



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa

Mediterranea

Tesi di Laurea Magistrale

**L'edonismo di Wilde, D'Annunzio e
Mishima alla luce del martirio di San
Sebastiano**

Relatore

Chiar.ma Prof.ssa Luisa Bienati

Laureanda

Rossella Vetrella

Matricola 879828

Anno Accademico

2020 / 2021

自らの死。それが唯一の絶対的自由なんだよ。

Kaworu, Neon Genesis Evangelion

人生は短いが、私は永遠に生きたい。

Mishima Yukio nell'ultima nota scritta prima del suicidio rituale

要旨

三島由紀夫は「仮面の告白」に書いていることを信頼すれば、父親の持っていた画集を見つけ、ガイド・レーニの「聖セバスチアンの殉教」という絵画を鑑賞したあと、思わず勃起し、射精してしまったそうだ。

「聖セバスチアンの殉教」における興味は青春期だけではなく、三島は大人になってもその興味を持っていたのである。実際に、昭和 41 にガブリエレ・ダンヌンツィオとクロード・デビュッシーの『聖セバスチアンの殉教』という楽劇を翻訳しただけではなく、昭和 43 に彼は聖セバスチアンのポーズをし、写真家の篠山紀信から撮影され、その写真は『薔薇刑』（集英社）という写真集に刊行されたのである。

三島はその興味をおそらくオスカー・ワイルドから受け継いだ、長年にわたり理由は主にホモセクシュアリティというテーマを指示されたのである。しかし、ヴィクトリア朝のとき、聖セバスチアンのイコノグラフィーは同愛性のシンボルになったにもかかわらず、この興味の本当の原因はそれだけであったのか。

本卒業論文に、『聖セバスチアンの殉教』における興味に通じて、ワイルド、三島とダンヌンツィオの間にある関係を探りたいという目的がある。

本卒業論文の内容を詳しくすると、イギリス、イタリアと日本のデカダンスの由来と展開を記述したあと、ワイルドとダンヌンツィオは日本とどのような関係があったのかを分析してみたのである。実際に、意外とダンヌンツィオはワイルドと同じ、ジャポニズムの影響で、日本の陶器や詩歌から魅力に引き付けられ、この論文に分析されたように、その魅力は彼の作品にも困難せず捕まることができる。

第二章は、聖セバスチャンはキリスト教のために殉教したことがよく知られているが、なぜ、そしてどのようにホモセクシュアリティとサドマキズムのシンボルになったのかを探ってみたのである。

次に、「聖セバスチャンの殉教」の影響はワイルド、ダンヌンツィオと三島の作品に分析し、この三人の作家の間にある関係をより深く探ってみたのである。実際に、ホモセクシュアリティだけではなく、ニーチェの哲学、ギリシャ、美術の概念もつながりと呼べる。

最後に、ワイルド、三島とダンヌンツィオは『聖セバスチャンの殉教』における興味を分析してみたら、自分を生贄する意志と繋がりがある。つまり、この三人の作家は他人のために自分自身を捧げること、絶対者に近づこうとしていたのである。ワイルド、三島とダンヌンツィオは一人一人の自分自身を生贄しようとしていた方法は異なったが、三島はワイルドとダンヌンツィオの両方の生贄方法を受け継いで奮起してみたと考えることができる。そうすると、彼は勇敢な行動といえる自衛隊に対する暴動と、その後の切腹に通じて、聖セバスチャンを真似、自分自身の勝手な殉教を施しようとしたと言えるだろう。

PREFAZIONE

Il mio interesse per Mishima Yukio nasce nel 2016, nell'esatto momento in cui mi venne presentato durante il corso di Letteratura Giapponese Contemporanea. Quello che immediatamente mi colpì, fu il suo culto per il corpo e per l'esercizio fisico, a dispetto del detto "tutto muscoli e niente cervello". Essendo io stessa appassionata di *bodybuilding* sin dalla prima adolescenza, era questa una caratteristica che non poteva passarli inosservata. Inoltre, mi stupì anche la quantità di sue fotografie facilmente reperibili sul web e tra queste, senza dubbio quella più *perturbante* fu quella in cui imitava la posa di San Sebastiano, iniziandomi così alla scoperta della storia del santo.

Successivamente, durante il mio periodo di studio a Tōkyō nel 2018, ho avuto l'occasione di leggere *Sole e Acciaio*. Condivisi immediatamente la concezione di Mishima su corpo e spirito, e ciò rinforzò ulteriormente l'interesse che mi aveva suscitato già in precedenza. Approfondendo la sua vita, ho scoperto le numerose influenze che ricevette da parte di autori europei e da lui stesso menzionate. Tra questi c'era Oscar Wilde, ed essendo appassionata di letteratura inglese, oltre che laureata in letterature comparate, ho deciso di voler approfondire questa influenza come tema della mia tesi di laurea magistrale. Facendo delle ricerche preliminari sull'argomento, mi imbattei nella tesi di dottorato di Takada Kazuki, a cui questo lavoro è enormemente indebitato. Continuando con le ricerche, ho scoperto anche che Mishima aveva tradotto in giapponese un'opera di D'Annunzio completamente dedicata alla figura di San Sebastiano martire, cosa di cui non ero assolutamente a conoscenza.

A questo punto, quindi, ho deciso di introdurre anche D'Annunzio nell'analisi comparativa, puntando al comprendere i motivi per i quali questi tre autori furono così interessati a questa figura. In relazione a D'Annunzio, un grande aiuto mi è stato dato dalla lettura degli studi di Nicoletta

Pireddu, la quale mi ha permesso di articolare al meglio l'idea che avevo alla base per la stesura di questa tesi di laurea.

Questo lavoro risulta essere dunque il frutto del forte interesse che ho da lungo tempo nutrito nei confronti di questi autori e della forte assonanza che ho *percepito* alla lettura dei loro testi. Tutto ciò, nella speranza di poter offrire anche un contributo accademico a sostegno di quegli studi riguardanti questi tre autori e i legami tra di essi.

Rossella Vetrella

Venezia, 15 giugno 2022

INDICE

INTRODUZIONE	9
CAPITOLO PRIMO: INTRODUZIONE AL CONTESTO STORICO E LETTERARIO - IL DECADENTISMO	10
Il Decadentismo inglese	12
Oscar Wilde	14
Il Giappone in Wilde e il <i>Japanese Effect</i>	18
Il Decadentismo italiano	24
Gabriele D'Annunzio	25
D'Annunzio nelle vesti di "buon suddito del Mikado"	31
La poesia	36
La narrativa	38
La ricezione del Decadentismo europeo in Giappone	40
Mishima Yukio	44
CAPITOLO SECONDO: SAN SEBASTIANO	55
L'iconografia di San Sebastiano nella storia	55
San Sebastiano nel periodo vittoriano: da martire a icona gay	57
Oltre l'omosessualità: il martirio come piacere sadomachista	60
San Sebastiano nella letteratura	64
... di Wilde	65

... di Mishima	67
... di D'annunzio - Le martyre de Saint Sébastien.....	71
CAPITOLO TERZO: LEGAMI E SIMILITUDINI TRA I TRE AUTORI	73
La filosofia di Nietzsche	73
La concezione dell'Arte.....	75
La Grecia.....	77
Wilde e D'Annunzio.....	79
Wilde e Mishima	82
Mishima e D'Annunzio	88
CAPITOLO QUARTO: IL TEMA DEL SACRIFICIO IN WILDE, D'ANNUNZIO E	
MISHIMA	94
Il nesso tra edonismo, nichilismo e sacrificio	94
Il sacrificio di Wilde: tra ricerca dell'assoluto e individualismo	97
Il sacrificio di D'Annunzio: " <i>the art of squandering</i> "	106
Il sacrificio di Mishima: la soluzione nello scontro tra trascendenza e mutevolezza	111
CAPITOLO QUINTO: IL MARTIRIO DI WILDE, D'ANNUNZIO E MISHIMA.....	119
CONCLUSIONE.....	123
BIBLIOGRAFIA.....	127

INTRODUZIONE

La figura di San Sebastiano, la sua vita e la storia del suo martirio hanno impressionato, influenzato e ispirato un vastissimo numero di autori e artisti nel corso dei secoli, tanto che sembra essere il santo maggiormente rappresentato nella storia dell'arte.¹ La figura e la storia di questo martire, utilizzata per una più efficace evangelizzazione del messaggio cristiano, si è tramutata nei secoli, divenendo nel Novecento un simbolo fortemente legato all'omoerotismo e all'omosessualità. La sua iconografia, nel corso del tempo, ha inoltre goduto di sempre maggior successo, tanto da essere particolarmente citata e presa come figura ispiratrice anche nel mondo letterario. Tra coloro che apprezzarono moltissimo questa figura, tanto da rimanerne affascinati, si può annoverare **Oscar Wilde** (1854-1900), che, a sua volta, ha influenzato **Mishima Yukio** (1925-1970). Inoltre, tra gli autori conquistati dalla figura del santo, è presente anche **Gabriele D'Annunzio** (1863-1938), il quale gli dedicò addirittura un'intera opera teatrale. Questi autori sono considerati i rappresentanti più iconici del movimento decadente dei rispettivi paesi di appartenenza e grazie al loro fervente spirito edonista faranno di sé stessi un personaggio pubblico conosciuto ben oltre i propri confini nazionali. Nel corso di questo lavoro, si cercherà di rivelare come questa sfrenata tendenza ad assimilarsi quanto più possibile a un'idea di grandezza e superiorità, tenderà nel corso della loro vita a trasformarsi, rivelando una forma di annichilimento, specchio di un intimo desiderio di morte e di spirito di sacrificio. Tutti e tre gli autori, infatti, se da un lato con le loro eclatanti azioni dimostreranno la loro volontà di elevazione spirituale, dall'altra quella stessa elevazione rivelerà la loro volontà di sacrificarsi, sebbene con modalità e per fini differenti. Nel presente elaborato si cercherà, infatti, di analizzare come questa volontà si trasmigri da un autore all'altro, fino ad

¹ Francesco DANIELI, *La freccia e la palma. San Sebastiano tra storia e pittura con 100 capolavori dell'arte*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2007, p.47

arrivare all'attualizzazione concreta di questo sacrificio con il famoso ed eclatante *seppuku* di Mishima. Il loro sacrificio, oltre a poter essere assimilato a un vero e proprio tentativo di martirio, rivelerà, almeno in parte, i motivi di un così forte interesse nei confronti di San Sebastiano.

CAPITOLO PRIMO: INTRODUZIONE AL CONTESTO STORICO E LETTERARIO - IL DECADENTISMO

A causa della sua eterogeneità, poter definire cosa sia il Decadentismo, quali autori e quali testi sia possibile considerare spiccatamente decadenti è un compito arduo persino per gli studiosi. In *Decadence: The Strange Life of an Epithet* Richard Gilman afferma che il termine 'decadente' non corrisponde ad alcun referente specifico, ma che, nonostante ciò, questo viene utilizzato come se "avesse una validità epistemologica, come se avesse un referente nel mondo reale".² Tuttavia, per Charles Bernheimer è proprio nell'impossibilità di essere definito e nella varietà dei suoi temi che giace il Decadentismo ed è solo grazie alle opere degli autori decadenti che il suo vero significato può essere compreso.³

Generalmente per Decadentismo si intende il movimento culturale che ha caratterizzato tutta l'Europa tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Sebbene "atti ufficiali di nascita non esistono",⁴ si ritiene che il movimento sia nato in Francia interessando tutte le arti, sia visive che letterarie, determinando un primo vero 'strappo' dal Romanticismo che aveva caratterizzato tutto il periodo precedente.⁵ Il termine nasce precisamente dopo la pubblicazione da parte di Verlaine

² Charles BERNHEIMER, T. Jefferson KLINE, Naomi SCHOR (edited by), *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p.4

³ *ivi*, p.1-6

⁴ Valentina FORTICHIARI, *Invito a conoscere il Decadentismo*, Milano, Italia, Murisa, 1987, p. 65

⁵ *ivi*, p.18

del sonetto *Langueur* (*Languore*, 1883), il cui capoverso “Sono l’Impero alla fine della Decadenza” esprimeva precisamente il sentimento che si era diffuso all’epoca. Infatti, a causa dei cambiamenti e di alcuni fattori politici e sociali (crisi del positivismo, crollo dei valori e delle speranze borghesi), si era sviluppato un sentimento di presagio come di una fine imminente e di un violento cambiamento delle istituzioni e della morale.⁶ Per Fortichiari è possibile collocare i primi segni di Decadentismo a partire dal 1848, ovvero un momento storico caratterizzato sia da moti rivoluzionari nazionali, sia dall’emergere di una profonda spaccatura tra intellettuali e classe borghese.⁷

Nato successivamente al periodo romantico e positivista contrassegnato dalle grandi scoperte scientifiche e dal progresso tecnologico, il Decadentismo potenzia “l’individualismo esasperato dei romantici, che in sé stesso si rifugia a ricercare l’unica certezza”.⁸ Al Decadentismo si legano anche il culto, la passione e l’esaltazione dell’arte. Infatti, molti artisti decadenti furono sia pittori e scultori che letterati, al punto che “tutte le arti vennero a trovarsi sullo stesso piano, con identica valenza”.⁹

Alla nascita del movimento decadente viene comunemente legata la pubblicazione di *À rebours* (*Controcorrente*, 1884) di Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Secondo Fortichiari, il testo costituisce una vera e propria Bibbia del Decadentismo, in quanto il suo protagonista incarna perfettamente la figura del decadente, ovvero di colui che, distaccandosi dalla mediocrità borghese, si rifugia in sé stesso. I temi affrontati nel romanzo di Huysmans vengono ripresi da

⁶ *ivi*, pp.20-1

⁷ *ivi*, p.40

⁸ *ivi*, p.63

⁹ *ivi*, p.85

autori di tutta Europa, e, in particolare, per questo lavoro è importante menzionare *Il Piacere* (1889) di Gabriele d'Annunzio e *The picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde.¹⁰

Nel delineare la figura del decadente è interessante fare riferimento ad Anatole Baju, il quale nel 1892 in *Decadenti e simbolisti*, scrisse:

Il Decadente è un uomo di progresso. È accurato, economo, laborioso e ben regolato in tutte le sue abitudini. Semplice nel vestire, corretto nei costumi, ha per ideale il Bello nel Bene e cerca di conformare i suoi atti alle sue teorie. Artista nell'accezione maggiore del termine, esprime il suo pensiero in frasi irriducibili e nell'arte vede soltanto la scienza del numero, il segreto della grande armonia. Padrone dei suoi sensi, che ha addomesticato, ha la sua calma, la placidità di un saggio e la virtù di uno stoico.¹¹

Centrali per il delinarsi del Decadentismo sono anche le figure di **Arthur Schopenhauer** (1788 – 1860), **Richard Wagner** (1813 – 1883) e **Friedrich Nietzsche** (1844 – 1900) a cui si accompagnano, nello stesso periodo, anche i nomi di **Henri Bergson** (1859-1941) e **Sigmund Freud** (1856-1939), la cui scoperta dell'inconscio assumerà un ruolo centrale nella storia del Decadentismo europeo.¹²

In ognuno dei paesi di riferimento dei tre autori qui trattati, ovvero Gran Bretagna, Italia e Giappone, il movimento decadente assumerà delle caratteristiche *sui generis* in relazione alla sua situazione sociopolitica, che analizzeremo nel dettaglio di seguito.

Il Decadentismo inglese

In Inghilterra, il movimento decadente si rifà molto al suo omologo francese sia nei temi che nell'atmosfera. Per Fortichiari, anche il contesto letterario inglese ebbe un ruolo importante nella

¹⁰ *ivi*, p.24

¹¹ *ivi*, p.28

¹² *ivi*, p.49

nascita e nello sviluppo del movimento decadente.¹³ L'Inghilterra di fine Ottocento, era infatti caratterizzata da un periodo di forte espansione coloniale sotto la duratura reggenza della regina Vittoria, ed è per questo che si parla di 'epoca vittoriana' (1837-1901). Nella società vittoriana predominava una forte morale fatta di rispettabilità sociale, di perbenismo borghese e di ipocrite apparenze. Il Decadentismo inglese vive sia l'apice del colonialismo inglese sia il suo progressivo smantellamento, che determinò un periodo di crisi economica.

In Inghilterra, le prime tracce di Decadentismo possono essere fatte risalire ad **Algernon Charles Swinburne** (1837-1909), che contribuì a diffondere in Gran Bretagna i tratti del Decadentismo francese, e a **Walter Pater** (1839-94). Entrambi apprezzarono particolarmente il nuovo movimento estetico dei Preraffaeliti (*Pre-Raphaelite Brotherhood*). Fondata dal pittore e poeta **Dante Gabriel Rossetti** (1828-82), questo movimento si prefiggeva una rivalutazione dell'arte del Quattrocento, rifiutando altresì le opere di Raffaello e di altri artisti del Cinquecento.¹⁴ Il movimento ricevette maggiore considerazione grazie al contributo di **John Ruskin** (1819-1900), critico d'arte e pittore, maestro di Walter Pater.¹⁵ Al gruppo dei Preraffaeliti si collega il movimento dell'estetismo, che corse in parallelo al Decadentismo: centrale era il culto della Natura e dell'Arte e l'idea secondo cui l'apprezzamento della bellezza fosse qualcosa che necessitasse di continuo esercizio.¹⁶

¹³ Esempi sono Coleridge, Blake, Byron, Keats, Shelley. *ivi*, p.37

¹⁴ Per una più precisa definizione del movimento si consulti la voce "[Movimento Preraffaelita](#)" in Treccani.

¹⁵ D'Annunzio ne *Il Fuoco* introduce un personaggio che sembra incarnare un discepolo di Pater, a dimostrazione di come le sue idee si diffusero anche in Italia. FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 45-6

¹⁶ Robert Harborough SHERARD, *The Life of Oscar Wilde 1861-1943*, London, T. W. Laurie, 1916, p. 15

Oscar Wilde

“I have put my genius into my life; into my books I have put my talents only”

L'autore che, nel contesto anglosassone, viene considerato più di tutti come rappresentativo di quel carattere che lega letteratura, estetica e politica che è proprio del Decadentismo, è certamente **Oscar Wilde**.¹⁷ Figlio di William Wilde, medico e Jane Francesca Elgee, autrice e poetessa, Wilde nasce a Dublino nel 1854. Dopo aver dimostrato grandi capacità sia linguistiche che scritte, Wilde avrà una carriera scolastica e universitaria eccellente. Inizialmente studierà presso il Trinity College di Dublino, guidato dal tutor John Pentland Mahaffy (1839 - 1919) che gli trasmetterà l'amore e l'interesse per la Grecia. Mahaffy fu il primo studioso a trattare della questione dell'omosessualità in Grecia, analizzando nello specifico delle relazioni tra uomo e giovinetto, riportando come i greci considerassero l'amore per un uomo superiore a quello per una donna.¹⁸ L'interesse di Wilde per i greci e l'arte preraffaelita crebbe anche grazie alla lettura dei testi di John Addington Symonds (1840 – 1893), nonostante quest'ultimo non fosse particolarmente apprezzato da Mahaffy.¹⁹ Successivamente, Wilde sarà ammesso all'università di Oxford, motivo per il quale si trasferirà a Londra. Qui farà la conoscenza sia di Walter Pater che di John Ruskin dai quali sarà fortemente influenzato nel pensiero, nonostante le loro idee fossero fortemente in contrasto.²⁰ In una lettera a

¹⁷ Per la biografia completa di Wilde si fa riferimento a Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, New York, Vintage Books, 1988 e Robert Harborough SHERARD, *The Life of Oscar Wilde 1861-1943*, London, T. W. Laurie, 1916

¹⁸ ELLMANN, *Oscar Wilde*, cit., p.27

¹⁹ *ivi*, p.31

²⁰ Per quanto riguarda l'omosessualità, ad esempio, mentre Pater tendeva a glorificare quella che definisce '*male friendship*', in quanto presente già in racconti risalenti al medioevo (come nelle relazioni tra Amis e Amile, Pico della Mirandola e Ficino), per Ruskin non era così. Sebbene fosse consapevole che l'omosessualità era presente e praticata ad Atene, Ruskin considerava l'ammirazione del corpo maschile "the partial corruption of feeling" che aveva condotto la Grecia in rovina. *ivi*, p.49.

Yeats, Wilde scriverà di come *Renaissance* di Pater fosse il suo ‘golden book’. Al suo interno, il più lungo tra i trattati presenti era uno studio di Johan Joachim Winckelmann (1717-68). Secondo Takada Kazuki, probabilmente anche Wilde, attraverso Pater, si interessò molto a Winckelmann, tanto da utilizzarlo come esempio tipico dell’omosessualità nel suo romanzo.²¹

Durante il suo periodo da studente, grazie all’invito del suo ormai ex tutor Mohaffy, Wilde avrà l’opportunità di viaggiare in Europa, passando per l’Italia e raggiungendo la Grecia. Tra le tappe, c’era anche Genova dove Wilde ebbe l’occasione di ammirare nel Palazzo Rosso, il San Sebastiano di Guido Reni.²²

Dopo la pubblicazione di una raccolta di poesie, sebbene non fosse particolarmente apprezzata dalla critica, Wilde riscontrò un notevole successo tra il pubblico, successo che gli permetterà di viaggiare in Europa e in America, dove presiederà a un ciclo di conferenze sull’estetica. Inizialmente intenzionato a rimanere pochi mesi, il suo soggiorno in America durerà due anni. Al suo ritorno, grazie ai proventi ottenuti dalle conferenze, Wilde si trasferì a Parigi, dove visse per alcuni anni. Nel 1884 sposerà Constance Lloyd dalla quale avrà due figli. Nel 1887 gli verrà affidata la redazione della rivista femminile *The Lady’s World* poi ribattezzata dallo stesso Wilde in *The Woman’s World*, mentre nel 1888 pubblica la sua raccolta di favole; inoltre, in questi anni Wilde divenne ancor più conosciuto come personaggio pubblico nella società inglese. Inoltre, scrisse saggi come *The Soul of Man Under Socialism* (1891), in cui si possono approfondire le idee

²¹ TAKADA Kazuki, *A Comparative Study of Mishima Yukio and Oscar Wilde: With Particular Reference to their Views of the Absolute*, Tesi di dottorato, Edinburgh University, 2004, p. 104

²² In occasione del viaggio e della visita a Genova, Wilde comporrà “*Sonnet Written in Holy Week at Genoa*”, dove “his pagan thoughts [were] checked by Christian ones”. ELLMANN, *Oscar Wilde*, cit., p.68

politiche dello scrittore, e *Intentions* nello stesso anno, ovvero una raccolta di quattro saggi sulla propria visione di arte e bellezza e che include *The Decay of Lying* e *The Critic as Artist*.

Con il suo unico romanzo *The Picture of Dorian Gray*, pubblicato nel 1890, Wilde delineò il perfetto archetipo del Decadentismo inglese del tempo. Il romanzo rispecchia fedelmente la critica dell'autore nei confronti del perbenismo e dell'ipocrisia della società alto-borghese dell'Inghilterra vittoriana: la “tragica storia di uno sdoppiamento di personalità”²³ dove, non solo il protagonista vive la sua vita nella più completa irrisolutezza perseguendo il solo culto del piacere (a imitazione del romanzo di Huysmans), ma a questa irrisolutezza si aggiungono sottili rimandi all'omosessualità, ai tempi considerata scandalosa. Non tutti i contemporanei di Wilde apprezzarono il suo romanzo; infatti, non ebbe un successo editoriale importante, o quanto meno non quello sperato dall'autore, che desiderava potersi risollevare da una difficile situazione economica.²⁴ Nel *Daily Chronicle* del 30 giugno 1890 il romanzo fu commentato come “a tale spawned from the leprous literature of the French *Décadents*— a poisonous book...[of] effeminate frivolity...”.²⁵

Sebbene il suo unico romanzo non ottenne il successo sperato, diversamente accadde con i suoi racconti e le sue opere teatrali ovvero *Lady Windermere's Fan* (1893), *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (1895), *The Importance of Being Earnest* (1895), grazie ai quali Wilde poté raggiungere un vero successo a livello europeo. Inoltre, è in questo periodo che la sua

²³ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 46

²⁴ SHERARD, *The Life of Oscar Wilde...*, cit., p. 279

²⁵ Karl BECKSON, “Oscar Wilde: Overview”, *Gay & Lesbian Literature*, 1, Detroit, St. James Press, 1994, p. 407 in Moira M. di Mauro-Jackson, *Decadence as a Social Critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*, Tesi di dottorato, University of Texas, 2008, p.46 (enfasi aggiunta).

megalomania si farà sempre più grave, tanto da essere considerato da molti un uomo arrogante e superbo.²⁶

Nonostante la sua celeberrima ascesa nel mondo letterario dell'epoca e il suo successo, a causa della sua relazione omosessuale con il giovane Lord Alfred Douglas, Wilde viene condannato nel 1895 a due anni di lavori forzati dopo i quali vivrà costantemente in condizioni economiche disagiate e morirà all'età di quarantasei anni. Durante gli anni della prigionia e i successivi anni, si assiste a un progressivo annichilimento dello spirito edonista di Wilde, riscontrabile soprattutto nell'opera *De Profundis* (1905). Nonostante l'epilogo poco fortunato della sua esistenza, Wilde ha comunque avuto una vita prolifica nell'ambiente letterario inglese, tanto da essere considerato ancora oggi il più grande scrittore nella società dell'epoca tardo vittoriana.

Nell'analisi del personaggio di Wilde centrale sta diventando lo studio riguardante il suo legame con la politica, in riferimento alla sua origine irlandese. Il primo Novecento è infatti un periodo caratterizzato da un'onda di reclami all'indipendenza: nel 1861 in Italia si è raggiunta l'Unità e anche in Irlanda nello stesso periodo era interessata da moti indipendentisti. La madre di Wilde, conosciuta per lo più col nome di penna 'Speranza' fu infatti molto attiva politicamente.²⁷ Secondo Takada, proprio per l'influenza materna,²⁸ Wilde non riuscirà mai a mettere veramente da parte le

²⁶ SHERARD, *The Life of Oscar Wilde...*, cit., p.339

²⁷ Quando andò in America, ricevette supporto da parte degli *Irish-Americans*, emigrati a causa della *Great Famine*, in quanto lo conoscevano come figlio di Speranza a dimostrazione del fatto che ella non fosse sconosciuta nell'ambiente irlandese. SHERARD, *The Life of Oscar Wilde...*, cit., p. 190, TAKADA, *A Comparative Study of...*, cit., p. 45

²⁸ TAKADA, *A Comparative Study of...*, cit., p.43

sue origini irlandesi,²⁹ anzi, queste saranno origine a un dualismo interiore che cercherà continuamente di superare, non senza difficoltà.³⁰

Il Giappone in Wilde e il *Japanese Effect*

L'incontro tra l'Europa e il Giappone avvenne nel momento in cui il Commodoro Perry nel 1853 forzò il Paese asiatico a interrompere i duecento anni di chiusura dal mondo esterno definiti 鎖国 'sakoku' (1641-1853). Successivamente, il Giappone si aprì al commercio internazionale, determinando una proliferazione di oggetti di manifattura giapponese in tutto il mondo 'occidentale'.³¹ Alla fine dell'Ottocento la crescente fascinazione per il paese del Sol Levante verrà definita *japonisme*, termine coniato dal critico Philippe Burty per descrivere l'influenza dell'arte giapponese in molti artisti francesi del tempo.³² Per quanto riguarda invece il contesto anglosassone nello specifico, si parlerà di 'giapponismo vittoriano'.

Il giapponismo vittoriano si diffonde in Inghilterra in un periodo di forti stravolgimenti nel campo tecnico e industriale, e determinerà in campo artistico e intellettuale un ritorno alla natura e alla bellezza. Wako Miwa sostiene che, in un contesto come quello inglese, il Giappone venne considerato come un luogo puro e incontaminato dalla tecnica, un luogo in cui il bello era ancora diffuso e facile da poter esperire nella sua essenza. È per questa ragione che nel contesto vittoriano

²⁹ Probabilmente per non compromettere la sua carriera in Gran Bretagna. Per ulteriori dettagli TAKADA, A *Comparative Study of...*, cit., p.42-50

³⁰ *ivi*, p.68

³¹ SATO Fumiko, "Oscar Wilde and the Victorian Popular Image of Japan", *Keieironshū*, 13, 2007, p.66

³² Carlo LEO, "Japonaiserie nella cronacamondana dannunziana", Luciano Curreri, Luca di Gregorio, Frédéric Saenen (a cura di), *Tentati di morire... e di vivere: moderni barbari, esteti armati, indomabili, fratelli separati, camaleonti*, Le Bandiere, Nerosubianco, Cuneo, 2019, p.76

il Giappone venne particolarmente apprezzato, determinando così la diffusione della sua arte al punto che estetismo e *japonisme* divennero quasi sinonimi.³³

Per Fumiko Sato la fascinazione dei vittoriani per il Giappone era determinata anche da una sorta di ‘ansia razziale’. In quel periodo va ricordato che la Gran Bretagna possedeva un impero di grandi dimensioni, sebbene quest’ultimo si stesse avviando verso un lento declino. Questo declino determinerà una preoccupazione che si rifletterà nel rafforzamento delle differenze razziali, in quanto l’‘altro’ veniva visto come un ‘pericolo’. Tuttavia, questo non riguarderà l’immagine che i vittoriani avevano del Giappone, in quanto tra i due paesi non vi era alcuna sorta di disguido politico (come, ad esempio, vi era con l’India), ma, al contrario, il Giappone era visto dai vittoriani come un luogo idillico.³⁴

Grande incentivo per lo sviluppo del giaponismo vittoriano fu certamente l’occasione dell’Esposizione Universale del 1862 in cui per la prima volta la manifattura giapponese venne mostrata alla classe medio e altoborghese vittoriana. Da quel momento in poi, sorsero a Londra dei veri e propri empori in cui era possibile acquistare qualsiasi oggetto di manifattura giapponese: è il caso del *Japanese Village* che si trovava a Knightsbridge.³⁵ Questi negozi erano frequentati dalla borghesia vittoriana, ma anche da numerosi artisti. Le linee e lo stile semplice dell’arte giapponese colpirono molti degli intellettuali del tempo, tra cui i già nominati Dante Gabriel Rossetti e John

³³ WAKO Miwa, “Osukaa Wairudo no ‘Yuibi Shugi’ saikō he no oboegaki – ‘The Decay of Lying’ ni okeru japonisumu” (Note verso una riconsiderazione dell’‘estetismo’ di Oscar Wilde – Il *japonisme* in ‘The Decay of Lying’), *Reading*, 26, 2005, p.93

³⁴ SATO, “Oscar Wilde and...”, cit., p.65-6

³⁵ SATO, “One Aspect of the Japanese Craze in Victorian Britain: Popularity and Aesthetic Value”, *Keieironshū*, 4, 2002, p.159

Ruskin, a cui si aggiungono William Morris (1834-1896), James Abbott Whistler (1834-1903) e altri.³⁶

Tra le ‘vittime’ della fascinazione giapponese non poteva mancare Wilde. Infatti, nel periodo in cui si trovava ad Oxford aveva affermato di sperare di ‘essere all’altezza della sua porcellana giapponese’.³⁷ L’autore, inoltre, durante il suo ciclo di convegni in America affermerà più volte nelle lettere inviate ai suoi amici, il desiderio di raggiungere anche il paese del Sol Levante per poterlo visitare. Tuttavia, non riuscirà mai a rendere realtà questo desiderio a causa dei problemi finanziari.³⁸

Fumiko Sato in “Oscar Wilde and the Victorian Popular Image of Japan” riporta una poesia di Wilde in cui l’autore sembra mostrare la sua aspirazione a rappresentare quel Giappone idillico che tanto avrebbe voluto visitare. Infatti, la studiosa riporta che la poesia “Fantasies Decoratives: Le Panneau” (1887) originariamente era intitolata “Impressione Japonais: Rose et Ivoire”.³⁹ La poesia di cui si parla, recita:

With pale green nails of polished jade

Pulling the leaves of pink and pearl.

