11</sup> Gianfranco Marrone si è occupato della semiotica di Fontanille in più occasioni, in particolare facciamo riferimento alla presentazione del libro “Figure del corpo” (Fontanille 2004) a Venezia, il 31 Maggio del 2004 al Convento delle Terese per il primo ciclo di letture semiotiche della Facoltà di Design e Arti dell'Università di Architettura di Venezia (IUAV).

<sup>12</sup> Si veda Mattozzi, tesi di dottorato in Semiotica, Università di Bologna, dal titolo “Per una semiotica dell'attività tecnica. Senso e desementizzazione nell'interazione uomo-macchina”

*attendeva ch'io ne usassi con ardore senza precedenti, rinfacciandomi la mia ignoranza, ansimando per lo sdegno. Le mani, affatto inconsciamente, cominciarono un movimento che non avevano imparato mai. Sentii un che di segreto, un che di radioso, lanciarsi ratto all'assalto dal didentro. Eruppe all'improvviso, portando con sé un'ebbrezza accecante...*

Per analizzare questo passaggio, con le debite cautele e prese di distanza a livello teorico ed epistemologico espresse in precedenza, possiamo utilizzare la metodologia di Fontanille sulla corporalità. Innanzi tutto il brano ci mostra un sussulto dell'involucro corporeale inteso come elemento contenute con una propria *connettività*, *compattezza* e *filtro di cernita*. Per Fontanille sia ha un *débrayage* della topica somatica quando si passa ad una *pluralizzazione*, *inversione* e *proiezione dell'involucro*. In questo caso abbiamo qualcosa che è contenuto ("una parte mostruosa") dentro il corpo involucro che preme per uscire, quindi con una perdita della compattezza a favore dell'emergere, verso l'esterno, di una forza interna.

Fontanille sostiene che il corpo è un operatore della semiosi e che costituisce un elemento di mediazione tra una dimensione esteroceettiva ed interoceettiva, tra un esterno ed un interno. A nostro parere, considerando il corpo unica frontiera e sorgente della semiosi, si corre il rischio molto grosso di appiattare tutta la semiotica su di una problematica della sensorialità e della percezione deculturalizzando l'esperienza estetica. Vedremo successivamente come il meccanismo d'inversione coinvolga non solo il corpo, in una dinamica interno vs esterno, ma coinvolga anche un'inversione tra elementi appartenenti alla cultura occidentale e orientale, attraverso un processo di modificazione della semiosfera, dei suoi confini. Tale inversione, come vedremo, si serve della figura di San Sebastiano come elemento cardine del proprio discorso figurativo.

Fontanille parla oltre ad un corpo proprio diviso tra *Sé ipse* (istanza di mira) ed un *Sé idem* (istanza di prensione), anche di un *Me carne*, intesa come istanza di riferimento e responsabile della sensomotricità. Non ci sembra di nessuna utilità introdurre nel processo semiotico un'ontologia della corporeità, una istanza di riferimento responsabile dell'agitazione e del movimento del corpo che avrebbe la meglio quando il *Sé ipse* e il *Sé idem* non riescono a controllare questa forza non ben identificata.

C'è da sottolineare che le mani compiono un movimento non inconscio, ma nemmeno un movimento programmato, non c'è bisogno, a nostro parere, di tirare in ballo l'emergere del Me carne, semplicemente c'è una parte del corpo, che si fa destinante rispetto ad un'altra parte del corpo, in questo caso le mani, che diventano destinatari del volere, mostrando un

proprio saper fare “imparato mai”. Ricordiamo che il voler fare, assieme al saper fare sono i due componenti modali della competenza. In questo brano la competenza del bambino si costruisce nel corso dell’azione, durante la performance<sup>13</sup>.

Successivamente nel testo, c’è una descrizione che segue la sospensione temporale del tempo dell’enunciato, marcata a livello di enunciazione anche dalla fine del paragrafo precedente dopo i tre puntini: “*Trascorse un certo tempo e poi, con animo desolato, guardai in giro per lo scrittoio a cui stavo di fronte*” seguita da una ricognizione dello spazio in cui si è svolta l’azione.

La dimensione della luce è in relazione con i cambiamenti patemici che avvengono nel corpo del bambino. Se prima l’esplosione era stata descritta come “*un’ebrezza accecante*” ora si parla di un “*vivido riverbero*” proiettato da un aereo che passava fuori dalla finestra; di un “*biancore fiocoso*” degli schizzi, di oggetti bagnati che “*lucavano di un fioco barlume come gli occhi di un pesce morto*”<sup>14</sup>.

Da notare come al termine “accecante” seguano tre puntini di sospensione. Al *non poter vedere* segue un *non poter dire*. Si può sostenere che tutta l’indicibilità dell’esperienza estetica sia espressa (ovviamente è un paradosso abbastanza abituale l’espressione dell’inespressibile, quando si parla di esperienza estetica) proprio nei tre puntini di sospensione.

*Fu quella la mia prima eiaculazione. E fu anche l’inizio, maldestro e assolutamente impremeditato, della mia “brutta abitudine”.*

Quello che prima era stato espresso in modo indiretto, attraverso una sorta di *ellisse figurativa*, ora ci viene detto abbastanza esplicitamente: l’esperienza estetica a cui abbiamo assistito era la scena di una masturbazione, dallo scrittore definita “brutta abitudine”. Le virgolette rendono ambigua la valorizzazione timica (euforica vs disforica) dell’atto compiuto. Evidentemente alla performance segue una sanzione realizzata dallo stesso protagonista, ma le virgolette e il rifiuto di usare il termine “masturbazione” suggeriscono che questa sanzione appartiene più ad una regola sociale, che ad un dispiacere effettivo del bambino per l’azione

---

<sup>13</sup> Ricordiamo che le fasi del percorso generativo sono, come nella grammatica generativa elaborata da Noam Chomsky, delle rielaborazioni di una manifestazione. Non bisogna confondere il generativo con il genetico. La competenza e la performance sono due fasi appartenenti alle strutture profonde ricostruibili per via logica, in quanto la performance implica la competenza. Può darsi che a livello superficiale del percorso generativo, nella messa in discorso, esse avvengono in sincronia a livello temporale.

<sup>14</sup> Ci sembra superfluo sottolineare come “aereo” e “pesce” siano elementi figurativi che, in questo particolare testo, rafforzano l’isotopia sessuale della masturbazione maschile.

appena eseguita. Tutto ciò è molto coerente con l'impianto complessivo del libro che vuole mettere in scena l'emergere di un programma narrativo virtuale, retto dalla dimensione del volere (volere fare e volere essere), rispetto ad un programma narrativo attualizzato legato alla dimensione del dovere (dover fare e dover essere). È a nostro parere una lettura fuorviante leggere le "Confessioni di una maschera" come un processo di creazione di un'identità individuale in contrapposizione a delle regole sociali collettive. Come vedremo successivamente anche la devianza, se di devianza si può parlare in questo caso, ha una sua logica interna alla propria cultura di appartenenza.

Successivamente nel testo c'è, messo tra parentesi, un riferimento alle teorie di Magnus Hirschfeld<sup>15</sup>. Lo studioso tedesco sostiene che l'immagine di San Sebastiano attira gli "invertiti" (termine usato nel testo di Mishima N.d.A.) e di come le pulsioni sadomasochiste siano connesse all'omosessualità.

Segue, nel paragrafo successivo, una dettagliata descrizione della storia del santo. Vengono forniti diversi particolari agiografici. Qui Mishima gioca a carte scoperte. Non c'è bisogno, in questo caso, di cercare fuori dal testo delle istruzioni per l'interpretazione iconologica della figura del santo. Ci ritorneremo in maniera più approfondita più avanti, per ora ci limitiamo ad accennare soltanto alla questione.

Si può dividere l'incontro con l'immagine del quadro di Remi e sua descrizione in tre fasi:

1. Nella prima c'è una descrizione dell'immagine, l'*ekphrasis* del quadro. Il soggetto osservatore diventa competente sull'immagine, ma non ne dà solo una descrizione neutra. Anche nella prima fase vi sono degli aggettivi che delle frasi che rendono conto dell'assiologia valoriale e del coinvolgimento patemico dell'osservatore. Inoltre la narrazione elabora un preciso percorso orientato: dal paesaggio, alla figura umana.
2. Nella seconda viene narrata l'esperienza estetica, del protagonista assieme all'immagine, si ha la performance vera e propria attraverso l'atto masturbatorio e lo scaricamento dell'eccitazione.
3. Nella terza vengono fornite delle informazioni sul santo che trascendono l'immagine del quadro di Reni. Si ha una sorta di cancellazione degli elementi patemici a favore di un discorso neutro, in terza persona, in cui vengono cancellate le marche dell'enunciazione.

