



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea  
(LM-36; vecchio ordinamento ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

## Costruzioni di una maschera

Lo sviluppo del personaggio "Mishima Yukio" dietro *Kamen  
no kokuhaku* e il confronto con Dazai Osamu

**Relatore**

Prof. Pierantonio Zanotti

**Correlatrice**

Prof. Katja Centonze

**Laureando**

Riccardo Mazzi  
Matricola 867033

**Anno Accademico**

2021 / 2022

## Indice

要旨	4
Introduzione	6
Capitolo Uno	
Il periodo della crisi, Dazai Osamu e gli anni di pellegrinaggio	
1.1 La sconfitta bellica e il ritorno alla normalità	8
1.2 Il confronto col <i>bundan</i>	
1.2.1 <i>Shishōsetsu</i> e antipatie	12
1.2.2 Dazai Osamu e la “generazione del sole calante”	15
1.2.3 Il confronto diretto	20
1.3 Il disprezzo per Dazai Osamu e la sua eredità	23
1.4 <i>Kamen no kokuhaku</i> : un particolare <i>shishōsetsu</i> ?	27
1.5 La fine degli anni di pellegrinaggio	32
Capitolo Due	
“Un mezzo per recuperare la vita”: <i>Kamen no kokuhaku</i>	
2.1 Oltre il racconto: riflessioni preliminari	
2.1.1 Narrare di sé	35
2.1.2 Vivisezionare sé stessi: il significato personale di <i>Kamen no kokuhaku</i>	39
2.1.3 Creare sé stessi	42
2.2 Fiction e autobiografia a confronto: gli studi di Philippe Lejeune	
2.2.1 L’autobiografia	46
2.2.2 Il romanzo autobiografico	51
2.2.3 Il problema dello pseudonimo	54
2.3 L’opera scomposta	
2.3.1 La “confessione”	56
2.3.2 L’incipit	61
2.3.3 La “maschera”	63

2.4 I sintomi del nichilismo passivo	
2.4.1 Il rapporto con l'omosessualità	68
2.4.2 Il fallito reclutamento	73
2.5 "Il martello del nichilismo": epilogo della auto-vivisezione e sviluppi personali	
2.5.1 Il vuoto attraverso Sonoko	78
2.5.2 Accettare la maschera, rinchiudersi del romanzo	82
2.5.3 Il palanchino del nichilismo	85
<b>Conclusioni</b>	89
<b>Bibliografia</b>	91
<b>Ringraziamenti</b>	94

## 要旨

太平洋戦争の終わりから、「仮面の告白」が 1949 年に出版されるまで、三島由紀夫（大正 14・昭和 45）が個人的な危機にも、文学的な危機にも対処していたそうである。1963 年で書かれた「私の遍歴時代」という自伝的な随筆に三島由紀夫（本名：平岡公威）がその時期での成長やどのように自分がその危機を乗り越えたかというプロセスなどにおいて様々な宣言をした。それに、「仮面の告白」の序文に書いてある文もその結果を示している：「この本は私が今までそこに住んでみた死の領域へ遺さうとする遺書だ」（仮面の告白ノート、1949 年）。なぜその小説が「遺書」と名づかれたかということ、Starrs によれば「仮面の告白」を書いたことにより、三島由紀夫が消極的なニヒリズムと積極的なニヒリズムを取り換えたからだと考えられる（Deadly dialectics - Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima、1994 年）。

本論はその個人的な成長とそのニヒリズムをめぐり、どのように自伝のような作品を書く過程により、三島由紀夫が自分の過去も、自分の将来も作ることができたかという課題に焦点を絞る。そうするため、非常に大事な概念は Berdardelli と Ceserani という評論家が述べる通りに、自伝を書くたびに、ある作家は思わず自分の過去、自分のアイデンティティを歪め、わざと本当を誤魔化したりする可能性が高いということである（Il testo narrativo: istruzioni per la lettura e l'interpretazione、2005 年）。本論で三島由紀夫が同じことをし、「仮面の告白」で自伝の物語に虚構の魔法を付けてしまったというアイデアを裏付ける。

第一章では Ciccarella（L'angelo ferito、2007 年）と Nathan（Mishima. A Biography、1974 年）の伝記を使い、三島由紀夫の言葉も引用しながら戦後の「遍歴時代」に注目する。それにあたり、私小説というジャンルに対しての意見も、太宰治という有名な私小説家と 1946 年に会った挿話も役に立つ。三島由紀夫が 1963 年に「私に生理的反発を感じさせた作家」（私の遍歴時代、p. 443）という言葉で太宰治を描くが、その後このように続く：「愛憎の法則によつて、氏は私のもつとも隠したがつてみた部分を故意に露出する型の作家であったためかもしれない」。それではこの部分では私小説というジャンル

と太宰治にたいしての三島由紀夫が感じた「愛憎」を分析する。

第二章は本論の主な部分である。「仮面の告白」の内容から、三島由紀夫が宣言した言葉まで、どれくらいその小説が自分の上達に大事だったか考えている。それに加え、「仮面の告白」の自伝的な書き方を論じ、Philippe Lejeune の作品に基づいて (Il patto autobiografico、1975 年)、本当の私小説であるか、半虚構の小説であるかという疑問を明らかにする。注意されている点は最初になぜある作品に「自伝」というジャンルが付けられるかを分析し、どのように三島由紀夫がその特別な概念を使ったか紹介する。

本論の目的は「仮面の告白」という有名な作品の内容だけではなく、その小説が何の意味を抱いたかという課題にも着眼することである。そうすると、若い平岡公威が「心理分析の刃」(坂本一亀宛ての書簡、2004)により、自分の社会的なアイデンティティを作り、「三島由紀夫」という人物を生み出した経路がわかるようになる (Mishima, Aesthetic Terrorist: an Intellectual Portrait、2018 年)。

## Introduzione

Mishima Yukio (1925-1970) fu uno degli scrittori più popolari, influenti e discussi del ventesimo secolo, sia in Giappone che all'estero. La sua ampia e ricca conoscenza della cultura classica giapponese, così come della letteratura occidentale, gli ha permesso non solo di essere largamente ammirato in patria per la sua ampia conoscenza della tradizione letteraria autoctona, ma anche di ottenere una solida fama all'estero per il respiro internazionale adottato da molte sue opere. Inoltre, il gesto estremo con cui scelse di togliersi la vita operando il rituale taglio del ventre durante l'occupazione della sede delle forze di autodifesa e le sue esplicite idee politiche ultranazionaliste, lo hanno portato ad essere una figura ampiamente discussa e studiata, non solo pubblicamente, ma anche accademicamente.

Il presente lavoro tenterà di concentrarsi sulle radici della ricerca artistica e personale di Mishima, ovvero sul modo in cui lo scrittore giapponese è passato da una profonda condizione di nichilismo passivo determinata dal contesto familiare e storico in cui è cresciuto, a un principio di nichilismo attivo (Starrs 1994, pp. 41, 86, 193) che lo accompagnerà a partire dalla pubblicazione di *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera) del 1949. Proprio questo romanzo, infatti, segna il punto di arrivo e il fulcro di questo progetto che ha l'obiettivo non solo di affrontare l'appena menzionato percorso di crescita personale di Mishima attraverso gli anni del secondo dopoguerra, ma anche il modo con cui egli riuscì a plasmare una determinata immagine di sé tramite la narrazione semi-autobiografica e la scelta di presentarsi secondo un'"estetica dell'abbandono" (Orsi 2004, p. XXXIII, XXXIV) in quello che si rivelò essere uno dei suoi romanzi più famosi e di più duraturo successo.

Il lavoro si dividerà principalmente in due parti. La prima parte si svilupperà a partire da una raccolta autobiografica di episodi intitolata *Watashi no henreki jidai* (I miei anni di pellegrinaggio) del 1963 la quale servirà per tracciare la difficoltosa crisi intellettuale e artistica che Mishima affrontò alla fine della Seconda guerra mondiale (Cicarella 2007; Nathan 1974) su cui egli stesso riflesse solamente anni più tardi.

Ai fini di tale scopo sarà di grande rilevanza la ricostruzione dell'incontro-scontro avvenuto nel 1946 con Dazai Osamu (1909-1948) che servirà per trattare di quella che era all'epoca la poetica e l'etica artistica di Mishima nei confronti dei romanzi dell'Io (*shishōsetsu*) e, quindi, di una parte del *bundan*. Il confronto con Dazai risulterà infatti utile sia per ricostruire, in parte, il carattere del giovane scrittore, sia per introdurre e definire il complicato rapporto tra autobiografia e finzione letteraria che lo stesso Mishima instaurò volontariamente durante la successiva stesura di *Kamen no kokuhaku*.

La seconda parte e cuore del progetto si concentrerà invece sull'esplorare la profonda valenza artistica e personale che lo stesso *Kamen no kokuhaku* ebbe per Mishima nella ricerca, secondo le sue stesse parole, di "un mezzo per recuperare la vita" (Ciccarella 2004; Mishima 1949). Non solo saranno perciò importanti gli studi e le riflessioni relative alla biografia dell'autore (Ciccarella 2007; Nathan 1974), ma anche, da un punto di vista letterario, analizzare come il tema della confessione e della maschera vengano utilizzati da Mishima per mischiare verità e finzione, realtà interiore e realtà artistica nel complesso processo di superamento delle proprie crisi personali e artistiche (Ciccarella 2004; Ilis 2020; Mccarthy 1976; Miyoshi 1974).

Ai fini di tale obiettivo, saranno di grande utilità studi di Philippe Lejeune riguardo al genere letterario dell'autobiografia (*Il patto autobiografico* 1986, ed or. 1975). Questi serviranno infatti per esplorare le complesse dinamiche che si celano dietro al romanzo autobiografico e semi-autobiografico, ovvero dinamiche sia di tipo stilistico-formale (ad esempio l'instaurazione di un "patto fantasmatico", in particolare tramite l'incipit), sia di tipo identitario-personale (che valore ha per un autore scrivere di sé attraverso la fiction) che verranno affrontate nell'arco del secondo capitolo.

Le fonti primarie su cui si andrà a riflettere saranno principalmente *Kamen no kokuhaku* e alcune note o raccolte di memorie intitolate *Kamen no kokuhaku nōto* (1949) e *Watashi no henreki jidai* (1963) a cui verranno affiancati molteplici studi critici e interpretativi (Keith 2012; Nakao 2012; Rankin 2018) al fine di ricostruire il percorso, sia volontario che involontario, di crescita di Yukio Mishima fino all'anno 1949. La metodologia seguirà dunque un affiancarsi di informazioni bibliografiche all'analisi e al commento di alcuni brani col fine di evidenziare gli stretti legami tra arte e finzione letteraria su cui l'autore sviluppò buona parte della propria carriera artistica (Rankin 2018).

Principale fulcro del lavoro saranno principalmente le operazioni consapevoli e intenzionali operate da Kimitake Hiraoka nella creazione dell'alter ego letterario "Mishima Yukio" sfruttando lo spazio sottile che si venne a creare tra narrazione autobiografica e narrazione fittizia nel processo di stesura di *Kamen no kokuhaku*, romanzo autobiografico di seguito preso in esame.

Alla fine del lavoro seguirà una sezione con le conclusioni del progetto e i relativi risultati finali sulla base delle premesse e delle aspettative appena illustrate.

## Capitolo Uno

### Il periodo della crisi, Dazai Osamu e gli anni di pellegrinaggio

#### 1.1 La sconfitta bellica e il ritorno alla normalità

Prima della pubblicazione di *Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera) del 1949 e della vera e propria nascita del fenomeno letterario “Mishima Yukio”, lo scrittore dovette affrontare un periodo particolarmente significativo di profonda crisi letteraria negli anni dell'immediato dopoguerra. La sconfitta bellica nel secondo conflitto mondiale e la successiva occupazione americana, infatti, segnarono per il giovane autore una fase di ridotto interesse letterario<sup>1</sup> e, al tempo stesso, un momento di complicata crescita personale testimoniata sia dallo stesso *Kamen no kokuhaku*, uno dei romanzi più ispirati alla vita dello stesso Mishima, sia da alcune sue dichiarazioni successive che verranno esaminate nell'arco di questo capitolo.

Il principale obiettivo di questa sezione sarà occuparsi specificatamente di questo periodo di crisi e di contestualizzare l'incontro che avvenne tra lo stesso Mishima e lo scrittore Dazai Osamu qualche anno prima, nel 1946. Tale evento non sarà solo utile a inquadrare il disprezzo che l'allora esordiente nutriva nei confronti dei cosiddetti “romanzieri dell'Io” e, quindi, a collocarlo all'interno del *bundan* dell'epoca, ma servirà anche per comprendere le motivazioni e le affinità dietro a quel tipo di astio che lo condusse, con tutta probabilità, a produrre un'opera del tutto simile a quegli stessi *shishōsetsu* che sembrava disprezzare. *Kamen no kokuhaku*, infatti, è un romanzo semi-autobiografico del tutto simile a quelli che avevano reso famoso lo stesso Dazai, come ad esempio i più famosi *Shayō* (Il sole si spegne) del 1947 e *Ningen shikkaku* (Lo squalificato) del 1948, anche se si differenzia da quest'ultimi per alcune caratteristiche specifiche che verranno trattate nell'arco di questo lavoro.

Sia dai contenuti dei suoi primi racconti pubblicati nel 1944 col titolo *Hanazakari no mori* (La foresta in fiore), sia da alcuni passaggi fondamentali contenuti all'interno di *Kamen no kokuhaku*, è possibile intuire il significato simbolico, estetico ed esistenziale che la guerra e, soprattutto, l'eventualità di morire da un giorno all'altro, assunsero agli occhi del giovane Mishima. Ciò accadde non solo perché la retorica romantica e imperialista della *Nihon Romanha* (Scuola romantica giapponese), di cui il giovane faceva allora parte, celebrava agli inizi degli anni Quaranta il conflitto

---

<sup>1</sup> Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, “La luna sull'acqua”, Napoli, Liguori, 2007, pp. 51, 52, 56.

mondiale e glorificava la possibilità di perire sul campo di battaglia,<sup>2</sup> ma anche e soprattutto perché, come ipotizzato da Andrew Rankin, egli vedeva in quell'epoca instabile di disastri e di fine imminente un corrispettivo esterno del suo particolare senso estetico decadente.<sup>3</sup>

Per tale ragione, la prospettiva della pace che si aprì di fronte alla sua generazione con l'occupazione americana del dopoguerra non fu per lui un evento positivo come, secondo Ciccarella, lo fu per tutti quegli intellettuali che da tempo erano ansiosi di potersi esprimere liberamente senza i limiti della censura,<sup>4</sup> bensì sancì l'avvento di una piatta quotidianità che Mishima teneva e a cui attribuiva un'assoluta e inevitabile banalità come si intuisce da molteplici passaggi di *Kamen no kokuhaku*.<sup>5</sup> Per lui non fu affatto facile rassegnarsi alla sconfitta bellica del Giappone e, ancora di più, al fatto che il tragico universo letterario a cui si era ispirato in passato stava perdendo quella spinta romantica e quelle basi ideologiche che fino ad allora l'avevano sempre sostenuto all'interno della *Nihon romanha*.

Per questo nei primi anni del dopoguerra lo scrittore dovette affrontare un periodo difficile. Non fu provato solo esternamente (il padre lo costrinse infatti nel 1947 a fare domanda per un lavoro nel Ministero delle Finanze costringendolo a una carriera che non gli interessasse minimamente),<sup>6</sup> ma anche e soprattutto internamente come ipotizza il critico Okuno Takeo:

Io credo che l'evento storico-sociale della sconfitta del Giappone abbia cambiato alla radice la sua struttura spirituale. [...] Purtroppo, senza che nessuno se ne accorgesse, [la sconfitta bellica] ha svolto un ruolo decisivo per lo spirito di alcune persone. Per Mishima e i giovani della sua generazione [...] la sconfitta non rappresentava affatto un evento esterno, ma un evento interiore. Da questo punto di vista si può chiaramente separare Mishima dagli altri scrittori della Sengoha (Scuola del dopoguerra); quegli scrittori [...] che pensavano al dopoguerra come un [sic!] momento dove poter realizzare i pensieri e le idee che avevano acquisito prima della guerra. Mentre questi scrittori parlavano dell'influenza della guerra e riuscivano a cambiare la loro posizione, quelli come Mishima non riuscivano a riconoscere obiettivamente quest'influenza e continuavano a vivere nell'inerzia.<sup>7</sup>

Alla luce di tali parole, dunque, si può comprendere meglio lo stato di sconforto e di paralisi in cui lo scrittore dichiara di essere caduto successivamente all'occupazione americana e che viene

---

<sup>2</sup> Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, "La luna sull'acqua", Napoli, Liguori, 2007, pp. 25, 26; John NATHAN, *Mishima. A Biography*, London, Hamish Hamilton, 1974, p. 45.

<sup>3</sup> Andrew RANKIN, *Mishima Aesthetic Terrorist: An Intellectual Portrait*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2018, pp. 31, 32.

<sup>4</sup> Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, "La luna sull'acqua", Napoli, Liguori, 2007, pp. 47, 49.

<sup>5</sup> MISHIMA Yukio, *Confessioni di una maschera [Kamen no kokuhaku]*, trad. di Andrea Maurizi, in *Romanzi e racconti - Volume primo 1949-1961*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 144, 214, 215.

<sup>6</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 58.