There stands a little ivory girl

Under a rose-tree’s dancing shade.⁴⁰

³⁶ ZHOU Xiaoyi, “Oscar Wilde’s Orientalism and Late Nineteenth-Century European Consumer Culture”, *ARIEL: A review of International English literature*, 28, 4, 1997, p. 52

³⁷ ELLMANN, *Oscar Wilde*, cit., p. 44 in ZHOU, “Oscar Wilde’s Orientalism...”, cit., p.50

³⁸ Si veda *ivi*, p.53 e SATO, “Oscar Wilde and...”, cit., p.68

³⁹ SATO, “Oscar Wilde and...”, cit., p.69

⁴⁰ Robert ROSS (ed.), *The Collected Works of Oscar Wilde*, Oscar Wilde, *Poems*, 9, London, Routledge Thoemmes Press, 1993, p.254 in *ibidem*

Secondo quanto scritto nelle lettere raccolte, pare che la protagonista di questa poesia per l'autore fosse da intendersi una ragazzina giapponese.⁴¹ Inoltre, poiché in quel periodo molti intellettuali e artisti anglosassoni pubblicarono diari di viaggio dopo aver visitato il paese del Sol Levante, anche sembrerebbe che anche Wilde avesse espresso il desiderio di pubblicare egli stesso un testo sul Giappone. In particolare, pare sia stato tentato all'idea da un amico, al quale poi Wilde proporrà di illustrare il libro che eventualmente avrebbe scritto.⁴² Sebbene la fascinazione giapponese per Wilde fosse un modo per poter fuggire dall'incubo del consumismo imperante del tempo e per poter sviluppare una maggiore sensibilità pittorica attraverso l'elevato impressionismo caratterizzante le opere giapponesi, per Xiayoi è “proprio nell'‘assenza’ del consumismo nel sogno giapponese, che è possibile tracciare la ‘presenza’ dell'esperienza consumista attorno all'arte giapponese”.⁴³

Nella sua ammirazione di questa terra lontana, tuttavia, Wilde sembra percepire quanto il giapponismo dell'epoca fosse contemplazione di una semplice “idea artistica”, di un immaginario non appartenente al mondo reale, di una “utopia artistica”.⁴⁴ In *The Decay of Lying*, l'autore infatti afferma:

Japan is pure invention. There is no such country, there are no such people. One of our most charming painters went recently to the Land of the Chrysanthemum in the foolish hope of seeing the Japanese. [...] He did not know that the **Japanese people are**, as I have said, simply a mode of style, **an exquisite fancy of art.**⁴⁵

⁴¹ *ibidem*

⁴² *ivi*, pp. 69-70

⁴³ ZHOU, “Oscar Wilde's Orientalism...”, cit., p.55.

⁴⁴ *ivi*, p.54

⁴⁵ Oscar WILDE, “The Decay of Lying”, From *Intentions*, New York, Brentano's, 1905, p.14 (enfasi aggiunta)

<http://virgil.org/dswo/courses/novel/wilde-lying.pdf>

Questa considerazione ci rende partecipi del fatto che Wilde, applicando il suo principio di ‘*art for art’s sake*’, era stato in grado di comprendere che il Giappone esperito attraverso l’arte e la manifattura non corrispondeva a un’esperienza del Giappone stesso e che quindi ci fosse bisogno di differenziare il prodotto artistico dal soggetto di riferimento.⁴⁶ È interessante notare, inoltre, quanto riportato da Wako Miwa, secondo cui la parola ‘*invention*’ in un contesto di progresso tecnologico poteva essere legato a un concetto di ‘invenzione tecnologica’. In questo senso, il Giappone e la sua arte, più che come ‘invenzione del mondo artistico’, potrebbe essere inteso più come una ‘invenzione tecnologica’ e quindi ‘prodotto della moderna società industriale’ che si discosta sempre più dall’arte e dal prodotto artistico nel senso più puro del termine.⁴⁷

Nel primo capitolo di *The Picture of Dorian Gray* è evidente nella descrizione dello studio e del giardino di Lord Henry un richiamo a motivi riconducibili al Giappone:

The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn. From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flamelike as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, **producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid, jade-faced painters of Tokyo** who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion.⁴⁸

⁴⁶ ZHOU, “Oscar Wilde’s Orientalism...”, cit., p.50

⁴⁷ WAKO, “Osukaa Wairudo...”, cit., p.97

⁴⁸ Oscar WILDE, Peter ACKROYD (ed.), *The Picture of Dorian Gray*, Harmondsworth, Penguin, 1949, p.23 (enfasi aggiunta)

La descrizione sembra quasi delineare un'associazione tra la bellezza giapponese e un'atmosfera lontana dall'esperienza della rivoluzione industriale.⁴⁹ Per Xiaoyi, questa 'realtà estetizzata' determina quello che lo stesso Wilde aveva definito '*Japanese effect*', ovvero "an impressionistic way of seeing" in cui "the object is not a thing in itself, but a transfigured image on a pictorial 'surface'".⁵⁰ Secondo Fumiko Sato, inoltre, il colore della giada (*jade*) riscontrabile sia nella poesia che nel romanzo, è riconducibile al concetto di 'decadenza'. Infatti, pare che al tempo la carnagione verdognola fosse considerato un simbolo di decadenza e di vita dissipata.

Sembra dunque che Wilde abbia sì cercato di cavalcare l'onda del trend 'Giappone' subito diffusosi nel contesto vittoriano, ma aggiungendo comunque il suo tocco personale, la sua 'natura sovversiva', in modo da distinguersi, anche in questo caso, dalla massa.⁵¹ Tuttavia, sebbene Wilde cercasse nel '*Japanese effect*' ovvero nell'idealizzazione del Giappone, un modo per differenziarsi, cercando di rendere l'esperienza di questo tipo di arte una 'esperienza elitaria', per Xiaoyi questo tentativo sarà fallimentare. Infatti, un tentativo simile non fa che legarsi al concetto di Friedrich Jameson per cui "la piacevole esperienza del Bello è una questione consumista".⁵²

Arai Yoshio sostiene che tra Wilde e il Giappone sia sempre esistita una sorta di 'affinità'.

Secondo la sua visione, il Giappone è stato particolarmente ricettivo nell'assimilazione delle idee di Wilde in quanto nella letteratura giapponese antica, come in opere del calibro del 万葉集

Manyōshū (645-760 d.C.) o del 古今集 *Kokinshū* (X sec.), il culto del bello e della natura era già abbondantemente presente. Infatti, la visione paradossale dell'arte di Wilde sembra avere un

⁴⁹ WAKO, "Osukaa Wairudo...", cit., p.93

⁵⁰ ZHOU, "Oscar Wilde's Orientalism...", cit., p.54

⁵¹ SATO, "Oscar Wilde and...", cit., p.71-2

⁵² ZHOU, "Oscar Wilde's Orientalism...", cit., p.58

legame con i concetti di ‘utilità dell’inutile’ di Zhuang Zi (369-286 a.C.) e a ricollegarsi ad alcune massime di Matsuo Bashō (1644-1694),⁵³ al punto che Arai, citando Suzuki Daisetsu secondo cui ‘i *kami* sono legati all’arte, ma non alla morale’, ritiene che ciò, oltre a collegarsi con parte della concezione dell’arte di Wilde, abbia influenzato profondamente anche la sua ricezione del Giappone.⁵⁴

Il Decadentismo italiano

In Italia, il movimento del Decadentismo può essere definito come ‘d’importazione’. Esso, infatti, si sviluppa in ritardo rispetto alle controparti inglese e francese e se ne distacca anche per la diversa situazione sociale e politica. Come riportato da Fortichiari, poiché il nostro romanticismo non ha “indagato nel torbido caos del mistero e della sensualità”, manca di quel “senso dell’ironia e del gioco, del forte animismo della natura, della vena mistica che fa da raccordo tra romanticismo e Decadentismo”.⁵⁵ Proprio per il suo sviluppo tardivo, il Decadentismo italiano finirà per abbracciare maggiormente autori del XX sec., quali Italo Svevo (1861-1928), Luigi Pirandello (1867-1936) e D’Annunzio, i quali influenzeranno molti autori italiani successivi ai movimenti inglesi e francesi.⁵⁶ È solo successivamente, in un contesto fatto di movimenti operai e repressioni poliziesche, che il Positivismo e Naturalismo italiani esauriranno i propri temi, così che inizieranno ad affacciarsi “l’ansia di superare la realtà e di andare oltre i confini del verosimile”.⁵⁷ Centrale per

⁵³ Arai cita ad esempio l’haiku「高く心を悟りて、ぞくに帰るべし」(“Per comprendere un cuore nobile, è necessario tornare nella mondanità”) traduzione personale cfr. <https://kobun.weblib.jp/content/%E4%BF%97> . ARAI Yoshio, “Wairudo to nihonbungaku”, *Eibei Bungaku*, 29, 1994, p.6

⁵⁴ *ivi*, pp.5-6

⁵⁵ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 106

⁵⁶ DI MAURO-JACKSON, *Decadence as a Social Critique...*, cit., p.29

⁵⁷ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 107-8

Fortichiari nella realizzazione del Decadentismo italiano è anche la delusione per il fallimento degli ideali risorgimentali e disprezzo per la vita parlamentare.⁵⁸ I primi tangibili segni di Decadentismo possono essere ravvisati negli autori della Scapigliatura, in quanto, condividevano con il Decadentismo europeo il rifiuto degli ideali borghesi e gli atteggiamenti ribelli come l'abuso di alcol, di assenzio e il disprezzo per la vita. Sebbene nei temi letterari il loro contributo non fu significativo, ebbero il merito di pavimentare la strada per il futuro sviluppo del Decadentismo in Italia.⁵⁹

Nel contesto italiano il Decadentismo prenderà piede soprattutto dopo la fine della Prima Guerra Mondiale (1914-18), legandosi indissolubilmente al contesto politico e ai primi accenni di nazionalismo dovuti alla diffusione del pensiero di Nietzsche e del suo concetto di Superuomo. Ed è in quest'ottica che si affacciano i nuovi intellettuali, i quali prendendo spunto dai decadenti francesi, rielaboreranno il proprio Decadentismo per esprimere il proprio dissenso politico e sociale.⁶⁰ Proprio per il legame che lega politica e letteratura nel contesto italiano, sarà D'Annunzio l'autore che più di tutti verrà considerato il vero interprete del Decadentismo in Italia.

Gabriele D'Annunzio

Gabriele d'Annunzio (1863-1938) fu l'autore italiano più attento ai modelli stranieri. Infatti, il suo interesse nei confronti della filosofia di Nietzsche "prefigurò un Decadentismo come panica esaltazione della vita".⁶¹

⁵⁸ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 109

⁵⁹ *ibidem*

⁶⁰ DI MAURO-JACKSON, *Decadence as a Social Critique...*, cit., p.42.

⁶¹ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p.127

Nato a Pescara da una famiglia borghese benestante, fu probabilmente lo scrittore italiano che più di tutti influenzò la società italiana del suo tempo.⁶² Nel periodo dal 1881 al 1891 visse a Roma dove scrisse per alcuni giornali: sarà questo il periodo più prolifico per la sua formazione letteraria. Infatti, Roma era appena diventata capitale italiana, per cui D'Annunzio riuscì a godere del grande fermento letterario che caratterizzò quegli anni e che interessava la medio-alta borghesia. Essa, infatti, stava progressivamente sostituendo la nobiltà, imitandone i costumi. Nella neonata capitale riuscì a godere anche della vita mondana romana: partecipò a numerosi salotti, feste e fu protagonista di numerose avventure amorose. Nel 1883 sposò Maria Hardouin di Gallese, nozze probabilmente suggellate per aiutare l'autore che già si ritrovava in condizioni economiche poco felici. Dopo aver lasciato l'ambiente romano e detto addio alla redazione giornalistica, si rifugerà presso un amico abruzzese dove terminerà la stesura de *Il Piacere*, suo romanzo più celebre e che può essere considerato il prodotto dell'influenza decadente estera in D'Annunzio. Il romanzo vuole ergersi principalmente a “un esame del piacere, specie sensuale e sessuale o meglio, come uno studio sulla corruzione, depravazione e vana ingegnosità, falsità e crudeltà”.⁶³ Alla stregua di *Dorian Gray*, il successo del romanzo è determinato anche dai velati riferimenti autobiografici che stimolano la curiosità dei lettori borghesi, sebbene siano presenti analisi e critiche sulla moralità della borghesia stessa.⁶⁴ A mettere in chiaro il legame con l'autore irlandese, è oltretutto presente anche la parafrasi di una celebre massima wildiana: «Bisogna *fare* la propria vita, come si fa

⁶² Per la biografia dannunziana si fa riferimento a CARLINO, Marcello, “[D'Annunzio, Gabriele](#)”, Dizionario Biografico degli Italiani, 32, 1986 e Charles KLOPP, *Gabriele D'Annunzio*, Boston, Twayne Publishers, 1988.

⁶³ KLOPP, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p.36

⁶⁴ *ivi*, p.40

un'opera d'arte». ⁶⁵ Il romanzo per Fortichiari segnerà un eccezionale salto di stile per l'autore, tanto da affermare:

Il preziosismo non investe tuttavia interamente lo stile del romanzo, essendo più volto a creare gli indispensabili arredi [...] in cui far muovere l'eccezionale figura del protagonista. Ormai, più che opera viva, [...] il *Piacere* segna il passaggio del d'Annunzio a una consapevole e voluta poetica delle «eccezioni», cui volta a volta il suo stile s'adatterà sino a farsi eccezione esso stesso. ⁶⁶

Successivamente all'anno militare obbligatorio, D'Annunzio tornerà a Roma abbandonando la moglie per la nuova compagna, Barbara Leoni, e si concentrerà nella stesura di *Giovanni Episcopo* (1891), probabilmente l'opera più dostoevskiana dell'autore. Per Charles Klopp, sebbene i toni siano apparentemente molto distanti, il personaggio di Giovanni Episcopo non è dissimile da Andrea Sperelli sul piano psicosessuale. *Giovanni Episcopo* è stato descritto come il tentativo di D'Annunzio di scrivere un "romanzo russo in italiano"; anche se comparato a Cristo, si sposa non per spirito di sacrificio, ma per una pulsione sessuale e si lascia umiliare dalla sua donna perché è semplicemente un debole. In definitiva, Giovanni Episcopo "has not been redeemed; he is merely defeated, the destiny of virtually all of the heroes of D'Annunzio's novel". ⁶⁷

L'autore sarà poi a Napoli fino al 1893, dove riuscirà a pubblicare il suo successivo lavoro intitolato *L'Innocente*, che sarà tuttavia rifiutato dall'abituale casa editrice perché ritenuto immorale. Qui verrà a contatto con la filosofia nietzschiana che lo influenzerà negli scritti di quel periodo. *Il trionfo della morte*, pubblicato nel 1894, è infatti, intriso sia dei temi elaborati da Nietzsche nelle opere *Così parlò Zarathustra* (1883) e *Al di là del bene e del male* (1886), che quelli di Wagner (*Tristano e Isotta*, 1859). È in quest'opera che comincia a delinearsi il

⁶⁵ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p.168 (enfasi in originale)

⁶⁶ *ivi*, p.169

⁶⁷ KLOPP, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p.42

profilo del superuomo dannunziano “sviluppando da un lato il modello dionisiaco dell’esultazione panica, dall’altro proseguendo il rovesciamento della morale -in primis cristiana- in quanto oppressione dei più puri istinti vitali”.⁶⁸

L’opera rappresenta la visione “anticristiana, antifemminista e antipolare” del nuovo D’Annunzio.⁶⁹ Nella prefazione, l’autore insiste nell’assenza di forma nella trama come tributo alla concezione nietzschiana, opposta a quella aristotelica che vedeva nella trama “l’anima” dell’opera d’arte. La struttura del romanzo tradizionale stava infatti via via disgregandosi a causa delle preoccupazioni dell’autore riguardanti la sua posizione politica e ideologica.⁷⁰ L’opera, per i sottili riferimenti al difficile rapporto che l’autore ebbe col padre, sembra essere più autobiografico rispetto ai romanzi precedenti, al punto da poter essere considerato come “una sorta di psicodramma” in cui si riflettono i problemi psichici della mente dannunziana.⁷¹ Giorgio Aurispa risulta essere diverso dagli altri protagonisti, in quanto disinteressato sia alla colpa che alla redenzione. A Giorgio tutto è concesso, anche se, ai suoi stessi occhi non riuscirà a trasformare sé stesso da narcisista a superuomo.⁷² Per Klopp, D’Annunzio non è riuscito a formulare correttamente il messaggio filosofico di Nietzsche, ma ha comunque trovato in esso la base per la costituzione nell’ideologia suprematista che stava iniziando a formulare.⁷³

L’anno successivo verrà pubblicato *Le vergini delle rocce* e, nello stesso anno, decise con alcuni amici, tra cui Eduardo Scarfoglio di effettuare un viaggio nel Mediterraneo, puntando ad arrivare

⁶⁸ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 171

⁶⁹ KLOPP, *Gabriele D’Annunzio*, cit., p.51

⁷⁰ *ibidem*

⁷¹ *ibidem*

⁷² *ibidem*

⁷³ *ibidem*

in Grecia. Nel 1898 verrà messo in scena il primo spettacolo teatrale dannunziano *Canto novo*. Conosciuta a Venezia, si innamorò poi della famosa attrice Eleonora Duse, con la quale ebbe una relazione che giovò entrambi anche a livello di notorietà. Durante questi anni pubblicherà *Il Fuoco* (1900), opera che sembrerà velatamente trattare anche di dettagli intimi della relazione tra i due.⁷⁴ In questo romanzo, a differenza degli altri, D'Annunzio passerà “da un desiderio di dominio sia personale che sessuale ad ambizioni sessuali, politiche e artistiche, tutte nello stesso momento”.⁷⁵ Klopp evidenzia che nella teoria aggressiva espressa nel romanzo, l'ambizione politica, sessuale ed estetica possono essere tutte raggruppate sotto “la parola dominatrice”, ovvero ciò che contrassegna al meglio il Superuomo.⁷⁶ Inoltre, lo studioso ritiene che attraverso ‘la parola dominatrice’, “il superuomo, impersonificato dal protagonista, riesce a sublimare l'angoscia esistenziale dei precedenti eroi di D'Annunzio attraverso l'attivismo politico, in cui i problemi etici e metafisici sono temporaneamente messi da parte”.⁷⁷

Successivamente, dopo la fine della relazione con Duse, si trasferì in Francia, anche per sfuggire ai numerosi debiti che aveva contratto a causa del suo sperpero di denaro. Vi rimase per cinque anni, continuando sia a scrivere per diverse testate giornalistiche, sia continuando a scrivere per il teatro. Importante da menzionare per i fini di questo studio è la musica di scena intitolata *Le Martyre de Saint Sébastien* del 1911 con la musica di Claude Debussy.

All'alba della Prima Guerra Mondiale, la sua ideologia era ancora influenzata dalla filosofia nietzschiana, per cui si arruolò come volontario di guerra, sebbene la sua attività fu

⁷⁴ *ivi*, p.58

⁷⁵ *ivi*, p. 60

⁷⁶ *ibidem*

⁷⁷ *ivi*, p. 61

principalmente propagandistica. A causa di una ferita che gli causò la perdita dell'occhio, decise di passare un breve periodo a Venezia presso la figlia Renata. In questa occasione, scrisse il *Notturmo* “su sottili strisce di carta che la figlia Renata provvedeva a decifrare e ricopiare”;⁷⁸ un'opera di riflessioni e di ricordi raccolti durante il conflitto, che verrà pubblicata nel 1921. Tornato al fronte, il suo contributo fu riconosciuto da più parti, tanto che alla fine del conflitto fu insignito di numerosi riconoscimenti. Finita la guerra, tuttavia, D'Annunzio rimase deluso dagli esiti del conflitto per cui rinominò l'esito una ‘vittoria mutilata’. A causa di ciò, nel 1919 decise con un gruppo di paramilitari di effettuare una spedizione per riannettere la città di Fiume, che non era stata assegnata all'Italia. Fortichiari riguardo la vita politica dell'autore affermerà:

L'impegno politico di d'Annunzio come deputato (1897-1900) si può interpretare come una applicazione pratica, al servizio di un qualche riscatto della mediocrità circostante; ma d'altronde si può rinvenire in esso una aspirazione a letteraturizzare la vita, con la «morboza coscienza di rappresentare una parte nell'istante medesimo della recita».⁷⁹

Ed è con questo intervento che D'Annunzio raggiunse l'apice della sua notorietà. Per Klopp, l'ascesa politica di D'Annunzio è da connettere con il suo ideale estetico in quanto, come affermerà lo stesso autore: “Natura e Arte, così come teatro e politica, sono un ‘dio bifronte’ ovvero espressioni complementari dell'impulso creativo”.⁸⁰ Come conseguenza alla delusione per la perdita del giovane Stato libero di Fiume, D'Annunzio si ritirò presso la villa di Cargnacco, da lui rinominata “Vittoriale degli Italiani” e curata con il proprio gusto estetico, fino alla morte. Infatti, fu ritrovato ricurvo sulla sua scrivania, come sempre intento a scrivere.

⁷⁸ CARLINO, “[D'Annunzio, Gabriele](#)”, cit.

⁷⁹ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 175

⁸⁰ KLOPP, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p.84

La caratteristica principale della poetica dannunziana fu la continua ricerca della parola, sino a determinarne il trionfo. Grazie anche alle letture dei Preraffaeliti inglesi, D'Annunzio svilupperà sempre di più un'attenzione al legame tra lessico e fonologia, tanto da affermare ne *Il Piacere* che “il Verso è tutto”.⁸¹ Sebbene per qualcuno sia considerato un imitatore del Decadentismo francese, per Klopp, D'Annunzio, con la sua varietà di personaggi, nei quali ha proiettato certamente parte della propria personalità, può essere considerato il primo vero autore italiano decadente in Italia.⁸²

D'Annunzio nelle vesti di “buon suddito del Mikado”

La figura di Gabriele D'Annunzio non era sconosciuta nel contesto giapponese, tutt'altro. Era uno scrittore particolarmente apprezzato soprattutto nell'ambito letterario. Come afferma Mariko Muramatsu, massima esperta sui legami che intrecciano il Vate con il Sol Levante, D'Annunzio era molto ammirato già durante gli anni Venti e Trenta del Novecento. Lo testimonia il fatto che abbia ricevuto numerosi inviti a visitare il lontano arcipelago da parte di importanti testate giornalistiche del tempo quali *Asahi Shinbun* e *Hōchi*, conservati ancora oggi presso il Vittoriale.⁸³ Soprattutto grazie al successo del suo romanzo *Il trionfo della morte*, famosi autori giapponesi come Natsume Sōseki (1867-1916), Mori Ōgai (1862-1922), Morita Sōhei (1881-1949) e Ikuta Chōkō (1882-1936), lo lessero, lo apprezzarono, e in alcuni casi tradussero.⁸⁴ Inoltre, d'Annunzio

⁸¹ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p.164

Per Fortichiari, è nella musicalità “il segreto di d'Annunzio migliore, non offuscato dalla mitomania”. *ivi*, p.128

⁸² KLOPP, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p.36

⁸³ MURAMATSU Mariko, “Outa occidentale di Gabriele D'Annunzio, ovvero quando la metrica giapponese plasma la poesia italiana”, in *Segni e voci della letteratura italiana. Da Dante a D'Annunzio*, Tōkyō, UTCP, 2021, p.86

⁸⁴ MURAMATSU, “Outa occidentale...”, cit., p.87

riuscì a intrecciare anche proficui legami personali con altri intellettuali giapponesi come ad esempio Kido Toshio e Harukichi Shimoi.⁸⁵

Di contro, anche D'Annunzio sarà interessato all'Oriente e in particolare al Giappone. Questo perché quello di fine Ottocento è un periodo storico caratterizzato dal *japonisme*, derivato dall'apertura del Giappone al mercato globale che ha determinato la diffusione della fascinazione orientale in tutta Europa. Infatti, è tramite le informazioni sul Giappone mutate dalla Francia che il 'giapponismo' comincia a prendere piede anche in Italia. Bisogna infatti ricordare che al tempo la dinastia regnante italiana era francofona, per cui la classe dirigente e quella colta avevano molta confidenza con la cultura e la lingua francese.⁸⁶ Muramatsu introduce così il contesto cui facciamo riferimento:

Il *japonisme*, esotismo di grande moda nell'Ottocento europeo ed espressione del più vasto fenomeno dell'Orientalismo, ha trovato grande spazio in letteratura come nella musica ma soprattutto nell'arte, dall'impressionismo all'*art nouveau*, anche grazie a libri di autori quali Edmond de Goncourt⁸⁷ e Judith Gautier. Di questo 'giapponismo', l'interprete italiano avrebbe voluto essere Gabriele D'Annunzio. Interprete come sempre d'eccezione [...], ma anche interprete nel vero senso, perché quello che egli esprime fu il frutto molto personale della sua assimilazione di un gusto, in Italia non molto diffuso, e importato dal mondo francese. Fra eccessi e sperimentalismi, tra errori e 'plagi', ma con pagine memorabili e struggenti, il 'giapponismo' di D'Annunzio si è rivelato però più una moda

⁸⁵ Per ulteriori dettagli sulla vita di Shimoi si legga: Felicità Valeria MERLINO, *Il sodalizio Shimoi-D'Annunzio*, in Adolfo Tamburello (a cura di), *Italia-Giappone 450 anni*, Roma-Napoli, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente-Università degli studi di Napoli "l'Oriente", 2003.

⁸⁶ Teresa CIAPPARONI LA ROCCA, *Il Giappone nella cultura media italiana: il ruolo dell'editoria in Italia-Giappone: 450 anni*, a cura di A. Tamburello, Roma-Napoli, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente-Università degli Studi di Napoli "L'Oriente", 2003, p.283

⁸⁷ Edmond de Goncourt fece anche la conoscenza di Oscar Wilde durante i suoi primi anni parigini. SHERARD, *The Life of Oscar Wilde...*, cit., p.212-213

esotica, attenta soprattutto al gusto del mercato letterario, che l'atteggiamento di vera curiosità intellettuale del *japonisme*.⁸⁸

Dopo l'esaurirsi della predilezione nei confronti delle cineserie a fine Settecento, questo nuovo "gusto" si diffonde nel mondo dell'arte,⁸⁹ della letteratura e della musica (basti pensare a *Madame Butterfly* di Puccini) e anche nella cura dell'arredamento casalingo. Nel mondo artistico italiano, un ruolo importante per la diffusione dell'interesse dell'arte giapponese in Italia è stato quello del critico d'arte napoletano Vittorio Pica (1862-1930): questi, rimasto interessato dall'opera critica dei fratelli Goncourt, avviò con loro una fitta corrispondenza, fino alla pubblicazione dei primissimi testi di arte giapponese in italiano.⁹⁰ Durante gli anni in cui ha scritto nei giornali in veste di critico d'arte, D'Annunzio fece la conoscenza di Francesco Paolo Michetti, grazie alla quale verrà introdotto alle avanguardie artistiche del tempo. Secondo Lamberti, il loro sodalizio fu un vero e proprio "motore di rinnovamento dei canoni del bello, a vantaggio del capriccio esotico".⁹¹

Il Vate, che sin dalla giovinezza aveva perseguito il culto della bellezza in tutti i sensi, non rimarrà indifferente a questo nuovo gusto, al punto che, secondo Felicita Valeria Merlino, egli diverrà il "massimo esponente del giapponismo in Italia".⁹² Sebbene possa sembrare eccessiva come affermazione, in verità più volte D'Annunzio manifesterà il più vivo interesse nei confronti di quella terra lontana soprattutto durante i suoi anni di permanenza nella capitale. A quei tempi,

⁸⁸ MURAMATSU Mariko, *Il buon suddito del Mikado. D'Annunzio japonisant*, Archinto, Milano, 1996, p.7-8

⁸⁹ Nell'ambiente artistico italiano, un grande ruolo per la fruizione del Giappone è stata la diffusione degli *ukiyo-e*, un tipo di stampa xilografica su carta diffusissimo in Giappone durante il periodo Edo (1603-1868). LEO, "Japonaiserie ...", cit., p.75

⁹⁰ *ivi*, p.76

⁹¹ *ivi*, p.79

⁹² Felicita Valeria MERLINO, *Il giapponismo letterario in Italia. Il caso D'Annunzio*, in Adolfo Tamburello (a cura di), *Italia-Giappone 450 anni*, Roma-Napoli, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente-Università degli studi di Napoli "l'Orientale", 2003, p.367

D'Annunzio si occupava di scrivere articoli e storie e, sul giornale *La Tribuna*, esordì nel 1884 con lo pseudonimo altamente giapponesizzante di Shun-Sui-Katsu-Kava.⁹³ L'articolo intitolato "Toung-Hoa-Lou, Ossia Cronaca del fiore dell'Oriente", iniziava con un saluto alla gru, seguito dalla descrizione dell'incontro tra il Re d'Italia e l'ambasciatore giapponese Fujimaro Tanaka.:

Salute a *O Tsouri Sama*, a Sua signoria la Gru.

Il buon suddito del Mikado, lucido e gialliccio come un avorio di tre secoli, dai mansueti occhi lungamente obliqui, nell'Impero del Sol Levante [...] Egli era tutto umiliano nel nero abito europeo, pur sorridendo d'un infaticabile sorriso che gli faceva battere rapidamente le palpebre e tremolare i pomeli delle gote⁹⁴

Centrale in questo legame che unisce Giappone e D'Annunzio è il negozio della signora Beretta, situato a Roma in Via Condotti, citato spesso nelle sue varie rubriche.⁹⁵ Pare che D'Annunzio stesso fosse frequentatore di quel negozio⁹⁶ e il fatto che nel Vittoriale fossero presenti oggetti giapponesi ne è un chiaro segno. Durante gli anni della sua maturità, infatti affermerà:

Per me il Giappone è un paese da detestare e da desiderare allo stesso tempo. Sia le ragioni per cui ero felice in gioventù che quelle per cui ero triste sono da ricercare nel Giappone. Quando ero giovane scrivevo romanzi; intorno ai venti anni ne scrivevo tanti, perciò non averi dovuto avere problemi economici. Ma in quel periodo utilizzavo il denaro senza riguardo. Questa è una cosa risaputa.

⁹³ Secondo le ricerche effettuate da Muramatsu, D'Annunzio prese questo pseudonimo dall'opera *Maison d'un artiste* di Goncourt. Nell'opera, copiosa descrizione della casa dell'autore ad Auteuil, compare anche una breve descrizione di Katsushika Hokusai che, secondo Goncourt "avrebbe lavorato nella bottega di Shiun-Sui-Katsu-Kava". MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., p.24

⁹⁴ *ivi*, p.15

⁹⁵ Il negozio sembra essere stato talmente celebre da essere nominato anche da Matilde Serao. Questo, per Muramatsu, ci permette di valutare quanto fosse diffuso questo tipo di esotismo a Roma. *Ivi*, p.21

⁹⁶ Infatti, affermerà: «A Roma v'era appunto una bottega d'arte governata da Maria Beretta, donna di alto gusto, tanto indulgente al mio fervore che mi lasciava portar via a credito il fiore delle sue vetrine. E da allora incominciò la incomparabile mia maestria dell'indebitarmi». Da *Teneo te, Africa* in Egidio Bianchetti (a cura di), *Gabriele d'Annunzio, Prose di ricerca*, vol. III, Milano, Mondadori, 1950, p. 675 in *ivi*, p.100

Quell'utilizzo smisurato di denaro era per comprare cose giapponesi. Appena vedevo qualcosa di giapponese passando davanti ai negozi di antiquariato, entravo a comprarla senza badare al prezzo. Così mi sentivo felice per avere comprato quelle cose, ma alla fine diventavo triste quando venivo assalito dai creditori. Le ragioni per cui sono stato felice e triste durante la mia vita, sono tutte da attribuire al Giappone.⁹⁷

Tuttavia, come accennato dallo stesso autore, a causa delle continue difficoltà economiche molti oggetti furono ceduti ai creditori, per cui nel Vittoriale attualmente è presente solo una piccola parte della sua vecchia collezione, tra statue, busti, dipinti e altro.⁹⁸ Lui stesso citerà alcuni dei suoi vecchi oggetti nella lettera scritta nel 1936 in occasione di un discorso in onore del suo amico combattente Kido Toshio:

Possedevo i più ricchissimi cofanetti di lacca, i bronzi più energici, gli avorii più venusti, i più sapienti disegni di Hiroshige, di Hokusai, di Utamaro; avevo dato a guardia di tutte le mie soglie le gambute gru dal cipiglio scarlatto. Anche oggi, dopo che passo e ripassò l'infame rastrello dei creditori usurai, rimpiango e sempre rimpiangerò nel mio profondo cuore di artista certi avorii che per la lor perfezione eran come le sommità della preghiera.⁹⁹

Secondo Merlino, D'Annunzio fu un “profondo appassionato del Giappone in *toto* [...], il suo infatti non è puramente un orientamento di versi o di arte, ma una vera e propria scelta di vita”.¹⁰⁰

⁹⁷ SHIMOI Harukichi, *Akogare no Nihon (Desiderio del Giappone)*, in id., *Taiiju-hachinen-D'Annunzio Mussolini to wo kataru in Gendai*, 1933, pp. 54-55 in MERLINO, *Il giapponismo letterario in Italia. Il caso D'Annunzio...*, cit., p. 368

⁹⁸ MURAMATSU Mariko, “Outa occidentale di Gabriele D'Annunzio, ovvero quando la metrica giapponese plasma la poesia italiana”, in *Segni e voci della letteratura italiana. Da Dante a D'Annunzio*, Tōkyō, UTCP, 2021, p.87

⁹⁹ Gabriele D'Annunzio, “A Toshio Kido”, in *Prose di ricerca, di lotte, di comando*, p. 676 in MERLINO, *Il giapponismo letterario in Italia...*, cit., p.368

¹⁰⁰ *ivi*, p.367

La poesia

Come già accennato in precedenza (riportando le parole di Muramatsu), l'influenza che D'Annunzio ebbe nei riguardi del Giappone proviene non solo da Goncourt ma anche da Judith Gautier (1845-1917), figlia dell'orientalista Théophile Gautier (1811-1872).