---

<sup>15</sup> Magnus Hirschfeld fu uno dei primi studiosi di sessuologia, nacque nel 1868 in Germania, fondò nel 1897 una associazione per i diritti delle persone omosessuali: il "Comitato Scientifico Umanitario" che si batteva per l'abolizione della legge tedesca che condannava l'omosessualità come un reato. Legge che venne modificata soltanto nel 1969 e abolita definitivamente solo nel 1994. I nazisti tentarono di ucciderlo più volte e lo perseguitarono bruciando i suoi libri. Non poté più rientrare in Germania dopo la sua fuga all'estero e morì a Nizza nel 1935.

Lo scrittore inserisce a questo punto uno scritto incompiuto su San Sebastiano, composto parecchi anni dopo i fatti appena narrati, all'interno del suo romanzo perché fosse compreso più chiaramente "il suo rapimento di fronte alla leggenda". Facciamo notare come Mishima, in questo punto, parli della leggenda di San Sebastiano, non del quadro di Reni. C'è stato una sorta di shift: dal quadro, alla leggenda del santo, non di poco conto.

### ***Il poemetto in prosa***

Il racconto su San Sebastiano narra la storia del santo prima del martirio ed è lasciato incompiuto, ovvero ha un carattere incoativo a livello aspettuale. Sentiamo avvicinarsi il momento del sacrificio del martirio, ma non ci viene raccontato come va a finire la vicenda. Anche la storia raccontata in "Confessioni di una maschera" termina bruscamente, senza un vero e proprio finale. Il poemetto è scritto in prima persona, come il romanzo di Mishima. L'inserimento nel testo di questo racconto costituisce una *mise en abyme*<sup>16</sup> che ha una precisa funzione di duplicazione testuale. Questo meccanismo ci mostra un testo inglobante, un romanzo autobiografico, che nasconde un altro testo inglobato, che assume la funzione di una condensazione figurale del primo testo. In un certo senso, è una sorta di riassunto allegorico del libro, una sua traduzione interna che traduce a sua volta il quadro di Guido Reni in un breve scritto.

Il racconto si apre narrando come il protagonista osserva un albero dalla finestra di un aula scolastica. Il testo ci dice, attraverso la voce del protagonista, che l'albero era di una "*bellezza conturbante*", il tronco "*gagliardo*" assomigliava ad un "*pedistallo d'ebano*": questo ci sembra importante, dato che molte rappresentazioni pittoriche rinascimentali del martirio di San Sebastiano lo ritraevano non soltanto legato ad un albero, ma anche ad una colonna spezzata che aveva la funzione di un piedistallo per la forma statuaria del corpo del santo.

Se prima avevamo una messa in presenza che arrivava fino al coinvolgimento fisico, anche attraverso la descrizione particolareggiata del quadro, ora abbiamo una sorta di distacco che produce un effetto di senso di "idealizzazione" attraverso il motivo della colonna/piedistallo che, è il caso di ricordarlo, serviva a livello iconologico nella pittura rinascimentale a richiamare le rovine di un mondo classico perduto. Inoltre, il piedistallo serviva a trasformare il corpo nudo dell'uomo mortale trafitto dalle frecce nel corpo eterno di una statua.

---

<sup>16</sup> Si veda sul problema della *mise en abyme* Dallenbach 1977



Fig. 3 - Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1480

L'albero era immerso nel silenzio, ma adesso il narratore associa l'immagine dell'albero a quella di una musica, definita "sacra".

Nell'unione tra la vista dell'albero, della sua forma eidetica e l'immaginazione della musica suggerita dalla vista dell'albero, i due elementi assumono, secondo le stesse parole del narratore, "*un significato*" per lui che guarda e che ci fa partecipe dei suoi pensieri.

Ora il protagonista si chiede se non era proprio un albero come quello ad essere stato usato per legare il corpo del martire cristiano. L'associazione metonimica (la figura albero per la figura del santo), sommata all'intensificazione emotiva realizzata attraverso la musica, realizza una duplicazione dell'esperienza *estesica* che rimanda a quella precedentemente narrata nel testo inglobante.

Bisogna notare che il narratore ora vada oltre, immaginando e descrivendoci il martirio del santo, rispetto sia a quello che ci mostra l'immagine del quadro di Reni, sia a quella che è l'iconografia pittorica del San Sebastiano. L'inserimento di dettagli sulla morte del santo definita come un "*orgasmo di estrema agonia*" in uno stillicidio di sangue sono degli elementi aggiunti dal narratore, non ci sono dettagli così "splatter" nel quadro di Guido Reni, come aveva notato, nel testo inglobante, lo stesso giovane ragazzo di fronte al quadro. Inoltre il termine "*orgasmo*" richiama evidentemente all'esperienza fisica avuta dal giovane di fronte al quadro di Reni, legando sempre di più l'isotopia della morte con l'isotopia del sesso.

La ripresa della leggenda di San Sebastiano in questo racconto mostra una voluta "infedeltà" nei confronti della tradizione e mostra come nel passaggio tra il testo inglobato e il testo inglobante si sia attuata una trasformazione di alcuni elementi legati alla agiografia del santo.

Sebastiano nel racconto si sveglia, reduce da un sogno che non ricorda, ma che lo ha turbato. Sebastiano viene descritto come un giovane bello, delicato e arrogante, con il fisico di uno schiavo ed i tratti di un principe. Notiamo come il giglio bianco che portava sull'elmo viene messo in relazione con il collo di un cigno per render l'effetto di senso "leggerezza" e "purezza". Alla fine del brano Sebastiano guarda fuori dalla sua finestra, proprio come aveva fatto il narratore della sua storia, per vedere delle donne vergini che gli recano in dono un giglio con i petali ancora chiusi, definito nel testo come "assopito" (ricordiamo che nel testo Sebastiano si era appena svegliato).

Nel testo c'è un contrasto tra queste vergini portatrici di "purezza" e le "*robuste matrone romane*". Queste donne, dipinte come dedite al piacere, che sono attratte sessualmente proprio dal destino infausto che "*subodoravano*" dai fremiti del sangue che agitava San Sebastiano. Abbiamo ancora il motivo dell'eccitazione legato all'agitarsi e alla velocità dello scorrere del sangue; il motivo dell'estasi legata alla morte, attraverso un destino "*non da compiangere*", ma "*fulgido*". Il processo di euforizzazione sessuale della morte si fa sempre più esplicito.

Notiamo anche come sia in atto un processo di "paganizzazione" della figura di San Sebastiano. Già l'immagine del quadro di Reni veniva descritta come emanante un "*forte odore di paganesimo*" in quanto realizzata da un pittore di "*una scuola eclettica del rinascimento*" ora San Sebastiano di fronte ad un tempio pagano intona in senso di disprezzo delle sacre scritture, ma il tutto assume la caratteristica di un rituale arcaico pre-cristiano di sfida contro gli dei .

Ci sono nel brano continui riferimenti al mare. Essi non sono spiegabili nel testo, in quanto elementi significanti se non come delle prefigurazioni degli eventi del secondo brano da noi preso in esame; un brano che ci parla di un'altra masturbazione e che, come vedremo, coinvolge nuovamente San Sebastiano e il mare.

### ***Secondo brano***

Passiamo adesso ad analizzare il secondo brano da noi preso in esame:

*Poche barche a vela e a remi e molti pescherecci erano usciti dalle rive sabbiose e ora circolavano pigramente al largo. Salvo le figurine che avevano a bordo, non si vedeva anima viva.*

*I gruppi di scogli bassi s'inoltravano per un buon tratto nel mare, dove la loro resistenza alle onde lanciava in aria alti sprazzi, simili a bianche mani levate a chiedere aiuto.*

La resistenza degli scogli rispetto alle forze delle onde è messa in relazione con delle bianche mani che chiedono aiuto. La descrizione del luogo si serve di queste similitudini per creare una sorta di universo figurativo “secondo” rispetto all’illusione referenziale prodotta dalla descrizione. Siamo evidentemente in presenza di una serie di metafore che creano tra loro un forte tessuto isotopico, un vero e proprio ragionamento figurativo con un preciso sviluppo narrativo.