<sup>7</sup> Citazione di OKUNO Takeo in Emanuele CICCARELLA, "Aspetti socio-psicologici della formazione artistica di Mishima Yukio", *Orientalia Parthenopea*, XVIII, 2018, pp. 20, 21.

così descritta in un suo saggio autobiografico del 1963 intitolato *Watashi no henreki jidai* (I miei anni di pellegrinaggio):

[...] ad ogni modo ad un certo punto giunsi alla necessità di analizzare a fondo e con le mie stesse mani l'origine di una così disperata e insistente estetica nichilista. Scribacchiando assiduamente racconti brevi, sentivo che la mia vita non aveva senso ed ero travolto da un profondo senso di impotenza [*watashi wa hontō no tokoro, ikiteitemo shiyō ga nai ki ga shiteita*]. Nell'arco di una giornata passavo spesso da una profonda depressione a un meraviglioso stato d'euforia e in poco tempo ero capace di diventare prima l'uomo più felice del mondo, poi quello più triste. Allora mi interrogavo spesso sul senso della mia giovinezza e, anzi, a un certo punto arrivai persino a dubitare se in fondo fossi veramente giovane o meno.<sup>8</sup>

Quest'ultimo passaggio è particolarmente significativo non solo perché è una testimonianza diretta, seppur a posteriori, del profondo stato di disorientamento nel quale il giovane Mishima era precipitato nel secondo dopoguerra, ma anche perché al suo interno è menzionata esplicitamente quell'"estetica nichilista" che vari studiosi attribuiscono spesso allo stesso scrittore e che ritengono sia una delle basi se non della sua intera carriera, come avviene nel caso di Starrs, quantomeno di alcuni suoi romanzi, primo fra tutti *Kamen no kokuhaku*.<sup>9</sup>

Tale nichilismo dipendeva probabilmente, come accennato poco fa, dal clima del dopoguerra e in particolare dallo sfasamento che Mishima avvertiva per "l'approccio ottimistico e positivo nei confronti della vita degli scrittori della Scuola del dopoguerra" che egli non riusciva in alcun modo a condividere a causa della sua ossessione per la morte.<sup>10</sup> Ad aggiungersi a ciò, la mancanza di sintonia nei confronti dell'epoca storica in cui stava vivendo divenne definitivamente evidente quando, nel novembre del 1948, egli riuscì finalmente a rompere il suo silenzio letterario pubblicando *Tōzoku* (I ladri), ovvero il suo primo, travagliato romanzo. Nonostante il suo nuovo mentore e futuro Premio Nobel Kawabata Yasunari avesse scritto personalmente una prefazione al suddetto lavoro, infatti, l'opera passò praticamente inosservata, ovvero subì la stessa sorte capitata anche ai precedenti racconti brevi *Tabako* (La sigaretta), pubblicato nel 1946, da *Shitaka no yoru* (La preparazione della sera) e da *Haruko* (Haruko), questi ultimi due apparsi sulla rivista *Ningen* nel 1947.<sup>11</sup>

Mishima avvertiva chiaramente il contrasto stridente tra il contesto letterario dell'epoca con

---

<sup>8</sup> MISHIMA Yukio, *Watashi no henreki jidai*, in "Mishima Yukio Zenshū", Tokyo, Shinchōsha, 1973-1976 (d'ora in avanti abbreviato in MYZ), vol. 30, p. 457 (traduzione dell'autore).

<sup>9</sup> In un certo senso, si può dire infatti che Starrs in *Deadly dialectics - Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1994 abbia costruito il proprio discorso interamente sulla tematica del nichilismo in Mishima partendo dalla evoluzione fino ad arrivare alla sua applicazione in vari suoi romanzi. Ciccarella, invece, coinvolge ampiamente tale senso estetico soprattutto nell'analisi di *Kamen no kokuhaku* all'interno del lavoro Emanuele CICCARELLA, *La maschera infranta. Viaggio psicoestetico nell'universo letterario di Mishima*, "Profili", Napoli, Liguori, 2004.

<sup>10</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 51.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 51, 52, 55, 56.

le attenzioni che in precedenza aveva ricevuto dal gruppo della *Romanha* tanto che, anni più tardi e sempre in *Watashi no henreki jidai*, descrisse con queste parole il senso di impotenza e di banalità che provava in quei giorni:

Nel dopoguerra, nonostante non avessi il coraggio di far sentire la mia voce, non avevo abbandonato il sogno di diventare scrittore e, come molti sanno, in quel periodo vivevo una doppia vita distribuita tra lo studio e la scrittura. Tuttavia, nella mia piatta vita da studente di legge non avevo ogni sorta di tentazione come hanno i giovani d'oggi, né tempo di svagarmi, bensì una volta uscito da scuola non facevo altro che tornare a casa nonostante la società fosse in subbuglio e il *bundan* stesse allora affrontando un'epoca di pieno fermento letterario. Anche io, nel segreto del mio cuore, volevo cavalcare quell'onda, ma una volta che il piccolo gruppo di cui ero membro durante la guerra scoppiò come una bolla, anche il mio sogno di rappresentare lo spirito dei tempi svanì e a vent'anni mi sentivo già antiquato nei confronti del mondo [*jidai okure ni natte shimatta*]. Ciò mi lasciò perduto e senza direzione [*kore ni wa watashi mo tohō ni kureta*]. I miei amati Radiguet, Wilde, Yeats e anche i classici giapponesi erano ormai contro le tendenze dell'epoca. Potrà sembrare esagerato esprimermi così, ma se durante la guerra i miei gusti personali erano permessi, nel dopoguerra si era riaperto improvvisamente il libero e selvaggio mercato delle idee e dei principi dell'arte motivo per cui ciò che non corrispondeva all'essenza della società veniva in breve tempo gettato via. Quel giovane che durante la guerra era trattato come un piccolo genio all'interno del suo gruppo ora, nel dopoguerra, non conduceva altro che un'inutile vita da ragazzino che nessuno prendeva in considerazione.<sup>12</sup>

La doppia vita a cui Mishima qui si riferisce è dovuta agli studi di legge iniziati nel 1944 e terminati nel 1947 a cui il padre l'aveva praticamente obbligato e che lo resero nello stesso 1947 un funzionario del Ministero delle Finanze. L'aspirante scrittore iniziò così a scrivere dopo il lavoro, spesso fino a notte fonda, stremandosi fino al punto di scivolare pericolosamente sui binari del treno un giorno in cui le innumerevoli ore di insonnia accumulate l'avevano portato all'esaurimento fisico. A seguito di tale episodio il padre Azusa, stando a quanto riporta Ciccarella, per quanto rigido e solitamente fisso sulle sue posizioni, acconsentì infine alla carriera letteraria del figlio con l'unica condizione di dover diventare, se avesse voluto veramente intraprendere quella strada, il più grande scrittore del Giappone.<sup>13</sup>

Nonostante il lieto fine della vicenda, quei mesi di duri sforzi mentali e fisici rimasero sicuramente impressi nella coscienza di Mishima e lo portarono ad ammettere anni più tardi, in *Watashi no henreki jidai*, che il difficile percorso che lo condusse alla scrittura di *Kamen no kokuhaku* fu determinato inevitabilmente dalle difficoltà che affrontò di quel periodo della sua vita: “Ma dopotutto, ciò che ora capisco veramente, è che quel romanzo è l'unico che io abbia scritto proprio

---

<sup>12</sup> MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol, 30, cit., p. 437 (traduzione dell'autore).

<sup>13</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 57-59.

grazie alla forza di quell'epoca."<sup>14</sup> Lo scrittore non si riferiva quindi solamente ai profondi contrasti che avvertiva con il *bundan* e con la società in cui viveva, ma anche al proprio trascorso personale che a breve avrebbe compreso anche la morte della sorella Mitsuko e la fallita relazione con una ragazza della sua età.<sup>15</sup> Inoltre, nel mondo letterario dell'epoca, si ritiene che anche un altro evento molto significativo abbia colpito la sensibilità di Mishima in quegli anni, ovvero il suicidio nel 1948 di Dazai Osamu, uno degli scrittori più conosciuti e celebrati dell'epoca.<sup>16</sup>

I due si erano incontrati solamente una volta, nel 1946,<sup>17</sup> ma per quanto breve e intenso fu quel breve confronto, si può dire che esso abbia rappresentato non solo l'opinione che Mishima possedeva allora nei confronti del genere letterario dello *shishōsetsu* e dei suoi esponenti (dei quali Dazai era uno dei più conosciuti), bensì anche l'atteggiamento che successivamente fu determinante per la scrittura del suo *Kamen no kokuhaku*, ossia una delle opere che certamente hanno tratto più ispirazione dai suddetti romanzi dell'Io nonostante le sue componenti originali.

Nell'arco di questo capitolo si tenterà di approfondire le dinamiche di questo incontro. Dopo aver contestualizzato brevemente il panorama letterario dell'immediato dopoguerra e presentato il personaggio di Dazai Osamu, si arriverà in seguito a un breve confronto tra i due scrittori e a esaminare le dichiarazioni rilasciate in *Watashi no henreki jidai* da Mishima. In questo modo, l'obiettivo sarà quello di approfondire l'influenza, seppur indiretta e forse ripudiata, che Dazai ebbe sul giovane esordiente ed esplorare come questa lo condusse probabilmente a elaborare un particolare tono autobiografico all'interno del romanzo *Kamen no kokuhaku*, ovvero la sua prima opera a conquistare un immediato e duraturo successo.

## 1.2 Il confronto col *bundan*

### 1.2.1 *Shishōsetsu* e antipatie

Il termine *shishōsetsu* (romanzo dell'Io) apparve per la prima volta intorno agli anni Venti del Novecento presso i circoli letterari giapponesi e indicava generalmente una tipologia particolare di opera autobiografica in cui l'autore si raccontava apertamente includendo spesso aspetti strettamente

---

<sup>14</sup> MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, p. 437, traduzione di Ciccarella in Emanuele CICCARELLA, "Metafisica del Thanatos in Confessioni di una maschera: Le considerazioni di Noguchi Takehiko", *Kervan - International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 17, 2013, p. 6.

<sup>15</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 54, 55.

<sup>16</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 59; NATHAN, *Mishima. A Biography...*, p. 91.

<sup>17</sup> TAKAHASHI Hiromutsu, "Dazai Osamu 'Nyoze-gamon' to Mishima Yukio 'Watashi no henreki jidai' no aida", *Sagamikokubun*, 43, 2016, p. 74.

personali e talvolta scabrosi.<sup>18</sup> Tali lavori presentavano quasi sempre un caratteristico stile introspettivo e una componente di autoanalisi psicologica che li rendevano non solo romanzi alquanto elaborati per il modo in cui veniva organizzata e gestita la narrazione, ma anche testimonianze della sincerità dell'autore che in tal modo si metteva a nudo di fronte al proprio pubblico.<sup>19</sup> Secondo la studiosa Tomi Suzuki il termine *shishōsetsu* “generally designates an autobiographical narrative in which the author is thought to recount faithfully the details of his or her own personal life in a guise of fiction”,<sup>20</sup> ma in realtà, come problematizza lei stessa, l'utilizzo di tale categoria risulta, fin dall'inizio, particolarmente nebulosa e problematica.<sup>21</sup>

Il motivo risiede nella mancanza di una netta separazione tra i romanzi dell'Io e altri tipi di opere in prima persona che presentano sia un rilevante impiego della finzione letteraria, sia un ampio utilizzo di materiale autobiografico rielaborato. Ciò che distingue uno *shishōsetsu* da un romanzo solamente ispirato a fatti personali, infatti, non è la presenza di particolari caratteristiche che lo contraddistinguono a priori, bensì è il modo con cui vengono utilizzati al suo interno elementi biografici e il loro riconoscimento da parte dei lettori a stabilire l'applicazione di una particolare ottica interpretativa: è il pubblico che, riconoscendo nelle vicende narrate alcune corrispondenze con la vita dell'autore le riconduce a lui e battezza definitivamente il testo come autobiografico, ossia come *shishōsetsu*.

Così facendo il processo di applicazione di un determinato genere letterario (in questo caso l'autobiografia) risulta essere esterno all'opera stessa, ovvero risulta avvenire nelle menti dei lettori e degli agenti, e non risulta invece causata da sue caratteristiche particolari. A contrario, in assenza di una definizione universale e di un dato schema di lettura, la semplice lettura di un testo risulta non basta a capire quanto un racconto è veramente veritiero oppure no; quanto di finzione e quanto di verità si trova in una confessione letteraria, motivo per cui è indispensabile, in presenza di una presunta autobiografia, prendere cautamente in esame anche la vita dello stesso autore e definire il modo in cui tale genere viene applicato dai fruitori in un caso specifico di riferimento.

Per tale ragione, la categoria letteraria di *shishōsetsu* servì dagli anni Venti in poi a classificare la maggior parte delle opere (spesso anche retroattivamente, come nel caso dei classici della letteratura giapponese) secondo il modello di lettura dell'autobiografia e a facilitarne così la fruizione e la diffusione. Fu proprio in questo modo, secondo Suzuki, che i produttori e i fruitori dei testi letterari divennero in grado di orientarsi senza sforzo all'interno del campo letterario, ovvero

---

<sup>18</sup> Donald KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984, pp. 506, 508.

<sup>19</sup> KEENE, *Dawn to the West...*, cit., pp. 507, 515.

<sup>20</sup> SUZUKI Tomi, *Narrating the self: fictions of Japanese modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 1.

<sup>21</sup> SUZUKI, *Narrating the self...*, cit., p. 2.

grazie alla condivisione di uno schema di lettura comune, quello che riconosceva per le medesime opere autobiografiche o semi-autobiografiche le stesse caratteristiche e le stesse strategie di interpretazione.<sup>22</sup> Alla luce di queste ultime riflessioni, la studiosa riconosce sempre nell'applicazione dell'etichetta di "romanzo dell'Io" un particolare paradigma interpretativo, nato e diffuso dal discorso comune, che descrive con queste parole:<sup>23</sup>

[...] the so-called I-novel is not a genre that can be defined by certain referential, thematic, or formal characteristics. Instead, as I shall argue, the reader's expectations concerning, and belief in, the single identity of the protagonist, the narrator, and the author of a given text ultimately make a text an I-novel. [...] The I-novel, instead of being a particular literary form or genre, was a literary and ideological paradigm by which a vast majority of literary works were judged and described. Any text can become an I-novel if read in this mode.<sup>24</sup>

In sostanza, a partire dagli anni Venti in cui iniziò a diffondersi, lo schema interpretativo dello *shishōsetsu* divenne la più comune strategia di produzione e di ricezione di testi letterari all'interno del *bundan* giapponese continuando a dominare incontrastata (nonostante la censura e alcune voci contrarie a partire dal dopoguerra) fino agli anni Cinquanta.<sup>25</sup> Per questo motivo, era inevitabile che anche il giovane Mishima, quale esordiente, avrebbe dovuto prima o poi venire a contatto con un così diffuso, esteso ed apprezzato modo di fare e di concepire la letteratura, e l'episodio più significativo di tale confronto potrebbe consistere proprio nell'incontro avvenuto a soli ventun anni con lo scrittore Dazai Osamu. È dal risultato di quest'ultimo evento, infatti, che è nata probabilmente l'intenzione di Mishima di allontanarsi da quel tipo di romanzo "autobiografico, intimistico e sofferto" per rivolgersi invece a romanzi "di pensiero" sostenuti e imbevuti della "visione del mondo dell'autore", per utilizzare gli stessi termini impiegati da Maria Teresa Orsi.<sup>26</sup>

Tuttavia, egli compì tale passo in maniera definitiva e irreversibile solamente qualche anno più tardi, a partire dai romanzi successivi alla pubblicazione di *Kamen no kokuhaku* (proprio il suo romanzo più "intimistico e sofferto") e successivamente all'adozione di un nichilismo di tipo attivo. Ad ogni modo, infatti, prima dell'intenzione di dedicarsi unicamente a romanzi filosofici, sembra che fu un altro l'elemento che lo ricondusse, in maniera molto più diretta, al confronto con i romanzieri dell'Io e col loro modo di fare letteratura, ossia l'istintiva e profonda repulsione che egli dichiarò di provare in *Watashi no henreki jidai* per loro e in particolare per lo stesso Dazai Osamu che lo scrittore

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>25</sup> In Donald KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984, p. 515; SUZUKI Tomi, *Narrating the self: fictions of Japanese modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 3.

<sup>26</sup> Maria Teresa ORSI, "La neve e il sangue", in Mishima Yukio, *Romanzi e racconti - Volume primo 1949-1961*, Milano, Mondadori, 2004, cit., pp. XIV, XV.

incontrò solo nel 1946.<sup>27</sup> Secondo Orsi Mishima rifiutava “il ruolo dell’artista maledetto che nella degenerazione dei tempi trova una giustificazione alla propria volontà di soccombere”, ovvero esattamente il ruolo “di quel tipo di intellettuale perdente, disilluso, incline al sentimentalismo autoindulgente” di cui Dazai “era diventato nei primi anni del dopoguerra il portavoce indiscusso.”<sup>28</sup>

La natura esatta di quest’antipatia e dei suoi risultati verranno discussi a breve nelle parti che seguiranno. Al momento, prima di una breve introduzione allo scrittore che Mishima dichiarò di disprezzare nel 1963, risulta perciò appropriato anticipare semplicemente che dietro a tale odio John Nathan ritiene si trovasse un principio di empatia e di identificazione apparentemente insolito e inaspettato che egli riassume nella seguente maniera:

Mishima was beginning to locate in himself the same self-destructive impulses he saw in Dazai and was converting the terror of this self-awakening to a hatred of the other man. Mishima declared he hated Dazai because he glorified his weakness, the destructive addictions he was helpless to resist.<sup>29</sup>

#### 1.2.2 Dazai Osamu e la “generazione del sole calante”

Dazai Osamu fu uno degli scrittori più influenti e rappresentativi non solo della letteratura giapponese del dopoguerra, ma soprattutto del gruppo della “scuola decadente”, ovvero della cosiddetta *buraiha*. Questo termine, originariamente utilizzato per riferirsi a chi possedeva tendenze all’alcolismo e a sfuggire dai propri doveri personali, venne utilizzato da Dazai come corrispondente del francese “*libertin*” e divenne, grazie a lui, il modo utilizzato per riferirsi a quella generazione di letterati e artisti che durante gli anni antecedenti alla Seconda Guerra Mondiale e quelli dell’occupazione americana provavano un generale senso di ribellione e di sconforto nei confronti della società e dei circoli culturali del tempo.<sup>30</sup> I *burai* appartenevano solitamente a delle famiglie benestanti (anche se simpatizzavano e adottavano la vita delle classi basse di città) e simpatizzavano tendenzialmente per l’ideologia comunista (anche se raramente partecipavano alle attività politiche del partito).<sup>31</sup>

Dazai Osamu, che rispondeva perfettamente a tali comportamenti, condivideva l’atteggiamento disperato e drammatico nei confronti della vita assunto dalla maggior parte dei cosiddetti libertini e ne divenne presto il portavoce, oltre che uno dei principali punti di riferimento della sua generazione.