D'Annunzio, infatti, rimase particolarmente colpito dalla pubblicazione dell'antologia *Poèmes de la libellule*¹⁰¹ del 1884 scritta da Judith Gautier in collaborazione con Saionji Kinmochi e arricchita dalle illustrazioni di Yamamoto Hōsui.¹⁰² Il testo contiene un prologo di Saionji e la traduzione di 88 *tanka* ripresi dal 古今集 *Kokinshū* e dallo 新古今集 *Shin-kokinshū* (1205).¹⁰³ Oltre alla traduzione di Saionji, è presente anche la traduzione di Gautier, la quale aggiunge la rima mantenendo però intatta la metrica giapponese.¹⁰⁴ D'Annunzio decise così di scrivere una breve recensione riguardante il testo della Gautier nella rubrica “La vita ovunque – Piccolo Corriere” su *La Tribuna*:¹⁰⁵

[...] un vero libro d'arte è quello di Judith Gauthier, *Poèmes de la libellule*, libro unico, singolarissimo, d'artista, di amante, di poeta [...] sono traduzioni squisite di poesie giapponesi [...] Yamamoto ha illustrato i poemi [...] Questo Yamamoto è un giapponese ancora giovane, che quattro o cinque anni fa [...] andò a Parigi per iniziarsi all'arte occidentale [...] Le illustrazioni del libro di Judith Gauthier

¹⁰¹ Il testo non ebbe molto successo al tempo. Secondo Shwartz la ragione potrebbe essere il fatto che, data la ricercatezza, il testo ebbe una tiratura limitata, per cui non riuscì ad essere adeguatamente conosciuto. MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., p. 61

¹⁰² MURAMATSU, “Outa occidentale...”, cit., p. 88

¹⁰³ Il *Kokin-shu* (905) e lo *Shin-Kokin-shu* (1205) sono delle antologie imperiali di *waka* (和歌, componimenti giapponesi) e considerate tra le opere fondanti della letteratura giapponese.

¹⁰⁴ MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., p.60

¹⁰⁵ Roberto FORCELLA, *Gabriele D'Annunzio 1884-1885*, Roma, Fondazione Leonardo, 1928, p.178 in *ivi*, p.62

sono veri capolavori [...] non si sa se il pittore abbia scritto i versi fioriti o se il poeta abbia dipinto [...] poesie di cinque versi.¹⁰⁶

Successivamente, nel 1885 D'Annunzio scriverà anche sulla *Cronaca bizantina* un lungo articolo dal titolo "Letteratura giapponese"¹⁰⁷ nel quale, dopo aver delineato le caratteristiche dello stile della *uta*, ritorna a parlare dell'antologia scritta da Gautier riportando la poesia della principessa Issè.¹⁰⁸ Nello stesso giorno (14 giugno 1885) in cui verrà pubblicata la recensione dell'antologia poetica di Gautier, D'Annunzio pubblicherà anche il suo tentativo nella composizione di vari versi di ispirazione giapponese, tra cui spicca *Outa Occidentale*,¹⁰⁹ inclusa nella raccolta *Isaota Guttadàuro ed altre poesie* del 1886.¹¹⁰ Al tal proposito, nella versione pubblicata in *Chimera* lui stesso scriverà in una nota:

Leggendo l'elegantissima traduzione che Judith Gautier ha fatta di talune poesie giapponesi, tentai di riprodurre in italiano la struttura di una *outa*; ed aggiunti le rime. I Giapponesi, pure ammirando i versi chinesi e talvolta imitandoli, si attengono di preferenza alla poesia nazionale che chiamasi *outa*. Due specie di *outa* vi sono: l'*outayé-outa*, da cantarsi con compagni di strumenti o senza; e la *yomi-outa*, da leggersi [...] La più elementare forma di poesia giapponese è la strofa di cinque versi [...] Nella mia *occidentale* la frequenza della rima e il ritmo troppo accentuato tolgono alla strofa gran parte del suo carattere primitivo.¹¹¹

¹⁰⁶ Datato 1° giugno 1885: R. FORCELLA, *D'Annunzio. 1884-1885*, Roma, Fondazione Leonardo, 1928 in Bruno BASILE, "D'Annunzio e la lirica orientale", *Lettere Italiane*, 35, 2, 1983, p. 178

¹⁰⁷ LEO, "Japonaiserie ...", cit., p. 82

¹⁰⁸ La principessa Issé tornerà in forma di personaggio anche ne *Il Piacere*. MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., p.70

¹⁰⁹ Tuttavia l'esito non viene considerato molto felice. *ivi*, p.106

¹¹⁰ LEO, "Japonaiserie ...", cit., pp.81-2

Inoltre, nell'introduzione della raccolta, il poeta utilizzerà come modello per la spiegazione della struttura dell'*uta* una poesia della "Principessa Issé" che l'autore riprende da Gautier. *ivi*, p.88

¹¹¹ D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 2001, p.593-594

Si tratta dell'unica poesia dannunziana giapponesizzante sopravvissuta.¹¹² Il poeta, su modello della Gautier, cercherà di rispettare la metrica giapponese di 5 versi di 31 sillabe per ogni strofa, ma la novità è che la poesia assumerà una forma più lunga.¹¹³ Nella versione pubblicata sul "Fanfulla della Domenica" è addirittura presente un'epigrafe che risulta essere una ripresa di un componimento del poeta giapponese Ki-no-Tomonori (c.850 - c.904), presente anche come chiusura al volume della Gautier.¹¹⁴

La narrativa

L'influenza giapponese su D'Annunzio non si limiterà solo alla poesia. Infatti, nella novella *Mandarina* pubblicata nel 1884 sulla rivista *Capitan Fracassa*,¹¹⁵ la descrizione della protagonista, appassionata di moda e del costume giapponese, corrisponderà in maniera inequivocabile alla descrizione di una 'perfetta giapponese':

Ed era ben curiosa quest'incarnazione del tipo femminile mongolico in una donna occidentale [...].
L'apertura dell'occhio lievemente obliqua mostrava la pupilla verso l'angolo al battito dei cigli tenuissimi.¹¹⁶

¹¹² Esistono altre due poesie, *Il ventaglio* e *Il rondò del "Loukoumi"*, in cui il Giappone viene dipinto come luogo esotico. MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., p.79

¹¹³ *ivi*, p.81

¹¹⁴ MURAMATSU, "Outa occidentale...", cit., p.89

¹¹⁵ CIAPPARONI LA ROCCA, *Il Giappone nella cultura media italiana...*, cit., p.283

¹¹⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *Favole mondane*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Garzanti, 1981, p.12

Secondo le studioso Muramatsu e Lamberti, i modelli a cui D'Annunzio si ispira per queste descrizioni orientalescanti sono certamente d'Oltralpe. Si veda LAMBERTI, *Giapponeserie dannunziane*, cit., pp. 307-312 e MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., pp.28-44 in LEO, "Japonaiserie ...", cit., pp.97-98

Inoltre, anche le descrizioni delle abitudini e degli oggetti che caratterizzano le ambientazioni risultano essere spiccatamente giapponesizzanti.¹¹⁷

Anche nel più celebre romanzo dannunziano *Il Piacere*, ci sono molte tracce della presenza del Giappone. Questa può essere ritrovata soprattutto in tre aspetti: gli oggetti giapponesizzanti, il Giappone come paesaggio, il personaggio di Sakumi (presente anche nella novella *Mandarina*).¹¹⁸

Per Carlo Leo, Andrea Sperelli “sedurrà Maria Ferres in un ambiente che sa di *japonisme*; l’arredo dell’appartamento [...] è infatti improntato all’esotismo *fin de siècle*”:

«entrava una luce fredda e limpida come un’acqua sorgiva; negli angoli si raccoglieva l’ombra, e fra le tende composte di tessuti dell’estremo oriente, luccicavano qua e là sui mobili le incrostazioni di giada, di avorio, di madreperla; un gran Buddha dorato appariva in fondo, sotto una musa paradisiaca. Quelle forme esotiche davano alla stanza un po’ del loro mistero»¹¹⁹

Così come anche nella descrizione della città di Rovigliano:

Era una sera tranquillissima, senza vento. il sole stava per cadere dietro il colle di rovigliano, in un cielo tutto rosato come un cielo dell’estremo oriente.¹²⁰

Sebbene l’elemento ‘Giappone’ non possa essere considerato una costante della produzione dannunziana, tuttavia come afferma Muramatsu “(il Giappone) può essere considerato una ‘chiave’ [...], un vero *leit-motiv* che ripercorre le sue sottili variazioni, rivelandoci diverse immagini e vesti del giovane D’Annunzio [...] colto in un particolare momento di importante maturazione linguistica.”¹²¹

¹¹⁷ Descrizioni che d’Annunzio riprende chiaramente da Goncourt. MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., p.30

¹¹⁸ Per maggiori dettagli si veda MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., pp.85-98

¹¹⁹ D’Annunzio, *Il Piacere*, in D’Annunzio, *Prose di romanzi*, cit., vol. 1, p.340 in LEO, “Japonaiserie ...”, cit., p.91

¹²⁰ D’Annunzio, *Il Piacere*, in id., *Prose di romanzi*, cit., vol. 1, pp. 13-14 in *ivi*, p.101

¹²¹ MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., p.110

La ricezione del Decadentismo europeo in Giappone

A partire dal periodo Meiji (1868-1912), tutta la conoscenza occidentale raggiunge le terre nipponiche determinando un grande fermento culturale. In *Decadent Literature in Twentieth-Century Japan: Spectacles of Idle Labor*, lo studioso Imaho Amano analizza le modalità attraverso cui il Decadentismo europeo fu recepito e interiorizzato dal contesto giapponese.¹²²

Significativa fu anche la fascinazione dei giapponesi verso gli ideali greci, considerati come la ‘culla’ della civiltà occidentale. Questa fascinazione continuerà anche nelle epoche successive in quanto molti autori giapponesi leggeranno autori e filosofi europei le cui opere saranno intrise di filo-ellenismo.¹²³

Dopo il periodo Meiji, subendo l’influenza europea e influenzati dagli esiti della guerra sino-giapponese e russo-giapponese, si delinea nel contesto culturale giapponese il Naturalismo, volto a rappresentare la realtà nella maniera più oggettiva possibile. Quasi parallelamente, grazie alla proliferazione delle idee del già menzionato Théophile Gautier, si sviluppa anche il Decadentismo, a cui seguirà la nascita di un gruppo di intellettuali denominatisi パンの会 *Pan no kai* che, ponendosi contro le idee del Naturalismo, promuoveranno il concetto di inutilità della natura e dell’“arte per l’arte”. Tuttavia, questo gruppo finirà per identificarsi principalmente con l’ideologia estetica che caratterizzava il Decadentismo europeo e col fare sfoggio di una vita dissipata.¹²⁴ Per Amano, uno dei primi decadentisti giapponesi fu Nagai Kafū (1879-1959). Egli, infatti, durante i suoi lunghi

¹²² AMANO Imaho, *Decadent Literature in Twentieth-Century Japan: Spectacles of Idle Labor*, London, Palgrave Macmillan, 2013, p.21

¹²³ NARA Hiroshi, “An Adoring Gaze: The Idea of Greece in Modern Japan”, in Almut-Barbara Renger, Xin Fan (eds.), *Receptions of Greek and Roman Antiquity in East Asia*, Leiden, Brill, 2018, p.190

¹²⁴ AMANO, *Decadent Literature...*, cit., p.20

periodi all'estero fu influenzato dalle numerose correnti soprattutto francesi del tempo quali Naturalismo, Simbolismo e Decadentismo. Nello stesso periodo nasce lo 私小説 *shi-shōsetsu* (“romanzo dell'io”), ovvero un tipo di romanzo nel quale l'autore riporta le proprie esperienze personali assumendo un punto di vista completamente soggettivo e mettendo in risalto, con totale onestà, i propri bisogni e desideri carnali.¹²⁵ Questo tipo di romanzo fu sia aspramente criticato da parte degli intellettuali del tempo, in quanto considerato una copia volgare e mal riuscita del Decadentismo europeo, sia giustificato perché visto come unico mezzo che i lettori avevano per dimenticare la difficile situazione socioeconomica del tempo¹²⁶ e abbandonarsi ai propri piaceri.¹²⁷

Amano fa notare innanzitutto come ci sia stato uno slittamento di vari anni nella ricezione giapponese del Decadentismo tipico del *fin-de-siècle* europeo, in quanto fu l'epoca Taishō (1912-1926) ad ereditarne il clima e le caratteristiche.¹²⁸ Rispetto agli autori precedenti, infatti, quelli del periodo Taishō riescono meglio a recepire il Decadentismo europeo in quanto trattano di tematiche più complicate quali neurosi, ipocondria e feticismo, oltre ad avere strutture narrative più intricate. Totalmente apposti al Naturalismo, questi scrittori abbandonavano completamente il reale per produrre romanzi ambientati in uno spazio finto, quasi fosse un paradiso artificiale. Negli anni Trenta del Novecento nascerà il fenomeno culturale del エロ・グロ・ナンセンス *ero guro nansensu*

¹²⁵ *ivi*, p.7

¹²⁶ Ci troviamo negli anni del post-guerra russo-giapponese (1904-1905).

¹²⁷ *ivi*, p. 8

¹²⁸ Amano sostiene che in verità, il Decadentismo giapponese non nasce dall'incontro con l'“Occidente”, ma che fosse già presente nella letteratura giapponese. Infatti, tracce di uno stile “decadente” possono essere ritrovate già in Ariwara no Narihira. *ivi*, pp.2-3

(traslitterazione dall'inglese 'erotic, grotesque, nonsense') che diverrà il perno centrale di tutto il Decadentismo successivo e che riuscirà a espandersi persino nella cultura di massa e nei media.¹²⁹

Grazie all'influenza del Romanticismo tedesco, nasce anche il Romanticismo giapponese, impersonificato dal giornale letterario 日本ロマン派 *Nippon roman-ha* (Scuola romantica giapponese), i cui membri svilupperanno delle tendenze nazionaliste e fasciste, causate del senso di crisi generale avvertito al tempo. Queste tendenze furono talmente forti da poter essere considerate il germe dei discorsi proto-nazionalisti successivi. Infatti, al discorso nazionalista si affiancherà il desiderio di realizzare un Giappone scevro da qualsiasi influenza occidentale.¹³⁰

Successivamente, negli anni Sessanta e Settanta del dopoguerra, i decadenti giapponesi, con un ritorno più vivo dell'interesse verso l'Occidente e influenzati dall'arrivo delle idee di nuove scienze quali biologia e sessuologia, cercarono di ripensare completamente la loro ricezione del Decadentismo europeo. Un grande contributo fu dato dal gruppo di autori, poeti e artisti denominatisi 『血と薔薇』*Chi to bara* (Il sangue e le rose)¹³¹ che elogiavano i concetti ereditati da autori post-romantici quali Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Baudelaire (1821-1867), Huysmans e D'Annunzio, combattendo contro l'egemonia del positivismo scientifico e del culturalismo elitario caratterizzante il Giappone del XX sec. Centrale per il gruppo era l'idea di erotismo visto come nuovo modello epistemico per poter analizzare il mondo fisico e rivelare le dinamiche interne dell'individuo'.¹³² Inoltre, così come per la controparte europea, anche per la costruzione del Decadentismo giapponese sarà centrale la filosofia di Nietzsche. Tuttavia, Karaki

¹²⁹ *ivi*, p.21-22

¹³⁰ *ivi*, p.23

¹³¹ Anche Mishima ne era membro.

¹³² *ivi*, pp.26-27

sottolinea che le idee nietzschiane furono interpretate dai giapponesi più come nuovo modello estetico che come filosofia vera e propria.¹³³

Dopo aver analizzato le dinamiche attraverso cui in Giappone si cercò di metabolizzare il Decadentismo europeo, Amano effettua anche un interessante paragone tra la situazione del Decadentismo italiano e quella giapponese. Innanzitutto, va sottolineata la somigliante situazione a livello politico per il quale, sia Italia che Giappone, tra fine Ottocento e inizio Novecento erano entrambi *late-comers* nella costruzione di una identità nazionale. Infatti, nella seconda metà dell'Ottocento l'Italia stava affrontando un periodo di cambiamenti e riforme con il Risorgimento, mentre il Giappone viveva la Restaurazione Meiji. Oltre a ciò, l'autore sottolinea anche una uguale presenza di realismo letterario e positivismo, molto criticato dalle correnti letterarie opposte presenti in entrambi i contesti. Questo ha determinato per Amano un Decadentismo diverso da quello inglese e francese, i quali erano caratterizzati dalla ricerca del piacere senza limitazioni. Infatti, i decadenti italiani e giapponesi tentarono di “perseguire il piacere nei limiti delle norme patriarcali e delle ristrette convenzioni sociali”.¹³⁴ Mentre in Wilde (*Salomè*) troviamo un egoismo solipsistico, nel Decadentismo italiano e giapponese l'ego, sebbene sia ugualmente forte, ‘negozia continuamente tra la coscienza di sé (*self-consciousness*) e le realtà sociali a loro contemporanee’.¹³⁵ Il Decadentismo europeo si basava soprattutto su una sensazione di pericolo imminente che determinava un sentimento di nostalgia, di vuotezza di senso accompagnato dalla necessità di auto-riflessione. Questo approccio, in una situazione di crescita e sviluppo costante

¹³³ *ivi*, p.13

¹³⁴ *ivi*, p. 30

¹³⁵ *Ibidem*

grazie alle neonate nazioni, certamente non poteva caratterizzare anche il Decadentismo italiano e giapponese.¹³⁶

Mishima Yukio

Mishima Yukio (1925-1970) è considerato tra i più attivi esponenti del Decadentismo letterario giapponese degli anni Sessanta e Settanta. Pseudonimo di Kimitake Hiraoka, egli fu discendente di una famiglia di *samurai* di alto rango.¹³⁷ Dopo pochi giorni dalla sua nascita verrà strappato alle cure materne dalla nonna, dalla quale verrà cresciuto.¹³⁸ Infatti, fu grazie alla nonna paterna che Mishima si avvicinerà molto sin da bambino al mondo letterario e teatrale.¹³⁹ Tuttavia, a causa dell'attaccamento morboso della nonna e del suo eccessivo senso di protezione, Mishima svilupperà gli stessi temi che saranno poi riscontrabili nei suoi romanzi, quali omosessualità, sadomachismo, paranoia e narcisismo.¹⁴⁰ Inoltre, a causa della sua debolezza fisica e dei continui divieti nell'intrattenere rapporti con una 'rozza compagnia maschile', nella psiche di Mishima egli si considererà un debole, una sorta di 'maschio femminizzato'. Ciò lo porterà a 'compensare con uno stile di vita di machismo esagerato', definito da Adler 'protesta virile'.¹⁴¹ La sua può essere considerata una ragione maschile esagerata a una 'femminizzazione' forzata.¹⁴²

¹³⁶ *ivi*, pp. 28-32

¹³⁷ INOSE, Naoki, SATŌ, Inoaki, *Persona, A Biography of Yukio Mishima*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2012, p. 40

¹³⁸ *ivi*, p. 42

¹³⁹ MISHIMA Yukio, "Osuka Wairudo ron", *Mishima Yukio zenshū* [Complete Works of Mishima Yukio], Tōkyō, Shinchōsha, 1973-76, p. 335 in TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p.5

¹⁴⁰ Roy STARRS, *Deadly Dialectics: Sex, Violence, and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994, p.91

¹⁴¹ *ivi*, pp. 22-3

¹⁴² *ivi*, p. 118

Si forma nella odierna 学習院大学 *Gakushūin University* ricevendo quindi una formazione elitaria. Le sue abilità nella scrittura emersero già a quell'età, poiché grazie alla prontezza di un suo insegnante, che riconobbe la straordinarietà del giovane, alcuni scritti furono pubblicati su alcune riviste letterarie.¹⁴³ Proseguirà poi gli studi presso la 東京大学 *Tōkyō Daigaku* (Università di Tōkyō) dove studierà giurisprudenza, ma gli studi saranno interrotti in quanto sarà chiamato ad unirsi alle armi per l'inizio della guerra. A causa di vari problemi di salute verrà tuttavia rifiutato e rispedito a casa. Conclusasi la guerra, Mishima si laureerà in legge e lavorerà presso il Ministero del Tesoro, seguendo la volontà paterna. Dopo un solo anno, però, abbandonerà tutto per dedicarsi esclusivamente alla scrittura. Tra il 1945 e il 1946, Mishima porterà alla rivista letteraria 展望 *Tenbō* vari manoscritti e, ricevendo il favore dell'editore, riuscì a pubblicare 岬にての物語 *Misaki nite no Monogatari* (1945; *Una storia presso un promontorio*). Il racconto, scritto in una lingua che imitava il 漢文 *kanbun*, racconta la storia della morte prematura del nono shōgun, Ashikaga no Yoshihisa (1465-1489).¹⁴⁴ Muramatsu Takeshi ritiene che la storia di *Misaki nite no Monogatari* sia basata sul *Il Trionfo della Morte* scritto da Gabriele D'Annunzio, in quanto l'ultima parte del romanzo è dedicata alla 'storia presso un promontorio'.¹⁴⁵

Il Giappone si arrende e la Seconda Guerra Mondiale si conclude con l'occupazione da parte delle forze alleate. Il periodo postbellico fu un periodo caratterizzato da disillusione, senso di isolamento e di sentimento di sconfitta per molti giapponesi. Secondo Takada, Mishima cercherà di affrontare

¹⁴³ *ivi*, p. 25

¹⁴⁴ INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p. 147

¹⁴⁵ *ivi*, p. 184

una realtà insoddisfacente, come se la guerra non fosse terminata.¹⁴⁶ Sebbene Mishima definirà il suo stile ‘classico’, per Takada il suo atteggiamento è da considerarsi romantico, in quanto legato al modo cinico in cui tenta di analizzare la realtà postbellica circostante. Persino Noguchi Takehiko lo considererà “un romantico con la maschera di un classicista”¹⁴⁷

Durante quel periodo, dopo aver perso l’appoggio di alcuni membri del *Nippon roman-ha* che fino a quel momento lo avevano aiutato nella pubblicazione di alcune opere,¹⁴⁸ Mishima chiederà all’editore Noda Utarō di introdurlo a Kawabata Yasunari (1899-1972), scrittore già affermato, il quale, leggendo alcuni racconti di Mishima, rimase molto impressionato dal suo stile.¹⁴⁹ Da quel momento inizierà tra di loro una profonda amicizia. Nel gennaio del 1946, infatti, Mishima visitò Kawabata presso la sua abitazione a Kamakura. Grazie al suo aiuto, inoltre, Mishima riuscì a pubblicare nel 1946 sulla rivista 人間 *Ningen* il racconto 煙草 *Tabako* (*Sigarette*), che racconta di un amore omosessuale tra due ragazzini e del loro scambio di una sigaretta, sebbene questo fosse proibito a scuola.¹⁵⁰

Nel 1948 sarà pubblicato 盜賊 *Tōzoku* (*Ladri*), ovvero il racconto di una storia di un suicidio amoroso,¹⁵¹ che per Takada simboleggia il trionfo della morte sulla vita.¹⁵² L’anno successivo

¹⁴⁶ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p.26

¹⁴⁷ *ivi*, p.26-27

¹⁴⁸ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p.28

¹⁴⁹ INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p.116

¹⁵⁰ *ivi*, p.153

¹⁵¹ *ivi*, p.169

Pare che la donna nel romanzo, Yoshiko, nella sua licenziosità ricordi la figura dannunziana di Ippolita de *Il Trionfo della morte*. *ivi*, p. 184

¹⁵² TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p.27

Mishima pubblicherà uno dei suoi più celebri romanzi, ovvero 仮面の告白 *Kamen no Kokuhaku* (*Confessioni di una maschera*). Nel suo essere a metà tra un'analisi psicologica e una filosofica, il romanzo è stato definito da Roy Starss, "l'autoconfessione di un narcisista".¹⁵³ Secondo quanto riportato da Naoki Inose e Hiroaki Satō, il romanzo è il tentativo di scrivere uno *shi-shōsetsu* nel quale Mishima tenterà di "analizzare sé stesso e la sua vita, di vivisezionarsi come fosse vittima ed esecutore di sé stesso alla maniera di Baudelaire".¹⁵⁴ Molti studiosi credono fortemente che Mishima abbia appositamente esagerato nella descrizione delle proprie tendenze omosessuali¹⁵⁵

Per Takada, *Confessioni di una maschera* è il tentativo di Mishima di affrontare il periodo bellico senza temere la morte, ma prendendo parte al mondo reale utilizzando la metafora dell'omosessualità.¹⁵⁶ Inoltre, l'omosessualità può essere considerata come un pretesto, una maschera, grazie alla quale Mishima riesce a "descrivere il gap tra il protagonista e la società giapponese del dopo-guerra", in quanto come affermava Wilde: "Give him [a man] a mask, and he will tell you the truth".¹⁵⁷ Tuttavia, Roy Starss sostiene che sia un errore considerare questo elemento solo come una maschera, in quanto esso è il fulcro dell'intero romanzo, dal quale tutto inizia e procede. Per questa ragione, non considerare questo elemento per Starss vuol dire sottovalutare la portata del romanzo nella sua particolarità di essere un testo di analisi psicologica e filosofica.¹⁵⁸

¹⁵³ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 89

¹⁵⁴ INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p.169

¹⁵⁵ *ivi*, p.182

¹⁵⁶ TAKADA, *A Comparative Study of...*, cit., p. 38

¹⁵⁷ *ivi*, p.114

¹⁵⁸ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 98

Nel 1952 Mishima visiterà Europa e America come corrispondente del giornale 朝日新聞 *Asahi Shinbun*. In questa occasione visiterà per la prima volta la Grecia, la cui conoscenza e ammirazione derivava principalmente dall'influenza di Oscar Wilde. Questo viaggio avrà un forte impatto su tutto il suo pensiero, tanto da raccontare di questo viaggio in アポロの杯 *Aporo no sakazuki* (1952; *La coppa di Apollo*). Lo scrittore rimase particolarmente colpito dall'architettura e dalla scultura greca, tant'è che già in *Confessioni di una maschera* possono essere ritrovati numerosi riferimenti all'ammirazione dell'autore per la greicità. L'opera che però più sarà influenzata dalla sua esperienza in Grecia sarà 潮騒 *Shiosai* (1954; *Il Suono delle Onde*), ambientata nell'isola giapponese di Kamishima, la cui storia racconta di un amore tra una pescatrice di perle e un pescatore, riprendendo il mito greco di Dafni e Cloe.¹⁵⁹ Dopo essere stato in Grecia, raggiunse l'Italia dove riuscì ad ammirare il San Sebastiano di Guido Reni al Palazzo dei Conservatori di Roma.¹⁶⁰

Nel 1951 inizierà la serializzazione di 禁色 *Kinjiki* (1951-53; *Colori Proibiti*), una delle sue opere maggiori sull'omosessualità, la cui storia ruota attorno alla vendetta di Hinoki Shunsuke nei confronti delle donne, con le quali ha avuto soltanto brutte esperienze, sfruttando la bellezza straordinaria di Minami Yūichi.

Nel 1956 pubblicherà 金閣寺 *Kinkaku-ji* (*Il Padiglione d'oro*), ispirato da un evento realmente accaduto, ovvero l'incendio al tempio e tesoro nazionale 鹿苑寺 *Rokuon-ji*. Secondo Inose e Satō, la scrittura del romanzo fu principalmente ispirata dalla confessione del piromane che appiccò

¹⁵⁹ TAKADA, *A Comparative Study of...*, cit., p. 73

¹⁶⁰ *ivi*, p. 234

l'incendio e che affermò che il suo gesto era motivato da una gelosia nei confronti della bellezza del tempio.¹⁶¹ Nella delineazione nella filosofia nietzschiana, Starss trova la compresenza dei due diversi nichilismi, quello attivo e quello passivo, e il loro scontro in molte produzioni di Mishima, tra cui *Il Padiglione d'oro*. Nella sua impossibilità di azione a causa del Padiglione, che gli affiora alla mente nel momento di intimità con una ragazza rendendolo impotente, per Starss Mizoguchi si troverà di fronte a due scelte: quella del suicidio o quella di distruggere il Padiglione. Il Padiglione, quindi, sembra rappresentare nella mente di Mizoguchi la sua controparte passiva, controparte che riesce a sconfiggere grazie all'azione, manifestando la propria 'volontà di potenza'.¹⁶²

Nel 1959 pubblicherà *鏡子の家 Kyōko no ie (La Casa di Kyōko)*, che riscosse abbastanza successo tra il pubblico comune, ma che non si estese alla critica. Per Saeki Shōichi, i quattro personaggi del romanzo rappresentano le quattro personalità dell'autore, come se la storia si muovesse tra i suoi alter-ego (quello atletico, quello artistico, narcisista e nichilista). Per questa ragione, il personaggio di Shunkichi rappresenta la pura materialità del corpo sportivo idealizzata da Mishima, mentre il ruolo di Kyōko (come il carattere del suo nome suggerisce¹⁶³) rappresenta lo 'specchio' attraverso cui gli altri personaggi verranno in contatto all'interno dell'abitazione. Mishima affermerà che, mentre nel *Padiglione d'oro* voleva rappresentare semplicemente "un individuo", con questo romanzo il tentativo era di rappresentare tutta "un'era", quella del dopoguerra.¹⁶⁴ Per Roy Starss

¹⁶¹ INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p. 254-55

¹⁶² STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., pp. 44-6

¹⁶³ 鏡 (*kagami*) infatti significa 'specchio'

¹⁶⁴ INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p. 333-34

questa divisione di sé finirà per creare dei ‘tipi’ piuttosto che dei personaggi dall’elevato spessore psicologico come quelli a cui l’autore ci aveva abituati.¹⁶⁵

Successivamente alle 安保闘争 *Anpo tōsō* (proteste *Anpo*) del 1960 contro la revisione del trattato di mutua collaborazione e sicurezza tra USA e Giappone, Mishima inizia la stesura di 宴のあと *Utage no ato* (1960; *Dopo il banchetto*), opera che tratta di politica contemporanea in quanto Arita Hachirō, membro del Partito Socialista sarà infatti il modello per il personaggio di Noguchi.¹⁶⁶ Il racconto sarà seguito da 憂國 *Yūkoku* (1961; *Patriottismo*). Prendendo ispirazione dall’azione di due giovani ufficiali, che nel febbraio del 1936 commisero il suicidio rituale dopo aver occupato e ucciso personaggi delle istituzioni pubbliche quali il Ministro delle Finanze e il Ministro dell’Educazione, per Mishima *Yūkoku* non era “niente di più che la versione ufficiosa dell’incidente del 26 febbraio, ovvero lo spettacolo dell’amore e della morte”.¹⁶⁷

Nel 1958 sposerà Yoko Sugiyama, dalla quale avrà due figli. Nel 1961 sarà pubblicato 獣の戯れ *Kemono no tawamure* (1961; *Trastulli di animali*), una storia di amore, seduzione e omicidi, mentre nel 1965 孔雀 *Kujaku* (*Il Pavone*), che Mishima considerava “la storia rovesciata di *Dorian Gray*”.¹⁶⁸ In quegli anni Mishima si occupò anche di teatro; infatti, metterà in scena 十日の菊 *Tōka no kiku* (1961; *Crisantemi del decimo giorno*) opera scritta di nuovo su ispirazione

¹⁶⁵ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., pp. 89-90

¹⁶⁶ *ivi*, p. 351

¹⁶⁷ INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p. 374

¹⁶⁸ *ivi*, p. 451

dell'incidente del 26 febbraio. Metterà in scena anche サド侯爵夫人 *Sado Kōshaku Fujin* (1965; *Madame de Sade*), in cui Mishima si concentra sul personaggio di Marquis de Sade, assumendo il suo punto di vista e dando la sua interpretazione della storia della marchesa.¹⁶⁹ Nello stesso periodo lavorò anche come attore in alcuni film, tra cui かつ風野郎 *Karakkaze yarō* (1960) e 人斬り *Hitokiri* (1969) nel quale interpreterà uno dei più fidati assassini del Tennō durante il periodo Tokugawa. Inoltre, nel 1965 reciterà anche nella trasposizione cinematografica del suo racconto *Yūkoku* (1966), film diretto e finanziato da lui stesso.