*L’onda ingrandiva, e rivelava a perdita d’occhio la lama aguzza dell’enorme mannaia del mare, liberata e pronta a colpire. All’improvviso cadeva il ferro turchino della ghigliottina alzando un bianco zampillo di sangue. Il corpo dell’onda schiumava e rotolava e inseguiva la propria testa mozza, e per un attimo rifletteva l’azzurro puro del cielo, quello stesso azzurro sovrumano che si specchia negli occhi del morente...*

La metafora dell’onda come mannaia del mare acquista un valore isotopico molto forte che tiene insieme il frangersi delle onde all’interno dell’universo figurativo di referenza proprio della descrizione, con il tema della decapitazione, dell’esecuzione e dell’agonia del morente.

*Dalla cima dello spuntone di roccia dove stavo a guardare, potevo vedere i paguri che arrancavano di sghebo all’impazzata sopra gli scogli scintillanti e i granchi che s’irrigidivano nel riverbero.*

Ora abbiamo un embrayage attanziale che riporta la nostra attenzione sull’enunciatore.

Da qui in poi l’enunciatore smette di descrivere quello che vedeva, il paesaggio circostante per passare a descrivere i suoi ricordi: “il mio senso d’isolamento si confuse con le reminescenze di Omi”. L’isolamento in questo caso permette di passare dalla descrizione del paesaggio al ricordo di Omi. Da uno spazio tempo “n” (spazio/tempo diegetico) ad uno spazio tempo n-1 (spazio/tempo del ricordo, del flash-back)

Quando l’enunciatore poi scrive la frase: “in quest’impressione di vuoto davanti alla pienezza del mare” egli ritorna, attraverso un altro embrayage, alla situazione di partenza, ritorna alla situazione n, che è l’istanza di riferimento spazio temporale da cui l’enunciatore aveva debraiato i suoi ricordi.

Questo meccanismo di ondeggiamento tra il ricordo del passato e l'osservazione del presente, messo in moto dall'isolamento del personaggio è omologo al movimento delle onde.

*Ma per arrivarci, bisognava anzitutto che scoprissi qualche punto di affinità con lui, per leggero che fosse. Ecco che allora sarei stato in grado di diventare la controfigura di Omi e di comportarmi consapevolmente proprio come se con animo esultante traboccassi di quella stessa solitudine che con molta probabilità in lui era invece inconsapevole raggiungendo alla fine l'avverarsi di quel sogno a occhi aperti in cui il piacere che io provavo alla vista di Omi diventava il piacere che provava Omi in persona.*

Abbiamo un processo di identificazione che poggia su di piacere voyeristico di X rispetto ad Omi. Lacan lo definirebbe una proiezione immaginaria in cui il soggetto si identifica totalmente con l'altro. Il suo godimento diventa il godimento dell'altro, come una sorta di debrayage patemico, di delega che costituisce anche una sorta di embrayage "eteroattoriale". Basti pensare alla celebre frase di Rimbaud "io è un altro" per comprendere questo meccanismo di condensazione di istanze di riferimento dell'enunciazione che potremmo definire eteronome. È evidente che tali istanze di riferimento sono costruite e sono frutto dei meccanismi enunciativi all'opera nel testo.

*Da quando era cominciata la mia ossessione per l'immagine di San Sebastiano, avevo preso senza avvedermene l'abitudine d'incrociare le mani sopra la testa ogni volta che mi capitava di esser nudo. Era un corpo gracile, il mio, senza nemmeno la più pallida traccia della florida bellezza di Sebastiano. Ma adesso tornai a atteggiarmi spontaneamente in quella posa. Così facendo, lo sguardo mi cadde sopra le mie ascelle. E un misterioso desiderio sessuale si mise a bollire dentro di me.*

Ora abbiamo un'altra identificazione, questa volta con l'immagine di San Sebastiano. È una sorta di confronto tra il suo corpo (gracile) e quello mostrato nei dipinti (florido) attraverso una sorta di imitazione della posa del martirio del santo, così come è stata tramandata nell'iconografia pittorica.

Le ascelle si caricano di un forte investimento patemico, diventano una zona di eccitamento erotico. L'evento del brano precedente, la masturbazione del protagonista di fronte

all'immagine del santo, viene rievocata proprio attraverso il dettaglio dell'ascella che diventa un elemento di condensazione figurativa che tiene insieme: X, Omi e San Sebastiano.

*M'inginocchiai lì dentro e mi esposi all'impeto di un cavallone che si era rotto in quell'attimo si precipitava incontro a me con un muggito sonoro. Mi prese in pieno petto, quasi mi seppellì sotto la cresta rovinosa.*

L'offrire il proprio corpo al mare dopo aver descritto l'onda come un forza distruttrice, una "lama aguzza" di un mare concepito come una "mannaia", acquista, grazie anche all'inserimento del San Sebastiano il rafforzamento dell'isotopia del sacrificio, del martirio erotizzato.

Sesso, morte e martirio vengono vissuti dal protagonista come euforici. All'interno del testo la passività del sacrificio, del lasciarsi andare agli eventi della natura, dell'accettazione del proprio destino è in relazione diretta con l'aumento del piacere erotico sensuale, che trova il suo sfogo nella quiete della risacca che porta via lo sperma confondendosi con esso.

La natura circostante nella descrizione del protagonista, acquista le caratteristiche di una natura terribile e spietata. Proprio sulla natura descritta nel brano, non ci sembra fuori luogo un confronto con una celebre stampa giapponese: l'onda di Hokusai<sup>17</sup>. Cosa vediamo in questa celebre stampa giapponese? Un'onda che si abbatte senza pietà, come una sorta di "mannaia" appunto su delle barche di pescatori. Il riferimento non pretende di essere esplicito ma ci sembra che immagini come questa, appartenenti all'immaginario culturale, possano aver ispirato lo scenario che fa da sfondo alla vicenda.

Nel brano c'è effettivamente un confronto/scontro tra il corpo umano e il paesaggio. Per ora sospendiamo la questione e andiamo ad analizzare più in dettaglio l'utilizzo della figura di San Sebastiano realizzata da Mishima.

---

<sup>17</sup> Katsushika Hokusai, *La grande onda al largo di Kanagawa*.



Fig. 4 - Katsushika Hokusai, *La grande onda al largo di Kanagawa*

### ***Sull'iconografia di San Sebastiano e il suo uso da parte di Mishima***

Naturalmente non stiamo sostenendo che l'immagine del San Sebastiano di Guido Reni sia erotica di per sé. Non stiamo parlando della figura di San Sebastiano come un elemento a priori, separato dalle sue concrete manifestazioni. Ci interessa il suo ruolo all'interno del testo.

Non siamo partiti da idee preconcepite sulla figura di San Sebastiano per poi proiettare le nostre conoscenze sul testo. Abbiamo visto come Mishima nel suo libro presenti all'interno del testo delle istruzioni per l'uso, per capire il ruolo che la figura, costruita nel testo, svolge all'interno di esso. Il fatto che Mishima si sia preoccupato di dare un certo tipo di descrizione dell'immagine, di aver esaltato certi particolari, di aver mostrato delle isotopie e delle connessioni tra i corpi e i movimenti, ecc... ci sembra significativo. Probabilmente tale uso del dipinto non era esattamente quello contemplato dalla chiesa della controriforma.

È anche vero che l'immagine di san Sebastiano oggi è associata all'immaginario gay maschile. Nel film *Sebastiane*<sup>18</sup> di Derek Jarman si parla di un rapporto fra il santo e l'imperatore, ma tutto ciò non è presente nell'agiografia del santo. È una invenzione del film di Jarman, trasformata in una sorta di cliché. Solo che il film di Jarman è del 1976, mentre il libro di Mishima è del 1949. È molto probabile che Jarman riprenda e sviluppi l'idea di del rapporto omosessuale tra il santo e l'imperatore da il "Martyre de saint Sébastien" di Gabriele D'Annunzio (1910, messo in scena nel 1911)<sup>19</sup>. Questo ci sembra molto interessante perché ci mostra come la cultura sia continuamente in movimento, in un processo continuo di

---

<sup>18</sup> Gran Bretagna 1976

<sup>19</sup> Nello spettacolo di D'Annunzio San Sebastiano era impersonato da una donna, inoltre nello spettacolo si parlava di un amore omosessuale tra Diocleziano e Sebastiano. È superfluo dire che lo spettacolo non venne apprezzato dalle autorità ecclesiastiche. Sembra che l'arcivescovo di Parigi, il giorno precedente alla prima teatrale dello spettacolo, avesse minacciato di scomunicare tutti i cattolici che fossero andati alla rappresentazione.

trasformazione e traduzione “infedele” da un medium all’altro: cinema, teatro, pittura, scrittura; così come da una cultura all’altra: dall’occidente all’oriente e viceversa.