Proveniente da una ricca famiglia di origini nobiliari nella penisola sperduta dello Tsugaru, nell’estremo nord dello Honshū, Dazai si trasferì a Tokyo per studiare letteratura francese

---

<sup>27</sup> MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, cit., p. 443.

<sup>28</sup> ORSI, “La neve e il sangue...”, cit., p. XVI.

<sup>29</sup> John NATHAN, *Mishima. A Biography*, London, Hamish Hamilton, 1974, p. 93.

<sup>30</sup> KEENE, *Dawn to the West...*, cit., pp. 1022-1024.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 1022, 1023.

all'università senza tuttavia mai diplomarsi. Nonostante le sue origini aristocratiche, nella capitale scoprì presto i circoli intellettuali di sinistra e partecipò ad alcune attività del Partito Comunista che gli valsero varie indagini da parte della polizia dalle quali solo in seguito la sua influente famiglia riuscì a proteggerlo finanziando inoltre i suoi studi. Nel 1935 accusò alcuni problemi di salute che lo costrinsero al ricovero e gli provocarono un'intensa dipendenza da morfina che, assieme al già sviluppato alcolismo di cui soffriva, sancirono l'inizio di alcuni degli anni più intensi e cupi della sua vita.<sup>32</sup> In tutto questo tempo Dazai accumulò varie relazioni con molteplici donne e, spinto dalla disperazione e dalle sue fragili condizioni emotive, tentò più volte il suicidio, gesto che gli riuscì solamente nel 1948 in compagnia dell'ultima delle sue amanti, Yamazaki Tomie.<sup>33</sup>

Risulta difficile, se non praticamente impossibile, affrontare in pochi paragrafi l'intensa e variegata vita di Dazai Osamu, tra problemi di salute, rapporti personali e sviluppi letterari spesso intermittenti e di non immediata ricostruzione, ma al fine dell'analisi che seguirà risulta funzionale orientare il discorso secondo alcune importanti interpretazioni di Phillis Lyons. La studiosa, infatti, ritiene che sia stato un generale senso di colpa, di inferiorità e di inadeguatezza provato dallo scrittore nell'arco della sua vita a ispirare profondamente i suoi lavori.<sup>34</sup> Le cause principali di tali sentimenti sarebbero originate da tre fonti differenti, ovvero il contrasto tra le sue origini provinciali e l'ambiente sociale di Tokyo, la sua famiglia aristocratica e le sue idee di sinistra e, infine, il suo atteggiamento libertino anticonvenzionale e la mentalità conservatrice dei suoi genitori e dei suoi fratelli.<sup>35</sup> Queste ultime tre opposizioni, orientate sempre verso un tragico confronto con il proprio passato e il proprio contesto di provenienza, costituirebbero la base di quell'istintivo spirito di ribellione che sembrò muovere Dazai fin dall'inizio e che porta Lyons a definirlo come un "poeta dell'adolescenza": "In Japan Dazai remains a poet of adolescence. The problems of social adjustment he wrote about – personal identity, family role, politics, career as a man, husband, father, lover – are the ones that emerge naturally when youth is on the brink of adulthood."<sup>36</sup>

Per indagare le origini di quest'ultima istanza ribelle di Dazai e di un atteggiamento che lei riconosce come adolescenziale, sempre la stessa Lyons vede nell'infanzia apparentemente bucolica dello scrittore l'origine del dolore che cercò di espellere attraverso la letteratura e che ritiene sia nato dal senso di abbandono causato dalla freddezza dei suoi genitori e dalla separazione dalla balia Take,

---

<sup>32</sup> Donald KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984, p. 1041; Phillis I. LYONS, *The Saga of Dazai Osamu: A Critical Study with Translations*, Stanford, Stanford University Press, 1985, pp. 36, 37.

<sup>33</sup> Phillis I. LYONS, *The Saga of Dazai Osamu: A Critical Study with Translations*, Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 23, 27, 28.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 179.

l'unica figura materna che lo accompagnò nel suo difficile percorso di crescita, avvenuto in tenera età.<sup>37</sup> Commenta così la studiosa di fronte agli eventi (allontanamento da casa e famiglia, complicazioni di salute, dipendenze da morfina, Guerra Mondiale, depressione etc.) che condussero Dazai alla tendenza autodistruttiva dei suoi ultimi anni:

What this outline does not show, however, is the extent to which the adult's sense of alienation, characterized by doubt, guilt, and fear, which resulted in protracted self-destruction, were present in the child. The seemingly privileged childhood, in a bucolic and sheltered setting, was where the process started, obviously. And most of the literary journey of Dazai Osamu was an attempt to express and expel the early pain.<sup>38</sup>

Forse fu proprio a causa di questo dolore interiore che egli avvertiva e che inevitabilmente trapela dai suoi lavori che Dazai Osamu divenne, specialmente nel dopoguerra, uno dei più importanti esponenti di quella classe di autori disillusi nei confronti della società e della politica. Il suo romanzo più famoso e influente, infatti, fu *Shayō* pubblicato nel 1947, ossia un'opera incentrata sulla tragica storia di una famiglia che dopo la Seconda Guerra Mondiale assiste inevitabilmente al declino delle proprie origini aristocratiche in uno scenario sociale cupo e deprimente. La protagonista – e per larga parte narratrice – Kazuko deve accompagnare la madre nel desolante percorso che la condurrà alla morte e deve confrontarsi con la crescente dissoluzione morale del fratello aspirante scrittore che sul finale, dopo una lunga spirale di alcool e droghe, deciderà di togliersi la vita. L'opera fu così rilevante da diventare presto il romanzo più conosciuto di Dazai e da coniare il termine *shayōzoku* (la generazione del sole calante)<sup>39</sup> per riferirsi a quella stessa generazione senza riferimenti ideologici, familiari e spesso affettivi che lo scrittore seppe rappresentare con i suoi romanzi e della cui tristezza e inquietudine divenne infine uno degli emblemi più riconosciuti, specialmente dopo la sua stessa morte.

Ma in che modo Dazai Osamu fu in grado di rappresentare, a livello stilistico, questo senso di disorientamento e dissoluzione che divenne infine parte imprescindibile del suo stile?

Lo scrittore, in linea con la tradizione letteraria dello *shishōsetsu*, si dedicò sempre a esprimere sé stesso, specialmente il suo dolore e le sue angosce, tramite i suoi lavori, ma ciò che lo contraddistinse in particolare dagli altri autori fu il tono ironico con cui spesso alleviò i contenuti estremamente tragici e sofferti della sua prosa.

[...] the true measure of Dazai's artistic gift lies precisely in the personalness of his writing. He universalizes his experience by refusing to project it onto some ill-understood and wholly fictional protagonist. With his own special mixture of irony and vulnerability, he draws portraits of the

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 56, 57.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>39</sup> KEENE, *Dawn to the West...*, cit., pp. 1060-1062.

character he knows best – himself. And he does it in a way that draws a feeling of recognition from the reader.<sup>40</sup>

Inoltre, sebbene i toni tragici dei suoi romanzi (così come gli aspetti ironici) possano a volte sembrare unicamente delle strategie retoriche usate dallo scrittore per catturare e manipolare l'attenzione del lettore coinvolgendolo tramite i suoi personaggi, in realtà questi ultimi non sono vere e proprie entità autonome ma consistono spesso in voci differenti della sua stessa personalità. Quest'ultima tendenza personale di Dazai viene interpretata da Miyoshi Masao come un profondo desiderio di attenzioni e si manifesta, appunto, nella sua costante tendenza a scrivere e a trattare sempre di sé stesso:

There is a monomaniacal 'first-person' quality about everything he wrote. No matter what mask he assumed, it is always his own, very personal self who is speaking. He wrote everything furthermore with the expectation that his reader would recognize and enjoy *his* words, *his* thoughts, *his* feelings. For him a novel was a personal record, and its fictionality consisted in its tonal manipulations, the various ways he looked at himself.<sup>41</sup>

Secondo Miyoshi uno dei motivi principali per cui Dazai Osamu scriveva, dunque, era proprio questo profondo e impellente bisogno d'attenzioni, forse proprio di quelle che non aveva mai ricevuto durante la sua difficile – seppur “bucolica” – infanzia e che successivamente determinarono il suo adolescenziale atteggiamento ribelle nei confronti della famiglia e della società. Per lui era importante sentirsi riconosciuto, era importante sentirsi accettato dal proprio pubblico motivo per cui, per avvertire tale sensazione come più autentica e spontanea possibile, era imprescindibile che l'argomento della sua letteratura fosse la più spoglia delle verità riguardo a sé stesso. “His only escape was through the truth; and the only way he could tell the truth was through his [works]”<sup>42</sup> afferma ad un certo punto Lyons mettendo in luce uno degli aspetti caratteristici della letteratura di Dazai: raccontarsi in maniera completa o, almeno, come si vedrà tra poco, cercare di farlo nel modo più autentico possibile.

Anche prima della successiva analisi di *Kamen no kokuhaku* si preciserà, come ora, che è inevitabile per un autore operare distorsioni, selezioni o tagli riguardo ai propri ricordi quando egli scrive di sé stesso, specialmente se ciò avviene col fine di produrre un testo letterario fruibile da parte di un ipotetico lettore. Per tale motivo, in realtà, anche la stessa Lyons arriva ad ammettere, quasi contraddicendosi, che anche Dazai “knew that he lived behind some masks, as every man does at some extent”, e in maniera simile anche Keene riconosce in ogni opera dell'autore giapponese

---

<sup>40</sup> LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., pp. 55, 56.

<sup>41</sup> MIYOSHI Masao, *Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 123.

<sup>42</sup> LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 78.

l'inegabile presenza della fiction.<sup>43</sup> Per quanto Dazai si impegnasse a raccontare di sé tramite i suoi romanzi e per quanto fosse forte in lui la necessità di esprimersi senza riserve, è impossibile ammettere che ciò che scriveva era la più completa e assoluta verità: “His whole life [...] was an act of pretending to cover-up the truth. Yet he had to tell the truth, had to manifest his ‘stupid little effort’, for the child always seeks approval. [...] Yet, at the same time, to protect himself, he had to keep up the shield that he was only pretending.”<sup>44</sup>

Da queste ultime riflessioni, si intuisce che l'atteggiamento assunto da Dazai era in realtà più ambiguo e meno lampante di come può apparire considerando i suoi romanzi come autentici esempi di *shishōsetsu* atobiografici. Da un certo punto di vista, basandosi sulle interpretazioni di Lyons, si può ipotizzare che egli fosse solito mascherare, tramite la fiction e l'ironica tendenza ad auto-caricaturarsi, i lati più profondi della sua personalità come solitamente richiesto dalla necessità artistica di produrre un testo letterariamente di qualità. Tuttavia, al tempo stesso, proprio questi ultimi elementi sembrano essere ciò che egli voleva trasmettere tramite le sue storie; obiettivo che infine, almeno in parte, egli riuscì a compiere come testimoniato dalla forte empatia provata dai suoi lettori e dal successo che ottenne, non solo in vita, ma anche dopo la sua stessa morte.

Mishima, per quanto potesse condividere il sentimento di disorientamento e di avvilito provato durante il secondo dopoguerra, non provò mai simpatia per il modo utilizzato da Dazai per trasmettere i propri sentimenti al suo pubblico di riferimento. L'autocommiserazione, in particolare, ovvero la pietà che provava per sé stesso e che lo avvicinava ai suoi lettori, non fu mai tollerata dal giovane esordiente il quale, fin da subito, aveva imparato a fare i conti con il proprio dolore in maniera radicalmente differente. Nato e cresciuto in una famiglia fortemente caratterizzata dai contrasti tra la madre Shizue e la nonna Natsuko, Mishima, secondo l'interpretazione di Ciccarella, sarebbe stato abituato fin da piccolo a vivere internamente le tensioni che avvertiva su di sé nascondendo all'esterno il suo sentire.<sup>45</sup> La stessa tendenza potrebbe essere confermata anche dall'episodio del passaggio a livello avvenuto in tenera età e dalla precoce passione per la letteratura, emblema del suo rifugiarsi all'interno di una realtà “altra” rispetto a quella quotidiana, che nacque in lui fin da piccolo.<sup>46</sup>

Per tale motivo, nonostante alcune similitudini con l'infanzia di Dazai per quanto riguarda

---

<sup>43</sup> LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 78; KEENE, *Dawn to the West...*, cit., pp. 1028.

<sup>44</sup> LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 87.

<sup>45</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 9-13.

<sup>46</sup> L'episodio a cui si fa qui riferimento viene riportato da Ciccarella in *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, “La luna sull'acqua”, Napoli, Liguori, 2007, pp. 10, 11 e consiste in un esempio piuttosto estremo della volontà di Azusa di infondere il giovane figlio con una disciplina ferrea e “maschile”. Alla stazione di Shinjuku il padre avrebbe infatti avvicinato pericolosamente il piccolo Mishima ai treni a vapore che sfrecciavano allora vicino alla strada e avrebbe minacciato di gettarlo “in una fogna” se questi avesse mostrato segni di debolezza. Secondo il ricordo del padre, Mishima sarebbe misteriosamente rimasto insensibile di fronte a un pericolo così imminente e avrebbe mantenuto “un'espressione rigida e immobile come una maschera del teatro *nō*.” Lo stesso episodio è riportato anche in NATHAN, *Mishima. A Biography*, London, Hamish Hamilton, 1974, pp. 13, 14.

l'ambiente "bucolico" (inteso come insieme di premure ricevute), per le presunte origini nobiliari e per l'istruzione aristocratica ricevuta dalla nonna, la strategia del piccolo Mishima sarebbe stata quella di sopportare stoicamente le tensioni che avvertiva nella sua famiglia e di non cedere mai di fronte ai sentimenti, persino quelli più umani, come gli era stato impartito da una rigida e severa educazione.<sup>47</sup> Mishima, forse a causa di questo diverso approccio nei confronti del dolore, pare che abbia adottato fin dall'inizio una solida opposizione nei confronti dei romanzieri dell'Io e del loro modo di celebrare la tristezza ragion per cui, quando finalmente i due scrittori si incontrarono per la prima e unica volta nel 1946, egli, stando alle sue affermazioni successive, non si trattenne dall'assumere un atteggiamento deciso e polemico; un atteggiamento che non mancò di stupire i presenti e che, in realtà, fu probabilmente indice di qualcosa di più rilevante di una semplice e superficiale antipatia.

### 1.2.3 Il confronto diretto

Si venga a questo punto alla descrizione dell'unico incontro avvenuto tra Mishima Yukio e Dazai Osamu risalente al 14 dicembre 1946.<sup>48</sup> L'episodio accadde a causa di un evento occasionale: alcuni scrittori amici di Dazai erano riusciti a procurarsi delle bottiglie di ottimo *sake* e avevano deciso di organizzare una serata per bere assieme e discutere di letteratura a casa di Takahara Kiichi. Mishima si presentò all'evento accompagnato da Yashiro Seiichi, un drammaturgo ammiratore di Dazai, ma durante la serata, a contrario di tutti gli altri, non approfittò dell'alcool e rimase tutto il tempo in disparte mentre il resto della compagnia beveva e discuteva animatamente.<sup>49</sup>

Fu a quel punto che, come riporterà lui stesso nel 1963 con la pubblicazione di *Watashi no henreki jidai*, Mishima si alzò, fronteggiò Dazai ed esclamò ad alta voce che odiava la sua letteratura: «Anata no bungaku wa kirai desu».<sup>50</sup> A quel punto Dazai, colto di sorpresa da quell'inaspettata dichiarazione, ebbe un attimo di esitazione prima di voltarsi verso il saggista Kamei Katsuichirō, anche lui presente, ed esclamare senza rivolgersi a nessuno in particolare: "Anche se dice così, in fin dei conti, è venuto, quindi devo piacergli. Sì, sono sicuro che gli piaccio."<sup>51</sup> A quel punto Mishima, senza aggiungere altro, se ne andò lasciando la compagnia di letterati al resto della loro serata.<sup>52</sup>

Per quanto l'episodio sia tutto sommato estremamente breve, l'improvvisa e inaspettata reazione di Mishima non può fare a meno di stupire (così come stupì anche coloro che erano presenti

---

<sup>47</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 9-13.

<sup>48</sup> TAKAHASHI, "Dazai Osamu 'Nyoze-gamon' to...", cit., p. 74.

<sup>49</sup> NATHAN, *Mishima. A Biography...*, pp. 91, 92.

<sup>50</sup> MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, cit., p. 446.

<sup>51</sup> MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30 cit., p. 446; Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, "La luna sull'acqua", Napoli, Liguori, 2007, p. 60.