Sebbene Mishima fu più volte candidato al premio Nobel, non riuscì mai ad ottenerlo,¹⁷⁰ sebbene nel 1968 contese la vincita con Kawabata Yasunari. Secondo le indiscrezioni di Donald Keene, il premio fu conferito a Yasunari a causa di una male interpretazione delle posizioni 'estremamente conservative' di Mishima da parte di un 'esperto'.¹⁷¹

A causa della sua conformazione fisica debole, Mishima diede sempre molta importanza al corpo e alla sua materialità. Infatti, dal 1955 in poi si dedicherà molto allo sport: *kendō*, arti marziali e *bodybuilding*.¹⁷² Starss dedica parecchio spazio a questo aspetto dell'autore. Infatti, per lo studioso, Mishima sarà in costante conflitto con il suo sentirsi 'effeminato', sensazione causata sia dalla corporatura esile che dall'educazione asfissiante ricevuta dalla nonna paterna, la quale non gli permetteva di giocare con i suoi coetanei maschi. L'allenamento diviene quindi un imperativo

¹⁶⁹ *ibidem*

¹⁷⁰ *ivi*, p. 456-7

¹⁷¹ *ivi*, p. 457

¹⁷² *ivi*, p. 262

psicologico, il mezzo per l'autore per esprimere il suo odio nei confronti della debolezza, della 'passività', finendo col dare, però, un eccessivo valore al concetto di 'mascolinità'.¹⁷³

Nel 1968 pubblicherà 太陽と鉄 *Taiyō to Tetsu* (*Sole e acciaio*) che, secondo Inose e Satō può essere considerato l'inizio del progetto del suo suicidio, un "intermezzo tra una confessione e una critica", in cui lo scrittore medita su "come raggiungere la decisione di togliersi la vita".¹⁷⁴ Nel saggio, Mishima afferma che in passato era 'parola' e che, grazie all'esercizio fisico, riesce a divenire 'corpo'. Aggiunge infine l'elemento del 'sole', incontrato in due diverse occasioni: quella della sconfitta del Giappone e in quella del viaggio nelle isole Hawaii nel 1951.¹⁷⁵

Grazie al suo coinvolgimento nello sport, molte testate giornalistiche chiesero a Mishima di fare da reporter per le Olimpiadi di Tōkyō del 1964, durante le quali scrisse numerosi articoli sugli sport più disparati. Secondo Mishima questa fu anche l'occasione per il Giappone di guadagnare credito agli occhi dei paesi occidentali.¹⁷⁶

Tra gli anni Sessanta e Settanta, Mishima comincerà a lavorare per la sua opera più difficile e completa: la tetralogia denominata 豊饒の海 *Hōjō no umi* (*Il mare della fertilità*), serializzata mensilmente dal 1965 al 1971 sulla rivista 新潮 *Shinchō*. La tetralogia, composta da 春の雪 *Haru no yuki* (1965-67; *Neve di primavera*), 奔馬 *Honba* (1967-68; *A briglia sciolta*), 暁の寺 *Akatsuki no Tera* (1968-1970; *Il tempio dell'alba*) e 天人五衰 *Tennin Gosui* (1970-71; *La decomposizione*

¹⁷³ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 83

¹⁷⁴ INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p.572

¹⁷⁵ *ivi*, p.574

¹⁷⁶ *ivi*, p. 429

dell'angelo), tratta di una storia di rinascite, come metafora dell'eterna ripetizione della vita e della morte. Il nome della tetralogia richiama uno dei 'mari' che domina la superficie della luna, richiamando dunque l'aridità di un luogo in cui non esiste vita, ma solo morte.

Per Amano, attraverso il romanzo *Neve di Primavera* Mishima si inserisce pienamente nello spirito del Decadentismo giapponese *fin de siècle*, grazie al risalto della poetica della depravazione e al passaggio del protagonista "dall'aristocratico borghese Matsugae al decadente Kiyooki".¹⁷⁷ Per Takada invece, la tetralogia costituirà il tentativo di Mishima di analizzare sia la natura di questo mondo sia il principio di mutevolezza attraverso le storie dei protagonisti, arrivando alla conclusione che, "nella relazione tra trascendenza e mutevolezza, la trascendenza viene sconfitta, [per cui] questa è l'essenza della trasmigrazione".¹⁷⁸ Mishima, dunque, arriverà alla conclusione che "la mutevolezza è lo stato naturale di questo mondo".¹⁷⁹

Si dice che l'autore non volesse parlare di un "dopo aver completato quest'opera" in quanto affermava continuamente che per lui essa sarebbe stata la fine del suo mondo.¹⁸⁰ E così fu: il 25 novembre del 1970, dopo aver consegnato la copia del romanzo all'editore, Mishima assieme alla sua milizia privata, 楯の会 *Tate no kai*, istituita qualche anno prima, occupò l'ufficio del generale delle Forze di Autodifesa e tenne un discorso alla folla. Durante il discorso esorterà a un cambiamento costituzionale, affinché le Forze di Autodifesa non dipendessero più dalle forze militari americane. Poiché deluso dal comportamento di queste ultime, dichiarerà infine lunga

¹⁷⁷ AMANO, *Decadent Literature...*, cit., p. 164

¹⁷⁸ TAKADA, *A Comparative Study of...*, cit., p. 280-1

¹⁷⁹ *ibidem*

¹⁸⁰ *ivi*, p.188, INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p.712

vita all'imperatore.¹⁸¹ Rientrato all'interno dell'ufficio, con l'aiuto di un sottoposto, compirà 切腹 *seppuku*, il suicidio rituale.

Mishima fu influenzato moltissimo dalla letteratura oltreoceano, al punto tale da poter essere annoverato tra i membri della tradizione filosofico-letteraria europea.¹⁸² La sua particolarità, da cui deriva parte del suo successo a livello globale, consiste proprio in questo: nell'aver esplicitato nei suoi romanzi la compresenza sia dell'influenza da parte di autori giapponesi, sia di quelli europei.¹⁸³ Più di tutti, di grande influenza per i suoi scritti e per la formazione della sua futura concezione di bellezza, arte e corpo fu Oscar Wilde, conosciuto soprattutto grazie alle opere e al saggio critico sull'autore di André Gide.¹⁸⁴ Inoltre, proprio per il fascino esercitato su di lui dai molti romanzi psicologici europei, nella costruzione dei propri romanzi tra i modelli letterari presenti, Mishima scelse di usufruire di quello più tradizionale, ovvero quello greco, un modello a metà tra il letterario e il filosofico.¹⁸⁵

Mishima riuscì a incorporare meglio di chiunque altro i concetti di erotismo, anti-psicologismo e diabolismo, in quanto privilegiò il concetto di *eros* elaborato da Georges Bataille (1897-1962); il suo concetto era in aperto contrasto con le teorie freudiane, poiché si fondava sulla concezione dell'atto sessuale come separato da fini biologici e psicologici, per cui equiparato a una forma di 'gioco' e 'lusso'.¹⁸⁶ Questo tipo di *eros*, legato a una visione economica che si pone al di fuori della

¹⁸¹ INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p. 728

¹⁸² STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 77

¹⁸³ *ivi*, p. 74

¹⁸⁴ TAKADA, *A Comparative Study of...*, cit., p. 250

¹⁸⁵ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p.14

¹⁸⁶ AMANO, *Decadent Literature...*, cit., p. 157

retorica borghese volta esclusivamente al profitto, per Amano chiarisce come ciò permette di tracciare una linea tra gli interessi antropologici di studiosi del ventesimo secolo quali Paolo Mantegazza (1831-1910), Marcel Mauss (1872-1950) e D'Annunzio, verso i quali Mishima provava profonda stima.¹⁸⁷

Secondo Takada, durante la sua giovinezza, Mishima fu ovviamente influenzato dal movimento romantico, imperante nel contesto letterario giapponese del tempo. Ciò si può evincere dai riferimenti alle opere classiche giapponesi presenti nelle sue prime opere.¹⁸⁸ Inoltre, si ritiene che per Mishima il romanticismo fosse uno strumento attraverso cui poter cercare qualcosa al di fuori del reale, tendendo verso un mondo immaginario, in quanto le opere scritte durante il periodo dopo la Seconda Guerra Mondiale (*Ottō to Maya*, “Ottō e Maya”, 1942; *Chūsei*, “Medioevo”, 1945), si ricollegano tutte al concetto di morte, descritto come qualcosa di glorioso.¹⁸⁹

CAPITOLO SECONDO: SAN SEBASTIANO

L'iconografia di San Sebastiano nella storia

Le prime fonti della storia di San Sebastiano sono riscontrabili nel *Martirologia* (354 d.C.), testo secondo cui Sebastiano era un nobiluomo divenuto comandante di uno dei gruppi di arcieri per la protezione dell'imperatore. Avendo testimoniato la sua fede cristiana, l'imperatore Diocleziano ordinò dunque di punirlo: gli fece scagliare contro delle frecce dopo averlo fatto legare ad un albero. Tuttavia, seppur considerato senza vita, grazie alle cure di una donna (che diverrà Sant'Irene),

¹⁸⁷ *ivi*, p. 159

¹⁸⁸ TAKADA, *A Comparative Study of...*, cit., p.17-8

¹⁸⁹ *ivi*, p.20-1

Sebastiano riuscirà a sopravvivere, fino a quando non troverà la morte in una seconda esecuzione ordinata dall'imperatore.¹⁹⁰

Moore nel suo studio intitolato *Not Just a Pretty Face: Saint Sebastian in Religious Iconography and Magical Transformation*, ripercorre i significati assunti dal santo nel corso del tempo. Inizialmente Sebastiano, assieme a San Rocco, era per lo più venerato come protettore dalle epidemie di pestetanto che anche i romani richiesero la sua intercessione in occasione della peste del 680.¹⁹¹ Con la diffusione del cristianesimo, la sua figura finì per incarnare la visione cristiana della vita umana come unione tra corpo e spirito, per cui il focus, più che sul ruolo eroico del santo, era sulla grazia divina ricevuta. Con la riscoperta del nudo nell'arte e il progressivo interesse sul corpo nel periodo rinascimentale, per Moore avviene una "trasformazione magica" nella raffigurazione del santo. Infatti, è dal Rinascimento in poi che San Sebastiano comincia ad essere maggiormente raffigurato nel momento in cui viene trafitto da frecce, cambiandone decisamente la percezione rispetto al passato.¹⁹² Difatti, Mills riporta che durante la Controriforma cattolica si cercò di invitare ad esaltare San Sebastiano nelle rappresentazioni iconografiche come milite, piuttosto che raffigurandolo di bell'aspetto e con pose seducenti.¹⁹³

¹⁹⁰ Richard A. KAYE, "Losing his Religion: Saint Sebastian as contemporary gay martyr", *Outlooks: Gay and Lesbian Visual Cultures*, London, Routledge, 1996, p. 89

¹⁹¹ Albert C. MOORE, "Not Just a Pretty Face: Saint Sebastian in religious iconography and magical transformation", *Sydney Studies in Religion*, 1995, p.250

¹⁹² *ivi*, p.255-6

¹⁹³ Robert MILLS, "'Whatever you do is a delight to me!': Masculinity, Masochism, and Queer Play in Representations of Male Martyrdom", *Exemplaria*, 13,1, 2001, p.31

San Sebastiano nel periodo vittoriano: da martire a icona gay

Riguardo la storia del santo, nel documento ecclesiastico denominato *Acta Sanctorum* (1643) sembrano essere riscontrabili alcuni elementi legati all'omosessualità, in quanto viene menzionato un forte legame sentimentale che legherebbe Sebastiano agli imperatori Diocleziano e Massimiliano, oltre a quello che già lo legava ai soldati cristiani Marcellino e Marco, salvati dalla morte dallo stesso Sebastiano.¹⁹⁴ Per lo storico d'arte James Saslow, probabilmente è stato il velato legame con Diocleziano a suggerire un sentimento omoerotico che poi porterà Sebastiano ad essere considerato il 'santo omosessuale'.¹⁹⁵ Kaye suggerisce, inoltre, che anche il suo 'vecchio ruolo' come 'santo della peste' può aver contribuito nella trasformazione della figura del santo in 'martire omosessuale'.¹⁹⁶

Nonostante non sia stata l'occasione nella quale Sebastiano trovò la morte, è proprio l'iconografia che lo coglie morente e trafitto da frecce ad essere, a partire dal XIII sec per tutto il Rinascimento, la più rappresentata¹⁹⁷ e quella che ha suscitato in molti spettatori sentimenti erotici e fantasie, soprattutto omosessuali. Infatti, anche secondo critici sia cattolici che protestanti, è proprio il Rinascimento il periodo storico in cui si nota un progressivo cambiamento della figura del santo come 'martire femminizzato'.¹⁹⁸ In questo periodo più che rappresentare l'omoerotismo, l'immagine del San Sebastiano comincia ad essere utilizzata da vari autori e intellettuali come

¹⁹⁴ KAYE, "Losing his Religion...", cit., p.89

¹⁹⁵ Richard A. KAYE, "Determined Raptures: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence", *Victorian Literature and Culture*, New York, Cambridge University Press, 27, 1, 1999, p.273

¹⁹⁶ *ivi*, p.295

¹⁹⁷ DANIELI, *La freccia e la palma...*, cit., p. 49

¹⁹⁸ KAYE, "Determined Raptures...", cit., p.288

emblema dell'identità omosessuale.¹⁹⁹ Nel periodo tardo-vittoriano San Sebastiano sembra essere associato all'omosessualità al punto tale da essere portato come esempio nel discorso scientifico per la concettualizzazione e comprensione dell'omosessualità e dell'isteria omosessuale nell'uomo.²⁰⁰

Il generale *revival* dell'interesse nei confronti della classicità greca, accompagnato dall'interesse nei confronti del Rinascimento italiano, fece sì che, durante il periodo vittoriano, molti intellettuali e artisti anglosassoni a effettuassero viaggi, il cosiddetto *Grand Tour*, per riscoprire gli antichi valori e ammirare le opere della classicità. Per Kaye, è proprio in questo periodo che la figura di San Sebastiano inizierà a divenire la maggiore icona omoerotica del tempo, poiché i giovani benestanti dell'epoca, grazie alla loro erudizione erano in grado di apprezzarne la carica erotica.²⁰¹

San Sebastiano diviene inoltre il pretesto per molti artisti per poter studiare l'anatomia umana eludendo la censura ecclesiastica, di modo che tornarono in auge i miti pagani di Apollo e Adone in un clima di rivalutazione della classicità greca.²⁰²

Kaye suggerisce la presenza di almeno tre diversi modi in cui la figura di questo santo venne concettualizzata nel periodo vittoriano: la prima, come figura di emancipazione erotica in cui viene risaltato il suo essere passivo ma allo stesso tempo trionfante; la seconda, come incarnazione di un temperamento virile, individualista e sicuro tipico di un guerriero cristiano; la terza, che ha assunto

¹⁹⁹ *ivi*, p.294

²⁰⁰ KAYE, "Losing his Religion...", cit., p.89

²⁰¹ KAYE, "Determined Raptures...", cit., p.271

²⁰² DANIELI, *La freccia e la palma...*, cit., p.50

più spazio verso la fine del periodo vittoriano, come metafora ‘decadente’, ovvero di una figura maschile che potesse indurre un desiderio omoerotico.²⁰³

Durante l’epoca vittoriana, come già accennato, veniva data grande enfasi alla rispettabilità sociale e dunque alle apparenze e al buon comportamento in società, oltre ad un generale interesse nei confronti del classicismo. Per questa ragione, venne a determinarsi quella che Kaye definisce “homosexual panic”,²⁰⁴ un sentimento di agitazione determinato dalla crescente ansia nei confronti dell’omosessualità, la cui scabrosità tanto si discostava al tempo dal concetto di rispettabilità vittoriano. Nell’iconografia rinascimentale, infatti, sembra che le frecce rimandassero al fallo e suggerissero un desiderio di penetrazione: si suppone che, da questa analogia, sia sorta l’associazione tra Sebastiano e l’omosessualità maschile.²⁰⁵ Robert Melville a questo proposito afferma:

I think of St. Sebastian as the patron saint of homosexuals. [...] [**The arrows emphasize] St. Sebastian's submissive attitude towards stronger males.** He's on display like a woman. In other words, **his martyrdom is to be a substitute for the female nude**, a beautiful docile object.²⁰⁶

Questo suo essere mostrarsi arrendevole nei confronti della sua punizione evocava una sorta di ‘mascolina passività’ e, agli occhi dell’osservatore, questa passività, che richiamava un qualcosa di ‘femminile’ nella nudità maschile, sfidava il preconcetto culturale della mascolinità forte e virile dominante nella mentalità vittoriana.²⁰⁷

²⁰³ KAYE, “Determined Raptures...”, cit., p.272

²⁰⁴ *ivi*, p.270

²⁰⁵ KAYE, “Losing his Religion...”, cit., p. 89

²⁰⁶ Robert MELVILLE, *Erotic Art of the West: With a Short History of Western Erotic Art* by Simon

Wilson, London, Weidenfeld&Nicolson, 1973, p.114 in MILLS, “Whatever you do...”, cit., p.6 (enfasi aggiunta)

²⁰⁷ KAYE, “Determined Raptures...”, cit., p.272

A half a century before Wilde adopted him as a secularized totem of homosexual belief, **St. Sebastian fostered associations of male surrender, the acceptance of heroism through his embrace of an erotically charged, morbid passivity.** Many Victorian writers viewed such seemingly impious implications as inextricably entangled with the martyr's theological meaning.²⁰⁸

Anche Ruskin utilizzò la figura di San Sebastiano dipinto da Tintoretto all'interno della Scuola di San Rocco a Venezia per descrivere la sua teoria dell'immaginazione, legandola alla penetrazione:

In *Modern Painters* (1843), [...], Ruskin borrowed from the imagery of St. Sebastian in describing what he termed the process of the “imagination penetrative”. This “penetrating possession-taking faculty Imagination” works, according to Ruskin, “not by algebra, nor by integral calculus; it is piercing pholas-like”.²⁰⁹

Oltre l'omosessualità: il martirio come piacere sadomachista

Assieme alla semi-nudità, anche la posizione del santo nella sua classica iconografia che lo vede con lo sguardo perso nel vuoto sembra trasmettere erotismo: questo, secondo Kaye, provocherebbe una “polymorphously perverse response” in qualsiasi tipo di spettatore.²¹⁰

Meritevole di menzione è lo studio effettuato da Robert Mills, in cui al martirio viene associata la castrazione e quindi una ‘femminizzazione’ dell'uomo come segno di sottomissione alla volontà divina.²¹¹ Al di là dell'interessante associazione tra le frecce e il suo passivo ‘accoglierle’ come origine primaria della risposta erotica è rilevante notare anche il legame tra la sottomissione, l'erotismo e l'immagine della donna, quasi come a dire che la ‘sensualità è donna’ anche per lo sguardo omosessuale.

²⁰⁸ *ivi*, p.275 (enfasi aggiunta)

²⁰⁹ *ivi*, p.281

²¹⁰ KAYE, “Losing his Religion...”, cit., p.90

²¹¹ MILLS, “Whatever you do...”, cit., p.28

La figura di San Sebastiano, anche nel discorso psicoanalitico contemporaneo, continua ad essere un simbolo di auto-rivelazione omosessuale. Questa figura, infatti, non solo sembra incarnare una fantasia maschile in vesti femminili (ed è proprio ciò a renderla una figura ‘perversa’), ma viene ricercata proprio da coloro i quali sono attratti da questa ‘perversione’ della mescolanza tra i sessi:

The Roman martyr's sexually incendiary traits increasingly rendered him of acute interest to those who sought to **blur oppositions dividing the sexes**. Many writers registered the ecstatic confusions fostered by Sebastian. ²¹²

A tal proposito, Kaye riporta l’affermazione di Julia Kristeva secondo cui, in un’analisi delle origini del narcisismo, Sebastiano può essere considerato un moderno “soulosexual” ovvero qualcuno che decide di andare incontro al martirio per dimostrare l’esistenza di un potere a cui sottomettersi, ‘femminizzandosi’.²¹³ Il motivo della passività e del ‘paziente’ accogliere le frecce non viene soltanto legato al motivo della ‘femminizzazione’ e della carica erotica ad essa associata, ma anche a una sorta di piacere masochista nella ricezione della punizione.

Sebastian took on considerable meaning as a martyr whose besieged yet patient stance, in which exquisite delight seemed to shade into **masochistic yearning**, emerged as a visual metaphor for social outcasts and the politically suppressed. ²¹⁴

In un racconto dal cardinale Wiseman scritto nel tentativo di valorizzare una versione più virile di San Sebastiano, sebbene sia rimarcato il suo essere “an idealized soldier of everyday heroism”, persiste anche “an implied sado-masochism as soldiers laughingly send arrows into their beatifically accommodating victim”.²¹⁵

²¹² KAYE, “Determined Raptures...”, cit., p.290 (enfasi aggiunta)

²¹³ KAYE, “Losing his Religion...”, cit., 90

²¹⁴ KAYE, “Determined Raptures...”, cit., p 284 (enfasi aggiunta)

²¹⁵ *ivi*, p.288-9

Anche Walter Pater nella raffigurazione del santo martire in un suo racconto sembra si sia maggiormente concentrato sul suo carattere masochista, piuttosto che sulla sua carica erotica:

Walter Pater first signaled Sebastian's late-Victorian role **as a self-annihilating masochist**, a pathological “case”, rather than an emblem of idolatrous sensuality. The writer's 1886 story “Sebastian van Stork” (from his 1887 volume *Imaginary Portraits*) mythologized a doomed Sebastian characterized by a “**curious, well-reasoned nihilism**”.²¹⁶

Secondo Mills, è stata anche l'immagine del martirio in sé e il suo essere *queer* a portare lo spettatore a sentirsi in qualche modo turbato e a determinare una concezione alternativa di ‘mascolinità’ caratterizzata da un passivismo masochista.²¹⁷ Per l'autore il tema del martirio, oltre a sembrare l'ultimo baluardo di mascolinità, riarticola il nesso tra piacere e dolore, in quanto il dolore provato dai santi martiri diviene piacere nel fine ultimo della redenzione.²¹⁸ Infatti, per Kaye, “while generations of men of homosexual inclinations have understood Sebastian as a homoeroticized icon, for others he has denoted a homosexual eros that is menacingly narcissistic and suicidal in kind”.²¹⁹ Questo perché l'iconografia classica che lo raffigura trafitto dalle frecce “fornisce una immagine sublime di colui che si arrende al dolore”.²²⁰ Inoltre, questa sua raffigurazione come “[a] patient sufferer, splendidly tolerant of bodily pain” ha determinato anche una concezione evangelica per cui la sopportazione del dolore portava il soggetto a raggiungere uno status di ‘superiorità umana’.²²¹

²¹⁶ *ivi*, p.291(enfasi aggiunta)

²¹⁷ MILLS, “Whatever you do...”, cit., p.28

²¹⁸ *ivi*, p.33

²¹⁹ KAYE, “Losing his Religion...”, cit., p.87

²²⁰ KAYE, “Determined Raptures...”, cit., p.270

²²¹ *ivi*, p.274

A partire dal XX secolo, gli artisti cominciarono a raffigurare il santo in maniera sempre più ‘languida’,²²² per cui il lato sado-masochista di San Sebastiano sembra essere maggiormente accentuato,²²³ tanto da diventare ‘idolo di perversione’ per gli omosessuali e ‘*death-tempting*’.²²⁴ Tra le iconografie di San Sebastiano, quelle che più si avvicinano a queste caratteristiche, sono quelle rappresentate nelle numerose tele realizzate dal pittore Guido Reni (1575-1642), considerate da Kaye ‘implicitamente sadomachiste’.²²⁵ A questo proposito, anche Moore riporta quanto la rappresentazione del santo effettuata da Reni abbia effettivamente avuto un impatto e una popolarità alquanto forte, tanto da poterlo definire il ‘santo sexy’.²²⁶

²²² Alexandre SANTOS, The rising tension between religion, eroticism and art: The Martyrdom of Saint Sebastian, *Porto Arte Revista de Artes Visuais*, 21, 35, 2016, p.164

²²³ KAYE, “Determined Raptures...”, cit., p.296

²²⁴ KAYE, “Losing his Religion...”, cit., p.87

²²⁵ KAYE, “Determined Raptures...”, cit., p.286

²²⁶ MOORE, “Not Just a Pretty Face...”, cit., p.252



Guido Reni (1575-1642), Il martirio di San Sebastiano, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso, Genova

San Sebastiano nella letteratura...

... di Wilde

Essendo stato influenzato dalle idee di Ruskin e Pater, è probabile che l'interesse di Wilde nei confronti di San Sebastiano sia nato proprio grazie a questi ultimi. Pater, così come altri storici dell'arte vittoriani, infatti, fu colpito dall' "enfasi nell'intensità delle emozioni" espressa dal santo, in quanto questa era considerata "the touchstone of true artistic achievement".²²⁷

Tra i tre autori qui in oggetto il primo in ordine temporale ad aver 'incontrato' il San Sebastiano di Guido Reni è stato Oscar Wilde. L'autore, in occasione di un viaggio in Italia nel 1877, ammira l'opera a Genova e ne rimane affascinato.

As I stood beside the mean grave of this divine boy I thought of him as of a Priest of Beauty slain before his time; and **the vision of Guido's San Sebastian** came before my eyes as I saw him at Genoa, a lovely brown boy, with crisp, clustering hair and red lips, bound by his evil enemies to a tree and, though pierced with arrows, raising his eyes with divine, impassioned gaze towards the Eternal Beauty of the opening heavens. And thus my thoughts shaped themselves to rhyme.²²⁸

L'autore farà più volte riferimento al santo nelle sue opere: ad esempio, nella poesia intitolata "*The Grave of Keats*", dedicata al famoso poeta John Keats, l'autore paragonerà il poeta romantico al martire cristiano:

Rid of the world's injustice, and his pain,
He rests at last beneath God's veil of blue:
Taken from life when life and love were new
The youngest of the martyrs here is Iain,

²²⁷ KAYE, "Determined Raptures...", cit., p.274

²²⁸ Oscar WILDE, "The Tomb of Keats", *The Irish Monthly*, 5, 1877, pp. 477-8 (enfasi aggiunta)

Fair as Sebastian, and as early slain.

No cypress shades his grave, no funeral yew,
But gentle violets weeping with the dew
Weave on his bones an ever-blossoming chain.
O proudest heart that broke for misery!
O sweetest lips since those of Mitylene!
O poet-painter of our English Land!
Thy name was writ in water—it shall stand:
And tears like mine will keep thy memory green,
As Isabella did her Basil-tree.²²⁹

Inoltre, Wilde utilizzerà l'immagine di San Sebastiano per descrivere, in veste di critico d'arte, la bellezza della mascolinità greca nel suo saggio *The Grosvenor Gallery* pubblicato nel *Dublin University Magazine* (1877).²³⁰

Wilde fa riferimento al santo martire anche in *The Picture of Dorian Gray*: infatti, il protagonista Dorian possiede un orologio costellato di medaglioni rappresentanti i martiri, tra cui anche San Sebastiano:²³¹

Another cope was of green velvet [...] The orphreys were woven in a diaper of red and gold silk, and **were starred with medallions of many saints and martyrs, among whom was St. Sebastian.**²³²

²²⁹ (enfasi aggiunta)

²³⁰ TAKADA, *A Comparative Study of...*, cit., p. 229

²³¹ KAYE, "Determined Raptures...", cit., p.296

²³² WILDE, ACKROYD (ed.), *The Picture of Dorian Gray*, cit., p.171 (enfasi aggiunta)

Inoltre, sembra non essere un caso che Wilde, scontata la sua pena per omosessualità presso la prigione di Reading Goal,²³³ assunse l'identità di Sebastian Melmoth una volta trasferitosi a Parigi, reiterando il legame che la figura del santo aveva con l'omosessualità.²³⁴

... di Mishima

Secondo Takada, per Mishima la figura di San Sebastiano era strettamente legata a quella di Wilde, per cui è molto probabile che il suo interesse per il santo nacque grazie all'autore irlandese.²³⁵ Sarà in occasione del suo viaggio in Europa nel 1952 (quindi successivamente alla pubblicazione del romanzo) che Mishima, dopo aver visitato la Grecia arriverà fino a Roma. Qui, nei Musei Capitolini ammirerà la tela di Guido Reni.²³⁶

L'autore, proprio nel romanzo semi-autobiografico *Confessioni di una maschera*, menzionerà il San Sebastiano di Guido Reni. Infatti, la visione del quadro in uno dei libri di storia dell'arte del padre, sarà per il protagonista il primo incontro con l'autoerotismo e la propria identità omosessuale.

... in un angolo di una pagina sulla sinistra apparve un ritratto che sembrava fosse lì per me, che mi stesse aspettando con ansia. **Si trattava del San Sebastiano di Guido Reni** conservato a Palazzo Rosso, a Genova. Il palo dell'esecuzione, il tronco scuro di un albero leggermente inclinato, si tagliava

²³³ Per Sherard, Wilde avrà nella sua cella l'immagine del santo costantemente davanti ai suoi occhi: "No doubt Guido's picture came before his eyes in his cell in Reading Goal, and he felt of himself that though pierced with arrows his eyes were still fixed on the heavens, which during his confinement, as is very clearly shown in *De Profundis*, had, indeed, opened before his gaze, revealing to him beauties of which he had never dreamed before." Si veda: SHERARD, *The Life of Oscar Wilde...*, cit., p.131

²³⁴ KAYE, "Determined Raptures...", cit., p.296

²³⁵ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p. 229

²³⁶ Una tela differente da quella ammirata da Wilde che, come precedentemente riportato, si trova attualmente presso il Palazzo Rosso a Genova. YASUOKA Makoto, "Roma he – 'Sei Sebasuchyan' no aikonogurafii: Mishima jiken no shinteki kijo no kenkyū 3" (Verso Roma – L'iconografia di "San Sebastiano": Ricerca sui meccanismi psicologici dell'incidente di Mishima 3), *Tōkyōkokusaidai gaku ronsō ningenkagaku-fukugō ryōiki kenkyū*, 3, 2018, p.75

di fronte a un bosco tetro eseguito nello stile di Tiziano su uno sfondo che si perdeva nella penombra del cielo serale. Sul tronco era legato un bellissimo giovane nudo, le braccia incrociate sopra la testa e la fune che gli stringeva i polsi avvolta al tronco. I nodi della fune non erano visibili e il suo corpo era coperto da una ruvida tela bianca panneggiata attorno ai fianchi ... infatti sul corpo muscoloso del martire – paragonabile a quello di Antinoo – non c’era traccia della vecchiaia e dei patimenti dovuti all’opera di proselitismo come negli altri santi, ma solo giovinezza, luce, bellezza e piacere. La lucentezza di quel corpo incomparabilmente bianco si staglia sullo sfondo del tramonto. Le braccia vigorose del soldato, abituate a brandire la spada e a tendere l’arco, erano sollevate in un’angolazione per nulla innaturale e i polsi legati erano incrociati poco sopra ai capelli.²³⁷

Il fatto che Mishima scelga di rivelarsi nella propria natura omosessuale senza temerla, ma piuttosto provando piacere in questa contraddizione è per Starrs una caratteristica inerente alla psiche omosessuale. Ed è proprio questo *delight* che, per lo studioso, porta sia Wilde che Mishima a porsi sempre con ironia e a renderli dei superbi coniatori di aforismi.²³⁸

Per Yasuoka, la passione di Mishima per San Sebastiano è sintomo di una comprensione della vita inclusa nella morte. L’omosessualità è per lo più una risposta al complesso infantile di cui soffriva e che utilizzava per mascherare il carattere ‘passivo’ che avrebbe voluto continuamente nascondere.²³⁹ Secondo lo studioso, nella contemplazione di una statua, un quadro o di una rovina, Mishima proiettava sé stesso nell’oggetto come spettatore, ma allo stesso tempo era capace di percepire il sé stesso proiettato nell’oggetto. Attraverso quella proiezione, Mishima tentava di analizzare sé stesso dividendosi in parti in maniera sempre più complicata. Questo processo viene

²³⁷ MISHIMA Yukio, *Confessioni di una maschera*, traduzione di Marcella Bonsanti, Milano, Feltrinelli, 2013, versione ebook. (enfasi aggiunta)

²³⁸ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 115

²³⁹ YASUOKA, “Roma he ...”, cit., p. 84

definito da Yasuoka un “impulso di auto-proiezione” che si conclude con l’innamoramento di Mishima di sé stesso.²⁴⁰

L’ammirazione di Mishima per San Sebastiano era, dunque, dovuta all’atmosfera di morte distruttiva rappresentata dalla fresca carne trafitta dalle frecce e alla sua abilità di ‘auto-proiezione’ in ciò che ammirava. Tuttavia, per Yasuoka Mishima si è ostinato a eliminare completamente l’elemento di contemplazione divina del Cristo da parte del santo e a perseguire nella tendenza alla mera contemplazione estetica del quadro. Nella sua contemplazione, infatti, ciò che viene considerato è soltanto la caratteristica che più lo affascinava del quadro e in cui voleva proiettarsi: morte e distruzione.²⁴¹