Non sappiamo se Mishima quando racconta nel suo libro la scena della masturbazione davanti alla riproduzione del quadro di Guido Reni parli di un evento reale, accaduto nella sua adolescenza, o se il tutto sia una invenzione a posteriori dello scrittore. Questo ci interessa in fondo poco, rispetto a quello che mostra il testo, le connessioni che il testo stesso attiva. Ci interessa quindi il co-testo, non il contesto di riferimento, anche se sappiamo che Mishima leggeva D’Annunzio - era uno dei suoi scrittori preferiti - e Jarman conosceva sia le opere di D’Annunzio che quelle di Mishima. Inoltre, come abbiamo visto nel primo brano preso in esame, lo scrittore inserisce anche tra parentesi un riferimento esplicito nel testo alle teorie di Magnus Hirschfeld sul collegamento tra sadismo, omosessualità e San Sebastiano. Come abbiamo detto prima, è lo stesso Mishima ad inserire in “Confessioni di una maschera” delle informazioni sulla storia del santo, così come ci è stata tramandata nei testi cristiani. Abbiamo quindi un’abbondanza di elementi per una corretta interpretazione del testo forniti dal testo stesso.

Prendendo in considerazione la storia di San Sebastiano, non possiamo non notare che San Sebastiano era un soldato che, per rimanere fedele al suo Dio, subisce il martirio perché ha disobbedito all’imperatore romano Diocleziano. Per rimanere fedele alle sue idee è disposto a morire subendo il martirio. Ora, se prendiamo in considerazione gli ultimi atti della vita di Mishima, la forza semiotica della convocazione dell’immagine di San Sebastiano ci colpisce come un pugno allo stomaco. Tanto più, se questa convocazione si spinge fino all’identificazione dello scrittore con il martire cristiano attraverso la messa in scena fotografica di un *tableau-vivant*.

La fotografia è in bianco e nero e mostra Mishima nei panni del San Sebastiano<sup>20</sup>. Oltre al passaggio dal colore del quadro, al bianco e nero della fotografia, c’è stato un altro cambiamento: uno spostamento della posizione della testa. Sebastiano sembra guardare verso l’alto, leggermente verso la nostra sinistra, in un punto fuori dal quadro; Mishima guarda verso l’alto, ma il suo sguardo è diretto verso le sue mani legate. Sebastiano cerca conforto per il suo martirio verso Dio, non guarda verso lo spettatore, mentre Mishima contempla la sua condizione di “martire”. Inoltre nella fotografia si aggiunge una terza freccia, alle due presenti nel quadro: guarda caso la freccia è conficcata proprio nel ventre di Mishima. Diversi anni dopo lo scrittore si aprirà l’intestino con la sua spada proprio partendo da quel punto.

---

<sup>20</sup> Eikoh Hosoe, *Mishima come San Sebastiano* 1963

La fotografia in bianco e nero traduce il quadro di Reni, rende l'identificazione presente in *Confessioni di una maschera* un evento intertestuale che coinvolge tre testi: pittura, scrittura e fotografia. Lo scrittore si sacrifica in effigie, solo che purtroppo a questa morte in fotografia segue la morte attraverso il suicidio rituale, abbiamo una performance teatrale estrema che chiude il ciclo. Forse si può parlare in questo caso di una vera e propria *forza semiotica*, oltre che di una efficacia simbolica manifesta.

Anche Mishima era disposto a morire per ciò in cui credeva, solo che per lui si trattava di restituire forza e orgoglio all'imperatore del Giappone che, non dimentichiamolo, fino alla fine della seconda guerra mondiale era considerato una vera e propria divinità. Se l'imperatore romano era in opposizione al potere di Dio, l'imperatore giapponese era una sua diretta emanazione.

Ecco l'affascinante gioco di traduzione "infedele" tra le due culture. Ecco come il gioco estetico-decadente di Mishima in realtà getta i semi per un nascente progetto politico nazionalista ed il tutto si traduce in una sorta di inversione di elementi appartenenti, da una parte alla cultura occidentale, dall'altra a quella orientale.

Come abbiamo visto nel primo brano l'esperienza della masturbazione mostrava una dinamica di passaggio dall'interno del corpo all'esterno. Teniamo in considerazione che Mishima quando si squarcerà l'addome farà uscire qualcosa che era all'interno del proprio corpo. Se l'atto della masturbazione aveva fatto fuoriuscire la passione attraverso i fluidi corporei, attraverso lo sperma, nel suicidio rituale sono le stesse budella a rovesciarsi sul pavimento. Nel seppuku si mostra la parte più interna e nascosta del corpo.

Nell'immagine del santo invece non c'è qualcosa che esce, ma qualcosa che entra: le varie frecce che gli trafiggono il corpo. Come non manca di sottolineare Mishima nella sua descrizione del quadro di Reni, non c'è sangue dipinto sul corpo. Come abbiamo già detto, è nel racconto inglobato, all'interno di "Confessioni di una maschera", che viene esaltata l'isotopia sessuale della leggenda di San Sebastiano.

Il corpo nudo dipinto da Reni non prevedeva evidentemente la masturbazione per il lettore modello occidentale, dall'altra parte la cultura orientale non prevedeva un'attenzione per la rappresentazione anatomica del corpo umano nelle opere grafiche e pittoriche, né, tanto meno, un uso del corpo nudo come elemento di bellezza da contemplare a distanza, con atteggiamento distaccato rispetto alle tentazioni terrene. Ci sono molte stampe erotiche giapponesi in cui dei rapporti sessuali vengono mostrati esplicitamente, con gli organi genitali ben in evidenza, ma non c'era mai un'attenzione privilegiata per la rappresentazione del corpo nudo rispetto allo sfondo, le figure umane erano parzialmente vestite e i corpi venivano

realizzati solo con una sottile linea. Agli occhi degli osservatori occidentali tali immagini erotiche, pur mostrando chiaramente degli atti sessuali apparivano astratte e stilizzate, mentre le immagini occidentali pieni di dettagli anatomici realistici non mostravano, a parte casi particolari di immagini e stampe erotiche che avevano circolazione clandestina dei veri e propri amplessi.

Si tratterebbe di una distinzione tra nudo e nudità messa in luce anche da François Jullien<sup>21</sup>: mentre la nudità è presente in tutte le culture, il nudo è un genere pittorico quasi totalmente assente in Cina. Jullien non ne parla esplicitamente, ma lo stesso problema è presente anche in Giappone. La questione è legata a una sorta di “impossibilità” filosofica. Il nudo come rappresentazione dell’“essenza” dell’uomo è prerogativa della cultura occidentale, mentre nella cultura orientale, di estrazione buddista, il discorso estetico relativo alla bellezza è legato al non-vedere. La figura umana non è misura di tutte le cose, e scivola in secondo piano rispetto al ruolo della Natura. Il discorso naturalmente è troppo vasto per essere affrontato in questa sede, per ora ci preme sottolineare come il corpo nudo del San Sebastiano appare come un elemento estraneo alla cultura giapponese. Forse proprio per questa estraneità è stato possibile per Mishima farlo diventare un elemento cardine del suo discorso figurativo.

È interessante vedere come Mishima faccia proprio l’idea di un corpo occidentale e lo innesti nella cultura giapponese. Lo stesso scrittore, negli ultimi anni della sua vita, si dedica a scolpire il suo corpo come una statua greca.



Fig. 5 - Mishima

Abbiamo notato nella nostra analisi come l’euforizzazione della morte per Mishima venga vissuta come un valore da perseguire. In questa chiave di lettura e attraverso un serrato

---

<sup>21</sup> Jullien 2000.

confronto con i testi, possiamo affermare che il suicidio rituale di Mishima diventa nell'ambito più generale di una semiotica della cultura un atto significativo, un tentativo estremo di risemantizzazione della sua vita che lavora a ritroso per ricondurre ad una direzione ed a una finalità i vari eventi passati, reali o immaginari. Tutto questo sembra suggerire che è partendo dalla sua morte che diventa possibile ricostruire il senso e la direzione del suo agire.

Non sta a noi giudicare questa scelta estrema. Quello che ci interessava in questa sede era mostrare come attraverso l'uso di elementi figurativi provenienti da una cultura altra Mishima trova degli elementi che rafforzano la sua presa di posizione estetica, etica e politica costruendo la sua identità di "martire" all'interno della propria cultura.