<sup>52</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 60.

a quell'insolita riunione) se non si approfondisce ciò che il giovane esordiente pensava allora di uno degli scrittori più affermati e celebrati del dopoguerra. Tuttavia, per fare ciò attraverso le parole dello stesso Mishima bisognerà aspettare fino alla pubblicazione del già citato *Watashi no henreki jidai* del 1963, ovvero ben diciassette anni più tardi, in cui l'ormai affermato artista illustra i motivi di una così forte antipatia. Primo fra tutti c'era l'utilizzo superficiale della lingua giapponese sporcata, secondo Mishima, da frequenti provincialismi e da colloquialismi mentre, in secondo luogo, c'era la mancata padronanza del linguaggio onorifico cortese che Dazai utilizza spesso proprio in *Shayō*, uno dei suoi romanzi più famosi, nelle parti che coinvolgono la figura dell'anziana madre aristocratica.<sup>53</sup> Quest'ultimo caso, in particolare, è l'esempio più utilizzato da Mishima per criticare lo scrittore *burai* sia perché l'allora esordiente attribuì, fin dall'inizio della sua carriera, una particolare importanza alla tradizione classica aristocratica di cui la raffinata padronanza del linguaggio relazionale era uno degli aspetti più emblematici, sia perché tale romanzo, così imperfetto, era riuscito a garantire a Dazai un'enorme popolarità non solo tra i lettori del tempo, ma anche tra i suoi stessi amici scrittori.<sup>54</sup>

Non era semplice gelosia quella provata dal giovane Mishima, ma una vera e propria avversione testimoniata inoltre da alcuni dettagli messi in luce da Takahashi Hiromitsu. Egli nota infatti che la data dell'evento annotata in *Watashi no henreki jidai* risale all'autunno del 1947, approssimativamente dopo la pubblicazione di *Shayō*,<sup>55</sup> ma rileva giustamente che sul diario delle finanze dell'epoca del giovane scrittore (*Kaiki no nikki*) il periodo annotato risale invece al dicembre del 1946, e più precisamente al giorno 14, data di presunto avvenimento dell'incontro.<sup>56</sup>

È del tutto possibile quanto conveniente attribuibile tale errore a una semplice inesattezza di Mishima, tuttavia questo particolare risulta alquanto significativo non solo per riflettere sull'approccio che l'autore giapponese adottò anni più tardi nei confronti di Dazai Osamu, ma anche per riflettere sulla ricostruzione a posteriori delle tappe fondamentali che lo resero uno scrittore affermato attraverso le sue memorie. Se l'incontro tra i due fosse stato realmente nel 1946, come a questo punto presumibilmente fu, allora le critiche nei confronti di *Shayō* non potevano essere utilizzate come spiegazione alle antipatie di Mishima nei confronti di Dazai in quanto tale romanzo, al tempo, non era ancora stato pubblicato. Ciò che risulta strano, infatti, è il perché uno scrittore stilisticamente puntiglioso e rigoroso come Mishima (che di Dazai criticava proprio le imprecisioni

---

<sup>53</sup> Donald KEENE, *Five Modern Japanese Novelists*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 119.5, 120.8 edizione epub.; TAKAHASHI Hiromitsu, "Dazai Osamu 'Nyoze-gamon' to Mishima Yukio 'Watashi no henreki jidai' no aida", *Sagamikokubun*, 43, 2016, pp. 73-75; MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, cit., pp. 443-445.

<sup>54</sup> MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, cit., p. 444.

<sup>55</sup> In MISHIMA Yukio, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, p. 445 Mishima annota che l'incontro avvenne circa nell'autunno del 1947 mentre Nathan in John NATHAN, *Mishima. A Biography*, London, Hamish Hamilton, 1974, p. (segue nota) 91, su cui si basa anche Ciccarella, annota gennaio 1947 senza tuttavia specificare esattamente da dove provenga tale informazione.

<sup>56</sup> TAKAHASHI, "Dazai Osamu 'Nyoze-gamon' to...", cit., p. 74.

linguistiche) abbia potuto tralasciare un dettaglio del genere quando, con tutta probabilità, disponeva di tutti i materiali per risolvere una semplice indecisione invece che riportarla, con tono dubbioso, nei suoi stessi resoconti.<sup>57</sup> Inoltre, aggiungendo un altro elemento che mette in dubbio le dichiarazioni di Mishima, sempre Takahashi rileva come uno dei partecipanti, Yashiro Seiichi, in un testo del 1998 dubiti persino se il giovane abbia realmente pronunciato o meno le parole di disprezzo annotate in precedenza proiettando ancora più ombre sull'attendibilità di *Watashi no henreki jidai*.<sup>58</sup>

Ad ogni modo, in questo lavoro non ci si concentrerà tanto sulla mera corrispondenza tra fatti accaduti e fatti riportati, quanto più sul significato che ha avuto per Mishima raccontare in un certo modo l'avversione che provava nei confronti di Dazai testimoniata in maniera ancora più lampante dal fatto che ciò avvenne tramite un'ipotetica e consapevole alterazione della realtà durante la scrittura del proprio passato.<sup>59</sup> Esaminando una fonte del 1963 ci si vuole soffermare infatti sulla ricostruzione a posteriori dell'evento mentre, purtroppo, per la ricostruzione degli eventi così come accaddero nel 1946 non si è riscontrata nessuna fonte significativa prodotta da Dazai o da Mishima che ci possano aiutare circa le loro impressioni in merito. Perciò si procederà col riflettere su un'ammissione da parte di quest'ultimo, una delle più rilevanti, riguardo al suo rapporto nei confronti di uno scrittore affermato come Dazai e che egli stesso rivela all'intero di *Watashi no henreki jidai*:

Non solo disprezzavo il suo modo di auto-caricaturarsi [*jiko gisho ka*], ma ciò che non riuscivo proprio a sopportare era la formazione letteraria e la rozza ambizione provinciale [*inakakusai yashin*] da adolescente trasferitosi con poco e niente nella capitale che si trovava dietro alle sue opere. Ovviamente riconoscevo il raro talento di Dazai, ma al contempo era un autore capace fin dall'inizio di evocare in me un'insolita avversione fisiologica [*seiriteki hanpatsu*], forse basata proprio su un principio di amore e odio, visto che lui era il tipo di scrittore che esponeva volontariamente quello che io, prima di ogni altra cosa, volevo nascondere dentro di me. Perciò, poiché molti giovani letterati a quel tempo si rivedevano nella sua letteratura e gioivano di quegli stessi aspetti in cui si riconoscevano, può darsi che io abbia invece deciso di distogliere immediatamente lo sguardo per non vedere.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Le esatte parole utilizzate in MISHIMA Yukio, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, p. 445 sono le seguenti: “*Dazaishi wo tazuneta kisetsu no kioku mo, ima wa sadaka dewanai keredo, ‘Shayō’ no rensai ga ha atta koro to ieba aki dewanakatta ka to omowareru.*”

<sup>58</sup> TAKAHASHI, “Dazai Osamu ‘Nyoze-gamon’ to...”, cit., p. 79.

<sup>59</sup> Inose Naoki in INOSE Naoki; SATO Hiroaki, *Persona, A Biography of Yukio Mishima*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2012, pp. 384.1, 385.5 edizione epub ritiene che Mishima abbia confuso posteriormente le sue memorie con le impressioni che ebbe leggendo *Shayō* un anno più tardi riducendo tale imprecisione a una semplice svista. Tuttavia, basandosi sulla già citata ipotesi che Mishima avesse tutti gli strumenti per verificare, al momento della stesura di *Watashi no henreki jidai*, l'effettiva data dell'incontro, si interpreterà la sua testimonianza a posteriori come una forma di ricostruzione (volontaria o involontaria che sia) del proprio percorso personale e artistico ricollegandolo così alla figura di Dazai Osamu e al suo modo di fare letteratura.

<sup>60</sup> MISHIMA Yukio, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, cit., p. 443 traduzione dell'autore.

È questo, secondo il Mishima del 1963, uno dei legami fondamentali che lo legavano a Dazai, ovvero quel complicato sentimento di “amore e odio”, di ammirazione e di repulsione che divideva segretamente la coscienza del giovane esordiente. Da un lato egli dichiara di apprezzare il coraggio di Dazai nell’espone i più oscuri meandri della sua interiorità, dall’altro ammette di odiarlo per quella tendenza all’auto commiserazione che forse, da un certo punto di vista, sapeva già di condividere come suggerisce l’“estetica dell’abbandono” che Orsi ipotizza celarsi dietro a molti suoi romanzi.<sup>61</sup> Le ragioni di quel profondo senso di avversione che comprendeva anche gli altri scrittori *burai* e i romanzieri dell’Io, ovvero coloro che utilizzavano il proprio dolore e la propria vita come materiale letterario, era dunque basato su una forma segreta di identificazione che lo stesso Mishima riportò solamente nel 1963.

Sicuramente sarebbe stato ancora più rilevante avere materiali del tempo che testimoniassero ciò che il giovane scrittore pensava quando Dazai era ancora in vita in modo che la ricostruzione a posteriori di tale periodo non costituisse la principale fonte di riferimento per la ricostruzione del rapporto personale e letterario tra i due scrittori, ma ad ogni modo i suoi commenti ci sono comunque d’aiuto per immaginare la grande influenza che si suppone ricevette da tale confronto e che ipoteticamente, per contrasto più che per diretta ispirazione, determinò lo sviluppo della sua carriera letteraria e in particolare quella del suo prossimo romanzo, *Kamen no kokuhaku*, uno dei più significativi per il suo percorso di crescita artistica e personale.

### **1.3 Il disprezzo per Dazai Osamu e la sua eredità**

Si è appena detto che l’antipatia viscerale che il giovane Mishima dichiarò di provare nei confronti di Dazai Osamu nascondeva probabilmente un sentimento di identificazione più profondo di quanto lo stesso scrittore volesse ammettere pubblicamente. Si procederà ora ad approfondire ulteriori ragioni e conseguenze di tale avversione sulla sensibilità del giovane esordiente successivamente al suicidio dello stesso Dazai e alla pubblicazione di *Kamen no kokuhaku* avvenuta nel 1949.

Come prima cosa per cercare di approfondire il “principio di amore e odio” che aleggiava tra i due scrittori risulta utile ricollegarsi agli studi di Andrew Rankin. Lo studioso, infatti, non solo ipotizza una netta distinzione tra Hiraoka Kimitake (vero nome di Mishima Yukio) e l’identità artistica che egli plasma e adotta tramite l’utilizzo di uno pseudonimo, ma intuisce anche il profondo e solido legame tra arte e vita che avrebbe determinato gran parte della sua esistenza così come della

---

<sup>61</sup> ORSI, “La neve e il sangue...”, cit., p. XXXIII, XXXIV.

sua intera produzione artistica.<sup>62</sup> Questa intuizione conduce lo stesso Rankin ad affermare che “Mishima treats art as the supreme reality and life as a mode of fiction”<sup>63</sup> sottintendendo di fatto l’applicazione, da parte dello stesso Mishima, di valori e di canoni estetici non solo al suo modo di fare letteratura, ma anche alla quotidianità da lui vissuta e alla sua stessa vita.

È quest’ultimo passaggio a suggerirci una delle cause del disprezzo provato nei confronti degli scrittori *burai* di cui Dazai era l’esponente principale. Tramite il paradigma “arte = vita” Mishima non finisce solamente per considerare la propria esistenza come un’opera d’arte, ma anche le vite delle altre persone portandole così a diventare anch’esse, come la sua, vittime dello stesso rigido senso estetico:

The biographies of Japanese writers and artists in the early decades of the twentieth century contain an abundance of misery: psychological disorders, destructive relationships, alcohol and drug abuse, chronic illness, premature deaths, and suicides. Mishima frequently sneers at artists of this ilk and is scathing of what he calls their spiritual weakness, their lack of discipline, and so on. But his principal objection remains an aesthetic one: though they may have created beautiful works, they have allowed their lives to become ugly.<sup>64</sup>

È dunque una sorta di estetismo universale che alimenta non solo la creatività di Mishima, ma anche la sua stessa visione della realtà e che include, di conseguenza, anche le vite degli altri artisti. “He is acutely aware that creative people who can make beautiful things often make a disastrous mess of their own lives. And though Mishima accepts the idea of art as sublimation, he does not accept the idea of art as therapy”<sup>65</sup> commenta a un certo punto Rankin mettendo in luce un’altra concezione importante che lo distingue da altri scrittori: il ruolo salvifico dell’arte stessa. Se per alcuni artisti, come Dazai ad esempio, l’arte può rappresentare un modo di esporre i lati più oscuri di sé (anche se non in maniera totalmente sincera), sublimarli e quindi trovare una sorta di consolazione nel fatto di essere riconosciuto nella propria letteratura e accettato dai propri lettori,<sup>66</sup> Mishima è un rigido sostenitore dell’*art pour l’art*, ovvero del ruolo totalmente indipendente che l’arte assume quando, tramite l’azione, essa è in grado di innalzare la vita rendendola capolavoro, progetto a cui si dedicò con dedizione per buona parte della sua carriera.<sup>67</sup> Tuttavia, l’applicazione di questo tipo di estetica alla vita, per Mishima, può accadere solo a patto che l’arte e la letteratura non vengano intaccate da imperfezioni umane, ovvero quei sentimenti puerili e anti-artistici che lui stesso vede alla base di quella debolezza d’animo e di quella “pessimistica desolazione” riconoscibile nei romanzi di Dazai

---

<sup>62</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., pp. 6, 7, 10, 11, 43, 54.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> MIYOSHI Masao, *Accomplices of Silence...*, cit., p. 123.

<sup>67</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 10.

Osamu. “Detesto tutto ciò che è debole”<sup>68</sup> dichiarerà infatti nel 1954 in un supplemento della rivista *Bungei* confermando quel machismo esasperato e quel nichilismo attivo che adottò in seguito a *Kamen no kokuhaku* e il cui processo di nascita verrà trattato in maniera più completa nel prossimo capitolo.

Al centro della possibile unione tra arte e vita secondo l'estetismo mishimiano non si trova solo un gusto perverso per la decadenza e per il classicismo greco, ma anche e soprattutto una fascinazione per la morte che lo accompagnò fin da ragazzino e che diventò, nelle ultime fasi della sua vita, un vero e proprio ideale eroico di bellezza.<sup>69</sup> La morte assume perciò, fin dalla pubblicazione di *Hanazakari no mori*, un significato del tutto particolare, motivo per cui non è così sorprendente che il suicidio, ovvero l'atto di procurarsi da soli la morte, di mettere volontariamente la parola fine alla propria vita-opera d'arte, potesse rappresentare un atto estremamente carico di significati simbolici per lui, almeno nell'ultima parte della sua carriera.<sup>70</sup>

È questa una delle premesse che si trova dietro alla seguente dichiarazione di Mishima proveniente dallo stesso articolo pubblicato nel 1954 menzionato in precedenza. Riguarda il suicidio di Akutagawa Ryūnosuke, uno dei più influenti scrittori giapponesi, morto per sua stessa mano nel 1927,<sup>71</sup> e risulta rilevante non solo perché può essere ritenuta una testimonianza di ciò che Mishima pensava nei confronti di chi si toglie la vita qualche anno dopo la pubblicazione di *Kamen no kokuhaku*, ma anche come possibile collegamento con il suicidio di Dazai Osamu che, al pari di Akutagawa, si era dato la morte dopo aver indugiato per vario tempo sul fatto di uccidersi o meno.<sup>72</sup>

Io detesto gli esseri umani che si suicidano. Anche il suicidio richiede un certo tipo di coraggio: io stesso ho talvolta pensato ad esso, e se non sono mai giunto a quell'atto penso dipenda dalla mia pusillanimità, ma pure non riesco a provare rispetto per uno scrittore che si uccide. Il *bushi* possiede un proprio codice di valori, e il *seppuku* o ogni altra soluzione estrema, trovandosi all'interno del codice morale del *bushi*, non è altro che un tipo di azione, sulla stessa identica strategia di guerra, di un assalto o di una carica di cavalieri. Pertanto, io riconosco il suicidio del *bushi*, ma non quello di un intellettuale. Se le azioni di un intellettuale consistono nel piacere o nella sofferenza che dà una

---

<sup>68</sup> MISHIMA Yukio, *Akutagawa Ryūnosuke nitsuite*, in “*Ketteiban Mishima Yukio Zenshū*”, Tokyo, Shinchōsha, 2000-2005 (d'ora in avanti abbreviato in KMYZ), vol. 28, p. 404, traduzione dell'autore.

<sup>69</sup> Emanuele CICCARELLA, *La maschera infranta. Viaggio psicoestetico nell'universo letterario di Mishima*, “Profili”, Napoli, Liguori, 2004, p. 70; NATHAN, *Mishima. A Biography...*, pp. 48-50.

<sup>70</sup> A questo punto risulta quasi inutile precisare che anche il suicidio rituale eseguito dallo stesso Mishima nel 1970 ebbe un ruolo più che rilevante nella conclusione di quella che lui probabilmente considerava la sua massima opera d'arte, ovvero la sua vita, come testimoniato dall'ultima mostra fotografica che egli organizzò prima di morire, quasi a voler lasciare dietro di sé un ultimo lascito spirituale, e che presentava la sua vasta produzione artistica suddivisa in quattro fiumi: il fiume della prosa, il fiume del teatro, il fiume del corpo e il fiume dell'azione. Per maggiori dettagli si veda Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, “La luna sull'acqua”, Napoli, Liguori, 2007, pp. 296-299.