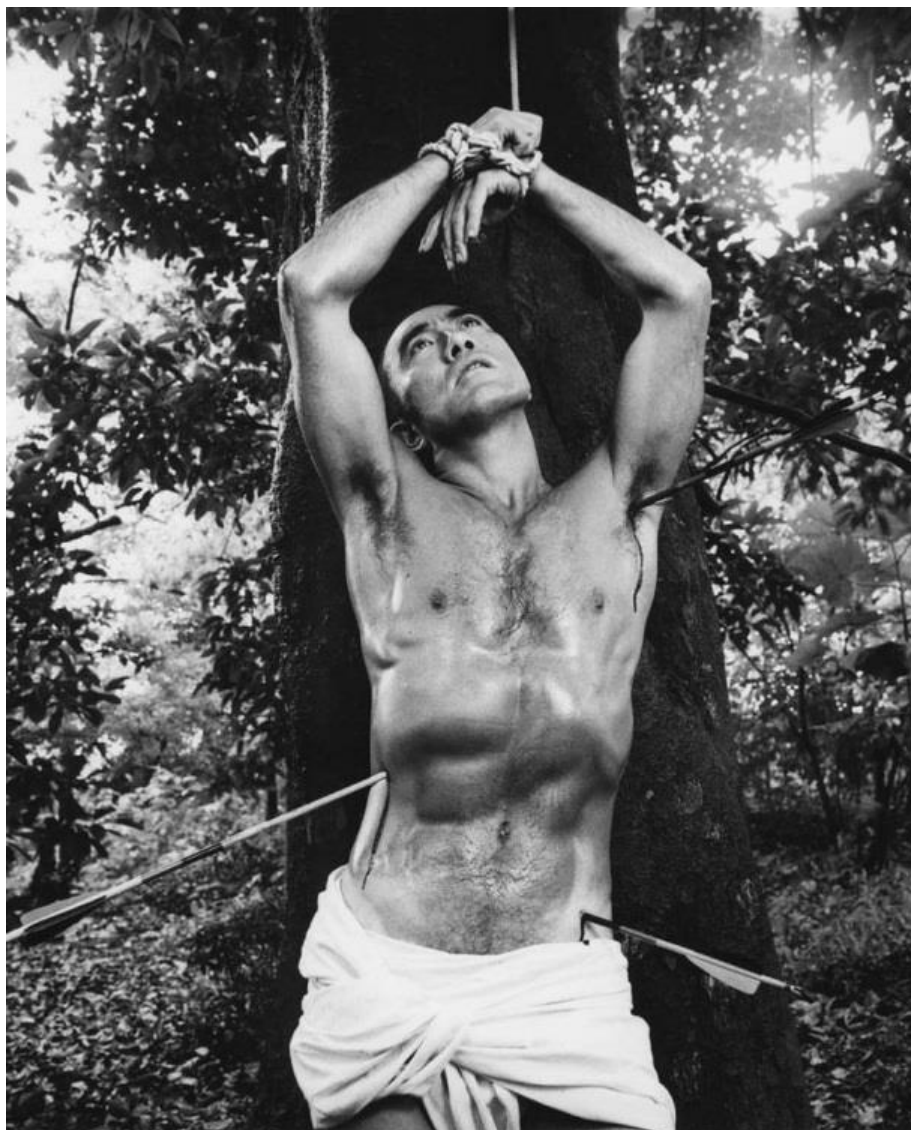
A questo proposito è doveroso menzionare che Mishima ebbe anche delle collaborazioni con alcune riviste. Infatti, nel 1968, due anni prima della sua morte, partecipò al progetto denominato 「血と薔薇」 *Chi to Bara (Le Sang et la Rose)* in cui Mishima posò per delle foto. Tra queste compare la sua figura con le mani legate al tronco, a imitazione del San Sebastiano di Guido Reni.²⁴² Per Amano, le intenzioni di Mishima erano quelle di far avviare una riflessione sulla situazione giapponese del dopoguerra mostrando il proprio corpo come “critica ideologica” e utilizzandolo come “estensione della sua penna e della sua retorica”.²⁴³

²⁴⁰ *ivi*, p. 85

²⁴¹ *ibidem*

²⁴² INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., pp. 591-2, TAKADA, *A Comparative Study of...*, cit., p. 229

²⁴³ AMANO, “St. Sebastian Reborn...” cit., p.150



*Shinoyama Kishin, Mishima Yukio "Il martirio di San Sebastiano – Le morts masculines",
su "Otoko no shi" ("La morte dell'uomo"), 1968*

... di D'annunzio – “*Le Martyre de Saint Sébastien*”

La predilezione nei confronti del santo riguarderà anche D'Annunzio. Infatti, l'opera che più manifesta l'attaccamento dell'autore nei confronti del santo è certamente l'opera teatrale *Le Martyre de Saint Sébastien* del 1911. Essa è una rappresentazione rivisitata della vita del santo²⁴⁴ a cui vengono aggiunti elementi pagani²⁴⁵ e sottili riferimenti all'omoerotismo. Proprio per questa ragione, poco dopo la prima messa in scena presso il Théâtre du Châtelet di Parigi, l'opera verrà considerata blasfema dall'arcivescovo di Parigi e messa al bando. Nonostante ciò, l'opera riuscì ad avere una buona accoglienza, sebbene non il successo che i suoi autori speravano: fu considerata da molti eccessivamente lunga, con troppi movimenti, effetti e apparizioni, tanto da togliere attenzione a testo e musica.²⁴⁶ L'opera sarà paragonata a *Salomè* di Wilde, ma in termini dispregiativi: venne infatti considerata *demodée* in quanto “arriva con quindici anni di ritardo, quando ormai i santi ambigui intrisi di paganesimo, i gigli e le tiare non scandalizzano più nessuno”.²⁴⁷

²⁴⁴ Infatti, a differenza delle fonti storiche in cui sarà salvato da Sant'Irene, D'Annunzio sceglierà di far morire il santo tra le frecce, in quanto nell'immaginario collettivo la sua morte avveniva in quell'occasione. Gianni OLIVA (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Lanciano, Casa Editrice Rocco Carabba, 2002, p. 222-226 (Corriere della sera, 3 maggio 1911) in Riccardo REIM (a cura di), Prefazione in Gabriele D'ANNUNZIO, Maria Paola Sorge (a cura di), *Il martirio di San Sebastiano*, “Raggi”, Roma, Elliot, p.16-7

²⁴⁵ Nell'opera, infatti il santo morirà appeso a una pianta di alloro che nella mitologia classica era la pianta sacra al sole. Antonella DI NALLO, “D'Annunzio e Mishima nel segno del *Martyre*”, in Franca Angelini e Carmelo Alberti (a cura di), *I confini della scena: La fortuna di Pirandello attraverso «Comœdia» e altri saggi*, Roma, Bulzoni Editore, 2010, p.232

²⁴⁶ OLIVA (a cura di), *Interviste a D'Annunzio...*, cit., p.208 (Corriere della sera, 23 aprile 1911)

²⁴⁷ REIM (a cura di), Prefazione in D'ANNUNZIO, SORGE (a cura di), *Il martirio di San Sebastiano*, cit., p.16

Tuttavia, l'interesse di D'Annunzio nei confronti del santo, così come per Mishima, sembra aver avuto origine quando era poco più che un ragazzino:

Il mio culto per il saettante atleta di Cristo è antichissimo e risale a periodo umanistico della mia giovinezza e al tempo dell'Isottèo [...]. Una mia adorata amica, la più nervosa e acuta tra le scrittrici può farne fede. Ella stessa mi ispirò l'amore per il giovanetto sanguinoso trasfigurato nel mito cristiano a somiglianza del bel Dio forte che le donne di Byblos piangevano sul catafalco di ebano e porpora nell'equinozio di primavera...²⁴⁸

Questa passione continuerà anche nella fanciullezza, quando, intorno ai venti anni, denudato a Villa Medici e addossato a un albero, seppur trafitto solo dai morsi erotici della sua amante del momento, si sentirà come Sebastiano:

La prima apparizione – a ventun anni – La divina dalla testa di Ermete [...] Il mio corpo maculato dai baci violenti, da morsi di vampiro. Una notte di giugno torno a casa con la pelle più maculosa che quella della pantera. La sera seguente – il convegno del posto alto di Villa Medici – Ella non sa fino a qual punto il suo ardore mi abbia piagato. Subitanea fantasia. La luna entra fra i lecci. Mi nascondo. Tolgo rapido il leggero abito estivo. La chiamo, addossato a un oleandro, atteggiandomi come se vi fossi legato. La luna bagna il mio corpo nudo, e tutte le lividure appaiono. “San Sebastiano!” ella grida. Quando s'avvicina e m'attira a sé, ho – per la prima volta, in un fremito lirico – la sensazione (e l'invenzione) che le saette vaniscano nelle mie piaghe e rimangano infisse nell'oleandro.²⁴⁹

Inoltre, non solo una grafica di San Sebastiano era presente nella sua casa natale a Pescara, ma stando alle parole di Pietro Croci de “Il Corriere della Sera”, tutto il suo studio presso Arcachon era tappezzato di grafiche del santo martire:

La camera dell'appartamento ove il Poeta lavora ha perduto per un tocco di magia il suo carattere cosmopolita: è un santuario d'arte. Le pareti sono ricoperte di riproduzioni fotografiche di grande

²⁴⁸ Intervista rilasciata al “Corriere della sera” nel maggio 1911 e citata da F. GERRA, *Gabriele D'Annunzio e l'Indice dei libri proibiti*, Roma, Ugo Pinto, 1958, p.19 in DINALLO, “D'Annunzio e Mishima nel segno del Martire”, cit., p. 231

²⁴⁹ N.F. CIMMINO, *Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio*, Roma, Centro Internazionale del Libro, 1959, p.348 in *ibidem*

formato dei quadri in cui campeggia il Santo trafitto dalle frecce degli arcieri romani. Il Santo vi appare negli atteggiamenti più nobili e più dolorosi, e ogni atteggiamento è un prodigio di bellezza artistica. Non v'è forse pittore del mistico Quattrocento o del classico Cinquecento che non abbia tratteggiato la figura del Santo.²⁵⁰

CAPITOLO TERZO: LEGAMI E SIMILITUDINI TRA I TRE AUTORI

Le connessioni tra i tre autori qui trattati, sia nei dettagli autobiografici, sia nelle influenze letterarie che nelle loro filosofie di vita, sono moltissime e probabilmente impossibili da citare tutte nella loro interezza. Tuttavia, si tenterà in questa sede di raccogliere quelle comunanze che possano mettere maggiormente in luce il legame tra nichilismo, sacrificio, martirio dei tre autori alla luce della loro ammirazione nei confronti di San Sebastiano.

La filosofia di Nietzsche

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) fu uno dei filosofi più influenti nel pensiero occidentale del XX secolo. La sua filosofia, incentrata sui concetti di volontà di potenza, Superuomo e nel dualismo tra nichilismo/narcisismo, Apollineo/Dionisiaco, nichilismo attivo e passivo, trovò in Wilde, D'Annunzio e Mishima terreno fertile per poter permettere loro di esprimere i propri conflitti interiori. Per Starrs, Nietzsche più che delineare una filosofia, delinea perfettamente un tipo psicologico, sorto dall'analisi della sua stessa mente. Il nichilismo, infatti, viene definito dal suo stesso ideatore come un problema psichico.²⁵¹

²⁵⁰ OLIVA (a cura di), *Interviste a D'Annunzio...*, cit., p.197 (Corriere della sera, 11 aprile 1911)

²⁵¹ Starrs sottolinea anche che per alcuni studiosi, il nichilismo può essere considerato addirittura una psicopatologia.

STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 87

Nietzsche sarà uno dei pochi personaggi europei il cui pensiero riuscirà ad influenzare molti intellettuali giapponesi. Infatti, non solo Mishima, ma anche Mori Ōgai, Akutagawa Ryūnosuke, Nishiwaki Junzaburō e altri furono influenzati dal pensiero nietzschiano. La filosofia nietzschiana raggiunge le coste giapponesi grazie al continuo processo di ‘occidentalizzazione’ attuato durante il periodo Meiji, in cui numerosi intellettuali giapponesi vennero spediti in vari paesi europei per assorbire e riportare in patria quanto più possibile del sapere occidentale. Il pensiero di Nietzsche era già notevolmente diffuso in tutta Europa proprio nel periodo in cui gli intellettuali giapponesi erano lì presenti, per cui fu questione di poco tempo affinché questo raggiungesse il Giappone. Tuttavia, verso la fine del secolo, a causa del sentimento anticristiano presente in esso, il pensiero nietzschiano venne bollato come ‘pericoloso’ per gli ideali confuciani di famiglia e armonia che caratterizzavano la società giapponese.²⁵²

Roy Starrs in *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the world of Yukio Mishima* delinea chiaramente quanto l’autore giapponese sia indebitato dal filosofo tedesco, tanto da definirlo “the most successful Japanese Nietzschean”.²⁵³ Nell’analisi del nichilismo di Mishima è facile poter riscontrare temi e caratteristiche appartenenti ai profili e riscontrabili nelle opere sia di Wilde che di D’Annunzio, come, ad esempio quando Starrs afferma:

Mishima was also strongly attracted to Nietzsche’s idea of the nihilism superman, the *Übermensch*, the man of iron will, beyond good and evil, and to the German philosopher’s **exaltation of Greek paganism, of the cult of the body and of the Greek concept of man as tragic hero.**²⁵⁴

²⁵² *ivi*, p. 20

²⁵³ *ivi*, p. 19

²⁵⁴ *ivi*, p. 74 (enfasi aggiunta)

But Mishima goes one step further: he does not merely describe nihilism, **he embraces it**. [...] In Mishima nihilism is not merely a problem of modern society; **it is a tendency rooted deeply in his own psyche and in that of his *alter egos*, the protagonists of his novels.**²⁵⁵

Alter ego che può essere riscontrato non solo nelle opere, ma anche nel personaggio pubblico che gli autori stessi si erano costruiti. Tutti e tre gli autori, infatti, nella costruzione del proprio personaggio pubblico si avvicineranno a quello che il filosofo teorizzò come Superuomo. E dalla costruzione del proprio personaggio alla sua esaltazione, il passo è breve. In questo modo, sia la vita che la letteratura diventano mezzi per poter ‘sponsorizzare’ sé stessi e la notorietà costruitasi verrà ampiamente sfruttata.

Non solo attraverso le sue opere, ma anche lo stesso Wilde **recitò l'autentico copione del perfetto decadente, creando un vero e proprio personaggio pubblico con una spiccata vocazione allo scandalo**. Il suo comportamento eccentrico riguardò numerosi ambiti della sua vita (omosessualità, processi, carcere, miseria), tutto volto a sferrare un feroce attacco al puritanesimo vittoriano.²⁵⁶

Non a caso, l'inserimento nelle proprie opere letterarie di dettagli della propria vita privata sarà uno degli espedienti utilizzati: l'omosessualità, ad esempio, sarà uno di quegli espedienti sia per Wilde che per Mishima.²⁵⁷

La concezione dell'Arte

Nel clima di una considerazione rinnovata dell'arte iniziata da Pater e Ruskin, specialmente di quella classico-rinascimentale, il suo culto è un altro motivo che lega in maniera indissolubile questi tre autori. La concezione di arte e bellezza di Mishima è infatti strettamente legata a quella

²⁵⁵ *ivi*, p. 18 (enfasi aggiunta)

²⁵⁶ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 46 (enfasi aggiunta)

²⁵⁷ C'è da aggiungere che, per quanto riguarda Mishima, l'aggiunta di dettagli privati era una caratteristica propria dello *shi-shoetsu*. STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p.90

di Wilde che, a sua volta, è il frutto della concezione di bellezza ereditata da Pater.²⁵⁸ L'eccentricità, accompagnata dall'esaltazione della propria figura, si concretizza nella realizzazione di una vita 'che sia come un'opera d'arte', finendo con il superare persino i limiti morali. Un po' sorpassando le idee di Pater, infatti, in *The Decay Of Lying* Wilde promulgherà l'indipendenza della bellezza, arrivando in *The Critic as Artist* a ergere l'ideale di bellezza come unico fine a cui propendere, approdando infine all'edonismo.²⁵⁹ Citando Fortichiari, questi autori saranno caratterizzati da, "innanzitutto, la commistione arte/vita e, sul piano morale, un anelito alla grandezza, all'esaltazione del sé attraverso la creazione artistica [...] l'espressione di quel 'quid' misterioso avvolto nei dati della coscienza".²⁶⁰ Questo in quanto, vivono una situazione sociopolitica in continuo mutamento, in cui:

Caduto ogni ideale, ogni credo, specialmente politico, ma anche ogni fede religiosa [...] l'intellettuale, l'artista, l'uomo recupera e afferma **la propria arte il mezzo più sicuro di sopravvivere**, di vivere al di sopra delle cose, oltre le cose, **alla ricerca dell'assoluto, dell'ignoto, dell'interiorità più segreta**. Si attua così una specie di patto col diavolo: lo scambio arte/vita libera una disponibilità di risorse disperata e insieme perversa; la morale non si concede limiti.²⁶¹

Questa considerazione di Fortichiari, sebbene riguardante la situazione europea, rispecchia anche la situazione giapponese del dopoguerra, in quanto Mishima tenterà di sopravvivere alla disfatta giapponese e al sentimento di delusione nei confronti della realtà effettuando una incessante ricerca del trascendente.²⁶²

²⁵⁸ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p. 133

²⁵⁹ *ivi*, p.103-8

²⁶⁰ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 49-50

²⁶¹ *ivi*, p.66 (enfasi aggiunta)

²⁶² TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p. 23-27

Legato al concetto di bellezza, per Wilde c'è l'arte, unico strumento attraverso cui l'individuo può esperire la bellezza:

For Wilde, art was necessary to record and maintain the ideal status of beauty in which all elements existed without any conflict. Accordingly, in beauty, there was no kind of prejudice and discrimination, and all issues were dealt with comprehensively. Artists showed this state in their works. Various elements were harmonized and made new kinds of beauty. Therefore, classical Greek art joined with the modern code of values in the nineteenth century. Because of this integration, Hellenism clearly appeared. This led to a new movement which can be called the new Renaissance. Similarly, in Wilde's thinking, when one came in contact with works of art, one could create a new meaning of beauty through the stimulus of works of art. This was the moment when a critic became an artist. **Through art, beauty acquired long life, and by recording an ideal status of beauty, art indicated to people the target to aim for. We can argue that this is the purpose and necessity of art for Wilde.**²⁶³

Per questa ragione, secondo Wilde, nella ricerca della bellezza l'uomo è da considerarsi libero nella propria espressione artistica. Mishima riprenderà gli stessi concetti,²⁶⁴ tant'è che per entrambi il fine della loro arte era principalmente quello di mostrare la bellezza attraverso la loro arte.²⁶⁵

La Grecia

Poiché il culto dell'arte a cui questi autori fecero riferimento fu soprattutto riguardo a quella classico-rinascimentale, la Grecia sarà un altro elemento comune a tutti e tre gli autori. Sulla scia di un clima caratterizzato da un ritorno del mito della classicità sia essa estetica, artistica o letteraria, e strettamente legata alla corrente del Decadentismo, tutti e tre gli autori effettueranno un viaggio in Grecia che sarà particolarmente incisivo nelle loro vite.

²⁶³ *ivi*, p. 117 (enfasi aggiunta)

²⁶⁴ *ivi*, p. 110-1

²⁶⁵ *ivi*, p. 113

Persino Nietzsche, affascinato anch'egli dall'arte rinascimentale, considerava la società greca la miglior ricetta per la vita e quindi la società più sana possibile.²⁶⁶ L'idea di arte formulata Nietzsche sarà infatti molto simile a quella che Wilde esprime in *The Decay of Lying* nel momento in cui afferma: “Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment”.²⁶⁷

Mishima si ritroverà ad essere inebriato durante il suo viaggio in Grecia dall'idea di arte nella *forma* del marmo e dalla spettacolarità del sole, elementi di cui parlerà molto in *Aporo no sakazuki* e che saranno centrali anche in *Sole e Acciaio*.²⁶⁸ Nella dicotomia spirito-corpo, egli esprimerà la sua vicinanza al pensiero dei greci:

The Greeks believed in the *exterior*. That was the great thought. Until Christianity invented the ‘spirit,’ human beings did not need anything like ‘spirit’ and lived proudly. The interior that Greeks thought of always maintained a bilaterality with the exterior. Greek drama has nothing like spirituality of the kind Christianity posited. It simply repeats, as it were, the lesson that excessive interior always suffer revenge. We should not think of the staging of any Greek drama separate from the Olympic games. Under this abundant, ferocious light I think of the pantheistic balance like the muscles of the contestants that incessantly sprang and stood still, incessantly tore and held themselves together again, and I am happy.²⁶⁹

Nello scontro tra spirito e corpo, che ne *Il Padiglione d'Oro* si risolve nell'incendio del tempio, simbolo della corporeità, Mishima cerca di affrontare la realtà terrena, finendo con lo scontrarsi

²⁶⁶ BERNHEIMER, KLINE, SCHOR, *Decadent Subjects...*, cit., p.20

²⁶⁷ Oscar WILDE, “The Decay of Lying” in *The Artist as Critic: Critical Writing of Oscar Wilde*, Richard Ellmann (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1968, p. 301 in *ivi*, p.19

²⁶⁸ James MURAMATSU, “The Spirit Is Willing but the Flesh Is Strong: Mishima Yukio's ‘*Kinjiki*’ and Oscar Wilde”, *Comparative Literature Studies*, 36, 1, 1999, p.14

²⁶⁹ INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p. 234 (enfasi in originale)

inevitabilmente con i valori della società del dopoguerra. Per Takada, questo atteggiamento è molto simile a quello che Wilde assume nel momento in cui analizza la società inglese criticandone i principi in *The Soul of Man Under Socialism*.²⁷⁰

Wilde e D'Annunzio

Sia per questioni temporali che spaziali, gli elementi comuni tra Wilde e D'Annunzio sono molti, per cui anche molto studiati e analizzati su numerosi fronti. Infatti, come affermato in precedenza, alla luce dell'influenza esercitata dal romanzo di Huysmans in tutta Europa, questi due autori recepirono i temi del Decadentismo esprimendoli in maniera molto simile nelle loro opere. Di certo, l'elemento di somiglianza più eclatante risulta essere la parabola della loro vita, caratterizzata dall'atteggiamento di disgusto e di rivolta nei confronti della società borghese del tempo. Entrambi gli autori, infatti, saranno più volte accostati per la loro comune passione per uno stile di vita agiato, tant'è che condussero un'esistenza da perfetto *dandy*, dedito ai piaceri della tavola, del vino e anche dall'utilizzo di narcotici.²⁷¹ Stile di vita, tuttavia, caratterizzato anche da continue difficoltà economiche, a causa della loro passione per lo sperpero di denaro.²⁷²

Questo stile di vita sarà caratterizzato anche dalla loro condivisa passione per il *japonisme* e l'antiquariato giapponese, molto diffuso in quegli anni e più volte messe in luce dalle ricerche.²⁷³

²⁷⁰ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p. 155

²⁷¹ SHERARD, *The Life of Oscar Wilde...*, cit., p. 331 e J. R. WOODHOUSE, "Il Gran Pan Non è morto": The Vitality of D'Annunzio's Irrepressible Critics, *The Modern Language Review*, 97, 4, 2002, pp. 857-860

²⁷² Mishima invece sembra essere stato un uomo molto responsabile nella gestione del denaro. INOSE, SATŌ, *Persona...*, cit., p. 335

²⁷³ "Come non vedere nella sua originalità di approccio e di assimilazione di motivi orientali una somiglianza con l'eccentrico Oscar Wilde davanti al quale questa corrente [del *japonisme*] di novità pure non era passata senza lasciare traccia" in MERLINO, *Il giapponismo letterario in Italia...*, cit., p.367

Inoltre, nel tentativo di criticare la società in cui vivevano, essenziale per questi autori era creare scandalo. Fare sfoggio di ogni tipo di eccentricità era, infatti, anche un elemento necessario per raggiungere un maggior successo letterario.²⁷⁴ Si può dunque menzionare, ad esempio, di come D'Annunzio, alla ristampa della sua opera *Primo Vere*, inscenò la sua stessa morte per poi smentirla. D'Annunzio e Wilde, in quanto entrambi appartenenti a quello che può essere considerato un unico grande circolo letterario europeo, ebbero anche varie conoscenze in comune. Ad esempio, l'attrice Ida Rubinstein interpretò *Salomè* di Oscar Wilde, ma fu anche d'ispirazione per la composizione e attrice dell'opera teatrale *Le Martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio. Per non parlare di Eleonora Duse, famosa attrice e compagna di D'Annunzio, che avrebbe dovuto interpretare *Salomè* in uno spettacolo a Napoli mai messo in scena.²⁷⁵

Le loro opere sono state studiate e confrontate, mettendo in risalto numerosi punti di vista e considerando prospettive differenti tra loro. Sebbene sia impossibile considerarli in questa sede nella loro interezza, è interessante considerare la prospettiva di Moira M. di Mauro-Jackson, la quale in *Decadence as a Social Critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde* considera il Decadentismo, più che un esercizio stilistico, una vera e propria forma di critica sociale, ponendo le opere maggiori di questi due autori, assieme a quella di Huysmans, al centro dello scontro tra vecchie convenzioni sociali e nuovi paradigmi. I loro 'protagonisti pseudo-aristocratici' che inizialmente richiedono di essere inclusi nella nobiltà sulla base del loro supposto 'gusto raffinato',

“L'incomparabile “maestria” che il poeta ebbe sempre nell'indebitarsi per d'antiquariato, sottrasse al lirico quegli oggetti di cui aveva per ispirarsi, secondo un rito decadente che rammenta l'epoca inimitabile di *The Picture of Dorian Gray*” in BASILE, “D'Annunzio e la lirica orientale”, cit., p. 187

²⁷⁴ SHERARD, *The Life of Oscar Wilde...*, cit., p.149

²⁷⁵ William TYDEMAN, Oscar WILDE, Steven PRICE, *Salomè Lifetime*, Cambridge University Press, 1996, p. 31

finiranno tuttavia per perdere di credibilità agli occhi del lettore, divenendo di fatto soltanto dei bugiardi.²⁷⁶

Nello studio di Edward Stanley Brinkley intitolato *Between Dandy and Fascism: On the Decay of the Masculine Body in Modernism*, invece, il romanzo wildiano viene messo in relazione al *Piacere* di D'Annunzio sulla base dell'elemento omosessuale. Sebbene in D'Annunzio non sia presente alcun tipo di richiamo a questo elemento, *Il Piacere* viene considerato da Brinkley come strumento per rivalorizzare la figura dell'efebo come detentore del canone eterosessuale, in un contesto di pericolo per il *dandy*. Infatti, è interessante menzionare la considerazione della figura di Lord Heathfield del romanzo dannunziano come una 'figura wildiana'. La descrizione delle sue mani da parte di Andrea Sperelli viene accostata da Brinkley alla fascinazione che pure Dorian ebbe nei confronti delle mani di Lord Henry.²⁷⁷ Mentre Andrea è disgustato dal materiale erotico mostratogli dal Lord, Dorian rimarrà affascinato dal celebre *yellow book* mostratogli da Lord Henry.²⁷⁸

Nicoletta Pireddu in *Beautiful Gift, Sublime sacrifices: The Aestheticization of Ethics in Wilde, Huysmans and D'Annunzio*, applica il concetto di 'spesa improduttiva' teorizzato nel XIX sec. dagli studi antropologici di Marcel Mauss e successivamente approfonditi da Georges Bataille nella letteratura. Più in particolare, i suoi studi sono incentrati sulla nozione di attività estetica di quegli autori appartenenti al fenomeno del Decadentismo. Nella concettualizzazione della dinamica del dono offerta da Marcel Mauss, in cui il dono viene visto come 'atto volontario' e il cui prestigio,

²⁷⁶ DI MAURO-JACKSON, *Decadence as a Social Critique...*, cit.

²⁷⁷ Edward Stanley BRINKLEY, *Between Dandy and Fascism: On the Decay of the Masculine Body in Modernism*, Tesi di dottorato, Cornell University, 1996, p.78

²⁷⁸ *ivi*, p. 79

conferito dalla generosità, non si inserisce come “atto volto alla sottomissione”,²⁷⁹ Bataille sostiene che la borghesia con l’avvento del capitalismo finisce per vedere tutto in funzione del profitto, a differenza delle forme di spesa improduttiva che caratterizzavano le tribù antiche. Nicoletta Pireddu sottolinea inoltre come le disposizioni di personaggi decadenti quali Wilde e D’Annunzio si inseriscano in questo discorso. Infatti, costoro rifiutavano il lavoro pragmatico e la produzione sistematica, essendo edonisti e consci della necessità dello sforzo come mezzo per arrivare ai loro ideali estetici e a determinate esperienze sensoriali.²⁸⁰ Così come per Wilde, infatti, anche per D’Annunzio la concezione di attività estetica si inserisce nella resistenza al processo di utilitarismo e di materialismo della società moderna. Poiché il discorso di Pireddu si articolerà nel tema del sacrificio e del martirio verrà approfondito nel dettaglio successivamente.

Wilde e Mishima

A differenza del legame con D’Annunzio, per quanto riguarda Wilde, Mishima ha apertamente professato la sua ammirazione nei confronti dell’autore irlandese. In particolare, secondo ciò che Mishima scrive in オスカーワイルド論 *Osukaa Wairudo Ron (Su Oscar Wilde)*, il primo contatto che ebbe con il celebre autore irlandese fu nel 1937, all’età di dodici anni, quando per la prima volta lesse *Salomé*.²⁸¹ Questa influenza continuerà ad accompagnare Mishima durante tutta la sua produzione artistica. Infatti, è nel 1960 che Mishima stesso diresse il suo *Salomé* a Tōkyō, ma

²⁷⁹ Nicoletta PIREDDU, *Beautiful Gift Sublime sacrifices: The Aestheticization of Ethics in Wilde, Huysmans and D’Annunzio* Tesi di dottorato, Los Angeles, University of California, 1996, p. 298

²⁸⁰ AMANO, *Decadent Literature...*, cit., p. 147

²⁸¹ Per Takada, le prime opere giovanili di Mishima (*Yakata, Gyōshō seika, Higashi no hakasetachi*) sono fortemente influenzate da questa lettura. TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p.179-183

l'influenza sarà tuttavia riscontrabile anche in altre opere della maturità, come in *Kinjiki* (*Colori Proibiti*).

Nel commento al testo di Suzuki Fusako, Horie Tamaki sottolinea come l'elemento della cristianità riscontrabile nel *Salomè* di Mishima sia solo un prestito temporaneo da Wilde. L'interesse dell'autore giapponese per i temi della bellezza e malvagità, secondo la studiosa, potrebbe infatti derivare piuttosto dalla sua passione per il *kabuki*, che lo ha accompagnato sin da bambino.²⁸²

Dall'analisi comparativa di Wilde e Mishima, ciò che emerge maggiormente è l'evidente tratto omosessuale che può essere ritrovato nei loro romanzi. Per questa ragione, il romanzo di Mishima maggiormente studiato alla luce dell'influenza di Wilde è *Colori Proibiti*. Questo romanzo, come precedentemente accennato, tratta la storia della vendetta di Hinoki Shunsuke nei confronti delle donne attuata con il 'supporto' della bellezza straordinaria di Minami Yūichi e, alla sua uscita in traduzione inglese, sembra che molti critici abbiano immediatamente colto l'atmosfera decadente *fin-de-siècle* che aleggiava nel romanzo.²⁸³

Alla luce dell'evidente stima di Mishima nei confronti di Wilde, Horie Tamaki afferma che non è possibile negare che *Colori Proibiti* sia stata ispirato da *Il Ritratto di Dorian Gray*, alla luce del fatto che la somiglianza è stata registrata anche nel 『近代名作モデル辞典』*Kindai meisaku moderu jiten* (Manuale dei modelli di celebri opere contemporanee, 1960).²⁸⁴ Mishima nel suo saggio *Su Oscar Wilde* ha definito l'autore irlandese 同類 *dōrui*, termine giapponese che indica un

²⁸² HORIE Tamaki, "Suzuki Masako 'Osukaa Wairudo no aimaisei: dekadansu to kirisutokyōteki yōso'" (L'ambiguità di Oscar Wilde: elementi cristiani e decadent), *Hikakubungaku*, 48, 2005, p. 134

²⁸³ RAESIDE, "The Spirit Is Willing...", cit., p. 1

²⁸⁴ HORIE Tamaki, "Kinjiki to Dorian Gurei no shōzō" (Colori Proibiti e Il Ritratto di Dorian Gray), *Hikakubungaku*, 27, 1984, p.6 *ivi*

‘compagno’, un ‘essere della stessa specie’. Per Tamaki, il termine non solo indica la comunanza dell’elemento omosessuale, ma nasconde molti altri tratti comuni ai due autori quali: il dandismo, il narcisismo, il concetto di ‘arte per l’arte’, il gusto aristocratico, l’ammirazione per la Grecia.²⁸⁵

Tamaki innanzitutto sottolinea la centralità dello specchio nel romanzo di Mishima: grazie allo specchio, Yūichi si guarda e si rende conto della sua bellezza. Questa ‘scoperta’, tuttavia, avviene soprattutto grazie alle parole di Shunsuke, che, “come un efficace veleno”, rompono il divieto di *sentire* la propria bellezza che Yūichi si era auto-imposto. In questo modo, avendo realizzato di poter essere un oggetto di desiderio, Yūichi diviene la personale ‘opera d’arte’ di Shunsuke e inizierà a vivere nel vizio, creandosi una vita parallela. Allo stesso modo, Lord Henry, elogiando la bellezza di Dorian, gli permetterà di aprirgli gli occhi sul suo fascino. Tuttavia, nel romanzo di Wilde, il mezzo attraverso cui Dorian si ‘specchia’ è il quadro, il quale più che rappresentare il suo corpo come farebbe uno specchio vero e proprio, finirà per rispecchiare la mostruosità delle sue azioni e del suo io interiore.²⁸⁶

Dorian made no answer, but passed listlessly in front of his picture, and turned towards it. When he saw it, he drew back, and his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, as if he had recognised himself for the first time, [...] and now, as he stood gazing at the shadow of his own loveliness, the full reality of the description flashed across him.²⁸⁷

L’ammirazione di sé stessi, che sia attraverso lo specchio o il quadro, permette ai due protagonisti di percepire lo scarto tra il ‘vedere’ e l’‘essere visti’, finendo con l’essere inebriati dal piacere di assumere il ruolo passivo dell’‘essere visto’. Prendendo consapevolezza della propria bellezza vista

²⁸⁵ *ivi*, p.6

²⁸⁶ *ivi*, p. 7-8

²⁸⁷ WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, p. 48-9

dagli occhi altrui, entrambi finiscono per divenire narcisisti, ubriacandosi di sé stessi.²⁸⁸ Raeside infatti afferma:

To look at a picture or into a mirror is not just to see yourself but see another who is also yourself. It is to divide yourself from yourself, the poisoned words of a third party dropped into the mind at this minute are what cause the internal and external being to take.²⁸⁹

Tra Shunsuke e Yūichi, così come tra Lord Henry e Dorian, si stabilirà una relazione simile a quella di maestro-discepolo e gli insegnamenti di questi maestri verteranno sull' 'istruzione alla bellezza'. Il problema scaturirà nel momento in cui, seguendo l' 'invito' dei loro maestri, il messaggio e il culto della bellezza porterà i due discepoli a perseguirlo andando ben oltre i limiti morali e legali e incarnando pienamente il concetto di 'art for art's sake' e del 'vivere una vita come un'opera d'arte'.²⁹⁰

Tuttavia, Horie sottolinea una differenza sostanziale tra i due romanzi che riguarda il fattore omosessualità: infatti, mentre nel romanzo di Wilde si può dire che Dorian sia stato introdotto al mondo omosessuale a causa dell' influenza degli insegnamenti di Lord Byron, per quanto riguarda il romanzo di Mishima la situazione risulta essere differente, in quanto Yūichi è consapevole già prima dell' incontro con Shunsuke della sua preferenza nei confronti degli uomini. In questo caso, infatti, successivamente alla conoscenza di Shunsuke, Yūichi farà il passo ulteriore di frequentare club e personaggi dichiaratamente omosessuali.²⁹¹ Raeside sottolinea come nel romanzo di Wilde l' omosessualità sia un elemento mai reso esplicito, ma che viene dedotto dal lettore grazie ad alcuni elementi nel testo, come i luoghi frequentati da Dorian. In *Colori Proibiti*, l' omosessualità si fa

²⁸⁸ HORIE, "Kinjiki to Dorian...", cit., p. 9

²⁸⁹ RAESIDE, "The Spirit Is Willing...", cit., p.7

²⁹⁰ HORIE, "Kinjiki to Dorian...", cit., p.9

²⁹¹ *ivi*, p.10

esplicita sin dall'inizio, sebbene Yūichi in tutte le sue relazioni sembri concentrarsi sempre più solo sulla propria bellezza, al punto tale che più di amore omosessuale si può parlare di 'amore di sé'.²⁹²

Questa "via della bellezza" sembra tuttavia sempre più identificarsi come una "via del male", per cui Lord Henry e Shunsuke divengono coloro che "tentano" i due giovani cercando di convincerli ad entrare a far parte di un mondo che vada oltre la moralità. Tamaki a questo proposito fa notare come il capitolo ventidue del romanzo *Colori Proibiti* si intitoli proprio "Il seduttore".²⁹³ Se per Dorian il percorrere questa "via del male" lo porterà a causare anche la morte di altri personaggi, come Sibyl Vane, senza provare alcun rimorso, in *Colori Proibiti* Yūichi si ritroverà a far soffrire altre donne in virtù del 'patto' stabilito con Shunsuke. Nel momento in cui i due ragazzi avranno momenti di debolezza e chiederanno consiglio ai loro 'mentori', questi riusciranno a sciogliere i loro dubbi e a far loro perseguire la strada già intrapresa. La relazione tra i personaggi non solo si articola in un rapporto maestro-discepolo, ma finisce con il rispecchiare un rapporto servo-padrone.²⁹⁴

Sebbene Mishima in *Su Oscar Wilde* abbia criticato Wilde per aver dato troppo poco spazio alle frustrazioni di Dorian e sebbene siano presenti spazi in cui la sofferenza di Yūichi viene messa in primo piano, per Tamaki la centralità delle emozioni di Shunsuke rimane predominante. Per la studiosa, questa disparità nella descrizione delle sofferenze dei personaggi potrebbe essere causata da una identificazione dei due autori nei rispettivi 'seduttori'. Ciò è riscontrabile anche dal fatto che gli autori faranno pronunciare i loro aforismi proprio a Lord Byron e a Shunsuke.²⁹⁵ Aforismi

²⁹² RAESIDE, "The Spirit Is Willing...", cit., p.7

²⁹³ HORIE, "Kinjiki to Dorian...", cit., p. 10, MISHIMA Yukio, *Colori Proibiti*, traduzione Maria Gioia Vienna, Milano, Feltrinelli, 2021.