### ***Mishima e la cultura giapponese del dopoguerra***

Negli anni trenta, in Giappone si faceva sempre più vivo lo spettro di una guerra imminente: i giovani, che fossero o meno stati ammessi alla leva, vivevano in uno stato di profonda inquietudine, consci del fatto che la loro esistenza rischiava di essere troncata da un momento all'altro. Okuno 1974, in un interessante saggio biografico su Yukio Mishima, esplicita le ragioni di questa depressione: "gli adolescenti accettavano il destino di una morte non lontana e, come un contadino che si affretta a fare il raccolto, si affrettavano a fare i preparativi per l'imminente momento estremo. Allo stesso tempo, questi giovani cercavano il modo di allontanare dalla loro coscienza l'oppressione di questa realtà oscura, e si rifugiavano in piaceri segreti isolandosi completamente dalla società. [...] In altre parole, sperimentavano una sorta di medioevo del ventesimo secolo".

Alla luce di questa instabilità emotiva il giovane Mishima apprese a trasformare in energia positiva un destino imminente, tragico, bello e terribile come solo la distruzione sa essere. Ed ecco che la scuola romantica inizia a tingersi di un'elegante decadenza, vibrata sui toni dell'estetismo e del fatalismo.

A seguito della completa disfatta, aggravata dal lancio delle due bombe atomiche a Hiroshima e Nagasaki, il Giappone non aveva solo rinunciato ad ogni velleità imperialista, ma dubitava persino di poter mantenere un ruolo attivo nella politica internazionale. Il trattato di pace imposto dagli statunitensi, oltre ad umiliare il Giappone con l'istituzione del vicereame macarthuriano, mirava a colpire l'intero edificio culturale nipponico, al fine di rendere la civiltà giapponese quanto più simile a quella occidentale. Sebbene dal punto di vista dello sviluppo tecnologico i risultati furono tutto sommato positivi, a livello culturale questa nuova forma di colonizzazione suscitò enormi fratture nel tessuto sociale.

Per fare un esempio, la spoliazione dell'imperatore della sua natura divina minava la stessa visione del mondo che l'istruzione di stato aveva trasmesso ai giovani giapponesi: improvvisamente, l'enorme castello ideologico che gli era stato cucito addosso franava miseramente.

E' possibile delineare un piccolo schema valoriale per evidenziare in maniera più precisa il repentino cambiamento culturale imposto alla popolazione giapponese.

Come sottolineato più sopra, l'educazione era condotta principalmente verso tre direttrici, che rappresentavano l'ideale di vita istituzionale trasmesso nel Giappone dei primi decenni del secolo: il rigore morale, l'adorazione del divino imperatore e la grandezza del Giappone a livello internazionale, sia nei termini di un imperialismo sempre più smaccato che in quelli di una maggiore importanza nel consesso delle nazioni.

Questi elementi costituivano, per la popolazione giapponese dell'epoca, tre diversi oggetti di valore, il cui raggiungimento rappresentava il perfetto compimento della propria parabola esistenziale<sup>22</sup>.

Il trattato di pace rese irraggiungibili questi tre oggetti di valore: all'imperatore venne imposto di rinunciare a rivendicare la propria ascendenza divina e il Giappone fu costretto a pagare forti indennità di guerra, nonché a mantenere un esercito a ranghi ridotti (com'è stato anche per Italia e Germania).

Parlando in termini lotmaniani<sup>23</sup>, potremmo leggere questo processo nei termini di una *esplosione*: la massiccia invasione di nuovi testi provenienti dall'occidente aveva suscitato una progressiva *decanonizzazione* dei testi della cultura fino ad allora vigente, imponendo un nuovo orizzonte culturale. A rigore, se fino a qui abbiamo potuto parlare di semiosfera giapponese, ora questo termine va inevitabilmente derubricato: il Giappone, dopo la seconda guerra mondiale, è stato assorbito nella semiosfera dell'occidente, verso la quale non si poneva più in contrasto, ma della quale iniziava a costituirne una parte. Non solo la frontiera era stata violata forzatamente, come negli anni seguenti al *bakumatsu*<sup>24</sup>, ma era di fatto scomparsa, a seguito di una repentina *acquisizione culturale*. Ciò naturalmente ha portato la società giapponese ad una violenta frattura interna: tra i padri, cresciuti all'ombra della cultura imperiale, ed i figli, ammanniti dal nuovo corso proveniente dall'occidente, e segnatamente

---

<sup>22</sup> Questi tre temi sono ben presenti nella produzione mishimiana più tarda, quando la sua granitica ideologia politica ha iniziato a comparire nelle sue opere (*Cavalli in fuga*, *le lezioni*, *Patriottismo*, il già esaminato *Neve di Primavera*).

<sup>23</sup> Lotman 1993.

<sup>24</sup> Si definisce *bakumatsu*, in storia giapponese, il periodo di circa 14 anni che va dall'apertura forzata del paese agli stati stranieri (1853) al ritorno al potere dell'imperatore Meiji (1867), segnato da un repentino crollo dell'istituzione shogunale.

dagli Stati Uniti, che di questa nuova semiosfera sembrano costituire il centro più statico e più facilmente individuabile.

I valori tradizionali in qualche modo sopravvivevano sotto la cenere, ma era evidente che la schizofrenia intrinseca della società giapponese stava raggiungendo un punto di rottura, che avrebbe segnato il definitivo tramonto degli ideali della generazione precedente al conflitto mondiale. Generazione della quale faceva parte anche il non più giovanissimo Kimitaka Hiraoka, che già aveva iniziato a pubblicare romanzi con lo pseudonimo di Yukio Mishima.

Il capitolo successivo, dedicato all'analisi di un'immagine presente nella raccolta *Barakei*, da cui abbiamo tratto l'immagine del *tableau vivant* del quadro di Guido Reni, è da considerarsi una appendice alle conclusioni tratte in questo paragrafo, interessante caso di messa in scena esemplare del rapporto di Mishima con la cultura giapponese del dopoguerra.

## Appendice 1

### *La barriera invisibile: il confine in immagine*

Paolo Fabbri [1998: 52], sostiene che la pittura (e con essa la fotografia) è in grado di parlare di se stessa, nel senso di elaborare una meta – pittura (o una meta – fotografia), capace non solo di esplicitare “delle ipotesi teoriche generali manifestabili da un punto di vista linguistico, ma che addirittura potesse parlare di significati prettamente pittorici”. Pertanto, da questo punto di vista non esistono sistemi modellizzanti primari o secondari, ma solamente sistemi che possono essere tradotti in altri sistemi.

Facendo riferimento alla fotografia in fig. 6, abbiamo a che fare con un caso di fotografia che parla del rapporto figurale tra uno scrittore ed la sua cultura.



Fig. 6 – Foto tratta dal volume *Barakei*, di Eikoh Hosoe

E' immediatamente evidente l'importante ruolo che la figura umana ricopre al suo interno. Questa figura umana, tuttavia, non viene qualificata come un *qualunque* essere umano, definito unicamente (forse) dall'essere di sesso maschile. L'enciclopedia personale del lettore, o le numerose informazioni paratestuali, permettono immediatamente di riconoscere in *quella* figura umana *una* persona in particolare, che si configura come l'*attore* principale della scena ritratta.

Yukio Mishima è ritratto dall'alto verso il basso, con la macchina fotografica che punta verso terra. Lo sguardo è fisso in camera, segno dell'*interpellazione* rivolta allo spettatore, un richiamo, una richiesta di attenzione.

Mishima<sup>25</sup> guarda verso l'alto: la prospettiva lo pone immediatamente in posizione *dominata* rispetto al punto di vista dell'osservatore. Nella mano destra stringe saldamente un martello, la cui parte superiore è quasi appoggiata alla fronte dello scrittore. Il suo busto è avvolto da un tubo di gomma, una delle cui estremità è infilata in bocca, come un boccaglio. Egli poggia i piedi su di un mosaico di marmo bianco e nero che raffigura lo zodiaco<sup>26</sup>.