<sup>71</sup> KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 583.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 586, 587.

creazione letteraria un giorno dopo l'altro, allora il suicidio non è affatto un'azione che si trovi sulla stessa linea.<sup>73</sup>

Il suicidio di uno scrittore è dunque un atto di debolezza, un gesto che non consiste in nessuna creazione letteraria al contrario di quello del guerriero che è invece regolato dalla norma e dalla sua condotta di vita. Nonostante Mishima ammetta lui stesso di aver pensato al suicidio (altro fattore che avrebbe potuto avvicinato empaticamente a Dazai Osamu) egli alla fine condanna quel gesto se commesso solamente alla luce delle proprie inquietudini e non in virtù di un codice comportamentale coerente. Tuttavia, tralasciando la filosofia dell'azione e il ruolo del letterato-guerriero che Mishima adotterà con grande convinzione alla fine della sua vita, in questo breve articolo è presente un altro elemento su cui è interessante soffermarsi e che ci riporta all'empatia che egli provava per quegli stessi scrittori che, poche righe più sotto, criticherà come appena visto. All'inizio del brano si può infatti leggere la seguente ammissione:

Anche se non voglio pensare a me stesso in questo modo, il mio cuore è probabilmente docile - come quello di un agnellino o di una piccola colomba - fragile e di facile commozione, oltre che lirico e sentimentale. Perciò, quando vedo qualcuno di animo debole, temo anche io di diventare come lui e il mio spirito autocritico si converte in disgusto.<sup>74</sup>

Qui sintetizzato è presente il cuore dell'antipatia nei confronti di Dazai, di coloro che cedettero ai propri sentimenti decidendo di darsi la morte come Akutagawa o semplicemente uno dei motivi dietro l'impegnativa crociata intrapresa da Mishima per fare di sé uno scrittore dal temperamento impeccabile e dall'indole ferrea: la sua natura sensibile e il suo animo fragile. Proprio queste furono le caratteristiche che anche egli si attribuì e da cui cercò volontariamente di allontanarsi il più possibile, e proprio questi sono gli aspetti di sé che probabilmente lui stesso non tollerava e che, una volta riconosciuti in altri scrittori, per quanto fossero simili ai suoi, non poteva fare a meno di disprezzare.

Tale processo di identificazione e di repulsione, come è già stato detto, è ciò che si trova alla base della complicata relazione tra Mishima e gli altri romanzieri che, come Dazai, trovarono nella letteratura una consolazione e un modo di esprimere il proprio dolore, ma ciò che ora si vuole sottolineare è il fatto che, per quanto disprezzata, una traccia di questi autori e del loro approccio all'arte è comunque rimasta in Mishima. Oltre al fatto che anni più tardi, con la stesura di *Watashi no henreki jidai*, egli stesso si preoccupò di recuperare dai suoi ricordi l'incontro avuto con Dazai e di ammettere il talento di quest'ultimo (fattore che già di per sé conferma l'importanza che la letteratura

---

<sup>73</sup> MISHIMA, *Akutagawa Ryūnosuke nitsuite*, KMYZ, vol. 28, cit., pp. 404, 405, traduzione di Maria Teresa ORSI, "La neve e il sangue", in Mishima Yukio, *Romanzi e racconti - Volume primo 1949-1961*, Milano, Mondadori, 2004, cit., p. XLII.

<sup>74</sup> MISHIMA, *Akutagawa Ryūnosuke nitsuite*, KMYZ, vol. 28, cit., p. 404, traduzione dell'autore.

di Dazai ebbe sul percorso che Mishima compì in quegli anni), il disprezzo dichiarato successivamente, affiancato a un presunto sentimento di empatia, è indice di un'influenza ben maggiore di quanto egli, forse, abbia mai riconosciuto pubblicamente prima del 1963 e che è possibile riconoscere, almeno in parte, in *Kamen no kokuhaku*.

Prendere una posizione, per quanto estremamente contraria, nei confronti della letteratura di Dazai disprezzando il suo modo di auto-caricaturarsi, il suo errato utilizzo del linguaggio relazionale e il suo cedere infine alla tentazione del suicidio furono già di per sé un modo per intraprendere la direzione opposta, ovvero prendere con estrema serietà la propria immagine pubblica, rispettare con assoluta devozione lo stile che si era prefissato e non cedere mai alle proprie debolezze, atteggiamenti che Mishima sembrò adottare proprio dopo il difficile periodo del dopoguerra e la pubblicazione di *Kamen no kokuhaku*. Posta in questi termini la questione ci suggerisce che anche una repulsione, un distacco, un modo di allontanarsi il più possibile da qualcosa o da qualcuno sottintende inevitabilmente un'effettiva – o forse ancora più intensa – influenza di quel qualcosa o di quel qualcuno da cui si sta cercando di fuggire, e nel caso di Mishima sembra essere stata questa una delle cause dietro al suo comportamento ostile nei confronti di Dazai e al particolare stile lirico e introspettivo adottato in *Kamen no kokuhaku*.

Secondo Rankin tutto ciò che Mishima lesse e scrisse fu con l'intenzione di creare un'identità, un personaggio da adottare pubblicamente e artisticamente senza badare ad alcuna conseguenza.<sup>75</sup> Per tale ragione, benché sia possibile ipotizzare che le ammissioni contenute in *Watashi no henreki jidai* corrispondano generalmente alla verità, il tono e le parole con cui decise di esprimersi nel 1963 erano probabilmente esagerate e volte a una specifica autorappresentazione. Non avendo testimonianze rilevanti dell'epoca del loro incontro risulta infatti complicato ricostruire cosa Mishima pensasse veramente di Dazai nel 1946, ma dal forte disprezzo che traspare nelle dichiarazioni di qualche anno più tardi e da alcune affermazioni che verranno affrontate nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, risulta improbabile che l'autore di *Kamen no kokuhaku* sia stato storicamente attendibile e, soprattutto, autenticamente sincero nella ricostruzione del proprio passato, seppur adottando una certa prospettiva artistica.

#### **1.4 *Kamen no kokuhaku*: un particolare *shishōsetsu*?**

Dalla lettura di *Watashi no henreki jidai* si è giunti ad affermare che, seppur tramite un principio di rifiuto e opposizione, la figura di Dazai e il suo modo di fare letteratura impattarono

---

<sup>75</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 43

ampiamente sulla coscienza artistica di Mishima, in particolare durante il secondo dopoguerra giapponese. Ma quali furono gli effettivi risultati, gli indizi, le tracce di quest'influenza sul piano concreto, ovvero in quello letterario?

Il romanzo di Mishima che sicuramente presenta più affinità, sia a livello tematico che a livello stilistico, con la tradizione letteraria dello *shishōsetsu* è indubbiamente *Kamen no kokuhaku* del 1949 (appena un anno dopo la morte di Dazai). Tuttavia, la prerogativa di questa sezione sarà quella di evidenziare non solo gli aspetti che l'opera condivide con tale genere mettendone così in luce le caratteristiche principali, ma soprattutto esporre quelle differenze sostanziali che, a contrario, ne fanno un lavoro del tutto particolare e apparentemente difficile da inquadrare in un genere specifico. Si lascerà al prossimo capitolo il discorso sull'appartenenza o meno di *Kamen no kokuhaku* all'etichetta di romanzo autobiografico secondo le teorie di Philippe Lejeune. Per adesso si limiterà solamente a riconoscere in esso una particolare forma di confessione, in buona parte autobiografica, anticipando solamente che per Keene, così come per Okuno Takeo, Roy Starrs e Ciccarella, essa non basta in definitiva a etichettare tale opera secondo il genere dello *shishōsetsu* giapponese.<sup>76</sup>

Partendo dagli aspetti che *Kamen no kokuhaku* condivide con i romanzi dell'Io bisogna anzitutto sottolineare il tono estremamente introspettivo della narrazione. Fin dall'inizio il lettore è infatti sottoposto alla narrazione strettamente intima su cui si basa l'intero romanzo e che, secondo il diffuso paradigma interpretativo dello *shishōsetsu*,<sup>77</sup> era solito essere associato alla voce dello stesso autore. Forse l'utilizzo di tale stile potrebbe non apparire così rilevante data la sua ampia diffusione nei romanzi dell'Io, ma se consideriamo che tra tutte le opere di Mishima, sia precedenti che successive, non si testimonia più un così ampio coinvolgimento personale e autobiografico come in *Kamen no kokuhaku*,<sup>78</sup> esso appare certamente un fattore meritevole di attenzione.

Secondariamente è opportuno evidenziare, in tutto l'arco della narrazione, una particolare tendenza della voce narrante a presentarsi come un individuo solo, triste e non umano<sup>79</sup> in cui Nakao Rina riconosce la peculiare volontà di Mishima di presentarsi come un individuo eccezionalmente incapace di amare<sup>80</sup> e che, per certi versi, non può che ricordare la tendenza di Dazai e di altri romanzieri dell'Io all'autocommiserazione. Proprio tale tendenza, come discusso in questo capitolo,

---

<sup>76</sup> Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, "La luna sull'acqua", Napoli, Liguori, 2007, p. 63; Donald KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984, p. 1184; Emanuele CICCARELLA, "Aspetti socio-psicologici della formazione artistica di Mishima Yukio", *Orientalia Parthenopea*, XVIII, 2018, p. 13; Roy STARRS, *Deadly dialectics - Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1994, p. 89.

<sup>77</sup> SUZUKI, *Narrating the self...*, cit., p. 2.

<sup>78</sup> CICCARELLA, "Aspetti socio-psicologici della formazione artistica...", cit., pp. 13, 15, 16.

<sup>79</sup> Emanuele CICCARELLA, "Metafisica del Thanatos in Confessioni di una maschera: Le considerazioni di Noguchi Takehiko", *Kervan - International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 17, 2013, p. 10.

<sup>80</sup> NAKAO Rina, "'Kamen no kokuhaku' ron - 'watashi' ni yoru sakka 'Mishima Yukio' zō no kansei", *Hiroshima Jogakuin Daigaku Kokugo Kokubungaku shi*, 42, 2012, p. 59.

era uno degli elementi che apparivano spesso negli *shishōsetsu* e che più disgustavano lo scrittore. Tuttavia, ipoteticamente, fu proprio tale approccio al dolore e tale maniera di parlare di sé a condurre Mishima al suo prossimo romanzo, *Ai no kawaki* (Sete d'amore) del 1950,<sup>81</sup> avvicinandolo a un tipo di letteratura molto diversa dalle opere che aveva pubblicato precedentemente. *Kamen no kokuhaku* sembra infatti essere un'eccezione al resto della produzione mishimiana, una sorta di personale romanzo dell'Io che, nonostante non condivida lo stesso modo di utilizzare elementi autobiografici, sembra più in linea nello spirito e nei toni con le tematiche di esclusione e di disperazione promosse dagli scrittori *burai* rispetto a qualsiasi altra sua opera.

L'ultimo elemento che si vuole evidenziare in comune con gli *shishōsetsu*, infine, è quel sentimento di rassegnazione, di arrendevolezza e di irreversibilità della tragica situazione emotiva descritta dal protagonista<sup>82</sup> che sembra, per certi versi, coincidere con la cupezza pessimista di Dazai Osamu. Più che per *Shayō*, tale sensazione è forse espressa al meglio da un'altra sua celebre opera pubblicata poco prima di suicidarsi, ovvero *Ningen shikkaku* (Lo squalificato), apparso nel 1948 e avente come protagonista un alter ego dello stesso Dazai impegnato ad affrontare innumerevoli tentativi di suicidio, ansie e depressioni, così come dipendenze e sospette malattie mentali che sembrano essere già il preludio di un inevitabile epilogo tragico della sua vicenda personale.<sup>83</sup> Una delle basi più consistenti del senso tragico che pervade tutto *Kamen no kokuhaku* è infatti una consapevolezza (o rassegnazione) del fatto che il tragico senso di vuoto interiore avvertito dal protagonista non sembra avere una soluzione; una sensazione simile a quella che si prova leggendo i romanzi di Dazai e cedendo al tono auto-commiserevole con cui a volte sembra rivolgersi a sé stesso piuttosto che al proprio pubblico.

Passando ora alle differenze, che certamente sono più rilevanti (seppur talvolta quasi impercettibili) delle somiglianze, è anzitutto opportuno evidenziare l'utilizzo che Mishima fa della confessione e degli elementi autobiografici all'interno del suo romanzo. Starrs ritiene infatti che Mishima, a differenza di Dazai che utilizzava la letteratura sì per raccontare lati di sé intimi e profondi, ma anche per mascherare in ultima istanza la sua vera natura,<sup>84</sup> abbia fatto un utilizzo diverso di tali aspetti prediligendo invece un atteggiamento obiettivo e distaccato:

Mishima differs from these "I-novelists" not in being significantly less autobiographical but in the uses he makes of his autobiography – especially, in the way he turns it into philosophical fiction. This gives him a significantly different attitude towards his material: although the material pertains

---

<sup>81</sup> NATHAN, *Mishima. A Biography...*, p. 104.

<sup>82</sup> STARRS, *Deadly dialectics...*, cit., p. 191.

<sup>83</sup> DAZAI Osamu, *Lo squalificato* [*Ningen shikkaku*], trad. di Marcella Bonsanti, Milano, Giacomo Feltrinelli Editore, 1985.

<sup>84</sup> LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 87.

so closely to himself, his ambitions as a philosophic novelist allow him to use it with some objectivity and detachment, thus avoiding the self-indulgent sentimentality and triviality of many of the I-novelists.<sup>85</sup>

Dunque, secondo lo studioso in *Kamen no kokuhaku* non sarebbe tanto la presenza o meno di elementi autobiografici a determinare la differenza con altri *shishōsetsu* più consoni a tale tradizione letteraria, bensì l'utilizzo che ne fa Mishima; il distacco con cui utilizza le proprie vicende personali per esplorare il senso di vuoto che avverte internamente. Ciò che ci viene trasmesso assieme ai fatti narrati non è infatti solamente l'interiorità del l'autore, ma anche il nichilismo che il protagonista avverte su cui si concentra Starrs.<sup>86</sup> In questo modo, benché il senso di disperazione esistenziale rimanga uno dei temi principali del romanzo, esso risulta profondamente legato agli aspetti personali espressi nel romanzo, tanto che sono proprio questi ultimi a catalizzarlo e a portarlo così alla luce. Ciò che anche Okuno vede in *Kamen no kokuhaku*, infatti, non è tanto una semplice descrizione della propria interiorità com'era solitamente diffuso tra i romanzieri dell'Io, ma un vero e proprio processo di auto-analisi, di approfondimento interiore, di ricerca dell'"essenza delle cose" che riconosce invece nella prosa e nel senso di vuoto espresso di Mishima:

Confessare il proprio Io nascosto è stata la tecnica base dello *shishōsetsu* (romanzo confessione), ma in genere essa si limitava a descrivere l'azione e il comportamento del protagonista così com'è, senza effettuare nessuna un'autoanalisi [sic!] e senza disvelare la vera natura di quell'azione e di quel comportamento. Scambiava erroneamente la semplice descrizione inconsapevole dei fenomeni di vita quotidiana per l'autoanalisi e la ricerca di se stessi. Possiamo dire che con la tecnica della letteratura premoderna dello *shishōsetsu* non rivelava l'essenza delle cose. [...] Invece *Kamen no kokuhaku* [...] analizza senza pietà la natura della propria sessualità attraverso una tecnica cosciente. Il protagonista confessa con freddezza e distacco il suo anomalo desiderio sessuale, come se non fosse condizionato da alcun tabù e da alcuna vergogna.<sup>87</sup>

Un altro aspetto che distingue lo stile di *Kamen no kokuhaku* e le opere di Dazai Osamu, inoltre, è il già menzionato utilizzo dell'ironia che lo scrittore del Tōhoku utilizza di frequente nelle proprie opere e che smorza i toni tragici da lui spesso evocati. Mishima, al contrario, ripudiava questo modo di auto-caricaturarsi e durante tutto il romanzo non smorza mai la tensione lirica del racconto dimostrando sia una ben precisa volontà di affrontare in maniera seria e diligente gli argomenti da lui proposti, sia, probabilmente, un'incapacità personale nel considerare alla leggera ciò che esponeva sotto forma di confessione; un'incapacità più che comprensibile data l'intimità di alcuni episodi che,

---

<sup>85</sup> STARRS, *Deadly dialectics...*, cit., p. 89.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 18, 40, 41.

<sup>87</sup> CICCARELLA, "Aspetti socio-psicologici della formazione artistica...", cit., p. 13.

seppur non confermati ufficialmente da sue dichiarazioni, sembrano essere stati alcuni punti chiave del suo sviluppo sessuale e personale.<sup>88</sup>

Nonostante il modo in cui Mishima impiegò abilmente l'uso di elementi autobiografici in *Kamen no kokuhaku* per dare forma alla sua immagine pubblica verranno affrontati nel prossimo capitolo, appare utile trarre alcune ultime conclusioni sul diverso approccio alla fiction letteraria tra i due autori appena trattati. Per quanto l'utilizzo dei fatti realmente accaduti sia differente, infatti, sia in Dazai che in Mishima appare inevitabile il ricorso alla fantasia e alla rielaborazione personale per riuscire a parlare apertamente di sé. Come abbiamo già visto, Lyons dice riguardo a Dazai che "He knew that he lived behind some masks", ma che al contempo sapeva che "His only escape was through the truth"<sup>89</sup> ricordando lo stesso approccio contraddittorio che anche Mishima adotta per la confessione del suo protagonista. "*Confessioni di una maschera* è principalmente la confessione di un Io in maschera, un Io che camuffandosi da persona 'normale', vive ingannando sé stesso e gli altri. Ed è attraverso questa confessione che il protagonista finalmente si toglie la maschera e affronta il suo vero Io"<sup>90</sup> commenta Noguchi Takehiko riassumendo il difficile approccio tra maschera e verità; tra l'uso della finzione letteraria degli *shishōsetsu* e l'autobiografia pura che si trovano dietro al romanzo.