²⁹⁴ HORIE, "Kinjiki to Dorian...", cit., p. 12

²⁹⁵ *ivi*, p.14

che ammaliano, tanto da divenire un veleno per chi li ascolta. I due artisti creeranno così la loro personale opera d'arte.²⁹⁶

Nonostante i notevoli punti in comune tra i due romanzi, Tamaki sottolinea l'abilità di Mishima, che non si è limitato a creare un romanzo 'fotocopia' di quello di Wilde, ma ad utilizzarlo come potenziale creativo per la sua personale opera d'arte. Infatti, per la studiosa, dal tema dell'"*art for art's sake*" Mishima è riuscito a mettersi a nudo sviluppando uno '*shinri-shosetsu*' ovvero un romanzo psicologico.²⁹⁷

Raeside puntualizza che Mishima in *Colori Proibiti* mostra una critica al pensiero di Wilde, il quale riteneva che la letteratura sia la forma più alta di arte. Il tentativo di Shunsuke sarà quello di rendere la bellezza di Yūichi un 'romanzo vivente', di cogliere l'essenza di questa statua greca vivente per i propri scopi e di racchiudere l'esperienza della bellezza di Yūichi nelle sue opere, senza però riuscirci. In questa impossibilità si racchiude la concezione di Shunsuke della letteratura: egli la considera, infatti, l'ultima nella gerarchia delle forme artistiche.

Che i greci esprimessero la bellezza attraverso la scultura era un metodo saggio. Io sono uno scrittore. Di tutta la cianfrusaglia inventata dall'epoca moderna, sono l'uomo che ha scelto come professione la cianfrusaglia massima. Non pensi che per esprimere la bellezza, il mio sia il mestiere peggiore, quello di più basso livello?²⁹⁸

²⁹⁶ Raeside a questo proposito instaura un legame tra questi due romanzi e il mito di Pigmalione. RAESIDE, "The Spirit Is Willing...", cit., p. 6

²⁹⁷ HORIE, "Kinjiki to Dorian...", cit., p. 15

²⁹⁸ MISHIMA, *Colori Proibiti*, cit., p. 462

Inoltre, per lo studioso, Yūichi sembra incarnare in parte Lord Douglas nel momento in cui mostra assoluta indifferenza verso le passionali manifestazioni amorose del conte Kaburagi.²⁹⁹ Infatti, così come Lord Douglas e come Dorian, rimasto impassibile di fronte alla morte di Sybil, Yūichi rimane indifferente al sacrificio di Shunsuke. Così come Wilde ha rivelato riguardo ai personaggi di *Dorian Gray*:

Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks of me, Dorian is what I would like to be in another age perhaps³⁰⁰

per Raeside, Mishima sembra aver proiettato in Shunsuke ciò che temeva di diventare o ciò che forse era già divenuto, mentre in Yūichi ciò che avrebbe voluto essere durante la sua giovinezza.³⁰¹

Mishima e D'Annunzio

L'interesse che Mishima prova per il San Sebastiano è tale da decidere di tradurre in giapponese, l'opera teatrale *Le martyre de Saint Sébastien* scritta in francese da D'Annunzio.

Mishima, alla lettura dell'opera teatrale di D'Annunzio, rimane colpito soprattutto dalla 'sottile invocazione all'omosessualità'.³⁰² Come delineato in precedenza, è stata la visione neoplatonica europea diffusasi nel XX sec. a infondere *eros* nelle frecce scoccate contro Sebastiano, non tanto

²⁹⁹ Secondo Raeside, ciò è dovuto dall'influenza dell'opera di Gide, in cui Lord Douglas assume un ruolo centrale, oltre che presentato in maniera 'edulcorata' e più affascinante rispetto a Wilde stesso RAESIDE, "The Spirit Is Willing...", cit., p. 17

³⁰⁰ ELLMANN, *Oscar Wilde*, cit., p. 301

³⁰¹ RAESIDE, "The Spirit Is Willing...", cit., p. 20

³⁰² AMANO Imaho, "St. Sebastian Reborn: Greco-Roman Ideals of the Body in Mishima Yukio's Postwar Writing", in Almut-Barbara Renger, Xin Fan (a cura di), *Receptions of Greek and Roman Antiquity in East Asia*, Leiden, Brill, 2018, p.140

la storia del martire in sé, per cui Mishima sarà influenzato proprio da questa lettura della storia del martire.³⁰³

Il ruolo giocato dalla provocazione ispirata da San Sebastiano, tuttavia, pare collocarsi in maniera differente per i due artisti: se per Mishima sembra essere stato l'elemento rivelatore per il riconoscimento della sua identità omosessuale (anche se nel suo privato l'autore sposò una donna e fu padre di due figli), per D'Annunzio l'ispirazione per la scrittura dell'opera arriverà dopo aver incontrato Ida Rubinstein, una promettente ballerina e attrice dalle caratteristiche fisiche androgine che l'autore riterrà perfette per poter interpretare il santo nella sua opera.³⁰⁴

I due autori sono stati oggetto di studi comparati non solo per l'opera teatrale dannunziana e la passione nei confronti del martire, ma anche per una serie di analogie presenti sia nel loro pensiero che nel loro modo di concepire arte, vita e immagine. Entrambi gli autori, infatti, cuciranno su loro stessi una dicotomia forte tra personaggio pubblico e privato. Il personaggio pubblico che si costruiscono è autorevole e pronto nell'impegno politico, sebbene con esiti molto distanti: D'Annunzio marcerà per la presa di Fiume al tramonto della Prima Guerra Mondiale; Mishima con la sua milizia privata *Tate no kai* occuperà l'ufficio del generale dell'esercito di autodifesa giapponese prima del suicidio rituale.³⁰⁵

Una differenza tra i due scrittori sottolineata da Antonella Di Nallo è nella loro concezione del linguaggio e della parola: se per D'Annunzio infatti "il verso è tutto" e si identifica con l'Assoluto, continuando a esprimersi nonostante "l'anima del poeta [...] nell'atto di esprimerle [le cose], cessa

³⁰³ AMANO, "St. Sebastian Reborn...", cit., p.142

³⁰⁴ MURAMATSU Mariko, "Il corpo e la letteratura in D'Annunzio e Mishima", in Muramatsu Mariko (a cura di), *Segni e Voci dalla letteratura italiana: da Dante a D'Annunzio*, 2012, p. 131

³⁰⁵ DI NALLO, "D'Annunzio e Mishima...", cit., p. 219

di possederle”, per Mishima la parola corrode il reale e, per questo, egli cerca di rifugirne. Ma nonostante tutto “entrambi fanno della vita un’opera d’arte, e dell’arte un mestiere vitale”.³⁰⁶ Nel rapporto tra arte-vita e interiorità-esteriorità, mentre D’Annunzio svela un’intimità fragile e malinconica, per Mishima la superficie è identica alla sostanza, all’interiorità, al corpo.³⁰⁷ L’ammirazione che Mishima prova nei confronti del San Sebastiano è da ricercare proprio nell’importanza che l’autore dà al corpo e all’aspetto (*gaimen*). Infatti, specialmente durante gli anni Sessanta, Mishima sarà particolarmente attento alla cura del corpo e all’esercizio fisico.

Mishima, similmente all’episodio riportato da D’Annunzio in Villa Medici, avendo posato per il set fotografico in cui assunse le stesse pose del San Sebastiano, reiterò gli ideali di bellezza delle sculture greco-romane attraverso l’esposizione del proprio corpo allenato.³⁰⁸ Proprio in riferimento al corpo, pare che anche D’Annunzio abbia avuto una forte passione per lo sport, proprio come Mishima.³⁰⁹ Infatti, questo elemento verrà sottolineato anche da Fortichiari:

A questo vero e proprio atletismo dello spirito, sorretto per altro da una raffinatissima pubblicizzazione dell’**atletismo del corpo** (D’Annunzio a cavallo, allevatore di levrieri, impegnato in duelli [...])³¹⁰

Non solo: altre analogie, ma di carattere letterario sono, ad esempio, lo stile ricercato e sfarzoso, l’interesse nei confronti dell’erotismo e la passione che entrambi ebbero per il volo.³¹¹ Pare

³⁰⁶ *ivi*, pp.224-5

³⁰⁷ *ivi*, p. 217

³⁰⁸ AMANO, “St. Sebastian Reborn...” cit., p.149

³⁰⁹ DI NALLO, “D’Annunzio e Mishima...”, cit., p. 219

³¹⁰ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 171(enfasi aggiunta)

³¹¹ Entrambi, infatti, avranno avuto questo tipo di esperienza. DI NALLO, “D’Annunzio e Mishima...”, cit., p. 219

addirittura che D'Annunzio volesse effettuare un volo Roma-Tōkyō-Roma.³¹² Una ulteriore curiosità che può essere aggiunta, riguarda la cura che entrambi ebbero per l'arredamento della loro casa: Mishima, infatti, sebbene non sia riuscito in una vera e propria imitazione del Vittoriale degli italiani dannunziano,³¹³ ha comunque cercato di imprimere il suo ideale di bellezza nella sua dimora. Infatti, farà installare nel proprio giardino una statua di Apollo acquistata a Roma e la cura degli arredamenti interni sarà palese.³¹⁴ Per D'Annunzio, infatti, la casa “doveva essere il luogo dove l'artista può isolarsi dal trambusto della vita quotidiana per trovare la tranquillità necessaria a creare e, al contempo, lo specchio della sua sensibilità estetica”.³¹⁵

Sebbene Mishima non abbia mai chiaramente ammesso l'influenza di D'Annunzio nei suoi scritti, per Amano egli sarà molto influenzato dallo scrittore italiano. Infatti, per lo studioso, Mishima sarà affascinato soprattutto dal personaggio pubblico dannunziano, tanto da imitarlo nell'ambito sociale e politico.³¹⁶ Oltre ai temi condivisi del desiderio sessuale, del suicidio, dell'omicidio, della malattia, la dimensione materiale del corpo e la convalescenza saranno temi centrali nei romanzi di entrambi gli autori.³¹⁷

³¹² Tuttavia, a causa della difficile condizione di Fiume, il Poeta rinuncerà alla traversata, che, tuttavia sarà effettuata comunque dall'Aeronautica italiana. MURAMATSU Mariko, “Ota occidentale di Gabriele D'Annunzio, ovvero quando la metrica giapponese plasma la poesia italiana”, in *Segni e voci della letteratura italiana. Da Dante a D'Annunzio*, Tōkyō, UTCP, 2021, p.86

³¹³ Pare che D'Annunzio possedesse molti oggetti di fattura giapponese. Tuttavia, i più preziosi sono andati perduti a causa delle continue ristrettezze economiche del poeta. Si legga BASILE, “D'Annunzio e la lirica orientale”, cit., p. 187

³¹⁴ MURAMATSU, “Il corpo e la letteratura...”, cit., p. 128

³¹⁵ MURAMATSU, *Il buon suddito...*, cit., p.101

³¹⁶ AMANO, *Decadent Literature...*, cit., p.161

³¹⁷ *ivi*, p.162

A livello letterario secondo Amano, *Neve di primavera* attesta la continuità di Mishima con il pensiero di George Bataille e con tutto il Decadentismo *fin de siècle*.³¹⁸ Infatti, il protagonista Matsugae Kiyooki in quanto tipico antieroe decadente, ricorda moltissimo figure melanconiche come Andrea Sperelli de *Il Piacere* e Dorian in *The Picture of Dorian Gray*.³¹⁹ Questi personaggi, in quanto decadenti ed edonisti, erano ben consapevoli dell'importanza del piacere momentaneo e della necessità dello sforzo nella realizzazione dei loro ideali estetici. Per questa ragione, essi dissociavano l'erotismo dall'atto riproduttivo e lo concepivano come atto fine a sé stesso.³²⁰ In particolare, Kiyooki condivide con Andrea Sperelli l'appartenenza a una classe aristocratica ormai in declino e una autocoscienza narcisistica, che permette loro di proteggersi dalla realtà in cui sono immersi, in pieno stile *fin de siècle*. Entrambi gli autori, inoltre, posizionano i loro protagonisti in una sensibilità contrapposta alla logica degli eccessi aristocratici. Così come Andrea incarna il motto di "*habere non haberi*" ("possedere, non essere posseduti"), così Kiyooki sembra rigettare Sotoko, mettendo in pratica proprio lo stesso motto. Nel loro tentativo di proteggersi dalle cosiddette "malattie contagiose" quali volgarità e malizia, per Amano non sembra un caso che entrambi sembrino affrontare varie prove nel corso della loro storia strutturata come un pedagogico *Bildungsroman*.³²¹ In entrambi i romanzi, inoltre, le donne non sono più le tipiche *femme fatale* che tentano i loro uomini verso la trasgressione delle regole sociali. Piuttosto, ciò che le caratterizza è la loro disponibilità all'atto sessuale volto esclusivamente al piacere e mai alla riproduzione, inserendosi in un sistema di economia improduttiva. Infatti, esse sembrano assolvere al compito di

³¹⁸ *ivi*, p. 147

³¹⁹ *ivi*, p.154

³²⁰ *ivi*, p.147

³²¹ *ivi*, p.160

succhiare via la virilità dai propri uomini.³²² Secondo Amano, Mishima ha consapevolmente concepito *Neve di Primavera* come fosse “un figlio del Decadentismo *fin de siècle*”.³²³

Altro tema presente in entrambi i romanzi e inserito nella cosiddetta “economia dell’eccesso” è quello dell’ermafroditismo.³²⁴ Considerato dal positivismo scientifico come una deviazione dalla tipica sessualità dualista, la figura dell’ermafrodita affascinava moltissimo i decadenti. Infatti, inserito nell’economia borghese dell’eccesso, la fascinazione decadente verso l’ermafrodita si inserisce in un’idea di ‘eccessiva a-sessualità’ e quindi incarnazione dell’indifferenza verso la riproduzione sessuale.³²⁵

L’ermafroditismo si inserisce anche nel contesto dell’analisi della figura di San Sebastiano, in quanto, come delineato in precedenza, il successo del santo deriva anche dal suo essere *queer*: un uomo che, nella passiva ricezione delle frecce, finisce per essere ‘femminizzato’ dallo spettatore, divenendo una sorte di incarnazione di entrambi i sessi.

Il tema dell’ermafroditismo, o meglio della dicotomia tra maschile e femminile, è analizzato anche da Roy Starss in relazione alla psicologia di Mishima e al romanzo *Confessioni di una maschera*. Questa dicotomia spiega una delle possibili ragioni dell’ammirazione dell’autore nei confronti del santo martire. Come già affermato in precedenza, Mishima era ossessionato dalla propria debolezza fisica e dal tema della ‘femminizzazione’. Egli, infatti, considerava persino la letteratura giapponese in relazione alla femminilità, a causa della sua tradizionale derivazione dalle opere delle

³²² *ivi*, p.161

³²³ *ibidem*

³²⁴ Infatti, Andrea Sperelli all’interno della cornice del romanzo è autore della *Favola d’ermafrodita*, mentre in *Neve di Primavera* il tema è soltanto accennato. *Ivi*, p.163

³²⁵ Secondo Amano, le figure ermafrodite rispecchiavano l’ansia nella società del tempo nei confronti dell’ambiguità sessuale, soprattutto quella degli uomini nei confronti di donne autonome ed emancipate. *ivi*, p.163

dame di corte: è per questo che cercherà di andare controcorrente rispetto agli autori a lui contemporanei, nel tentativo di dare alle sue opere un'impronta più 'virile'.³²⁶ Persino l'occupazione americana ai tempi del Commodoro Perry è articolata nella psicologia di Mishima come imposizione del potere maschile sul 'passivo' e dunque 'femminile' Giappone. Egli provava risentimento per questa 's-maschilizzazione' occidentale del Giappone ed è per questo che ricalcherà la figura archetipo della virilità giapponese, ovvero quella del samurai.³²⁷

CAPITOLO QUARTO: IL TEMA DEL SACRIFICIO IN WILDE, D'ANNUNZIO E MISHIMA

Il nesso tra edonismo, nichilismo e sacrificio

L' eccesso di esaltazione di sé stesso tipico del Superuomo e che caratterizza Wilde, D'Annunzio e Mishima, in verità nasconde un lato oscuro che poco è emerso nelle loro opere giovanili, ma che man mano si farà strada nella loro intimità fino ad essere poi espresso anche nelle loro opere.

Già nei riguardi dello stesso ideatore del Superuomo, Bernheimer afferma, "Nietzsche's error about himself concerns, of course, the fact that his own instincts are those of an exception and a solitary habituated to suffering, of a decadent, that is. [...] Ultimately, that **weakness overtakes him entirely and expresses itself in megalomania**",³²⁸ come a dire che la chiave per meglio comprendere un carattere così esuberante è nella ricerca delle debolezze dello stesso personaggio, in quanto è nel rifiuto di queste debolezze che si articola il superomismo. In *Ecce Homo*, il filosofo

³²⁶ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., pp. 10-1

³²⁷ *ivi*, pp. 15-6

³²⁸ BERNHEIMER, KLINE, SCHOR, *Decadent Subjects...*, cit., p.14-15 (enfasi aggiunta)

esprime la necessità dell'uomo decadente nella società in quanto naturale funzione di 'escremento' come passaggio verso una 'pulizia' e affermerà: "I was healthy; [...] I was a *décadent*"³²⁹

In quanto fortemente indebitati dal pensiero nietzschiano, anche Fortichiari nell'analisi del superuomo dannunziano, sottolineerà lo stesso concetto:

Il «superuomo» dannunziano (**non a caso le due incarnazioni, superuomo e uomo del sottosuolo, l'inetto a vivere, coesistono specularmente e si elidono a vicenda nella letteratura decadente**) rivendica invece il diritto all'infrazione come regola generale di vita, elevandosi con arroganza al di sopra della folla anonima.³³⁰

Infatti, come afferma anche LaValva:

L'uomo d'eccezione sfogherà allora la sua volontà di potenza, **non accorgendosi di rivelare antiche tecniche di compensazione contro il terrore della debolezza, del contagio, della malattia**³³¹

Anche nel pensiero di Starss, sebbene nelle seguenti righe si riferisca principalmente allo scrittore tedesco Thomas Mann, lo stesso discorso può essere applicato anche a D'Annunzio, il quale fu, infatti, uno di coloro che incalzarono per la partecipazione dell'Italia nel conflitto mondiale.

The obsession with will-power and action on the one hand and passivity and decadence on the other was central to this culture [...]. This explains why the First World War [...] was welcomed at first by many intellectuals as a chance at last to become 'men of action' **and free themselves from their 'decadent' passivity.**³³²

Allo stesso modo, nell'analisi della psicologia di Mishima, nichilismo e narcisismo vengono descritti come compresenti:

³²⁹ Friedrich NIETZSCHE, trad. Walter Kaufmann, New York, Vintage, 1966, p.224 in *Decadent Subject...*, cit., p.10 (enfasi in originale)

³³⁰ FORTICHIARI, *Invito a...*, cit., p. 129 (enfasi aggiunta)

³³¹ Rosamaria LAVALVA, "Paradigmi Sacrificali Di Fine Ottocento", *Annali d'Italianistica*, 15, 1997, p. 161(enfasi aggiunta)

³³² STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p.146 (enfasi aggiunta)

As with Nietzsche, his deepest and most convincing psychological insights came from self-analysis, from exploring, in particular, the sources of his own nihilism. As a self-confessed narcissist – and also [...] **as a victim of the self-hatred which inevitably seems to accompany narcissism, as its ‘reverse side’** – he was too much preoccupied with himself.³³³

La creazione del proprio personaggio, dunque, viene accompagnata sì da una esaltazione di sé stessi, ma allo stesso tempo, l’esaltazione, così come la megalomania, sono strumenti attraverso cui combattere l’annichilimento di sé: una risposta al proprio spirito decadente, debole e intimamente vigliacco.

Ai temi del superomismo e nichilismo possono essere legati i temi della morte e del sacrificio. Sebbene apparentemente lontani, la figura del grande condottiero che si erge alla guida di un gruppo di persone può confluire nella figura di colui che si sacrifica per il raggiungimento di un obiettivo o di un ideale. Nel delineare il tema del sacrificio, LaValva riporta:

Il sacrificio è fenomeno universale e ricorrente, si trasforma, si diversifica, supera barriere spazio-temporali e assume una realtà che nel corso dei secoli diventa sempre più simbolica. Questa, tuttavia, non può essere pienamente compresa se non si ritorna in qualche modo alle origini: all’immolazione sull’altare, rito fondamentale di tutte le religioni e principio di tutto quello gli uomini intendono preservare. Azione sacra per eccellenza, **il sacrificio l’elemento che collega l’umano al divino**; è il meccanismo che placa lo spirito dei defunti, implora la salvezza dalle pesti e dalle sciagure, garantisce la vittoria in guerra e il ritorno in patria; **è la splendida apoteosi della vittima volontaria la punizione più giusta per chi ha trasgredito le leggi della sua comunità.**³³⁴

Il sacrificio, dunque, viene descritto come mezzo che l’essere umano possiede per poter entrare a contatto con il divino. In che modo questo avvicinamento al divino si articolerà in Mishima, Wilde e D’Annunzio, sarà esemplificato nelle pagine successive.

³³³ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 89 (enfasi aggiunta)

³³⁴ LAVALVA, “Paradigmi Sacrificali...”, cit., p. 159 (enfasi aggiunta)

In *A Comparative Study of Yukio Mishima and Oscar Wilde with Particular Reference to the Quest for the Absolute*, Takada Kazuki tenta di spiegare in maniera molto dettagliata, come il superomismo di Wilde e di Mishima si articoli alla fine delle loro vite in un sacrificio di sé assimilabile al martirio. In questo percorso si svilupperà anche la loro ricerca verso l'Assoluto.

Innanzitutto, Takada sottolinea come la volontà di diffondere la propria arte fosse per Wilde e Mishima una sorta di 'missione di vita', nel tentativo di raggiungere e identificarsi con l'Assoluto. Secondo l'analisi dello studioso, nella ricerca costante dell'Assoluto, nel corso della sua vita Wilde si troverà imbrigliato in un continuo pluralismo: tra Inghilterra e Irlanda, tra Protestantesimo e Cristianesimo; Mishima, invece, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, sarà imbrigliato in un dualismo tra spirito e corpo, tra il periodo bellico e il dopoguerra. Le modalità attraverso cui i due autori cercheranno di risolvere questo conflitto saranno tuttavia diverse. Infatti, mentre Wilde cercherà di trovare la soluzione al suo pluralismo in una strada che possa includere tutti gli elementi inclusi al suo interno, Mishima cercherà di risolvere la sua dicotomia eliminando uno degli elementi incluso nel suo dualismo.³³⁵

Il sacrificio di Wilde: tra ricerca dell'assoluto e individualismo

L'analisi della ricerca dell'Assoluto di Wilde inizia con la spiegazione dell'origine del suo pluralismo³³⁶ determinato dai seguenti elementi: l'elemento del sentimento di appartenenza all'Irlanda, l'elemento rappresentato dal cristianesimo (entrambi legati all'influenza materna)³³⁷ e,

³³⁵ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p. 99

³³⁶ Takada sottolinea: "I defined Wilde's pluralism as allowing the independence of each being and accepting various identities and their diversity." *ivi*, p.6

³³⁷ Ulteriori dettagli nella relazione tra Wilde e i suoi genitori possono essere ritrovati in *ivi*, pp.42-63

in ultimo, l'elemento riguardante il suo concetto di arte e bellezza, derivante dagli insegnamenti sia di Pater che di Ruskin.

Analizzando anche le opere dell'autore, Takada afferma che in *Dorian Gray*, Wilde dimostra di aver perso la direzione nel suo pluralismo. Questo perché, sebbene il romanzo sia considerato una critica nei confronti della società borghese, non è chiaro cos'è che Dorian volesse uccidere pugnalandolo il quadro. Inoltre, il protagonista è in continua balia tra il cinico perseguimento delle proprie voluttà e il senso di colpa, come se i suoi codici morali non fossero ben determinati.³³⁸

Successivamente alla confusione valoriale mostrata nel suo unico romanzo, attraverso *Salomè*, opera sul tema del dominio, l'autore cercherà, invece, di dominare il mondo impersonificandosi nella luna. Nella vita privata, tuttavia, non riuscirà ad interpretare un ruolo dominante per cui, nella relazione con Douglas, finirà con l'essere dominato³³⁹ e in questa impossibilità Wilde tenterà di trovare una soluzione.

Nell'ultima fase della sua vita, caratterizzata dalla prigionia, Wilde scriverà *De Profundis* in cui i riferimenti al Cristo sono espliciti, ma in maniera diversa rispetto al passato: in opere precedenti, infatti, Cristo veniva descritto come colui che era in grado di supportare lo spirito dell'eroe-protagonista; successivamente, invece, Cristo diviene il mezzo attraverso cui poter raggiungere un cambiamento della propria anima.³⁴⁰ Wilde, in quest'opera, abbracciando maggiormente il

³³⁸ *ivi*, p. 178

³³⁹ *ivi*, p. 233

³⁴⁰ È interessante notare come, in alcuni casi, la figura di San Sebastiano venga spesso associata e/o affiancata a quella del primo martire della storia cristiana, ovvero Cristo stesso. Cfr. "The same, indeed, could be argued for representations of Christ, which similarly evince elements of sexual transgression in relation to moments of torture" MILLS, "Whatever you do...", cit., p.31; "We have seen examples of Sebastian depicted with Christ-like features". MOORE, "Not Just a Pretty Face...", cit., p.255

messaggio cristiano, comprenderà che “where there is sorrow there is holy ground” e che solo tramite il perdono di Douglas può sperare di raggiungere una piena consapevolezza di sé.³⁴¹ Già in *The Critic as Artist* sembra essere ravvisabile un’assimilazione della funzione dell’artista a quella missionaria insegnata da Cristo. Wilde considera l’amore promulgato da Cristo assimilabile al messaggio di bellezza che l’artista aveva il compito di diffondere tra le persone,³⁴² in quanto secondo la concezione di bellezza che aveva maturato nel tempo, questa è in grado di liberare le persone da ogni pregiudizio e discriminazione.³⁴³ Ciò porterà l’autore a prendere coscienza della sua volontà di trasmettere un messaggio salvifico in quanto artista. Infatti, in *De Profundis* egli afferma di vedere in Cristo la vera vita dell’artista. A questo punto, nel tentativo di risoluzione del suo pluralismo, Wilde finirà con l’aspirare a identificarsi con il Cristo stesso. Tuttavia, Cristo per la tradizione cristiana non è soltanto il messaggero di pace e amore, ma è anche colui che, per quello stesso amore nei confronti degli uomini, decide di sacrificarsi per l’umanità. Questa idea di sacrificio è assimilabile al martirio e, infatti, Cristo può essere considerato il primo martire della tradizione cristiana. Lo stesso studioso afferma che nella concezione di Wilde, la figura del poeta è assimilabile anche a quella dei martiri cristiani, affiancandola proprio a San Sebastiano,³⁴⁴ figura che, come già evidenziato, era notevolmente cara all’autore. La volontà di sacrificarsi per portare il proprio messaggio di bellezza attraverso la propria arte continua, inoltre, a conciliarsi anche con la volontà di ergersi al di sopra degli altri e alla volontà di potenza, ovvero con la volontà di

³⁴¹ Oscar WILDE, “De Profundis”, *Collins Complete Works of Oscar Wilde: Centenary Edition*, Glasgow, Harper Collins, 1999, p. 1011 in *ivi*, p. 238

³⁴² *ivi*, p. 241

³⁴³ *ivi*, p. 168

³⁴⁴ *ivi*, p. 243

“dominare il mondo per essere la guida spirituale di tutti i popoli”.³⁴⁵ Questo, a dimostrazione del fatto che la tendenza al sacrificio e quella del porsi come una figura superiore, sebbene apparentemente opposte, nascondono la loro eterna compresenza. Cristo viene dunque visto da Wilde come un esempio, in quanto capace di unire e accettare tutti gli uomini attraverso un processo che porti dalla sofferenza alla pace interiore.

Il tema del sacrificio, dell'elevazione personale fino ad arrivare al legame con il divino in Wilde viene analizzato anche da Nicoletta Pireddu, sebbene in una chiave differente. In precedenza, si è parzialmente trattato dell'applicazione del concetto di spesa improduttiva elaborato da Mauss nella produzione letteraria di Wilde e di D'Annunzio.³⁴⁶ Secondo questa analisi, l'attività artistica, funzionando come un dono, rifiuta la logica commerciale di valore morale e valore commerciale, legando gli individuali in modo disinteressato e senza ritorni economici³⁴⁷ in quanto:

If the gift is “the liberation of culture” (Sahlins 175), it nevertheless provides a non-normative image of culture, one which treats the constant confrontation and dispersion of individuals as naturally, almost magically, embedded in the social structure rather than imposed from above.³⁴⁸

Pireddu cerca di dimostrare in che modo il motivo del sacrificio si inserisca nel discorso della logica del dono, e come questo possa essere un modo per l'esteta di ottenere, tramite la massima spesa (di sé stesso), il piacere della massima distinzione di sé stesso dagli altri. Il sacrificio verrà inteso, infatti, anche come un modo per raggiungere uno stato di distinzione e di elevazione di sé,

³⁴⁵ *ivi*, pp. 243, 249

³⁴⁶ Per Amano, anche *Neve di Primavera* di Mishima, può essere letto nel contesto della spesa improduttiva. Per l'autore, infatti, anche Mishima intenderà l'erotismo come qualcosa di “unfathomable, so that the ‘momentary illusion’ belongs to the economy outside an arithmetic reasoning”. AMANO, *Decadent Literature...*, cit., p. 159

³⁴⁷ Nicoletta PIREDDU, “Gabriele D'Annunzio: The art of squandering and the economy of sacrifice”, in Mark Osteen (a cura di), *The Question of the Gift: Essays Across Disciplines*, New York, Routledge, 2002, p.173

³⁴⁸ PIREDDU, *Beautiful Gift...*, cit., p. 299

reiterando il tema dell'affermazione dell'esistenza legata al superomismo nietzschiano e il suo stretto legame con il nichilismo.