Consideriamo con maggior attenzione questa figura: essa è la raffigurazione delle dodici costellazioni attraversate dal sole durante l'anno, nella quale la tradizione astrologica individua suggerimenti divinatori. Nonostante la sua ampia riconoscibilità in occidente, esso non è un simbolo appartenente alla cultura giapponese: la dicotomia tra *oriente* (o, più correttamente, *Giappone*) e *occidente*, in quanto categorie semantiche, è messa immediatamente in gioco. Se lo zodiaco si configura come *emblema*<sup>27</sup> della cultura occidentale, la figura di Yukio Mishima evoca l'oriente per due ragioni: in primo luogo il suo volto, che mostra i connotati tipici delle popolazioni orientali (gli occhi a mandorla), ed in secondo luogo l'enciclopedia condivisa referentesi al Mishima empirico lo qualifica immediatamente come un alto *campione* della letteratura e della cultura giapponese. Ma c'è di più: lo zodiaco è anche, e soprattutto, una raffigurazione del *mito*, dell'ideale. La seconda opposizione posta a livello figurativo è quella tra *umano* e *mitologico*, intesa come il rapporto significativo tra l'uomo, nella sua concreta esistenza, e la sua parte più spirituale, *astratta*: in altre parole, con la sua *cultura*.

Tra le altre figure che si distinguono prendiamo ora in considerazione il martello, senza cercare, per ora, di valutare il suo rapporto con gli elementi figurativi che lo circondano. Lo scopo è individuare, se possibile, alcune delle proprietà tipiche di questo oggetto<sup>28</sup>. La figura del martello può certamente attivare il sema /distruittività/ (o /pericolosità/, come ben sa chi fugge di fronte a chi brandisce un martello mostrandosi particolarmente aggressivo), oppure la sceneggiatura che corrisponde all'usuale modo di utilizzare un martello, come ad esempio piantare un chiodo. Naturalmente sarebbe possibile attribuire al semema *martello* innumerevoli altri semi (ad esempio /durezza/), ma essi non sarebbero altrettanto pertinenti con la nostra analisi.

---

<sup>25</sup> Poiché l'associazione tra la figura umana ritratta, costituita da una determinata configurazione di linee e colori, e lo scrittore Mishima in carne ed ossa non solo è sottintesa ma addirittura incoraggiata dal testo (e dal suo paratesto), credo sia lecito riferirsi ad essa attraverso il nome proprio del modello empirico.

<sup>26</sup> Il piede destro copre il sagittario, quello sinistro il capricorno.

<sup>27</sup> Si è scelto il termine *emblema* in quanto lo zodiaco può essere considerato come un elemento distintivo della cultura occidentale. Per una trattazione completa sulla terminologia segnica si rimanda a Eco 1984.

<sup>28</sup> Si cercherà, dunque, di costruirne una minima semantica ad enciclopedia (cfr. ancora Eco 1984).

Prendiamo ora in considerazione il linguaggio plastico. Considerando le relazioni plastiche tra gli elementi presenti nell'immagine. Ciò che balza immediatamente all'occhio dell'osservatore è il privilegiato rapporto topologico che si costituisce tra la figura umana e lo zodiaco posto ai suoi piedi. Quest'ultimo, infatti, è una forma circolare (vagamente arabescata) al cui interno, molto vicino alla sua circonferenza, è posto Mishima. L'opposizione che si genera è del tipo *inglobante/inglobato*, che pone immediatamente la figura umana in posizione *dominata*, carattere già sottolineato dalla prospettiva dalla quale essa è ritratta. Il rapporto figurale tra gli elementi in gioco risulta così estremamente pertinente.

Secondo Fontanille e Zilberberg 1998 il figurale ha a che fare con una sorta di schema topologico spaziale in grado di veicolare significati profondi che permettono di rileggere l'intero testo. Da ciò segue, nell'ottica della relazione *umano/mitologico*, la frontiera inglobante dello zodiaco diventa il limite culturale che l'uomo non è in grado di superare. La sua posizione è ulteriormente sminuita dal fatto che la cultura inglobante è posta in contraddizione con la propria: la cultura occidentale ha ormai avvolto l'uomo giapponese. Pur ponendosi lungo i suoi confini, egli non è in grado di superarli.

Ecco dunque che, attraverso il linguaggio plastico, si manifesta a livello discorsivo una delle problematiche fondamentali incontrate nella discussione riguardante la cultura nipponica: l'annessione culturale del Giappone nella semiosfera occidentale.

Mishima è però posto sul confine dello zodiaco: basterebbe un passo per oltrepassare i limiti della frontiera. La sua postura ben piantata a terra, coadiuvata dallo sguardo fisso verso l'alto, sembrano però contraddire questa eventualità. Risulta pertinente la dimensione temporale, in quanto l'enunciazione fotografica è soggetto al *divenire*: Fontanille e Zilberberg 1998 definiscono l'*accadere* come un termine generico, al quale possono venire applicati i tre principali regimi della variazione del tempo (*accelerato, sostenuto e rallentato*). In figura, l'evento enunciazionale appartiene ad un tempo estremamente rallentato, quasi statico nella sua immobilità. Ma dov'è lo scoppio, l'improvviso aumento di velocità? Esso potrebbe essere nello sguardo fisso di Mishima, che riporta immediatamente l'attenzione sugli altri elementi presenti sul piano figurativo: il martello ed il tubo di gomma. Cominciamo dal primo: alla luce delle conclusioni a cui si è giunti più sopra, è forse possibile considerare la frontiera costituita dallo zodiaco come una costrizione per l'uomo chiuso al suo interno: la *direzione* del corpo associa all'immagine una forza *centrifuga*, caratterizzata dalla tendenza ad un movimento verso l'esterno. Il martello potrebbe dunque ricoprire il ruolo del mezzo attraverso il quale questa frontiera potrebbe essere frantumata.

C'è però un elemento da tenere in considerazione: la *posizione* del martello molto vicino alla testa di Mishima, quasi sovrapposto ad essa.

Lasciamo per un attimo in sospenso questo discorso, con la promessa di riprenderlo più tardi, e prendiamo in considerazione ancora una volta le categorie plastiche. Senza dubbio, la forma fondamentale, nell'immagine, è il cerchio, disegnato esternamente dallo zodiaco e replicato internamente dalla testa di Mishima, che ne costituisce quasi il centro. Questo parallelo pone dunque in relazione i due elementi, sulla base del sema comune della forma eidetica. Si è visto come lo zodiaco costituisca, considerando l'immagine nel suo complesso, una sorta di emblema della cultura occidentale. Facendo riferimento alla terminologia lotmaniana, lo zodiaco può essere considerato come una rappresentazione grafica della semiosfera culturale occidentale, che ingloba al suo interno anche la contemporanea cultura giapponese, ormai sottomessa ai valori provenienti dall'esterno<sup>29</sup>. La dialettica instaurata tra il movimento *centripeto* sotteso alla figura dello zodiaco e quello centrifugo veicolato dalla *direzione* del corpo di Mishima è all'origine della staticità dell'immagine. Si potrebbe anche andare oltre: il quasi-cerchio della testa dello scrittore rappresenta l'universo culturale giapponese: le sue frontiere sono le frontiere della semiosfera nipponica, stretta nelle maglie di una cultura *altra*. In questa prospettiva è forse possibile leggere il ruolo del tubo di gomma tenuto in bocca da Mishima: esso è un oggetto *cavo* attraverso il quale è possibile far passare dell'aria. Non a caso, in fase di descrizione dell'immagine, l'ho definito simile ad un boccaglio: soffocato dall'immersione in un contesto culturale che non le appartiene, Mishima è come un subacqueo sott'acqua, può respirare (mantenendosi *vivo*) solo attraverso un sottile tubo. Ecco che viene posta una nuova variabile significativa: da un lato il *soffocamento*, dall'altro la necessità di trovare un modo per sopravvivere. Tutto ciò non va inteso solamente nell'ottica dell'intera cultura giapponese, strozzata dall'annessione forzata da parte della semiosfera occidentale, ma anche in quella del singolo individuo, teso tra due estremi in aperto conflitto: una forte cultura paterna che sta per essere assorbita (e cancellata) da una nuova cultura imposta dall'esterno.

Il martello, che si configurerebbe come lo strumento attraverso il quale il confine della semiosfera e con esso il ruolo *dominante* della cultura occidentale e del suo *mito* può essere violato, è però diretto verso la testa dell'uomo. Uno dei temi dell'immagine è senza dubbio la distruzione del mito, la *violenza*. Ma questa distruzione non è rivolta a liberare l'uomo dalle

---

<sup>29</sup> Si è visto come la semiosfera giapponese è stata progressivamente assorbita dalla semiosfera occidentale, attraverso un movimento *centripeto*, nel quale i testi provenienti dalle culture poste al di là della frontiera sono stati via via acquisiti dalla cultura interna (semiosfera a orientamento *inverso*, Lotman e Uspenkij 1973).

costrizione che gli impediscono di muoversi verso l'esterno, ma risulta, in ultima istanza, come un attacco rivolto a se stesso, alla propria testa, in definitiva all'insieme delle proprie credenze più intime. Tentare di distruggere il confine all'interno del quale si è rinchiusi equivale dunque a distruggere se stessi: il concetto di *semiosfera giapponese* va inevitabilmente derubricato, perché la sovrapposizione con la semiosfera occidentale è ormai pressoché compiuta.