Per entrambi gli autori sembrava impossibile riuscire a esporre la propria interiorità se non attraverso il filtro ineludibile della letteratura. Come giustamente evidenziato dai critici Bernardelli e Ceserani, ogni volta che si narra di sé è inevitabile che si verifichi anche un processo di rivalutazione della propria identità oltre che a una interpretazione del proprio passato,<sup>91</sup> quindi non c'è da stupirsi se anche Dazai e Mishima, di fronte al processo di scrivere dei propri fatti personali, finirono per subire questa dinamica letteraria. Al contrario però, ciò che appare interessante notare è come entrambi, nonostante la loro volontà di aprirsi al pubblico, finirono a loro modo per nascondersi dietro la maschera della fiction spinti da motivi nel complesso assai diversi, se non addirittura opposti. Dice a riguardo Keene:

Dazai wrote that early in life he discovered how different he was from the people surrounding him and that the only way he could protect himself from the others was to wear a mask and pretend to be like them. His mask covered a face that probably wore an expression of self-pity. Mishima put

---

<sup>88</sup> Mi riferisco qui a episodi dell'infanzia del protagonista riportati nel capitolo uno come la prima eiaculazione di fronte all'immagine di San Sebastiano, le fantasie macabre su giovani efebi e la descrizione della masturbazione in riva al mare presente nel capitolo due.

<sup>89</sup> LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 77.

<sup>90</sup> Citazione di NOGUCHI Takehiko in Emanuele CICCARELLA, "Metafisica del Thanatos in *Confessioni di una maschera*: Le considerazioni di Noguchi Takehiko", *Kervan - International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 17, 2013, p. 10.

<sup>91</sup> Andrea BERNARDELLI; Remo CESERANI, *Il testo narrativo: istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 107.

on his mask for quite different reasons. His efforts were always directed not at concealing his real expression from the gaze of other people but at making his face into the mask he had chosen. He used the mask to subdue the sensitivity, timidity, and self-pity that Dazai carefully preserved behind his.<sup>92</sup>

Entrambi gli scrittori, quindi, erano soliti raccontarsi attraverso una specie di filtro; una maschera in grado di coprire, in ultima istanza, il loro vero Io. Tale elemento era costituito sì dall'essenza stessa del testo letterario, ovvero la sua natura di opera artistica destinata a essere fruita secondo i dettami estetici di un pubblico di riferimento, ma nel caso di Dazai e di Mishima era anche parte di una strategia personale e differente nell'esporre il proprio dolore e i propri sentimenti: il primo *nascondeva* sé stesso dietro un'ironia caratteristica che serviva a smorzare il tono della confessione e ad alterare in parte la realtà riportata, mentre il secondo si *esponeva* in modo da proiettare all'esterno una data immagine di sé riparandosi paradossalmente dietro ai suoi segreti.

Fu questa la principale differenza tra i due scrittori i quali, forse mossi da sentimenti simili e che segretamente dividevano, scelsero due strade quasi antiteticamente opposte per affrontare la propria interiorità in ambito letterario. L'unico anello di congiunzione tra i loro approcci fu, appunto, *Kamen no kokuhaku*, ma solamente all'apparenza in quanto tale opera nasconde dietro di sé non solo un differente impiego dell'autobiografia, bensì due visioni dell'arte e della vita forse radicalmente incompatibili nonostante il fatto di essere originate dalla stessa esigenza: trovare un modo di esprimere il proprio Io.

### **1.5 La fine degli anni di pellegrinaggio**

All'interno di questo capitolo si è discusso dell'importanza che la figura di Dazai Osamu e che i romanzi dell'Io ebbero sullo sviluppo della carriera di Mishima e sulla stesura di *Kamen no kokuhaku*. Nelle sezioni precedenti non solo si è voluto argomentare tale influenza a partire dall'incontro avvenuto tra i due e dai commenti a posteriori dello stesso Mishima, ma anche riflettere in maniera più ampia sul diverso approccio alla letteratura che, seppur simile per alcuni versi, li ha portati a rivolgersi con modi e fini differenti allo stesso tipo di narrazione simil-autobiografica in prima persona.

Per concludere il discorso, si vuole ora rinforzare l'importanza di tale fase nella carriera artistica dell'autore di *Kamen no kokuhaku* esaminando ulteriormente alcuni ultimi frammenti provenienti da *Watashi no henreki jidai* del 1963 in modo da sancire, anche tramite le parole dello

---

<sup>92</sup> KEENE, *Five Modern Japanese Novelists...*, cit., p. 106,7.

stesso protagonista di quegli eventi, la rilevanza personale di quegli anni di transizione a ridosso del secondo dopoguerra. Si veda ad esempio il seguente estratto:

Lungo la strada [per andare all'incontro con Dazai] pensai al momento giusto per dire quelle parole che, in un modo o nell'altro, avevo deciso di pronunciare ad ogni costo. Se giunto a quel punto, infatti, non mi fossi espresso come ripromesso, avrei senza dubbio perso di vista sia le ragioni che mi hanno portato fin qui, sia il mio modo di vivere la letteratura [*jibun no bungakujō no ikikata*].<sup>93</sup>

È forse facile, sprovvisti di alcun contesto preciso, interpretare tali parole come esagerate e anche un poco autocelebrative. Appare infatti improbabile che dalle parole che Mishima ha presumibilmente rivolto a Dazai Osamu e che dal loro incontro dipendesse l'intero destino della futura produzione artistica dell'allora esordiente, o che non avesse provato neanche un attimo di indecisione circondato com'era da innumerevoli estimatori dello scrittore *burai*. Tuttavia, se consideriamo invece tale dichiarazione alla luce della sproporzionata dimensione che arriva a raggiungere, essa può certamente apparire come un'ulteriore prova della rilevanza che tale confronto (esteriore e interiore) ebbe per lo sviluppo del giovane Mishima, così come suggerisce anche un suo ulteriore commento, sempre all'interno di *Watashi no henreki jidai*, nei confronti della nascita di *Kamen no kokuhaku*: “Ma dopotutto, ciò che ora capisco veramente, è che quel romanzo è l'unico che io abbia scritto proprio grazie alla forza di quell'epoca”.<sup>94</sup> L'opera in questione non fu solo il romanzo che riuscì a garantirgli per la prima volta una fama più che considerevole (diventò in poco tempo un best seller e fu uno dei casi letterari dell'anno),<sup>95</sup> ma fu anche il punto di arrivo di alcuni anni di grandi difficoltà personali che lo portarono ad adottare un nuovo atteggiamento sia nei confronti della letteratura, sia nei confronti della vita stessa:

Dopo aver finito un romanzo come *Kamen no kokuhaku* in cui ero riuscito, in qualche modo, a sconfiggere i miei demoni interiori, nacquero nel mio cuore due intenzioni ribelli [*aihan suru shikō*]. La prima era l'idea che avrei dovuto vivere, a qualsiasi costo. La seconda era una chiara, razionale, luminosa tendenza verso il classicismo.<sup>96</sup>

Anche tale dichiarazione, come tutte quelle di questo paragrafo, provengono da *Watashi no henreki jidai* che, come si è probabilmente intuito, è una testimonianza di grande rilevanza dello stesso Mishima riguardo al suo percorso personale. All'interno di tale lavoro, egli si impegnò infatti a ricostruire, sin dagli esordi, quegli “anni di pellegrinaggio” antecedenti alla sua affermazione letteraria che avvenne definitivamente *Kamen no kokuhaku*. La pubblicazione di tale romanzo nel

<sup>93</sup> MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, cit., p. 445 traduzione dell'autore.

<sup>94</sup> MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, cit., p. 458 traduzione di Ciccarella in Emanuele CICCARELLA, “Metafisica del Thanatos in Confessioni di una maschera: Le considerazioni di Noguchi Takehiko”, *Kervan - International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 17, 2013, p. 6.

<sup>95</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 121.

<sup>96</sup> MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, cit., p. 459 traduzione dell'autore.

1949 e il viaggio intorno al mondo che durò dal dicembre del 1951 al maggio del 1952 furono infatti riconosciuti dallo stesso autore come la fine di quegli anni di vagabondaggio interiore e la conclusione di un'importante maturazione personale e letteraria.<sup>97</sup> Quest'ultima maturazione, infatti, è certamente collegata al significato che ebbe per lui scavare dentro sé stesso ed esporre pubblicamente alcuni aspetti della sua interiorità più profonda secondo una particolare ottica artistica e di vita.

La dinamica di tale cambiamento sarà oggetto del seguente e ultimo capitolo di questo lavoro dove si cercherà di capire, grazie all'impiego delle teorie di Lejeune, come Mishima rese *Kamen no kokuhaku* non solo uno strumento con cui plasmare la sua identità, ma anche, conseguentemente, un'opera fondamentale per la sua carriera di scrittore.

---

<sup>97</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 129-133; MISHIMA, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, cit., p. 455.

## Capitolo Due

### “Un mezzo per recuperare la vita”: *Kamen no kokuhaku*

#### 2.1 Oltre il racconto: riflessioni preliminari

##### 2.1.1 Narrare di sé

*Kamen no kokuhaku* (Confessioni di una maschera), comparso per la prima volta nel luglio del 1949, fu il primo romanzo di successo di Mishima Yukio (1925-1970) e al tempo stesso uno dei più autobiografici della sua intera produzione letteraria. Se si sottopone l'opera a un breve confronto con la biografia dell'autore, infatti, non è difficile individuare innumerevoli similitudini tra le vicissitudini dell'io protagonista e il suo creatore fin dalle prime pagine con cui si apre il racconto. Tra le assonanze più rilevanti figurano, ad esempio, la difficile infanzia trascorsa assieme alla nonna, l'episodio del fallito reclutamento nell'esercito giapponese, la tragica relazione d'amore con una giovane ragazza e, forse l'elemento che al tempo della sua pubblicazione ha causato più discussioni e commenti da parte dei lettori, l'esplicita omosessualità del protagonista.

L'obiettivo delle parti che seguiranno sarà quello di esplorare perché e come la consapevole fusione tra fatti reali e finzione letteraria sia stata sfruttata da Mishima in *Kamen no kokuhaku* per promuovere pubblicamente una data immagine di sé e per costruire al tempo stesso la propria identità, sia pubblica che artistica. A tal proposito, di grande utilità saranno le teorie sull'autobiografia di Philippe Lejeune che serviranno per approfondire adeguatamente non solo il sottile spazio tra biografia e finzione letteraria, ma anche quello tra confessione e maschera attraverso i principali contenuti dell'opera affrontati in relazione al percorso di crescita del suo autore.

Tuttavia, prima di addentrarsi nell'analisi critica vera e propria, risulta utile soffermarsi un attimo su alcuni principi generali riguardanti la produzione del testo letterario in maniera da comprendere meglio le motivazioni dietro alla scelta di Mishima di raccontarsi attraverso un testo semi-autobiografico come il suo *Kamen no kokuhaku*.

Perché un autore scrive? Perché si sceglie un determinato protagonista e lo si delinea in un certo modo? Che valore ha per uno scrittore inserire elementi autobiografici all'interno di un racconto fittizio? Come si possono intrecciare verità e artificio letterario e cosa ci possono dire della crescita personale che avviene in chi scrive durante la stesura di un romanzo? Questi sono alcuni dei quesiti su cui si rifletterà nell'arco di questo capitolo.

La risposta, o meglio, le possibili risposte, sono infinite e variano a seconda delle casistiche di studio e degli autori presi in esame. Tuttavia, per quanto riguarda la stesura di un testo che possiede

espliciti riferimenti autobiografici come nel caso preso in esame, le riflessioni di Bernardelli e Ceserani possono considerarsi certamente valide e convenienti:

Raccontarsi serve a mettere in chiaro chi siamo, non solo per stabilire la propria identità nel confronto con gli altri, ma il narrare di sé serve anche a noi stessi per sapere chi siamo, per definire o ridefinire nel tempo la nostra identità. Narrare è quindi sempre una forma di negoziazione del sé.<sup>1</sup>

Nel caso di *Kamen no kokuhaku* questo principio appare certamente come uno dei punti chiave per svelarne le caratteristiche essenziali essendo, secondo la tesi che verrà qui presentata, la base dell'ipotetico progetto di riscrittura del proprio carattere e del proprio passato attuata dal suo autore durante la sua scrittura.

Come è sottolineato da John Nathan, Mishima dovette affrontare un periodo particolarmente difficile col finire della Seconda Guerra Mondiale, così come confermato anche dallo stesso scrittore all'interno del saggio *Watashi no henreki jidai* del 1963.<sup>2</sup> L'establishment letterario del tempo, una volta riottenute le libertà negategli durante il regime militare, si lanciò infatti in un difficile periodo di ricostruzione culturale che però, secondo Emanuele Ciccarella, non era in linea con le tragiche tematiche di morte e sacrificio che avevano affascinato e ispirato Mishima prima della guerra.<sup>3</sup> Inoltre, eventi tragici quali il decesso della sorella Mitsuko avvenuta nell'ottobre del 1945, la relazione fallita che intrattenne con una giovane ragazza e il suicidio di Dazai Osamu del 1948 ebbero un forte impatto emotivo sul giovane scrittore; un impatto che sembra essersi sfogato nel "brutale lirismo" da cui trassero ispirazione buona parte dei toni e delle tematiche contenute all'interno di *Kamen no kokuhaku*.

L'importanza che assume l'opera non dunque è dovuta solamente alla mole e alla serietà dei suoi aspetti contenutistici, ma anche dal fatto che potrebbe essere considerata in tutto e per tutto il risultato di quell'"auto-vivisezione" – così venne definita dello stesso Mishima – con egli cui esplorò, tramite il processo di scrittura, i profondi meandri della sua coscienza e dello sconforto interiore nel quale era sprofondata.<sup>4</sup> *Kamen no kokuhaku* non verrà interpretato così come un semplice tentativo di pubblicare un lavoro per attirare le attenzioni di pubblico e critica, ma anche come "un'operazione di stabilizzazione dell'identità dello scrittore, il disperato tentativo di ricucire la distanza fra l'artista

---

<sup>1</sup> Andrea BERNARDELLI; Remo CESERANI, *Il testo narrativo: istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 107.

<sup>2</sup> John NATHAN, *Mishima. A Biography*, London, Hamish Hamilton, 1974, p. 63; MISHIMA Yukio, *Watashi no henreki jidai*, in "Mishima Yukio zenshū", Tokyo, Shinchōsha, 1973-1976 (d'ora in avanti abbreviato in MYZ), vol. 30, pp. 437, 457. Per un approfondimento più esteso si rimanda al paragrafo 1.1 con cui si è aperto questo lavoro.

<sup>3</sup> Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, "La luna sull'acqua", Napoli, Liguori, 2007, pp. 51, 52.

<sup>4</sup> MISHIMA Yukio, note di Maria Teresa ORSI in *Confessioni di una maschera, Romanzi e racconti - Volume primo 1949-1961*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1703; MISHIMA Yukio, *Sakamoto Kazuki ate*, in "Ketteiban Mishima Yukio Zenshū", Tokyo, Shinchōsha, 2000-2005 (d'ora in avanti abbreviato in KMYZ), vol. 38, pp. 507, 508.

e uomo”, per utilizzare le parole scelte da Ciccarella all’interno della sua biografia.<sup>5</sup>

Tale questione, in particolare la complicata distinzione tra artista e uomo in Mishima Yukio, verrà approfondita in seguito. Per ora rimane rilevante evidenziare come l’utilizzo di componenti autobiografiche sia servito al giovane autore per definire la propria identità, sia per sé stesso, sia indubbiamente anche per il proprio pubblico. Nakao Rina, ad esempio, ritiene che tramite *Kamen no kokuhaku* lo scrittore sia riuscito nell’intento di costruire un passato ideale per la propria persona in modo da presentarsi come un personaggio tragico, fuori dal comune e incapace di amare agli occhi dei propri lettori.<sup>6</sup> La critica, infatti, ha da sempre visto in *Kamen no kokuhaku* il riflesso delle vicende personali vissute dal suo creatore e la principale causa di ciò è da ricondursi nel paradigma interpretativo dello *shishōsetsu* (romanzo dell’Io), ovvero una particolare lettura del testo, diffusa nel contesto letterario giapponese, dovuta al presupposto implicito che vede i racconti in prima persona come tendenzialmente autobiografici.<sup>7</sup>

Fu proprio quest’ultimo punto che Mishima seppe sfruttare abilmente per creare una data immagine di sé attraverso l’uso della finzione. Tale meccanismo verrà affrontato a breve, nella prima parte di questo capitolo, ma ad ogni modo, prima di procedere, è bene chiarire uno dei presupposti di base su cui si vuole costruire i ragionamenti che seguiranno, ovvero l’importante e definitiva distinzione tra realtà e finzione, tra fatti realmente accaduti e strategie narrative autobiografiche o semi-autobiografiche messe in atto durante la stesura del romanzo.

*Kamen no kokuhaku*, per quanto presenti innumerevoli affinità con la realtà, è e rimane comunque un’opera letteraria frutto di determinate scelte artistiche e di tecniche retoriche applicate in modo consapevole dal suo autore. Quest’ultimo punto, nonostante l’apparente e genuina somiglianza tra il protagonista e il suo autore, risulta particolarmente centrale e deve sempre essere tenuto a mente onde evitare di perdersi all’interno di quella sottile distinzione tra realtà e finzione letteraria che Mishima ha saputo tessere abilmente e che tanto può disorientare quando si tenta di far luce sulla natura più intima e segreta del suo lavoro.

Tale approccio critico risulta in linea con il suggerimento di Starrs quando dice che, per quanto sia forte la tentazione di leggere *Kamen no kokuhaku* come il resoconto della vita di Mishima, “we should always remember that the novels exist in their own right as an autonomous works of art”,<sup>8</sup> e risulta simile anche all’opinione di John Nathan quando egli afferma che gli schemi interpretativi

---

<sup>5</sup> Emanuele CICCARELLA, *La maschera infranta. Viaggio psicoestetico nell’universo letterario di Mishima*, “Profili”, Napoli, Liguori, 2004, p. 82.