Secondo l'analisi di Pireddu, Wilde si inserisce nel discorso del dono come atto di spesa improduttiva nel momento in cui in *The Soul of Man Under Socialism* afferma che la cultura può essere considerata come un atto di generosità ai fini dell'evoluzione della stessa e che questa si sviluppa secondo "le sue stesse leggi", senza bisogno di alcun tipo di autorità.³⁴⁹ Infatti, "poets (...) philosophers (...) men of science and (...) of culture" sono descritti "as those distinguished human beings who have realised themselves, and precisely for the gratification they draw from their activity, rather than for need or gain".³⁵⁰ Pireddu sottolinea che, se da un lato per Wilde l'uomo può raggiungere la "perfezione culturale" praticando l'individualismo "presente in ognuno di noi", dall'altra è possibile notare un "paradigma sacrificale" ricorrente in tutte le sue opere e che svela il legame celato tra "sacrificio ed edonismo, negazione e apoteosi di sé".³⁵¹

At the beginning of his career [...] Wilde **sets up an opposition between lack of calculation and profitability, implicitly making generosity and self-abnegation succumb to the brutality of a rationalizing ethos.** The defeat of the sacrificial gesture, although meant to be a denunciation of bourgeois self-interest, in fact tinges renunciation with the hues of Nietzschean resentment.³⁵²

Mentre in *The Duchess of Padua* (1891) e in *Vera; or the Nihilist* (1883) il sacrificio è visto come un "gesto di suprema irrazionalità e gratuità che condanna l'ipocrisia del senso comune utilitaristico", nelle favole come *The Happy Prince* o *The Nightingale and the Rose* raccolte in *The Happy Prince and Other Tales* (1888), l'etica del profitto rende nulla la perdita della bellezza: la

³⁴⁹ *ibidem*

³⁵⁰ Oscar WILDE, "The Soul of Man Under Socialism", *The Artist as Critic*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p. 257 in *ivi*, p. 316

³⁵¹ *ivi*, p. 230

³⁵² *ivi*, p. 303 (enfasi aggiunta)

statua del principe viene eliminata in quanto ha perso tutto il suo splendore dato dalle foglie dorate e, allo stesso modo, il sacrificio dell'usignolo viene reso vano dall'ignoranza di coloro che non comprendono il valore delle cose, ma solo il loro prezzo.³⁵³ Anche nel finale di *Dorian Gray*, sebbene superficialmente possa essere descritto come una “edonistica dichiarazione di guerra contro il dolore e la negazione di sé”, per Pireddu si nasconde la logica del dono, preparando il terreno per le sue ultime opere, come il *De Profundis*.³⁵⁴

Il male della società moderna risiede nella proprietà privata e nel suo accumulo. Gli uomini di cultura sanno andare oltre questi concetti grazie alla loro arte, la quale permette loro di donare e donarsi liberamente in un sistema estrinseco a quello utilitarista e non imposto da alcuno.³⁵⁵

The aesthetic realm provides a model of self-development not burdened by rules imposed from above: **like a flower, the symbol of purposeless beauty par excellence, personality will be natural and unmotivated**³⁵⁶

La figura del poeta diviene dunque quella figura che è in grado di ridirezionare la “cupidigia dei capitalisti” in uno “spirito di auto-sacrificio” effettuato con “uno sforzo sovrumano”.³⁵⁷

L'immolazione nelle opere di Wilde non viene tanto utilizzata per sfidare il meccanismo utilitarista, quanto per essere capace di “ottenere il massimo delle sensazioni attraverso il meccanismo dell'auto-sacrificio”. Questo concetto si rifà nuovamente a colui che Wilde considera l'esteta per eccellenza, ovvero Cristo.³⁵⁸ Tuttavia, per Pireddu, il sacrificio descritto da Wilde non è quello

³⁵³ *ivi*, p. 302

³⁵⁴ *ivi*, p. 307

³⁵⁵ *ivi*, p. 317

³⁵⁶ *Ibidem* (enfasi aggiunta)

³⁵⁷ Oscar WILDE, “The Poets and The People”, *The Artist as Critic*, cit., p. 43 in *ivi*, p. 314

³⁵⁸ *ivi*, p. 309

descritto da Schopenhauer, ovvero quello del santo che rinuncia alla propria vita per abbracciare completamente la *Noluntas*, ma tutt'altro, in quanto questo sacrificio non è altruistico e disinteressato. Infatti, esso gli garantisce quella “segreta gioia del dolore” che, se per Schopenhauer impedisce di raggiungere “the self’s complete death to the world”, in Nietzsche manifesta la volontà di vivere.³⁵⁹ Il sacrificio epico si fa dunque “evoluzione dell’edonismo”.³⁶⁰ Infatti, il perdono nei confronti di Douglas descritto in *De Profundis* è messo in atto da Wilde esclusivamente per sé stesso, per raggiungere una “natura più alta”,³⁶¹ nel momento in cui afferma: “I have got to forgive you. I must do so. I don’t write this letter to put bitterness into your heart, but to pluck it out of mine. **For my own sake I must forgive you**”.³⁶² Una natura più alta raggiunta grazie al “privilegio di aver sofferto” e che lo ha reso “a deeper man”.³⁶³ Per cui, in definitiva:

Humility, in other words, is sovereignty in disguise.³⁶⁴

Il sacrificio, inteso in questo senso, piuttosto che gesto altruistico volto a favorire il prossimo, diviene per lo più uno strumento per acquistare prestigio ed elevarsi al di sopra della massa, come un ‘Superuomo della cultura’.³⁶⁵

Interessante notare l’interesse di Wilde per la dottrina di Chuan Tsu, in cui l’autore riconosce l’abilità del saggio di abbandonare la coscienza di sé per diventare “veicolo di una più alta

³⁵⁹ *ivi*, p. 324

³⁶⁰ *ivi*, p. 325

³⁶¹ *ivi*, p. 329

³⁶² *ivi*, p. 327 (enfasi aggiunta) Lo stesso concetto sarà affrontato anche da Takada, ma il perdono sarà inteso come passaggio fondamentale per il raggiungimento di una auto-realizzazione al fine dello sviluppo della propria umanità.

TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p. 236

³⁶³ *ivi*, p. 330

³⁶⁴ *ibidem*

³⁶⁵ *ivi*, p. 315

illuminazione” e raggiungere uno “status superiore”.³⁶⁶ Lo stato di illuminazione richiama uno ‘status superiore’ che rievoca la concezione di una più elevata moralità, caratteristica che contraddistingue anche il genio nietzschiano.³⁶⁷

L’esperienza stessa del carcere descritta da Wilde in *De Profundis*, si presta perfettamente al tema del sacrificio, come sottolineato da LaValva:

[Il sacrificio] azione sacra per eccellenza, il sacrificio l'elemento che collega l'umano al divino; è il meccanismo che placa lo spirito dei defunti, implora la salvezza dalle pesti e dalle sciagure, garantisce la vittoria in guerra e il ritorno in patria; **è la splendida apoteosi della vittima volontaria la punizione più giusta per chi ha trasgredito le leggi della sua comunità.**³⁶⁸

Questa ‘mortificazione fisica e spirituale’ è in grado di garantirgli non solo la purificazione, ma:

by pushing to its extreme the principle of unconditional loss embedded in gift-exchange, the ethos of sacrifice also strategically magnifies the relation of gift/countergift, thus **repaying the aesthete’s maximum expenditure with the pleasure of the maximum distinction.**³⁶⁹

Il sacrificio, dunque, in virtù del nesso che lega indissolubilmente sofferenza e piacere, può essere inteso non solo come esperienza piacevole, ma anche come esperienza di massima elevazione e distinzione spirituale perché “la sofferenza vivifica; le passioni debbono essere sublimare nella rinuncia e nel sacrificio di sé”.³⁷⁰

³⁶⁶ *ivi*, p. 311-312; ciò sembra legarsi a quanto sarà detto successivamente su Mishima e al tema del raggiungimento della buddità nella sua tetralogia.

³⁶⁷ Descritto in Friedrich NIETZSCHE, *Twilight of the Idols/ The Antichrist*, Penguin, 1990 in *ivi*, p. 313

³⁶⁸ LAVALVA, “Paradigmi Sacrificali...”, cit., p. 159 (enfasi aggiunta)

³⁶⁹ PIREDDU, *Beautiful Gift...*, cit., p. 323 (enfasi aggiunta)

³⁷⁰ LAVALVA, “Paradigmi Sacrificali...”, cit., p. 160

Per questo motivo la celebrazione di Cristo in *De Profundis* per Pireddu non è rivolta tanto all'elemento ascetico o etico della sua figura, quanto piuttosto a quello della sofferenza e del sacrificio “as instruments of an intoxicating self-aggrandizement and creative power”.³⁷¹

“De Profundis” reinstates precisely the Renaissance representation of Christ par excellence, the “wonderful figure **rising in a sort of ecstasy from death to life**” [...]. His artist-like nature grants him that “flamelike imagination” [...] which is the **secret of aesthetic creation**, and, more specifically, **of Christ’s supremacy**.³⁷²

È interessante notare nella trattazione del tema del sacrificio in Wilde i numerosi riferimenti di Pireddu alla filosofia di Nietzsche, sebbene ella stessa dichiara quanto non sia possibile poter parlare di un'influenza diretta tra i due.³⁷³ Tuttavia, Pireddu trova una forte continuità tra il Cristo descritto da Wilde e il Dioniso descritto da Nietzsche:

What is important, however, is to call attention to the *continuity* established in *De Profundis* between Dionysius and Christ. A source of both death and life, of both beauty and sorrow, **the latter’s sacrifice condenses all the elements previously associated with the Greek god of intoxication and art** [...] in other words, **we here find on the side of Dionysus the characteristics attributed to Christ** in *De Profundis*. Wilde himself invites us to connect the world of Greek tragedy with Christianity by emphasizing that the most faithful “survival” of the Greek chorus can be found “in the servitor answering the priest at Mass” during the playing of Christ’s tragedy.³⁷⁴

In altre parole, l'esperienza del dolore descritta da Wilde come un'esperienza elitaria si ricollega alla concezione dell'impulso dionisiaco per cui il sacrificio diviene la più forte affermazione della volontà di vivere, reiterando la superiorità del genio-artista:

³⁷¹ PIREDDU, *Beautiful Gift...*, cit., p. 331

³⁷² *ivi*, p. 336 (enfasi aggiunta)

³⁷³ *ivi*, p. 308

³⁷⁴ *ivi*, p. 337 (enfasi aggiunta)

Wilde endorses and further develops this Dionysian conception of Christ. [...] he in fact turns Sorrow into the quintessence of intoxication - an elitist expression of what remains for Wilde the basis of art until his death, "la joie de vivre (...) and (...) will-power."³⁷⁵

It could be said that the Wildean asceticism pushes the Dionysiac rite one step further. If the unselfing attained through songs, dance and physical intoxication shatter the *principium individuationis* and make everyone a member of "a higher community" (*Birth* 23), **the will to nothingness is a will to life raised to its most passionate intensity: this hubris of existence (*Genealogy* 243) endows the ascetic with the power of the chief, who achieves distinction within the community through gratuitous sacrifice and disinterested contemplation.**³⁷⁶

Il sacrificio, dunque, inizialmente inteso come un altruistico donarsi dell'artista come mezzo per contrastare l'etica del profitto, sarà smascherato sia da Takada che da Pireddu come atto egoista. Infatti, l'immolazione sarà intesa esclusivamente per fini personali, sia come modo per ergersi al di sopra della massa e per acquisire una 'natura più alta', sia come modo per poter esperire della *jouissance* intimamente legato al dolore e derivante dal proprio sacrificio. Con le parole di Pireddu:

Christ teaches Wilde how to become "the most supreme of Individualists"³⁷⁷

Il sacrificio di D'Annunzio: "the art of squandering"

In *Gabriele D'Annunzio – The art of squandering and the economy of sacrifice* Pireddu sottolinea come D'Annunzio, così come Wilde, nella concettualizzazione dell'oggetto estetico, non solo lo rende dono ma "(lo) rappresenta (anche come) uno sperpero incondizionato, senza nessuna prospettiva di remunerazione, come un principio estetico *par excellence*",³⁷⁸ tentando di rompere così il ciclo dello scambio remunerativo. In questo modo, egli, specialmente nella sua 'fase notturna'

³⁷⁵ *ivi*, p. 332 (enfasi aggiunta)

³⁷⁶ *ivi*, p. 340 (enfasi aggiunta)

³⁷⁷ *ivi*, p. 341

³⁷⁸ PIREDDU, "Gabriele D'Annunzio: The art of squandering ...", cit., p. 173

finisce per considerare questo gesto asimmetrico “in termini di assoluta dissoluzione, dematerializzazione, morte e [...] sacrificio: il sacrificio dell’autore così come dell’opera d’arte”.³⁷⁹

D’Annunzio ha dato dimostrazione tramite le sue opere di come l’oggetto estetico possa generare in una comunità “un’esperienza estetica ma allo stesso tempo collettiva, rituale”, portando come esempio la *Carta del Carnaro* ovvero la costituzione che D’Annunzio scrisse durante l’occupazione di Fiume. (1919-1920) In quell’occasione “D’Annunzio [...] seems to have forsaken the languor of decadent beauty and aesthetic disinterestedness to plunge into heroic conquests nonetheless still desires to extinguish the appeal of materialism and of scarcity-induced production by molding popular consciousness thorough art” e “to unite all the oppressed people of the earth in order to fight imperialist and financial forces”.³⁸⁰ Pireddu sottolinea anche come, durante la fase superomistica dannunziana, nell’opera *Le Vergini delle Rocce*, l’autore sembri aver colto al meglio i risvolti antropologici del pensiero nietzschiano nel momento in cui interpreta “the art as the essence of the will to power, associating it with the practice of what Nietzsche defines as ‘large-scale economy’”, distinguendo, inoltre, il nichilismo attivo dell’artista con quello passivo dei *laymen*, i quali sono “mere recipients of art and unable to transcend a morality of utility”.³⁸¹

Pireddu considera il protagonista del romanzo, Claudio Cantelmo, come colui che vorrebbe portare tutti a comprendere quegli ideali di bellezza e virtù ben conosciuti dall’*élite*, considerando il “donare incondizionatamente come prerequisito di questa ‘superiorità interiore’”, in quanto è compito dei pochi eletti portare la comprensione del messaggio poetico a tutti come “un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: da colore che pensano e sentono a colore

³⁷⁹ *ibidem*

³⁸⁰ *ivi*, p. 175

³⁸¹ *ivi*, p. 176

che debbono lavorare”.³⁸² Allo stesso modo, anche il genio teorizzato da Nietzsche è caratterizzato da questa idea di ‘nobiltà d’animo’ sovrabbondante e fuori controllo al punto da legarsi allo spreco. Ciò che ripaga questo ‘spreco incondizionato’ è il raggiungimento di una elevazione morale. L’azione del Superuomo, dunque, poiché caratterizzata da una ‘moralità superiore’, viene considerata dall’umanità come il ‘sacrificio del genio’ ed è ciò che per D’Annunzio ripaga il suo auto-logorarsi.³⁸³ Tuttavia:

As if making a virtue of necessity, D’Annunzio explains that he has to be “so heroically patient”, since the suffering he has to undergo for the sake of his work – **a martyrdom “far more atrocious than Saint Sebastian’s”** – is precisely “the terrible condemnation and damnation of the genius... it is the eternal misunderstanding.”³⁸⁴

In altre parole, mentre il resto dell’umanità considera il gesto del genio come qualcosa che non gli ‘costa’ nulla, in verità il gesto, ovvero la creazione artistica, è così sofferta da somigliare al martirio, venendosi così a creare una grossa incomprensione tra i produttori e i fruitori dell’oggetto d’arte. Per D’Annunzio “only by giving more than is asked and more than is promised can the artist break with the circle of finite commerce”.³⁸⁵

Nel tentativo di testare l’esperienza del dono andando oltre la materialità dell’esistenza, si arriva a un processo creativo “no longer lacerated by the distinction between gift and debt” e basato su “the death of the act of giving though the death of the giving agent”.³⁸⁶ Pireddu sottolinea come nel periodo ‘notturno’ D’Annunzio comprenda che se l’azione poetica vuole davvero essere ‘nobile’ e

³⁸² Gabriele D’ANNUNZIO, *Le vergini delle Rocce*, Milano, Mondadori, 1991, p.31 in *ivi*, p. 176

³⁸³ *ivi*, p. 177

³⁸⁴ *ibidem* (enfasi aggiunta)

³⁸⁵ *ibidem*

³⁸⁶ *ivi*, p. 179

fuoriuscire dalle dinamiche di compravendita, l'arte non può semplicemente rispondere al motto dell'"arte per l'arte" ma a quello della "distruzione dell'arte attraverso l'arte" in quanto:

aesthetic ephemerality must be pushed to its extreme, to absolute loss and self-dispossession [and] it must entail [...] **the sacrifice of the artist**. [...] The sacrificial mechanism subtracts the artist and the disinterested pleasure of his aesthetic expenditure from the circle of collective consumption. **It turns the writer and his production into the embodiment of an absolute** – the origin of value, literally *absolutus*, detached, beyond all measure, comparable to nothing.³⁸⁷

Il tema del 'dono' portato all'eccesso fino all'estremo si fa 'sacrificio', al punto che l'esteta finisce per "fondare la sua arte sull'economia della morte",³⁸⁸ rendendo l'artista e la sua arte manifestazione dell'ultraterreno, poiché nell'estremo 'dare', D'Annunzio sembra rappresentare la propria morte come un abbandono del corpo a "un'assoluta spiritualizzazione":

D'Annunzio announces his inevitable death, staged by his body through a progressive dematerialization [...] to the point of absolute spiritualization.³⁸⁹

Una morte non banale e asettica, ma un incontro con la morte il cui "splendor of sensuality [is] **made more precious by pain**",³⁹⁰ al punto che l'autore nel *Notturmo* afferma che "la sete di vivere è simile al bisogno di morire".³⁹¹ D'Annunzio, infatti, non vorrà scindere il legame tra la morte e il *piacere* di morire assieme al nesso tra piacere e dolore, permettendo all'autore "to attain self-aggrandizement through spoilation".³⁹²

³⁸⁷ *ivi*, p. 178 (enfasi aggiunta)

³⁸⁸ *ibidem*

³⁸⁹ *ivi*, p. 181

³⁹⁰ *ibidem*

³⁹¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Milano, Mondadori, 1991, p. 155 in *ibidem*

³⁹² *ivi*, p. 181

A dispetto del dono, in cui il calcolo di perdita o guadagno è un elemento non distintivo in quanto gesto disinteressato, il sacrificio “emerge con un’operazione esplicitamente interessata” e, infatti, D’Annunzio è consapevole che “the mortification of one’s own will [...] and the ‘voluntarily chosen life of penance and self-chastisement’ are not simply finalized to the *summum bonum*, to the absolutely disinterested love for others”.³⁹³ In altre parole, D’Annunzio sembra comprendere che il sacrificio sottintende sempre una natura contrattuale, aspettandosi qualcosa come ‘ritorno’ al proprio gesto sacrificale, reiterando come Wilde la natura aristocratica della sua volontà ascetica.³⁹⁴ Pireddu, infatti, successivamente aggiunge:

No less than Oscar Wilde in *De Profundis*, D’Annunzio thus conceives of a “real Symphony of Sorrow” [...] able to kindle [...] that tragic sense of suffering celebrated by Nietzsche in the Dionysian ritual.³⁹⁵

Il riferimento al rituale dionisiaco si lega al tema sacrificale cristiano che, come nel *De Profundis*, viene esplicitato nel *Libro segreto* anche da D’Annunzio. Tuttavia, per Pireddu nonostante questa identificazione di D’Annunzio verso il “suicidio come rinuncia”, l’autore sembra sovrapporre il Dioniso nietzschiano con il crocifisso “in order to exorcise the ‘necessity of expiation’ typical of ‘servile men’, through a **heroic conception of sacrifice**”.³⁹⁶

L’eroe si sovrappone a colui che con la sua arte si sacrifica per il mondo intero e tramite il sacrificio la sua eroicità viene riconfermata: “The pathos of the suffering artist, who, as a Christ-like figure, writes with blood, and is marked by stigmata, is inseparable from the power of the noble, heroic

³⁹³ *ivi*, p. 184

³⁹⁴ *ivi*, p. 183

³⁹⁵ *ivi*, p. 184

³⁹⁶ *ibidem* (enfasi aggiunta)

individual”.³⁹⁷ Per Pireddu questo riconferma ancora una volta il nesso tra sacrificio e volontà di potenza nietzschiana nella sua “passionale auto-refenzialità”, incarnato nelle parole dell’autore stesso: “È ogni grande artista ‘ebro di sé’”.³⁹⁸ Lo stesso nesso, alla luce dell’identificazione dannunziana nel sacrificio cristiano, unisce anche eroismo e sacrificio e ciò viene riconfermato da LaValva:

Il sacrificio di Cristo, il Dio che si concede senza calcolo e senza intermediari, è l’immolazione del leader che riscatta e rinnova il suo popolo.³⁹⁹

Nella concezione dell’opera d’arte come dono, dunque, il superuomo dannunziano, caratterizzato da “the art of squandering”, finisce per donare tutto sé stesso trasformando il ‘dono’ in un ‘martirio’. Pur mantenendo immutata la differenza tra il proprio ‘genio’ e la mediocrità delle persone comuni, a differenza di Wilde, il martirio dannunziano si articola in una concezione di sacrificio eroico, alla stregua di un coraggioso condottiero che si immola per gli altri, mantenendo sempre vivo il nodo tra “passion as passivity and nihilism from active passion, *dynamis*, potency”.⁴⁰⁰

Il sacrificio di Mishima: la soluzione nello scontro tra trascendenza e mutevolezza

Ritornando all’analisi della ricerca dell’Assoluto in Wilde e Mishima, per Takada Mishima tenterà una strada differente da quella dell’autore irlandese. Infatti, nel suo saggio *Su Oscar Wilde* criticherà la sua ‘soluzione’. Mishima considererà l’avvicinarsi a Cristo di Wilde e il suo desiderio di ripercorrere la sua crocifissione come un modo per sentirsi diverso, ‘straordinario’ e troverà la

³⁹⁷ *ivi*, p. 185

³⁹⁸ Gabriele D’ANNUNZIO, *Le faville del maglio*, Milano Mondadori, 1995, p. 292 in *ibidem*

³⁹⁹ LAVALVA, “Paradigmi Sacrificali...”, cit., p. 165

⁴⁰⁰ PIREDDU, “Gabriele D’Annunzio: The art of squandering ...”, cit., p.184 (enfasi in originale)

richiesta di Wilde di perdono dei propri peccati come un comportamento insolente.⁴⁰¹ Per Mishima, la ragione per cui Cristo fu una figura distintiva non è per la sua vita, ma per il fatto di essere stato crocifisso.⁴⁰² Ed è il motivo per cui Cristo era ammirato da Wilde. Mishima ‘provocherà’ Wilde, affermando che se avesse voluto rendere la sua vita unica come quella del Cristo, avrebbe dovuto soffrire come lui in virtù del concetto “il dolore è piacere”. Inoltre, per Mishima Wilde non riuscirà a risolvere il suo pluralismo e questo genererà in lui uno stato di “ansia”.⁴⁰³ Per questa ragione, per trovare una serenità interiore ovvero “la pace dell’anima” Wilde userà Cristo come scusa, piuttosto che perpetuare il suo desiderio di sfidare la società.⁴⁰⁴

Questo comportamento alquanto vigliacco per Mishima non sarà altro che la dimostrazione che Wilde continuerà a non sottomettere, ma ad essere sottomesso. Secondo Takada, Mishima non si troverà in accordo con Wilde anche perché non riuscirà a comprendere a pieno il messaggio cristiano. Il desiderio di perdono dei propri peccati ricercando l’Assoluto viene visto come un atteggiamento di auto-justificazione. Secondo Mishima, ogni individuo dovrebbe accettare e prendersi carico dei propri peccati in maniera autonoma, ma per Wilde ciò non è possibile per un essere umano.⁴⁰⁵ Per questo Wilde in qualche modo parrà abbandonare la sfida dettata dal suo pluralismo, per ricercare la propria redenzione e approdare nel più confortante Assoluto identificato in Cristo.⁴⁰⁶

⁴⁰¹ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p.257

⁴⁰² *ibidem*

⁴⁰³ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p.255

⁴⁰⁴ *ivi*, p.261-2

⁴⁰⁵ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p.259

⁴⁰⁶ *ivi*, p.263

Mishima, a differenza di Wilde, nello scontro della dicotomia tra spirito e corpo, tra realtà terrena e illusione, troverà una soluzione più forte: non si rifugia nel mondo delle illusioni, ma cercherà di affrontare di petto la realtà terrena, quella del dopoguerra. A causa del suo gusto per l' 'estetica del sangue' e della 'metafisica della morte', Mishima ha sempre romanticizzato il periodo bellico, guardandolo con nostalgia e tentando anche di ravvivarlo (nichilismo attivo), in quanto è in quell'atmosfera che si sentiva a suo agio. Per questa ragione, l'atmosfera liberale che si stava diffondendo in Giappone non soddisfaceva appieno il suo ardore per sangue, morte e distruzione, oltre a scontrarsi con la sua venerazione dell'imperatore, considerato da Mishima come la pietra fondante della cultura giapponese.⁴⁰⁷ Nell'ultima parte della sua vita, Mishima tenderà sempre più di approdare a una soluzione nella sua ricerca dell'Assoluto: quest'ultimo è da identificarsi nell'imperatore, considerato come "l'esistenza fondamentale dove confluiscono e si integrano nel raggiungimento dello stesso obiettivo l'onore del crisantemo (simbolo della cultura giapponese) e la spada giapponese (simbolo dello spirito samurai)".⁴⁰⁸ Egli cercherà di non rifugiarsi più nelle illusioni ma di coinvolgere sé stesso nel mondo reale, soprattutto dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.⁴⁰⁹ Infatti, anche molti degli eroi dei romanzi di Mishima cercheranno di trovare una soluzione nella dicotomia tra realtà terrena e illusione: se nel *Padiglione d'oro* il protagonista prova ad avvicinarsi alla realtà bruciando il tempio, ne *La Casa di Kyōko* il protagonista cercherà di trovare un punto di contatto con la realtà del dopoguerra; in *Neve di primavera*, invece, il rapporto con la realtà terrena del protagonista, Kiyooki, si materializza nella relazione che ha con il personaggio di Satoko.⁴¹⁰ Per Takada, se Kiyooki non riuscirà a liberarsi definitivamente delle

⁴⁰⁷ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p.92

⁴⁰⁸ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p.264-8

⁴⁰⁹ *ivi*, p.256

⁴¹⁰ *ivi*, p.190

proprie illusioni, in *A briglia sciolta*, Isao sembrerà tentare di raggiungere il suo obiettivo tramite l'azione.⁴¹¹ In questo romanzo, infatti, Mishima sembra dipingere la propria difficoltà nell'affrontare il periodo del dopoguerra, tentando come Wilde di sfidare la società criticandola.⁴¹²

La tetralogia, ultima fatica letteraria dell'autore, per Starss può essere anche considerata come la descrizione del progressivo declino morale del Giappone in tempi moderni. Questo in quanto la prima opera nasce nel contesto della fine della guerra russo-giapponese, caratterizzato da uno spirito vivace e fiero per la vittoria raggiunta; mentre nell'ultimo romanzo viene descritto un paese corrotto dall'occupazione straniera e per questo notevolmente inquinato nella sua identità.⁴¹³

Nel tentativo di risolvere il conflitto tra illusione e realtà terrena, nella scrittura della tetralogia Mishima si ispirerà alla filosofia del *vijñaptimātratā* del buddismo *Mahāyāna*, incentrato sul rapporto causa-effetto delle proprie azioni (*karma*) e nella trasmigrazione dell'anima nel ciclo di morte e rinascita fino a raggiungere la buddità.⁴¹⁴ La tetralogia si concentrerà appunto su questo concetto, in quanto i protagonisti dei romanzi saranno legati proprio dalla trasmigrazione, in quanto ognuno sarà la reincarnazione dell'altro. Trascendenza e mutabilità sembrano essere, infatti, i temi principali affrontati in questa ultima opera.⁴¹⁵ Per Takada, nel *Tempio dell'Alba* il personaggio narratore Honda, conscio della trasmigrazione avvenuta, trova che la trascendenza venga sconfitta dalla mutevolezza⁴¹⁶ e, per questa ragione, cercherà in tutti i modi di realizzare una nuova trasmigrazione tramite Tōru. Tuttavia, il tentativo non avrà successo, poiché Tōru non morirà a

⁴¹¹ *ivi*, p.200

⁴¹² *ivi*, p.203

⁴¹³ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p.57

⁴¹⁴ *ivi*, p.256

⁴¹⁵ *ivi*, p.201

⁴¹⁶ *ivi*, p.215

vent'anni come accade per i protagonisti precedenti. A causa di ciò, Honda dovrà accettare la sconfitta della trascendenza da parte della mutevolezza.⁴¹⁷ Nella consapevolezza che è nella mutevolezza l'idea che tutto ciò che nasce è destinato a perire, Mishima tenta di affrontare ciò mettendo in atto un nichilismo attivo e cercando una strada per la liberazione dal ciclo dell'eterna trasmigrazione. Per Takada, Mishima ha interiorizzato il concetto del *vijñaptimātratā* in maniera molto personale, ed è per questa ragione che l'idea della liberazione, nonostante possa sembrare assurda, rimane l'unica arma che Mishima ha per non perdersi nel proprio annichilimento.⁴¹⁸ Inoltre, per lo studioso è possibile constatare che, mentre per il buddismo il fine delle reincarnazioni è il raggiungimento dell'illuminazione, e quindi della buddità, nella tetralogia ciò non sembra essere contemplato, quasi a voler intendere che una vera liberazione non può essere ricercata.⁴¹⁹

Similmente alla bellezza del Padiglione che viene identificata con la vuotezza del nulla,⁴²⁰ Starss ritiene che anche la tetralogia di Mishima, più che essere un "ultimo testamento o un sutra buddista in veste moderna", è chiaramente l'ennesima rappresentazione del suo nichilismo.⁴²¹ Nietzsche riteneva che il buddismo fosse "la più famosa forma di nichilismo passivo" e ciò non può che essere quanto di più opposto rispetto a ciò che Mishima voleva essere: un uomo virile, d'azione, un samurai nelle vesti militari moderne in grado di morire e di uccidere per un ideale supremo come l'imperatore.⁴²² Ciò che nota Starss è che, contrariamente a quanto affermato nel buddismo per cui la contemplazione del 無 *mu* ovvero del 'nulla' è vista come qualcosa di positivo, come una "libertà

⁴¹⁷ *ivi*, p.217

⁴¹⁸ *ivi*, p.221

⁴¹⁹ *ivi*, p.223

⁴²⁰ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p.45

⁴²¹ *ivi*, p.47

⁴²² *ibidem*

perfetta”, la contemplazione nichilista del nulla nella tetralogia di Mishima non è per nulla positiva. L’esperienza di Honda si avvicina moltissimo all’esperienza contemplativa nichilista in quanto la sua esperienza è completamente negativa: non raggiunge alcuna ‘illuminazione’.⁴²³

What is bestowed on Honda, in short, is not the soothing balm of Buddhism but a blow from the hammer of nihilism. At the same time, the mask of Buddhism, which has covered the true face of the work up to now, is shattered to pieces by the same hammer. Whereupon, for the first time, the work’s true face stands revealed: the face of nihilism.⁴²⁴

Il raggiungimento della buddità contempla che l’illuminato aiuti anche gli altri nel raggiungere l’illuminazione. Ma se la vera liberazione non può essere attuata, questo significa che Mishima, come Wilde, piuttosto che mirare ad aiutare il prossimo, si è concentrato unicamente nella liberazione di sé stesso. Inoltre, nel tentativo di combattere la mutevolezza della realtà terrena e contestualmente alla ricerca dell’Assoluto, Mishima finisce nel riporre nella figura dell’imperatore, colui che, situato al di fuori della realtà terrena, riesce a non essere ingoiato dalla mutevolezza e a trascenderla.⁴²⁵

In conclusione, Mishima si discosta dal pluralismo di Wilde e cercherà di affrontare a modo suo il suo dualismo: affronterà le sue illusioni, prendendo parte e affrontando la realtà del dopoguerra. Nel tentativo, inoltre, di trovare una soluzione al suo dualismo, attraverso la sua tetralogia intitolata *Il mare della fertilità*, affronterà il tema della trascendenza e della mutevolezza. Resosi conto della mutevolezza e della finitezza della realtà terrena, Mishima arriverà a concepire l’identità tra l’imperatore e l’Assoluto.⁴²⁶

⁴²³ *ivi*, p.54

⁴²⁴ *ibidem*

⁴²⁵ TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p.224

⁴²⁶ *ivi*, p.225-6

Mishima, attraverso gli scritti di Wilde e l'influenza del suo pensiero, si può dire abbia cercato di risolvere in maniera personale il proprio conflitto interiore. Infatti, il suo romanticismo, influenzato dalla crudeltà della guerra, si è inasprito fino a portarlo a tessere una connessione tra la sua ricerca di qualcosa al di fuori della realtà terrena e il concetto di morte, portandolo a voler desiderare di essere un Superuomo in grado di poter trascendere questo mondo per comprendere la realtà terrena.⁴²⁷

Entrambi hanno tentato di trovare una risoluzione alle proprie dicotomie interiori: Wilde lo ha fatto cercando di abbracciarle, identificando l'Assoluto in Cristo, ovvero colui che unisce gli individui in un messaggio di perdono e amore. In quanto artista e portatore del messaggio della bellezza artistica, la stessa bellezza permette di comprendere e accettare la molteplicità delle sue manifestazioni "senza alcun pregiudizio o discriminazione".⁴²⁸ Differentemente Mishima considerava l'arte come 'specchio della realtà terrena' e, avendo vissuto gran parte della propria vita durante il periodo post-bellico, essa coincideva con la distruzione⁴²⁹ che l'artista aveva il compito di rappresentare.⁴³⁰ Tuttavia, nella critica alla società a loro contemporanea, Mishima, come Wilde, cercherà di fronteggiare e mostrare a tutti la *vera* realtà, illuminando gli altri e facendo loro aprire gli occhi, in quanto questo era sentito come il loro dovere di artista.⁴³¹

Nell'ultimo periodo della loro esistenza, Wilde arriverà all'autorealizzazione nel messaggio evangelizzatore di comunione e amore di Cristo, così da ottenere conforto nella sua disgraziata situazione. Mishima considererà questo atteggiamento arrogante, in quanto, Wilde utilizza Cristo

⁴²⁷ *ivi*, p.275

⁴²⁸ *ivi*, p.277

⁴²⁹ *ivi*, p.278

⁴³⁰ *ivi*, p.279

⁴³¹ *ibidem*

come auto-justificazione, come scusa, dimostrando di non essere in grado di perdonarsi.⁴³² Per questa ragione, Mishima cercherà di continuare nella lotta critica nei confronti della società che Wilde aveva abbandonato. Infatti, identificandosi con l'imperatore, principio della trascendenza dello spazio e del tempo, Mishima tenta di trascendere la mutevolezza.⁴³³ Entrambi cercheranno di trovare conforto nell'armonia con l'Assoluto nel tentativo di illuminare anche gli altri, alla stregua di un martire.