Quanto detto introduce nel nostro discorso un nuovo tema portante: la distruzione di se stessi, il suicidio. La scelta di quest'immagine, tra tutte quelle che fanno parte di *Barakei*, non è stata casuale: essa pone in piena luce il grande dilemma di ogni membro della sfera culturale giapponese a seguito dell'invasione occidentale. Da un lato l'accettazione indiscriminata, il rifiuto a resistere. Dall'altro, come esemplificato dall'immagine, una sorta di *resistenza*, dovuta alla necessità di sopravvivere autonomamente, che guida verso un superamento del confine all'interno del quale si è stati reclusi. Ma ciò è impossibile, perché ormai la colonizzazione culturale ha raggiunto un punto di non ritorno: rompere il confine, liberandosi dei valori della cultura occidentale, corrisponde a tradire il proprio stesso modo di essere, ormai ampiamente codificato anche al centro della semiosfera giapponese. L'unico modo per uscire da questa situazione è, come mostra la figura, rivolgere il martello contro se stessi, uccidendosi. All'epoca in cui questa foto fu scattata Ichigawa Heights erano ancora lontane, all'orizzonte, ma è indubbio che in essa vi sia adombrata una consapevolezza che pian piano iniziava a farsi strada nella mente di Mishima: se i valori tradizionali della cultura giapponese non fossero stati in grado di ristabilire il proprio ruolo predominante nella vita di tutti i giorni, a discapito dei valori "barbari e consumistici" dell'occidente, l'unica via di fuga da una simile realtà distorta era proprio il suicidio. Non un suicidio qualunque, ma un suicidio del genere più eclatante e romantico, il *seppuku*.

## Appendice 2

### *L'epoca storica e le scuole letterarie*

La fase iniziale del ventesimo secolo, quarant'anni dopo l'apertura dell'impero nipponico all'occidente, vide la concessione, da parte dell'imperatore di una costituzione che privilegiava il partitismo (superando l'assolutismo dell'imperatore), un progressivo riconoscimento del Giappone a livello internazionale, l'acquisizione della Manciuria durante la prima guerra mondiale e un posto al tavolo dei vincitori nella stesura del trattato di Versailles che gli garantì mano libera nei domini continentali. Iniziò così un breve periodo di collaborazione internazionale, suggellato dall'ingresso del Giappone nella Società delle Nazioni.

Al boom economico durante la guerra fece però seguito un periodo di profonda crisi: già dal 1919 la bilancia economica giapponese iniziò a segnare un pesante passivo, dando inizio ad una catena di fallimenti aziendali e bancari che misero sul lastrico una grossa fetta della popolazione. Il terremoto del Kanto nel 1923 aggravò ulteriormente la situazione, che si protrasse fino all'ulteriore crollo conseguente al giovedì nero del 1929.

La recessione permise agli *zaibatsu*, i grandi industriali monopolistici, di accrescere la loro influenza sulla vita dello stato, ma dall'altro diede il via all'esplosione delle contestazioni e dei movimenti sociali: i sindacati ripresero voce, chiedendo salari adeguati ed una più umana politica sociale. Nel 1925 venne concesso il suffragio universale maschile, tanto che al periodo di liberalizzazione sociale di quegli anni, sotto il governo imperale di Taishō, si fa riferimento con il nome di “democrazia Taishō”.

Temendo un'eventuale intensificazione dei movimenti di sinistra, il governo varò nello stesso anno una legge per il mantenimento dell'ordine pubblico (*Chian iji hō*), allo scopo di reprimere ogni movimento contrario al regime. Venne creato un corpo di polizia speciale, il *Tokkō*, il cui potere si accrebbe con il passare degli anni, divenendo via via più spietato e capillare.

Parallelamente, il predominio economico degli *zaibatsu* divenne tale da suscitare la reazione sdegnata dell'esercito, che accusava lo stato di dare la priorità agli interessi dei grandi gruppi industriali. Le forze armate entrarono di conseguenza in una deriva imperialistica, incentrata sull'acquisizione e sul controllo della Manciuria, considerata un “cordone di sicurezza” in funzione anti-cinese. Il dislivello economico e la difficile condizione di vita delle classi lavoratrici fecero il resto: sostenuto dalla stampa, l'esercito cominciò a mietere consensi in coloro che vedevano nell'acquisizione di una sfera d'influenza sul continente l'unica via

d'uscita dalla depressione economica. L'aggressione alla Manciuria segnò di fatto la fine del collaborazionismo internazionale da parte giapponese.

Negli anni tra il 1932 ed il 1936 si verificarono due avvenimenti che chiusero la breve parentesi del partitismo e diedero il via alla dittatura militare: il 15 maggio 1932 fu assassinato il primo ministro Inukai Tsuyoshu, presidente del partito *Rikken seiyūkai*, da parte di un gruppo di ufficiali della marina e dell'esercito, spalleggiati da esponenti della destra. Il 26 febbraio 1936 una rivolta militare causò la morte di un paio di personaggi chiave e l'appropriazione di alcuni edifici chiave da parte dell'esercito. Ufficialmente domata, divenne però uno strumento ricattatorio nelle mani delle forze armate, che finirono per sottomettere il governo alle proprie decisioni. Il Giappone entrava così nel periodo della dittatura militare, conosciuto con il nome di "fascismo giapponese".

Le conseguenze, a livello internazionale, furono dapprima la guerra sino-giapponese, cominciata a causa di una scaramuccia a Pechino e ben presto voltasi in aperto combattimento, che continuò fino al 1945, e la firma, nel 1940, del patto tripartito con Germania nazista ed Italia fascista, che portò di lì a poco il Giappone ad entrare nella seconda guerra mondiale al fianco delle forze dell'asse. Mentre da un lato il Giappone mirava ad estendere la propria influenza sul colosso cinese in crisi (che vide, però, l'alleanza tra le forze nazionaliste di Chiang Kai-shek e le forze comuniste di Mao Tse-tung), dall'altro intendeva accaparrarsi le terre indocinesi e le isole del pacifico per strapparle alla crescente influenza statunitense. In quest'ottica va inteso l'attacco giapponese a Pearl Harbor nel 1941, che diede il via alla guerra del Pacifico.

Il combattimento inizialmente arrise al Giappone, ma la disfatta delle Midway, nel giugno 1942, segnò l'inizio di una ritirata costante. L'estremo tentativo di creare in Asia una confederazioni di stati sotto il dominio giapponese, per liberare i territori dal predominio occidentale, fallì in poco tempo. Negli ultimi anni di guerra furono inviati al fronte anche studenti universitari, e vi furono giovani che partivano in aereo (*kamikaze*) o in nave (*kaiten*) ben sapendo che non avrebbero più fatto ritorno.

Il Giappone era ormai un avversario sconfitto e sull'orlo del crollo, quando gli Stati Uniti lanciarono sul territorio nipponico due bombe atomiche, la prima il 6 agosto 1945 a Hiroshima, e la seconda il 9 agosto a Nagasaki. Il 15 agosto l'esercito giapponese firmò la resa incondizionata, mettendo fine al lungo periodo di guerra in Asia, che lo vide perdere ogni possedimento ottenuto in Indocina ed in territorio cinese.

Il Giappone subì numerose imposizioni: la presenza di un viceré statunitense vita natural durante, il generale MacArthur, la trasformazione dell'ordinamento imperiale in una

monarchia costituzionale, il ritorno al partitismo ed al parlamentarismo. L'occidentalizzazione totale e forzata del Giappone ebbe profonde conseguenze nella vita culturale, rafforzando da un lato il nazionalismo e scavando una grave crisi nella popolazione giapponese, strangolata da una cultura paterna forte e profondamente radicata, ed una nuova cultura imposta, di stampo americano, che non mancò di influenzare i più giovani. Il Giappone si trovava così a fare i conti con una schizofrenia interna.