<sup>6</sup> NAKAO Rina, “‘Kamen no kokuhaku’ ron - ‘watashi’ ni yoru sakka ‘Mishima Yukio’ zō no kansei”, *Hiroshima Jogakuin Daigaku Kokugo Kokubungaku shi*, 42, 2012, pp. 45, 47, 48, 59.

<sup>7</sup> SUZUKI Tomi, *Narrating the self: fictions of Japanese modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 6.

<sup>8</sup> Roy STARRS, *Deadly dialectics - Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1994, p. 92.

riportati nel romanzo sono frutto di una particolare chiave interpretativa orchestrata e alimentata dallo stesso autore.<sup>9</sup> E ancora, forse in maniera più indiretta ma del tutto simile, la stessa posizione è adottata anche da Ciccarella quando dice che “la nostra attenzione deve rivolgersi non tanto all’autenticità degli episodi narrati, quanto alla loro sublimazione emozionale e psicologica”<sup>10</sup> portando così a fornire importanza non solo alla mera “solidità” dei fatti narrati, ma anche alla realtà interiore dell’autore dietro all’artificio letterario.

Nell’analisi di un’opera che sfrutta così tanto il sottile spazio tra la confessione e la maschera, è dunque importante separare fin dall’inizio l’atto enunciativo dal suo contenuto onde evitare di confondere i termini della questione e di ignorare il ruolo attivo e consapevole che l’autore ha avuto nella costruzione del romanzo. L’argomentazione che seguirà si svilupperà proprio secondo questa direzione: attribuendo il ruolo e l’importanza adeguata che Mishima ebbe nella creazione del romanzo, si tenterà di rispondere al perché egli scelse di identificarsi (quasi) interamente nel protagonista del suo romanzo, al perché gli attribuì determinate caratteristiche e al come tutto ciò venne attuato a livello enunciativo, sia fuori che dentro al testo.

All’inizio di questo paragrafo si è stabilito che “narrare è quindi sempre una negoziazione del sé”. Per tale ragione, è ineludibile affrontare criticamente il rapporto che si instaura tra l’autore di un romanzo e i suoi protagonisti in quanto tale relazione è quella che più incarna il coinvolgimento personale e l’empatia di uno scrittore. In merito a ciò, risulteranno certamente utili le teorie di Philippe Lejeune sull’autobiografia dal momento che, come si vedrà in seguito, nonostante *Kamen no kokuhaku* non sia un testo definibile come strettamente autobiografico, esso condivide varie caratteristiche con questi ultimi, una delle quali è certamente la creazione di un modello ideale a cui l’autore attribuisce la propria identità all’interno della narrazione.

Ci si rende conto allora che il rapporto [tra autore e personaggio] non è affatto un rapporto *semplice*, ma piuttosto un *rapporto di rapporti*; significa che il narratore sta al personaggio (passato o attuale) come l’autore sta al modello; quindi il termine ultimo di verità (se si ragiona in termini di somiglianza) non può essere l’essere-in-sé del passato (se esistesse) ma l’essere-per-sé stabilito nel presente dell’enunciazione. Anche se nel suo correlarsi alla storia (lontana o quasi contemporanea) del personaggio il narratore si sbaglia, mente, dimentica o deforma, proprio l’errore, la menzogna, la dimenticanza o la deformazione assumeranno il valore di aspetti di una enunciazione che resta autentica.<sup>11</sup>

Il passaggio sopracitato proviene direttamente da *Il patto autobiografico* di Lejeune e ci suggerisce di prestare particolare attenzione al ruolo implicito che l’enunciazione narrativa possiede

---

<sup>9</sup> NATHAN, *Mishima. A Biography...*, p. 81.

<sup>10</sup> CICCARELLA, *L’angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 64.

<sup>11</sup> Philippe LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, “Saggi”, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 42.

in relazione all'identificazione dell'autore con i suoi protagonisti. Se solitamente si assume come veritiero ciò che un determinato autore scrive di sé, bisogna considerare che al momento della stesura egli definisce retroattivamente la propria identità, il proprio Io, la propria versione dei fatti esponendola al lettore come autentica nonostante tutti gli eventuali errori, le menzogne, le dimenticanze e le deformazioni che, in realtà, si dimostrano proprio gli elementi più significativi per scomporre interamente la costruzione di un romanzo.

Saranno proprio questi ultimi, dunque, i principali elementi su cui verterà l'analisi di *Kamen no kokuhaku* alla ricerca di quella che Grisi definisce verità "artistica" e che corrisponde certamente al cuore pulsante e al nucleo più autentico di ogni romanzo autobiografico (o semi-autobiografia), ovvero quello che comprende in sé non solo il dato oggettivo e il fatto accaduto, ma anche la proiezione della coscienza interiore dell'autore che riporta nel romanzo la sua realtà (o quella che vorrebbe che fosse):

Essendo l'elemento autobiografico inscindibile da quello artistico, tutto sta nel capire le modalità di questo travaso, che ovviamente cambia da autore ad autore. Bisogna in ogni caso partire dal dato di fatto che la verità "artistica" non è meno vera di quella schiettamente autobiografica. Anzi, si dimostra più omnicomprensiva, più vasta, includendo in sé non solo il mero dato reale, ma anche quello potenziale, onirico se si vuole, quello espresso in una tensione realizzativa che è parte integrante della verità finale.<sup>12</sup>

### 2.1.2 Vivisezionare sé stessi: il significato personale di *Kamen no kokuhaku*

Nello scorso paragrafo si è voluto sottolineare come la stesura di un romanzo autobiografico o semi-autobiografico rappresenti per uno scrittore uno sforzo personale non indifferente: dietro alla narrazione spesso non si trova solamente il desiderio di produrre un'opera d'arte, ma anche la necessità personale di una confessione spesso collegata "al riconoscimento di un ravvedimento, di una svolta imposta dalla propria vita (a volte una vera e propria conversione), che impone alla narrazione una struttura narrativa, fatta di un prima e di un poi, di anticipazioni e conferme."<sup>13</sup>

Si è già detto di come *Kamen no kokuhaku* abbia largamente assunto tale valenza di significati per Mishima nel momento della sua stesura. Ma per analizzare compiutamente in che cosa consista il "ravvedimento" o la "conversione" vera e propria che quest'opera ha comportato per il suo autore, è obbligatorio riflettere sul punto di partenza e sulle condizioni che hanno permesso la sua stessa nascita. Poco dopo la pubblicazione del romanzo, nello stesso luglio del 1949 su un mensile della casa editrice Kawade shobō dedicato ai romanzi appena usciti, lo stesso Mishima dichiarò:

---

<sup>12</sup> Cesare GRISI, *Il romanzo autobiografico: un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011, p. 34.

<sup>13</sup> BERNARDELLI; CESERANI, *Il testo narrativo...*, cit., p. 32.

Questo libro è un testamento che lascio nel territorio della morte [*shi no ryōiki*] dove ho vissuto finora. Scrivere quest'opera è stato per me come un suicidio alla rovescia [*uragaeshi no jisatsu*]. Se filmiamo un uomo che si getta giù da una rupe e poi proiettiamo il filmato al contrario, vediamo il suicida fare un velocissimo salto all'indietro dal fondovalle alla cima e ritornare in vita. Questo è quello che ho tentato di fare scrivendo questo libro, cercare un mezzo per recuperare la vita [*sei no kaifukujutsu*].<sup>14</sup>

Tali parole testimoniano dunque che il giovane Mishima era consapevole, probabilmente anche durante la stessa stesura, dell'importanza personale che *Kamen no kokuhaku* aveva per sé e per il suo futuro, così come del grande sforzo emotivo e spirituale necessario alla sua nascita.

Durante gli anni della guerra, Mishima esordì con i suoi primi racconti presso la *Nihon romanha* (Scuola romantica giapponese) sviluppando una particolare concezione estetica: la venerazione della “bella morte” in battaglia spesso collegata al tema della giovinezza. La fine del conflitto e la pace instaurata finirono però per spazzare via, in pochissimi mesi, quell'impalcatura ideologica in cui il giovane scrittore si era rifugiato fino ad allora per dare un senso alla tragica fine che sembrava incombere su di lui e su tutta la sua generazione da un momento all'altro. Continuando a portare dentro gli effetti di tale concezione del mondo e dell'arte, negli anni successivi egli si trovò così ignorato e incompreso dall'ambiente letterario che lo circondava e smise di essere trattato come un giovane e promettente artista come era successo in passato sotto l'egida della *Nihon romanha*.<sup>15</sup>

A seguito di tali riflessioni, può apparire dunque comprensibile che alla scomparsa di un'ideologia bellica attorno alla quale egli aveva eretto la propria realtà Mishima si sentisse perso, o che la morte della sorella Mitsuko l'avesse profondamente rattristato, o ancora che la fallita relazione d'amore con una ragazza della sua età avesse evidenziato in maniera drammatica il profondo sfasamento tra la sua interiorità e la società in cui si ritrovava a vivere. Questo era già per altro palese di fronte al mancato interesse che pubblico e critica nutrivano allora nei confronti dei suoi lavori come ad esempio il romanzo *Tōzoku* (I ladri), pubblicato in versione integrale nel 1948, accolto freddamente da pubblico e critica, o come i racconti *Tabako* (La sigaretta) apparso nel 1946, *Shitaka no yoru* (La preparazione della sera) e *Haruko* (Haruko), questi ultimi entrambi pubblicati sulla rivista *Ningen* nel 1947.<sup>16</sup> Ma forse, più di ogni altra cosa, quando Mishima utilizzò l'espressione “territorio della morte” non si riferiva solamente ai fattori esterni che provarono seriamente la sua persona, ma

---

<sup>14</sup> Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 62; MISHIMA Yukio, *Kamen no kokuhaku nōto*, MYZ, vol. 25, p. 258.

<sup>15</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 26, 37, 46; ad esempio in MISHIMA Yukio, *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, p. 437 Mishima annota in merito a sé stesso “Quel giovane che durante la guerra era stato trattato come un prodigio all'interno di quel piccolo gruppo, nel dopoguerra viveva allora una vita impotente e ignorata da chiunque” (traduzione dell'autore).

<sup>16</sup> NATHAN, *Mishima. A Biography...*, pp. 78, 79, 84, 85; CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 51, 52, 55, 56.

probabilmente stava pensando al profondo nichilismo nel quale era sprofondata; all'enorme senso di vuoto esistenziale che non riusciva più a colmare una volta che la possibilità di beneficiare di una "bella morte" romantica in guerra era ormai svanita.<sup>17</sup> Come ritiene Roy Starrs, infatti, il nichilismo che lo scrittore avverte oltre alle sue opere "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".<sup>18</sup> Il profondo senso di vuoto esistenziale non è apparso semplicemente in un periodo di particolari tensioni e criticità personali dello scrittore, ma è sempre stata una tendenza particolarmente forte nello spirito creativo di Mishima, come comprovato ad esempio dalla tragicità lirica di vari passaggi di *Kamen no kokuhaku*,<sup>19</sup> forse l'opera che più ha portato come elemento centrale tali aspetti facendone il suo principale punto di forza.

Fu nel mezzo di una simile condizione di disorientamento personale che egli si cimentò dunque nella stesura di un'opera che avrebbe dovuto risolvere i suoi contrasti interni; che avrebbe dovuto trasformare le macerie del suo spirito in punti di appoggio per la costruzione di una nuova identità e di un nuovo futuro. Il modo con cui lo scrittore tentò di superare il proprio nichilismo passivo, infatti, fu proprio quello di scavare dentro di sé ed esplorarsi completamente dall'interno. Ricercando la propria identità attraverso il racconto non solo finì per esporla, infine, anche al proprio pubblico, ma anche e soprattutto per *fabbricarla* nell'arco del processo di scrittura.

Ad ogni modo, il risultato che emerse da questo grande sforzo artistico non fu esattamente una cesura completa col passato come forse lo stesso Mishima si aspettava, ma indubbiamente fu un passaggio fondamentale per la propria crescita artistica e spirituale. Riflette così Nathan:

Artistically, *Confessions* was a success: it is one of Mishima's finest novels. But in a crucial personal sense it was a resounding failure. [...] he consistently referred to the book as a "closing of accounts" of his twenties. The truth was otherwise; for the process by which Mishima verified a hypothesis about himself was also a process of self-discovery, an *opening* of accounts. The confession which issued from Mishima's hypothetical mask was not so much an account of the past as a prophecy of the future.<sup>20</sup>

Di più verrà detto in seguito riguardo agli esiti di questa operazione di "closing of accounts" e del perché Nathan giudica *Kamen no kokuhaku* un clamoroso fallimento. Per ora è sufficiente ricordare, ancora una volta, come tale opera abbia sollevato importanti questioni identitarie per il

---

<sup>17</sup> Anni più tardi Mishima riporterà in *Watashi no henreki jidai*, MYZ, vol. 30, pp. 434, 437 apparso nel 1963 che durante il periodo della guerra il suo particolare "senso della fine" coincideva perfettamente con quello della società e che, data la imminente convocazione nell'esercito (e quindi di una possibile morte in battaglia) era possibile per lui "sognare di essere quello che volevo". Il dopoguerra, perciò, rappresentò per lui la fine del "sogno di rappresentare quei tempi" finendo così per sentirsi improvvisamente "antiquato" e non considerato (frammenti tradotti dell'autore).

<sup>18</sup> STARRS, *Deadly dialectics...*, cit., p. 18.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> NATHAN, *Mishima. A Biography...*, p. 99.

giovane scrittore. In ballo non c'era solamente la completa comprensione di sé, della persona che era stata fino a quel momento e dei problemi che da sempre lo avevano condotto a sviluppare una forte immaginazione per rifugiarsi nella realtà alternativa della letteratura, ma anche, e soprattutto, la definizione della propria identità futura, della persona che Mishima voleva diventare e che voleva costruire per sé stesso, anche riscrivendo il passato e le sue memorie sotto un'ottica differente.

Una parte della critica ha da sempre ricondotto gli episodi e le fantasie riportate in *Kamen no kokuhaku* direttamente alla vita dell'autore, considerandole molto spesso come vere o quasi totalmente autentiche, finendo così per ignorare il ruolo che l'enunciazione e la rielaborazione personale di tali vicende ebbero nell'immaginazione dello scrittore.<sup>21</sup> Con il prossimo paragrafo si tenterà di smentire questa associazione immediata fornendo l'idea secondo cui la complessa coscienza artistica di Mishima lo abbia da sempre portato a volere per sé e per gli altri lo sviluppo di un personaggio, o di una vera e propria *maschera*, dietro a cui nascondere il proprio Io interiore; un modello guida per riuscire a vivere secondo la particolare concezione di arte e di vita che dava un senso alla sua esistenza. Per tale motivo, uno degli obiettivi di questo lavoro sarà dimostrare come *Kamen no kokuhaku* sia stato un tassello più che fondamentale per lo sviluppo di questa particolare estetica e come, a seguito di un doloroso processo di crescita interiore, Mishima arrivò successivamente ad estendere quest'ultima ad ogni ambito della propria carriera.

### 2.1.3 Creare sé stessi

Per comprendere appieno gli sforzi artistici e personali che Mishima Yukio dovette affrontare durante la stesura di *Kamen no kokuhaku* intrecciando finemente il proprio vissuto biografico con una rielaborazione letteraria e intenzionale del proprio passato, occorre inquadrare al meglio il delicato rapporto tra arte e realtà, tra l'uomo e l'artista che convivevano nello spazio della sua interiorità. Solamente in questo modo, infatti, possibile distinguere la persona che effettivamente era dall'immagine di sé che alla fine predilesse e che, intenzionalmente, scelse di immortalare all'interno del romanzo secondo le linee guida del proprio senso estetico.

È già stato ripetuto più volte di come *Kamen no kokuhaku* abbia avuto una grande importanza sullo sviluppo identitario del suo creatore e di come, in generale, ogni forma di narrazione basata sulla rielaborazione di fatti e vicende personali coinvolga inevitabilmente dei processi di rivalutazione

---

<sup>21</sup> Nathan in *Mishima. A Biography*, London, Hamish Hamilton, 1974, e Keene in *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984 ad esempio, nonostante trattino consapevolmente *Kamen no kokuhaku* come un'opera di finzione letteraria, assumono più volte la realtà descritta dal romanzo come parte della realtà vissuta dall'autore, senza soffermarsi con troppa premura sull'entità ultima del testo e sul ruolo attivo che ebbe il suo autore durante la sua creazione come invece avviene in Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, "La luna sull'acqua", Napoli, Liguori, 2007, e in Andrew RANKIN, *Mishima Aesthetic Terrorist: An Intellectual Portrait*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2018.

e costruzione del sé. Ma nel caso di Mishima tali considerazioni assumono una complessità persino maggiore in quanto dipendono, probabilmente fin dall'inizio, da una forte componente auto-critica in merito alla natura della confessione come testimoniato da alcune dichiarazioni in merito allo stesso *Kamen no kokuhaku* che verranno esaminate nell'arco di questo capitolo. In sostanza, si può dire che egli fosse consapevole dello stretto rapporto tra arte e vita, e in particolare della possibilità di sfruttare la prima per plasmare la seconda tramite l'applicazione di canoni estetici alla propria persona, motivo per cui è necessario osservare con particolare occhio critico tutta la sua produzione artistica ponendo particolare attenzione all'utilizzo che fece della propria immagine pubblica.<sup>22</sup>

Per risalire all'origine di tale processo, bisogna risalire alle origini della carriera letteraria di Mishima Yukio e, più precisamente, alla nascita stessa dello pseudonimo artistico che utilizzò per tutta la sua carriera. Il vero nome dello scrittore era infatti Hiraoka Kimitake, entità in carne e ossa a cui Andrew Rankin attribuisce ogni enunciato operando un'importante e rivelatoria distinzione:

As I see things now, I think it is prudent to acknowledge from the outset that, strictly speaking, there is no Mishima Yukio. No such person ever existed. Mishima was the creation of a Japanese writer, actor, and performance artist named Hiraoka Kimitake (1925-1970).<sup>23</sup>

Separando in questo modo l'uomo dallo pseudonimo, l'artista dalla maschera, la vita dall'arte, Rankin offre un'interessante ottica interpretativa per affrontare in modo critico la distinzione di due poli in strettissima relazione tra loro (se non quasi completamente inscindibili) nel caso di Mishima. Di conseguenza, ragionando in questo modo, diventa spontaneo distinguere l'agente dall'oggetto della sua creazione: separando l'artista dalla sua arte è possibile comprendere appieno i processi attivi e le ragioni che hanno portato l'autore a determinati errori, menzogne, dimenticanze o deformazioni che rivelano ogni aspetto della cosiddetta verità artistica espressa attraverso la letteratura semi-autobiografica.