Per Takada, il tentativo di Mishima di affrontare la realtà terrena metterà a repentaglio la sua stessa vita, in quanto esso si articolerà nella sua decisione di prendere possesso delle Forze di Autodifesa e sacrificarsi tramite il suicidio rituale. Mentre Wilde tenderà ad affermare la propria gloria sfidando le norme sociali vittoriane, Mishima lo farà attuando il colpo di stato.⁴³⁴ La missione di Mishima in quanto artista, non sarà tanto quello di promulgare la bellezza attraverso la propria arte come in Wilde, piuttosto quella di incentivare il risveglio spirituale altrui.⁴³⁵ Il dedicare la sua vita all'imperatore tramite la sua morte sarà dunque il suo tentativo di incentivare questo risveglio. Inoltre, sarà anche il tentativo di armonizzarsi con l'Assoluto, "così come un martire che desidera di essere riconosciuto attraverso il suo martirio".⁴³⁶

⁴³² *ivi*, p.282

⁴³³ *ivi*, p.283

⁴³⁴ *ivi*, p.260

⁴³⁵ *ivi*, p.262

⁴³⁶ *ivi*, p.271

CAPITOLO QUINTO: IL MARTIRIO DI WILDE, D'ANNUNZIO E MISHIMA

I martiri provano una eccelsa gioia nel raggiungere un obiettivo superiore, che vada oltre la mondanità terrena.⁴³⁷ Il loro sacrificio non è soltanto un modo per potersi avvicinare a Dio, ma un modo attraverso cui “si rientra nello stato di grazia” e “si rinasce”.⁴³⁸

Il sacrificio e l'immolazione di sé stessi, però, come precedentemente sottolineato, sono lungi dall'essere atti di puro altruismo, attuati col fine di beneficiare chiunque col sopraggiungere dell'obiettivo per cui ci si sacrifica. Piuttosto, il sacrificio diventa il mezzo non solo per poter beneficiare di uno stato di grazia in maniera egoista, ma diventa anche occasione per poter esaltare sé stessi all'estremo, in quanto “l'auto-immolazione [può] coincidere con l'auto-esaltazione”.⁴³⁹ Sebbene il sacrificio di sé con la conseguente morte possa essere visto come l'acme dello sviluppo di una personalità nichilista, in verità, “il sacrificio è un infallibile sistema per incanalare

⁴³⁷ Ciò è ravvisabile in maniera abbastanza chiara anche nei romanzi degli autori qui trattati: sia in *Neve di Primavera*, nel momento in cui Kiyooki rifiuta di vedere un dottore durante la visita al tempio di Kyoto, sia in *Yūkoku* di Mishima, infatti, i protagonisti, nella sofferenza e nel suicidio, sembrano provare una “gioia eroica”, un godimento simile come al sentimento provato da San Sebastiano martire. Takada inoltre sottolinea che data l'attrazione più volte palesata di Wilde nei confronti del santo, lo stesso riferimento al martirio è riscontrabile in “Happy Prince” e “Nightingale and the Rose” in *Happy Prince and Other Tales* in cui l'autore dimostra un'idea simile a quella di Mishima. TAKADA, *A Comparative Study...*, cit., p. 195

Inoltre, nell'analisi di *Neve di Primavera*, Amano cita che Kiyooki “is a victim forced to give in to the sadistic impuls of aristocrats, as symbolically marked by his physical death, which in turn, attests to the excessive consumption of the self. Through the labor of eroticism and the transgression of a taboo, the return is neither material nor everlasting, but *jouissance* and his **martyrdom for the cult of beauty**. Whereas beauty reverts in the recipient, that sensorial experience neither onserves nor produces any tangible outcome. It simply discharges the effect for a transient ecstasy”. (enfasi aggiunta). AMANO, *Decadent Literature...*, cit., p. 162 (enfasi aggiunta)

⁴³⁸ LAVALVA, “Paradigmi Sacrificali...”, cit., p. 170

⁴³⁹ *ivi*, p. 166

produttivamente la violenza [...] ma è ancor di più o ancora prima di tutto questo, *il sistema di base per garantire e rinnovare la forza e la durata della propria esistenza e della vita universale*”.⁴⁴⁰

Infatti lo stesso Nietzsche puntualizza: “Nihilism [...] reaches its maximum of relative strength as a **violent force of destruction** – as active nihilism”.⁴⁴¹

Se in Wilde il sacrificio, determinato dall’esperienza del carcere, sarà inteso come mezzo per poter raggiungere la pace interiore e per poter compiere la propria missione in quanto artista, per D’Annunzio sarà inteso come risultato di un donarsi nella produzione letteraria protratto talmente all’estremo da poter arrivare alla distruzione dell’artista stesso; il tutto intriso del carattere dionisiaco che rende la propria distruzione, un gesto eroico. Mishima si può dire abbia recepito i caratteri sia di Wilde che di D’Annunzio, intendendo il sacrificio sia come missione da esercitare in quanto artista, sia come azione eroica, liberatrice, come l’azione di guida del leader condottiero verso il raggiungimento di un ideale. In tutti e tre i casi va sottolineato come l’assunzione di questo ruolo, lungi dall’essere l’esercizio di un atto di aiuto disinteressato e altruistico senza alcun beneficio, è piuttosto un mezzo per manifestare la propria superiorità, artistica, ideale e spirituale, ponendosi non solo al di sopra dell’umanità, ma anche della propria ‘umanità’. Infatti, il proprio posizionamento al di sopra della folla diventa affermazione di una volontà di raggiungere uno status di ‘ultra-umanità’, in quanto “il sacrificio rende sacri”.⁴⁴²

Il gusto e la passione che questi autori rivolgono nei confronti di San Sebastiano, come rimarcato anche da Kazuki Takada nell’analisi comparativa tra Wilde e Mishima, va ben oltre il suo mero essere simbolo dell’omosessualità. Esso rappresenta per gli autori citati certamente un modello di

⁴⁴⁰ *ivi*, p. 164 (enfasi in originale)

⁴⁴¹ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 149 (enfasi aggiunta)

⁴⁴² LAVALVA, “Paradigmi Sacrificali...”, cit., p. 167

riferimento in cui immedesimarsi, che incarna il sacrificio come volontà di raggiungere uno stato ultraterreno, ma questa passione è giustificata anche dal fatto che esso incarna quei motivi quali sadomachismo ed ermafroditismo che sono notevolmente presenti nelle loro opere.

Il meccanismo [del sacrificio] continua ad oscillare ancora oggi fra i termini del sadismo e del masochismo, dell'egoismo e dell'altruismo, della soddisfazione e della rinuncia, che sono poi gli eterni tentativi di sconfiggere la Morte nell'unico modo possibile: sconfiggendo la propria mortalità.⁴⁴³

Non solo, alla luce della sua preferenza per San Sebastiano, Mishima nell'incorporare le ideologie di sacrificio sia di Wilde che di D'Annunzio, ovvero nel mescolare la missione sacrificale dell'artista con quella del leader condottiero, finirà con il romanticizzare ed esteticizzare il suicidio 'treating it as a kind of art-work which could induce sensual pleasure or even mystical ecstasy'.⁴⁴⁴ Per Horie Tamaki, sarà infatti l'interesse e questo gusto per il sadomachismo a portare Mishima non solo ad apprezzare figure come San Sebastiano, ma anche a guidarlo verso la sede delle Forze di Autodifesa e praticare il suicidio rituale.⁴⁴⁵ Tutti gli elementi descritti avranno tutti una parte nella visione di Mishima di suicidio come atto non solo di liberazione (altrui) ma anche di libertà personale.⁴⁴⁶ Sebbene LaValva sottolinei che:

L'accettazione dei rischi che il "sacrificare" comporta e l'armamentario di simboli mortuari-cimiteriali che ogni sacrificio implica servono a dar valore e a formalizzare uno stile di vita che non si vuole all'insegna del nichilismo. Quello che D'Annunzio combatte, infatti, è proprio quel senso del nulla esistenziale⁴⁴⁷

⁴⁴³ *ivi*, p. 171

⁴⁴⁴ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 144

⁴⁴⁵ HORIE, "SUZUKI Masako 'Osukaa Wairudo'", cit., p.134

⁴⁴⁶ Il trovare la morte da parte dei giapponesi come un'azione liberatrice viene ritrovata nella concezione di *amae* teorizzata da Takeo Doi. DOI Takeo, *The Anatomy of Dependence*, tr. John Bester, Tōkyō, Kodansha, 1973, p. 95 in STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 111

Starrs sottolinea come questo tipo di pensiero, simile a quello di Dostoevskij, arrivi al punto da sperare in un suicidio universale. *ivi*, p. 151

⁴⁴⁷ LAVALVA, "Paradigmi Sacrificali...", cit., p. 172

Analizzando la psicologia di Mishima, Starrs affermerà invece che l'impresa del sacrificio eroico non è altro che l'ennesimo smascheramento del Superuomo in nichilista passivo perché “what it lacked [...] was Nietzsche's ecstatic, half-crazy *joie de vivre*, [...] his desperate need to ‘justify’ life at all costs [...]. What Mishima wanted to ‘justify’ was not life but death”.⁴⁴⁸ Tuttavia, oltre a poter accostare il sacrificio al tentativo di armonizzarsi con l'Assoluto, proiettandosi verso una vita ultraterrena, la morte volontaria può essere ribattezzata anche come l'espressione ultima della propria superiorità in quanto:

La paura della morte è superata soltanto da un terrore più profondo, quello della vita insignificante⁴⁴⁹

Così come Wilde che, dopo la sua prigionia avrebbe voluto scrivere delle opere conclusive sulla figura di Cristo,⁴⁵⁰ anche D'Annunzio annuncerà di voler scrivere opere sulla sua figura,⁴⁵¹ quasi intendendo questi progetti come una sorta di coronamento spirituale e letterario della propria esistenza. Mishima, sebbene non sul cristianesimo, si può dire sia riuscito con la sua tetralogia a mettere per iscritto il suo personale coronamento spirituale, come artista e come uomo. Similmente può essere articolato il tema del sacrificio e del martirio nei tre autori: Wilde dovrà affrontare il sacrificio di sé attraverso la prigionia, inizialmente intesa come punizione per aver osato sfidare l'ipocrisia della società borghese vittoriana, ma che gli ha permesso di effettuare un processo di elevazione interiore; per quanto riguarda D'Annunzio, invece, si può affermare che, nella sua concezione di sacrificio eroico in quanto artista, abbia cercato di mettere in atto un ‘tentativo di martirio’ anche come uomo, sebbene senza successo: il momento in cui si è erto come leader per condurre la presa di Fiume; in ultimo, Mishima, ereditando il carattere spirituale di Wilde e il

⁴⁴⁸ STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 188

⁴⁴⁹ LAVALVA, “Paradigmi Sacrificali...”, cit., p. 171

⁴⁵⁰ Oscar WILDE, *De Profundis*, traduzione di Camilla Salvago Raggi, Milano, Feltrinelli, 1966 (2016), p. 90

⁴⁵¹ LAVALVA, “Paradigmi Sacrificali...”, cit., p.164

nichilismo attivo di D'Annunzio, ha messo in atto il suo personale martirio: un'impresa samuraica in cui oltre all'occupazione della sede delle Forze di Autodifesa, ha donato sé stesso sia per 'risvegliare' le masse dall'incantesimo in cui erano sopiti, sia per potersi avvicinare quanto più possibile al suo Assoluto, l'Imperatore, incarnazione suprema dei simboli dell'identità giapponese, 'il crisantemo e la spada'. Il tutto, attuato nella maniera più truce, sadomachista e allo stesso tempo *estetica* possibile, a imitazione proprio di quegli elementi caratterizzanti il martirio di San Sebastiano.

CONCLUSIONE

Mishima, Wilde e D'Annunzio sono stati tre autori che in tempi e luoghi diversi hanno saputo esprimere al meglio gli innumerevoli caratteri del sentimento decadente. Essi hanno vissuto gran parte della loro vita all'insegna del godimento, aggiungendo opera dopo opera, come pennellate alla loro tela o scalpellate sempre più minuziose al proprio blocco di marmo, pezzi di sé, nel tentativo di creare la loro più eccelsa opera d'arte: la propria vita. Grazie al loro genio e alla loro eccentricità non avranno difficoltà a diventare dei personaggi pubblici ben conosciuti anche al di fuori dei confini nazionali di appartenenza, finendo per ispirarsi l'un l'altro.

Un personaggio pubblico che hanno sfruttato sia per pubblicizzare la loro arte sia per sponsorizzare una versione di loro stessi attiva e propositiva, quanto più incline possibile alla caratterizzazione del Superuomo nietzschiano. Tuttavia, questo personaggio, come una maschera, non ha fatto altro che nascondere un'intimità fragile, che si è fatta sempre più spazio nel corso delle loro vite anche a causa di esperienze particolarmente sofferte. Se per Wilde e D'Annunzio queste esperienze sono state il trampolino di lancio per poter ripensare sé stessi in un'ottica che includesse (anche se solo apparentemente) il loro contributo verso il prossimo, Mishima non ha avuto occasione né tempo di vivere un'esperienza simile. Tuttavia, la sua morte paradossalmente rivela ancor di più la propria

‘doppia personalità’, mostrando platealmente quanto la sua natura intima e fragile fosse magistralmente nascosta sotto una maschera.

His entire life and work may be seen in terms of his struggle to overcome the passivity, effeminacy – and fear – which were the natural heritage of his childhood. By sheer force of will, the sickly, effeminate boy turned himself into a muscle-bond warrior, who, on the last day of his life, wielded his samurai sword to inflict wounds on some of the highest-ranking officers of the Japanese Self-Defence Force, before dying himself like a traditional hero, by seppuku. **The victim had become the victimizer, the terrorized the terrorist – sadly, it seems that Mishima felt that.**⁴⁵²

In conclusione, tramite questo lavoro si è cercato di delineare i numerosi fili conduttori che sembrano legare questi tre autori, primo tra tutti, la loro comune predilezione per il martirio di San Sebastiano. Si è cercato inizialmente di delineare il movimento del Decadentismo e come questo si sia articolato nei differenti paesi, cercando di mettere in risalto l’importante ruolo che questi autori hanno rivestito per il movimento nei contesti di appartenenza. Successivamente, si è presentata la figura di San Sebastiano descrivendo le sue origini e in che modo si sia trasformato l’impatto che un semplice santo sacrificatosi per la propria fede cristiana abbia avuto nel mondo intellettuale, fino ad essere considerata simbolo dell’omosessualità e del piacere sadomachista. Attraverso San Sebastiano, è stata analizzata più da vicino l’influenza e l’importanza che questa figura ha avuto nelle vite di questi tre autori e di come ciò sia trasparso anche nelle loro opere e nei loro componimenti.

Mentre la stima nei confronti di Wilde sarà palesata da Mishima in numerose occasioni, fino a produrre un saggio completamente dedicato ad essa, quella per D’Annunzio sembra essere sempre stata sottaciuta, nonostante le analogie tra i due autori siano molteplici ed evidenziati in molti studi.

D’Annunzio, infatti, a dispetto delle apparenze ebbe un notevole impatto nel contesto letterario

⁴⁵² STARRS, *Deadly Dialectics...*, cit., p. 102 (enfasi aggiunta)

giapponese, esattamente come Wilde. Sull'onda del *japonisme* proveniente dalla Francia, a sua volta, sarà anch'egli ammaliato e influenzato dallo stile della poesia giapponese e ciò, come è stato analizzato, sarà evidente in molte sue opere.

Non solo Nietzsche e la filosofia del Superuomo, ma anche la loro visione dell'arte e la passione nei confronti della culla del patrimonio culturale occidentale, ovvero la Grecia, sono elementi centrali che hanno caratterizzato e che uniscono indissolubilmente Wilde, D'Annunzio e Mishima. Per quanto riguarda la filosofia nietzschiana, si è visto in particolare come il carattere superomistico sia stata in verità per questi autori una risposta feroce a un carattere nichilista e passivo che rifiuta le sue debolezze e che per questo costruisce un personaggio diametralmente opposto alle sue reali inclinazioni. Tuttavia, nel corso della loro vita, spesso a causa di esperienze spiacevolmente traumatizzanti, ognuno di questi tre autori ha via via manifestato lentamente il loro carattere remissivo, svelando maggiormente la propria propensione nei confronti della morte e del sacrificio. Un sacrificio che, nella sua concettualizzazione e nei suoi fini, sembra evolversi e trasformarsi, come fosse un pericoloso pargolo adottato da ognuno di loro e passato di mano in mano, da un autore all'altro. Infatti, inizialmente Wilde assocerà la sua idea di sacrificio a quella di Cristo, intendendo un sacrificio che possa sia portare un messaggio alla moltitudine sia permettergli di raggiungere l'Assoluto. D'Annunzio, invece, svilupperà un'idea di sacrificio più eroica, concettualizzandolo come l'incalcolabile 'spesa' di cui l'artista, l'intellettuale, il genio si fa carico per gli altri, ma che gli permette anche di sopraggiungere a una dimensione che è tra l'ultraterrena e l'ultra-umana'. Mishima, nella sua concezione di sacrificio, sembrerà in qualche modo ereditare entrambe le ideologie, abbracciando una tipologia di sacrificio che è sì un tentativo di portare un messaggio vivificatore alla popolazione giapponese e di avvicinamento con l'Assoluto come Wilde, ma è anche un sacrificio eroico messo in atto da vero leader, ovvero, attuando un colpo di stato al

comando del proprio esercito, immolando concretamente la propria vita e mescolando gli elementi più truci del martirio con quelli più vicini alla propria tradizione: proprio alla maniera di un San Sebastiano giapponese.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

D'ANNUNZIO, Gabriele, Maria Paola Sorge (a cura di), *Il martirio di San Sebastiano*, "Raggi", Roma, Elliot, 2013.

_____, *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 2001.

_____, Roncoroni Federico (a cura di), *Favole mondane*, Milano, Garzanti, 1981.

_____, *Il Piacere*, "ET Classici", Torino, Einaudi, 2014, versione ebook.

_____, Andreoli Annamaria; Zanetti Giorgio (a cura di), *Notturmo*, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 2005, versione ebook.

MISHIMA Yukio, *Confessioni di una maschera*, traduzione di Marcella Bonsanti, Milano, Feltrinelli, 2013, versione ebook.

_____, *Colori Proibiti*, traduzione Maria gioia Vienna, Milano, Feltrinelli, 2021.

_____, *Sole e Acciaio*, traduzione di Lydia Origlia, Milano, Ugo Guanda Editore, 2017.

_____, *Il Padiglione d'Oro*, Milano, Feltrinelli, 1967.

_____, *Neve di Primavera*, "Universale Economica", Milano, Feltrinelli, 2009, versione ebook.

_____, *A briglia sciolta*, "Universale Economica", Milano, Feltrinelli, 2021, versione ebook.

_____, *Il Tempio dell'Alba*, "Universale Economica", Milano, Feltrinelli, 2011, versione ebook.

_____, *La Decomposizione dell'Angelo*, "Universale Economica", Milano, Feltrinelli, 2022, versione ebook.

_____, "On Oscar Wilde (1950)" *The Wildean*, 43, 2013, pp. 49–56, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/45270261>. (Ultimo accesso 8 giugno 2022)

WILDE, Oscar, ACKROYD Peter (ed.), *The Picture of Dorian Gray*, Harmondsworth, Penguin, 1949 (1985).

_____, *De Profundis*, traduzione di Camilla Salvago Raggi, Milano, Feltrinelli, 1966 (2016).

_____, "The Tomb of Keats", *The Irish Monthly*, 5, 1877, pp. 476-78, JSTOR <http://www.jstor.org/stable/20502029>. (Ultimo accesso 8 giugno 2022)

_____, *Intentions*, New York, Brentano's, 1905, versione ebook.

_____, *Salomè: A Tragedy in One Act*, New York, Dover Publications, 1967, versione ebook.

_____, *The Happy Prince and Other Tales*, Prague, e-artnow, 2019, versione ebook.

Fonti secondarie

AMANO, Imaho, "St. Sebastian Reborn: Greco-Roman Ideals of the Body in Mishima Yukio's Postwar Writing", in Almut-Barbara Renger, Xin Fan (a cura di), *Receptions of Greek and Roman Antiquity in East Asia*, Leiden, Brill, 2018, pp. 133-153.

_____, *Decadent Literature in Twentieth-Century Japan: Spectacles of Idle Labor*, London, Palgrave Macmillan, 2013.

ARAI Yoshio, “Wairudo to nihonbungaku”, *Eibei Bungaku*, 29, 1994, pp. 1-10.

荒井良雄、「ワイルドと日本文学」, 英米文学、第 29 卷、1994 年、pp. 1-10. <http://repo.komazawa-u.ac.jp/opac/repository/all/14921/KJ00004486498.pdf>

BASILE, Bruno, “D’Annunzio e la lirica orientale”, *Lettere Italiane*, 35, 2, 1983, p.167-188.

BERNHEIMER, Charles, KLINE, T. Jefferson, SCHOR Naomi (edited by), *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002. ProQuest Ebook Central: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unive2-ebooks/detail.action?docID=3318184>

BRINKLEY, Edward Stanley, *Between Dandy and Fascism: On the Decay of the Masculine Body in Modernism*), Tesi di dottorato, Cornell University, 1996.

CARLINO, Marcello, “[D’Annunzio, Gabriele](#)”, Dizionario Biografico degli Italiani, 32, 1986.

CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa, *Il Giappone nella cultura media italiana: il ruolo dell'editoria in Italia-Giappone: 450 anni*, a cura di A. Tamburello, Roma-Napoli, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente-Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2003.

DANIELI, Francesco, *La freccia e la palma. San Sebastiano tra storia e pittura con 100 capolavori dell'arte*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2007.

DI MAURO-JACKSON, Moira M., *Decadence as a Social Critique in Huysmans, D'Annunzio, and Wilde*, Tesi di dottorato, University of Texas, 2008.

DI NALLO, Antonella, “D’Annunzio e Mishima nel segno del *Martyre*”, in Franca Angelini e Carmelo Alberti (a cura di), *I confini della scena: La fortuna di Pirandello attraverso «Comœdia» e altri saggi*, Roma, Bulzoni Editore, 2010, pp. 213-238.

ELLMANN, Richard, *Oscar Wilde*, New York, Vintage Books, 1988.

FORTICHIARI, Valentina, *Invito a conoscere il Decadentismo*, Milano, Italia, Murisa, 1987.

HORIE Tamaki, “Suzuki Masako ‘Osukaa Wairudo no aimaisei: dekadansu to kirisutokyōteki yōso’” (L’ambiguità di Oscar Wilde: elementi cristiani e decadent), *Hikakubungaku*, 48, 2005, p.133-136.

堀江 珠喜、鈴木ふさ子著『オスカー・ワイルドの曖昧性 —デカダンスとキリスト教的要素—』、比較文学、第 48 巻、2005、p. 133-136 https://doi.org/10.20613/hikaku.48.0_133

_____, “Kinjiki to Dorian Gurei no shōzō” (Colori Proibiti e Il Ritratto di Dorian Gray), *Hikakubungaku*, 27, 1984, pp.5-17.

堀江 珠喜、『禁色』と『ドリアン・グレイの肖像』、比較文学、第 27 巻、1984、pp. 5-17.

https://doi.org/10.20613/hikaku.27.0_5

INOSE, Naoki, SATŌ, Inoaki, *Persona, A Biography of Yukio Mishima*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2012.

KAYE, Richard A., “Losing his Religion: Saint Sebastian as contemporary gay martyr”, *Outlooks: Gay and Lesbian Visual Cultures*, London, Routledge, 1996, pp. 86-105.

_____, “Determined Raptures: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”, *Victorian Literature and Culture*, New York, Cambridge University Press, 27, 1, 1999, pp. 269-303.

KLOPP, Charles, *Gabriele D’Annunzio*, Boston, Twayne Publishers, 1988.
<https://archive.org/details/gabrieledannunzi0000klop/mode/2up>

LAVALVA, Rosamaria. “Paradigmi Sacrificali Di Fine Ottocento”, *Annali d’Italianistica*, 15, 1997, pp. 159-73. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24006789>

LEO Carlo, “Japonaiserie nella cronaca mondana dannunziana”, Luciano Curreri, Luca di Gregorio, Frédéric Saenen (a cura di), *Tentati di morire...e di vivere: moderni barbari, esteti armati, indomabili, fratelli separati, camaleonti*, Le Bandiere, Nerosubianco, Cuneo, 2019, pp.70-115.

MERLINO, Felicità Valeria, *Il giapponismo letterario in Italia. Il caso D’Annunzio*, in Adolfo Tamburello (a cura di), *Italia-Giappone 450 anni*, Roma-Napoli, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente-Università degli studi di Napoli “l’Orientale”, 2003, pp. 365-369.

MILLS, Robert, ““Whatever you do is a delight to me!”: Masculinity, Masochism, and Queer Play in Representations of Male Martyrdom”, *Exemplaria*, 13,1, 2001, pp. 1-37.

MOORE, Albert C., “Not Just a Pretty Face: Saint Sebastian in religious iconography and magical transformation”, *Sydney Studies in Religion*, 1995, pp. 249-257.

MURAMATSU Mariko, *Il buon suddito del Mikado. D’Annunzio japonisant*, Archinto, Milano, 1996.

_____, “Outa occidentale di Gabriele D’Annunzio, ovvero quando la metrica giapponese plasma la poesia italiana”, in *Segni e voci della letteratura italiana: Da Dante a D’Annunzio*, Tōkyō, UTCP, 2012, pp. 83-93.

_____, “Il corpo e la letteratura in D’Annunzio e Mishima”, in Muramatsu Mariko (a cura di), *Segni e Voci dalla letteratura italiana: da Dante a D’Annunzio*, Tōkyō, UTCP, 2012, pp. 121-141.

NARA Hiroshi, “An Adoring Gaze: The Idea of Greece in Modern Japan”, in Almut-Barbara Renger, Xin Fan (a cura di), *Receptions of Greek and Roman Antiquity in East Asia*, Leiden, Brill, 2018, pp. 175-201.

OLIVA, Gianni (a cura di), *Interviste a D’Annunzio (1895-1938)*, Lanciano, Casa Editrice Rocco Carabba, 2002.

PIREDDU, Nicoletta, *Beautiful Gift Sublime sacrifices: The Aestheticization of Ethics in Wilde, Huysmans and D’Annunzio*, Tesi di dottorato, Los Angeles, University of California, 1996.

_____, “Gabriele D’Annunzio: The art of squandering and the economy of sacrifice”, in Mark Osteen (a cura di), *The Question of the Gift: Essays Across Disciplines*, New York, Routledge, 2002.

RAESIDE, James, “The Spirit Is Willing but the Flesh Is Strong: Mishima Yukio's "*Kinjiki*" and Oscar Wilde”, *Comparative Literature Studies*, 36, 1, 1999, pp. 1-23.
JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40247171>.

SANTOS, Alexandre, The rising tension between religion, eroticism and art: The Martyrdom of Saint Sebastian, *Porto Arte Revista de Artes Visuais*, 21, 35, 2016, pp. 163-169.

SATO Fumiko, "Oscar Wilde and the Victorian Popular Image of Japan", *Keieironshū*, 13, 2007, pp.65-73.

佐藤史子、「Oscar Wilde and the Victorian Popular Image of Japan」、経営論集、第 13 卷、2007 年、pp.65. <https://opac.daito.ac.jp/repo/repository/daito/674/KJ00004801857.pdf>

_____, "One Aspect of the Japanese Craze in Victorian Britain: Popularity and Aesthetic Value", *Keieironshū*, 4, 2002, pp. 159-169.

佐藤史子、「One Aspect of the Japanese Craze in Victorian Britain: Popularity and Aesthetic Value」、経営論集、第 4 卷、2002 年、pp.159-169.

<https://opac.daito.ac.jp/repo/repository/daito/537/KJ00004313055.pdf>

SHERARD, Robert Harborough, *The Life of Oscar Wilde 1861-1943*, London, T. W. Laurie, 1916. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo1.ark:/13960/t71v62h3x&view=1up&seq=335&skin=20>

[21](#)

STARRS, Roy, *Deadly Dialectics: Sex, Violence, and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994.

TAKADA, Kazuki, *A Comparative Study of Mishima Yukio and Oscar Wilde: With Particular Reference to their Views of the Absolute*, Tesi di dottorato, Edinburgh University, 2004.

TYDEMAN William, PRICE Steven, WILDE Oscar, *Salomè Lifetime*, Cambridge University Press, 1996.

WAKO Miwa, "Osukaa Wairudo no 'Yuibi Shugi' saikō he no oboegaki – 'The Decay of Lying' ni okeru japonisumu" (Note verso una riconsiderazione dell' 'estetismo' di Oscar Wilde – II

japonisme in ‘The Decay of Lying’), *Reading*, 26, 2005, pp.92-100.

輪湖美帆、「オスカー・ワイルドの「唯美主義」再考への覚書 – “The Decay of Lying”におけるジャポニスム」、リーディング、第 26 号、2005 年、pp.92-100. <https://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/record/36537/files/re026007.pdf>

WOODHOUSE J. R., “‘Il Gran Pan Non è morto’: The Vitality of D’Annunzio’s Irrepressible Critics”, *The Modern Language Review*, 97, 4, 2002, pp. 850-862.

YASUOKA Makoto, “Roma he – ‘Sei Sebasuchyan’ no aikonogurafii: Mishima jiken no shinteki kijo no kenkyū 3” (Verso Roma – L’iconografia di “San Sebastiano”: Ricerca sui meccanismi psicologici dell’incidente di Mishima 3), *Tōkyōkokusaidai gaku ronsō ningenkagaku-fukugō ryōiki kenkyū*, 3, 2018, pp. 57-97.

安岡真、「ローマへー「聖セバスチャン」のアイコングラフィー:三島事件の心的機序の研究 3」、東京国際大学論叢人間科学・複合領域研究、第 3 号、2018 年、pp. 57-97.

http://www.tiu.ac.jp/about/research_promotion/ronsou/pdf/3_interdisciplinary_3.pdf

ZHOU Xiaoyi, “Oscar Wilde’s Orientalism and Late Nineteenth-Century European Consumer Culture”, *ARIEL: A review of International English literature*, 28, 4, 1997, pp. 49-71.

<https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/ariel/article/view/34169/28208>