E' in questo periodo che si situò, dai successi letterari fino alla celebre morte per seppuku, la carriera di Yukio Mishima. Riteniamo interessante, a titolo conclusivo, cercare di individuare nei passi finora analizzati dell'opera di Mishima alcuni riferimenti alle grandi scuole letterarie che si sono rivelate fondamentali nella sua formazione, nel tentativo di inquadrare quanto detto più sopra in un contesto storico – letterario più ampio.

Da buon allievo della tradizione classico-romantica, Mishima si trovò sempre a fare conti con un ideale di bellezza ampiamente affrontato dai grandi autori *fin de siècle*, influenzati dalle opere del naturalismo francese, dai romanzi russi, dal classicismo tedesco, il tutto vagliato dal disincanto e dal decadentismo tipici della letteratura giapponese del periodo *Edo*: Mori Ogai, Futabatei Shimei (considerato l'iniziatore della moderna narrativa giapponese), e successivamente Shimazaki Toson e, soprattutto, Tamaya Katai. Quest'ultimo merita una sottolineatura particolare: nella sua opera più rappresentativa (*Futon*, 1907), l'autore si attenne ad un tale rigore, nella rappresentazione nuda e cruda della realtà, da mettere se stesso al posto del proprio protagonista, confessando le proprie esperienze e le proprie paure.

Il *shizen shugi bungaku*, la letteratura naturalistica, costituì in Giappone uno dei canoni letterari più forti del primo novecento, con una quarantina d'anni di ritardo rispetto alla nascita del movimento tra gli scrittori francesi.

Non si deve trascurare, tuttavia, il ruolo che ha avuto la scuola narrativa del *Tanbi-ha*, traducibile in modo più letterale possibile come “Scuola dell'immersione nel bello”, caratterizzata da impulsi anti-naturalistici. Fiorita durante l'età d'oro del naturalismo, a cavallo degli anni venti, questa corrente, di ispirazione estetica-decadente, si distingueva per una nuova definizione del compito della letteratura: essa non doveva tanto impegnarsi nella rappresentazione fedele della realtà, quanto nel creare un mondo di fantasia e di bellezza. Tra i rappresentanti di questa scuola è obbligatorio citare Nagai Kafû e Tanizaki Jun'ichiro. Tra le pagine di *Shisei* (tatuaggio), l'opera più rappresentativa di quest'ultimo, ci si trova quasi sprofondati in un mondo di estasi altamente sensuale, cadenzato dal lento scivolare di una foglia rossa d'autunno o dal languido riflesso del sole sulle lenzuola bianche. Questo “lirismo

della sensualità” ha incontrato ampi consensi anche in occidente, diventando uno dei canoni solitamente attribuiti alla letteratura giapponese.

Resta da citare, prima di concludere questa breve digressione sulla letteratura giapponese contemporanea, colui che più di tutti fu colpito dalle capacità dell’ancora giovane Yukio Mishima. Paladino dell’avanguardismo letterario, Kawabata Yasunari, vinse il premio Nobel per la letteratura nel 1968. La sua narrativa si distingue per una grande innovatività nelle tecniche espressive e per una profonda riflessione sulla tradizione estetica giapponese. In *Yukiguni* (“Il paese delle nevi”, 1935 – 1937), descrisse la bellezza medievale in termini di una bellezza “negativa”, la bellezza del nulla. Di estrazione buddista – taoista, questa concezione di bellezza poneva come elemento primario il “nulla”, inteso come assenza di attività mentale. Questo stato asettico annulla qualunque dualità, ad esempio quella tra bello e brutto, o tra vita e morte: ogni fenomeno non è che un prodotto illusorio creato dalla mente dell’uomo. Attraverso una profonda esperienza religiosa e personale, il praticante sarà in grado di riconoscere, al di là dell’effimera sostanza concreta, l’esistenza di una totalità armoniosa che trascende sia il tempo che lo spazio. La riflessione viene spesso a coincidere con la rappresentazione artistica: ed è così che l’arte giapponese si è caricata di connotati fortemente simbolici, in cui l’infinito è espresso simbolicamente in forma definita: l’eternità è ridotta ad un momento, l’estensione illimitata ad un punto. La stilizzazione più esasperata racchiude in sé l’assoluto, la bellezza sta nelle forme più semplici: il nero rappresenta l’infinità dei colori, la forma l’insieme di tutte le forme possibili.

Kawabata oppose a questa concezione quella occidentale della bellezza “positiva”, generata dall’armonia delle forme e dei colori, dalla dolcezza delle proporzioni, dall’apparire del concreto. Il suo grande valore sta nell’aver saputo unire lo spirito della letteratura moderna con la coscienza tradizionale giapponese sul bello.

La narrazione in prima persona, la presa di coscienza delle proprie insicurezze, la volontà di narrare anche ciò che si nasconde nei recessi più intimi della propria personalità, in primo luogo. La ricerca di una poetica che sappia rileggere l’erotismo, la masturbazione, la vergogna per un comportamento che si considera nient’altro che una “brutta abitudine”, nei termini di una narrazione che potesse tradurre ogni comportamento in una lirica in grado di eliminare ogni presunta impurità di questi atti, in secondo luogo. La riscoperta, a fianco dell’esaltazione della bellezza armonica dell’opera di Guido Reni, del piacere del non detto, di ciò che sta al di là della mera forma materiale, del surplus emotivo dato dal cogliere ogni cosa nel suo valore più astratto, in terzo luogo.

Tutte caratteristiche presenti nei brani tratti più sopra da *Confessioni di una maschera*. Caratteristiche che, naturalmente, non permettono di definire in termini complessivi l'opera di un autore ampio e stratificato come Yukio Mishima, ma che suggeriscono il nome del più importante personaggio di *Confessioni di una maschera*: la Natura, il cui ruolo non deve essere sublimato ai piaceri terreni dell'uomo ma deve essere considerato alla luce della sua monolitica e incontrollabile esistenza, viva e pulsante anche al di là del semplice godimento estetico, sostrato nel quale si radica l'esistenza stessa dell'essere umano.

## Bibliografia

### Testi utilizzati nel presente lavoro:

Bianchi Cinzia, De Maria Cristina e Nergaard Siri,  
2002 *Spettri del potere*, Roma, Meltemi.

Dallenbach Lucien,  
1977 *Le récit spéculaire; essai sur la mise en abyme*, Parigi, Seuil. Trad. It: *Il racconto speculare; saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994

Deleuze Gilles e Guattari Félix,  
1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Parigi, Minuit. Trad. it: *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1987.

Eco Umberto,  
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

Fabbri Paolo,  
1998 *La svolta semiotica*, Roma – Bari, Laterza.

Fontanille Jacques,  
2004 *Figure del corpo*, Roma, Meltemi.

Fontanille Jacques e Zilberberg Claude,  
1998 *Tension et signification*, Liegi, Mardaga.

Greimas Algirdas Julien,  
1970 *Du sens*, Parigi, Seuil. Trad. It : *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.

Lotman Jurij Michailovič,  
1993 *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli.

Lotman Jurij Michailovič e Uspenskij Boris Andreevič,

1973 *Stat'i po tipologii kul'tury*, Tartu. Trad. it: *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1987.

Mattozzi Alvisè,

2004 *Per una semiotica dell'attività tecnica. Senso e desemantizzazione nell'interazione uomo-macchina*, tesi di dottorato, Università di Bologna.

Jullien François,

2003 *Il nudo impossibile*, Roma, Luca Sossella Editore.

Okuno Takeo

1974 *Mishima*, citato in AA. VV, *Rose e cenere. Studi e ricerche su Yukio Mishima*, Bologna, CLUEB, 2004.

#### **Testi d'interesse generale sulla storia e la cultura giapponese:**

Takeshita Toshiaki,

1996 *Il Giappone e la sua civiltà: profilo storico*, Bologna, CLUEB.

#### **Filmografia:**

*Mishima, A life in four charter*, Paul Schrader, USA, 1985.

*Yûkoku*, Giappone, Domato Masaki e Yukio Mishima, 1966.

*Sebastiane*, Gran Bretagna, Derek Jarman, 1976.

## **Indice:**

Brani analizzati tratti da Confessioni di una maschera di Yukio Mishima.....	1
Introduzioni all'analisi.....	7
Analisi dei due brani.....	12
Sull'iconografia di San Sebastiano e il suo uso da parte di Mishima.....	24
Mishima e la cultura giapponese del dopoguerra.....	28
Appendici.....	31
Bibliografia.....	41

*Pagine dal 7 al 28 scritte da Marco De Baptistis, dal 28 al 40 da Matteo Albertini*