È importante non sottovalutare dunque l'auto-consapevolezza critica di Mishima; un'auto-consapevolezza che spesso porta alla sensazione che non ci sia più niente da dire riguardo allo scrittore in quanto ogni possibile critica o commento sembra già essere incluso all'interno dei suoi scritti.<sup>24</sup> Perciò ribadisce Rankin:

Many scholars uncritically quote Mishima's commentaries as if they can illuminate his self-dramatizing fiction, failing to recognize that these commentaries themselves are extensions of the fiction. No matter what topic Mishima pretends to be writing about, his prose always functions performatively in this way, his objective being to create an organically unified character called

---

<sup>22</sup> Andrew RANKIN, *Mishima Aesthetic Terrorist: An Intellectual Portrait*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2018, p. 10.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 6, 7.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 4.

Mishima. More precisely, we should say that the objective of the totality of Hiraoka's project is to create the biography of the character named Mishima, the actual "life" of Hiraoka being of no consequence.<sup>25</sup>

A questo punto, una volta stabilita una specifica ottica critica, possiamo risalire alle cause di questa difficile e impegnativa operazione di "mascheramento": perché Hiraoka Kimitake ha fatto di Mishima Yukio il suo alter ego? Perché ha scelto di identificarsi con un personaggio artistico del genere per larga parte della propria vita? Perché gli ha conferito caratteristiche così estreme e complesse da apparire talvolta quasi enigmatiche?

La risposta è forse più semplice di quanto si possa pensare e divenne, in particolare dalla stesura di *Kamen no kokuhaku* in poi, una necessità personale e un punto di riferimento esistenziale: per diventare quello che non era mai stato, per assumere l'identità della persona che avrebbe voluto essere e che tentò di plasmare concretamente diffondendo una certa idea di sé tramite i suoi lavori.<sup>26</sup> Per quanto sembri che Mishima non abbia mai ammesso esplicitamente tali intenzioni, l'obiettivo di questo capitolo, e di questo lavoro in generale, è proprio quello di dimostrare come questa volontà di crearsi una nuova identità tramite la narrazione semi-autobiografica fu un aspetto centrale non solo della stessa idea di arte e di vita posseduta dallo stesso scrittore, ma anche un elemento fondamentale dietro al percorso che lo condusse alla stesura e alla pubblicazione di uno dei suoi romanzi più discussi, ovvero *Kamen no kokuhaku*, che segnò per lui un importante passaggio nel suo percorso di conversione interiore.

Quando Hiraoka Kimitake adottò per la prima il proprio pseudonimo nel 1941 in occasione della pubblicazione di *Hanazakari no mori* (La foresta in fiore), la sua prima raccolta di racconti, appariva molto diverso, se non esattamente opposto, alla classica immagine dello scrittore modello e bodybuilder Mishima a cui normalmente viene associato oggi. Il giovane scrittore non aveva mai brandito alcun tipo di arma, o vestito alcuna uniforme, o sfoggiato alcun fisico scolpito con cui si fece ritrarre in molteplici occasioni nei suoi ultimi anni di vita, bensì tutto il contrario: nelle fotografie Kimitake appare quasi sempre gracile, pallido e soprattutto fragile a contrario di come sovente si fece ritrarre in tenuta da guerriero o in uniforme militare nel periodo finale della sua carriera.<sup>27</sup> Diventa

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>26</sup> Starrs, ad esempio, ritiene in *Deadly dialectics - Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1994, p. 102 che tutti i lavori di Mishima, se non la sua stessa vita, furono un tentativo di combattere la passività e l'effeminatezza che egli ereditò dalla propria infanzia trascorsa in compagnia della nonna. Inoltre, Rankin in *Mishima Aesthetic Terrorist: An Intellectual Portrait*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2018, p. 8 ritiene, come si vedrà a breve, che il processo di realizzazione del personaggio "Mishima" passò attraverso la volontà di superare la debolezza e la fragilità che lo stesso Hiraoka Kimitake sentiva di possedere da ragazzino.

<sup>27</sup> Le fotografie a cui si fa qui riferimento sono principalmente quelle contenute in John NATHAN, *Mishima. A Biography*, London, Hamish Hamilton, 1974 tra le pp. 140 e 141 le quali ripercorrono, a grandi linee, tutta la vita dello scrittore a partire dall'infanzia sino ad arrivare al discorso che pronunciò in occasione del suo suicidio il 25 novembre

così chiaro che “His project of becoming Mishima was essentially a quest for a solid identity, and like all such quests it entailed a symbolic vengeance on everything that had hitherto obstructed or denied him”, e che quindi i suoi sforzi artistici furono tutti incentrati a compiere quella “remarkable demonstration of self-overcoming” che infine realizzò, almeno esternamente, nelle ultime fasi della sua vita.<sup>28</sup>

La letteratura e i romanzi, dunque, furono il primo e il principale mezzo con cui Hiraoka Kimitake trasformò sé stesso nel modello artistico “Mishima Yukio” e *Kamen no kokuhaku*, per il periodo storico in cui è stato scritto, per il coinvolgimento personale dell’autore e per la straordinaria audacia esplorativa, ha rappresentato certamente un punto cruciale, forse definitivo, nell’affermazione individuale del suo creatore. Scrive infatti Okuno Takeo riferendosi a Mishima e a *Kamen no kokuhaku*:

Tuttavia, lui ha inserito se stesso, non come occasione di autonegazione di ricerca e di autocritica, ma per effettuare un enorme ingrandimento del proprio desiderio, cioè una totale autoaffermazione. In altre parole ha trovato nella letteratura il luogo ideale per realizzare le proprie fantasie e i propri desideri nascosti.<sup>29</sup>

È dunque questa la principale risposta che lo scrittore formulò interiormente durante la stesura di uno dei suoi romanzi più famosi, ed è questo l’atteggiamento con il quale si rivolse, da quel momento in poi, nei confronti della letteratura: “reading in order to write” e soprattutto “writing primarily in order to develop and realize himself as a character”.<sup>30</sup>

Ma se da un lato tale spinta nei confronti dell’auto-miglioramento e della ridefinizione della propria identità può apparire come uno sviluppo personale assolutamente ammirevole e positivo, è necessario rendersi conto, allo stesso momento, che ciò comporta anche un’imposizione rigida di determinati schemi estetici, la soppressione di alcuni lati di sé e quindi, in definitiva, un atteggiamento di recitazione dei confronti della propria vita. Se la realtà viene inquadrata attraverso la lente di un estetismo artistico così rigido per Mishima, vivere diventa allora collocarsi all’interno di un palcoscenico metaforico in cui la realizzazione della propria persona corrisponde all’atto di recitare una parte. Come evidenzia sempre Rankin, infatti, “A person who sets out to become the hero of his or her own narrative must to some extent become an actor, and acting is an artificial mode of behaviour”.<sup>31</sup> Ciò inevitabilmente comportò un’importante necessità di disciplina e rigore individuale,

---

1970. Le stesse fotografie sono commentate anche da Ciccarella in *L’angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, “La luna sull’acqua”, Napoli, Liguori, 2007, pp. 1, 17, in particolare quella del 1930 che ritrae Hiraoka in compagnia di sua nonna e quella del 1933 scattata quando aveva solamente otto anni.

<sup>28</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 8.

<sup>29</sup> Citazione di OKUNO Takeo in Emanuele CICCARELLA, “Aspetti socio-psicologici della formazione artistica di Mishima Yukio”, *Orientalia Parthenopea*, XVIII, 2018, p. 16.

<sup>30</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 43.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 49.

qualità che non mancarono mai a Mishima, per imporre a sé stesso una condotta di vita così impegnativa e per soffocare quei lati della sua personalità che normalmente sarebbero stati i più innati e i più spontanei, forse proprio quelli non poté fare a meno di riconoscere in Dazai Osamu e che sono stati menzionati nel precedente capitolo.

Creare e diffondere una data idea di sé tramite il proprio senso estetico fu dunque l'unica risposta che fu in grado di dare per superare il profondo nichilismo che avvertiva, e questa, per quanto elaborata alla giovane età di ventiquattro anni durante la stesura di *Kamen no kokuhaku*, sembra essere rimasta infine la principale linea guida per tutto il resto della sua carriera. Se si giudica a colpo d'occhio l'inezienza di quest'ultima, infatti, non si può fare a meno di concordare con Donald Keene quando afferma che “Mishima was able to make the mask a living part of his flesh and he died with it firmly in place”,<sup>32</sup> il che ci porta nuovamente a credere che il percorso che lo ha condotto alla creazione di tale opera d'arte sia stato sicuramente determinante sia per il futuro artistico, sia per lo sviluppo personale del giovane scrittore.

## **2.2 Fiction e autobiografia a confronto: gli studi di Philippe Lejeune**

### 2.2.1 L'autobiografia

Più volte si è già menzionato in questo capitolo come *Kamen no kokuhaku* sia un'opera che si colloca a metà tra l'autobiografia e il romanzo di finzione; tra un'autentica confessione personale e un modo di delineare la propria identità attraverso la creazione letteraria. Proprio la coesistenza di aspetti appartenenti a entrambe queste categorie fa sì che il genere entro cui *Kamen no kokuhaku* possa essere circoscritto sia quello del romanzo autobiografico, ma prima di affrontare in modo approfondito quali sono le caratteristiche e le possibili implicazioni collegate a tale affermazione è utile mettere in chiaro, secondo le teorie di Lejeune, in che cosa consista un testo autobiografico e in che cosa esso si distingue da altre forme di narrazione canoniche.

Anzitutto un'autobiografia è definita dallo studioso francese come un “racconto retrospettico in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità”.<sup>33</sup> Tale affermazione, rimasta punto di riferimento negli anni successivi per la critica del genere dell'autobiografia, è apparentemente semplice ed essenziale. Tuttavia, lo stesso Lejeune rileva che la distinzione tra autobiografia e romanzo di finzione non può essere risolta in maniera così immediata ma che, a contrario, necessita

---

<sup>32</sup> Donald KEENE, *Five Modern Japanese Novelists*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 106.9, 107.7 edizione epub.

<sup>33</sup> LEJEUNE, *Il patto autobiografico...*, cit., p. 12.

di un principio di distinzione più specifico che egli individua in un particolare “contratto di lettura” che un autore stabilisce con i propri lettori.<sup>34</sup> Tale forma di contratto, dunque, determina i principi e gli schemi interpretativi adottati da chi fruisce il testo in base alla natura riconosciuta del testo stesso (in questo caso il racconto veritiero della propria vita che una persona si presume stia facendo tramite la propria opera), e viene chiamato da Lejeune con il nome di “patto autobiografico”.

Quest’ultimo concetto è centrale a tutti gli studi sull’autobiografia di Lejeune e viene definito, nello specifico, secondo alcuni prerequisiti che un determinato testo deve possedere affinché possa essere instaurato il cosiddetto patto con i propri lettori:

- 1) Il racconto deve essere scritto in prosa
- 2) Il soggetto trattato deve essere la storia di una personalità
- 3) Ci deve essere identità tra il personaggio protagonista e l’autore dell’opera
- 4) La posizione del narratore deve essere orientata secondo due assiomi fissi:
  - a. corrispondere a quella del personaggio principale
  - b. essere retrospettiva, ovvero guardare al passato da una posizione avanzata<sup>35</sup>

Sull’applicazione di tali criteri al caso di *Kamen no kokuhaku* ci si soffermerà in maniera più approfondita nelle parti che seguiranno. Per ora ci si limiterà ad evidenziare che a eccezione di due elementi, più specificatamente il punto 3 e in maniera altrettanto ambigua e problematica il punto 4b, il romanzo in questione potrebbe partecipare senza problemi al genere dell’autobiografia.

Tuttavia, proprio la stipulazione di un contratto di lettura quale può essere il patto autobiografico e la chiara definizione del rapporto tra protagonista e autore dell’opera (spesso uno dei nodi più complicati da sciogliere, come nel caso di *Kamen no kokuhaku*) sono i punti sui quali Lejeune insiste in maniera più frequente.<sup>36</sup> Quest’ultimo passaggio può avvenire, infatti, secondo uno o entrambi i requisiti elencati di seguito in quanto, anche da soli, le seguenti modalità sono condizioni sufficienti per l’affermazione di un contratto di lettura corrispondente al patto autobiografico:

- 1) In maniera implicita tramite:
  - a. l’utilizzo di titoli espliciti per il romanzo stesso o, eventualmente, per i capitoli
  - b. postille o annotazioni iniziali che indichino l’impegno autobiografico dell’autore
- 2) In maniera esplicita: il nome del protagonista-narratore corrisponde a quello dell’autore<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 13, 26, 37.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 27.

Queste ultime possibilità di stipula del patto autobiografico escludono quindi *Kamen no kokuhaku* dall'essere definito un romanzo autobiografico secondo Lejeune in quanto esso non appartiene a nessuna delle due categorie. Come appena accennato, il problema principale non è solo il mancato stabilirsi, esplicitamente o implicitamente, di un contratto di lettura con i fruitori del testo, ma anche la mancata realizzazione del punto 3 e la piena realizzazione del punto 4b dell'elenco precedente. Se anche il primo di questi ultimi due aspetti, al limite, venisse discusso ampiamente e rivalutato a causa della difficoltà nel distinguere nettamente dallo stesso Mishima Yukio il protagonista di questo romanzo, chiamato con il nome di Kōchan solamente in un paio di occasioni,<sup>38</sup> Lejeune ribadisce più volte, in merito a questo particolare elemento, che “Qui non c'è interscambio né libertà. Una identità è o non è. Non ci sono gradi possibili, e ogni dubbio porta a una conclusione negativa”<sup>39</sup>, e insiste affermando ancora che “Identità non è somiglianza. L'identità è un *fatto* immediatamente assunto – accettato o rifiutato a livello di enunciazione; la somiglianza è un *rapporto* soggetto a discussioni e ad infinite sfumature, stabilito partendo da un enunciato.”<sup>40</sup>

Tuttavia, prima di procedere oltre, è giusto aprire una breve riflessione sul nome “Kōchan” appena menzionato. Benché esso possa in realtà essere ricondotto allo stesso Mishima a seguito di alcuni approfondimenti, le condizioni per cui ciò potesse accadere al momento della pubblicazione di *Kamen no kokuhaku* erano di fatto inconciliabili con le informazioni possedute dalla maggior parte dei lettori. “Kōchan” era infatti un appellativo intimo e alquanto insolito utilizzato dai familiari di Mishima per riferirsi a lui in tenera età (Kimitake era solitamente abbreviato in “Kimichan” mentre diventava “Kōi”, e quindi “Kōchan”, se i caratteri che componevano il suo nome venivano letti secondo la pronuncia *onyomi*).<sup>41</sup>

Per tale ragione, essendo un soprannome che solamente in pochi potevano ricondurre allo scrittore, era difficile che, a parte poche persone, coloro che affrontarono il romanzo non appena uscito fossero a conoscenza di tale dettaglio, ancora di più partendo dal fatto l'autore dell'opera si presentava al mondo attraverso uno pseudonimo letterario riportato in copertina e non tramite la sua vera identità. Perciò, all'interno di questa analisi il nome “Kōchan”, per quanto effettivamente possa essere associato a Mishima, viene ritenuto differente da quello dell'autore poiché, agli occhi dei lettori del tempo (posizione che si sta cercando di adottare nell'applicazione delle teorie di Lejeune), esso appariva certamente come tale. In un certo senso, dunque, è che Mishima affermò un patto autobiografico secondo il pensiero del critico francese, ma ciò avvenne solamente per sé stesso e per

---

<sup>38</sup> MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, pp. 183, 244.

<sup>39</sup> LEJEUNE, *Il patto autobiografico...*, cit., p. 13.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>41</sup> INOSE Naoki; SATO Hiroaki, *Persona, A Biography of Yukio Mishima*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2012, p. 10.4 edizione epub.

le poche persone che erano in grado di riconoscere nel nome da lui riportato solamente un paio di volte il nomignolo con cui veniva chiamato in giovane età.<sup>42</sup>

Tale dettaglio, quindi, invece che cancellare definitivamente la natura romanzesca di *Kamen no kokuhaku* portandoci a ribattezzarlo come un'autentica autobiografia, complica ancora di più il sottile spazio tra narrazione fittizia e narrazione di sé tramite cui Mishima costruì buona parte della propria immagine pubblica e privata. "Un'autobiografia fittizia" potrebbe forse essere definito il suo romanzo, ma solamente puntualizzando il difficile utilizzo dell'identità e della confessione che egli impiegò sia all'interno dell'opera, sia nelle dichiarazioni che verranno esaminate nelle parti successive.

Posta secondo questi termini, ogni discussione in merito alla possibile identificazione totale tra Mishima e il protagonista di *Kamen no kokuhaku* (almeno da un punto di vista pubblico) viene a cadere in quanto la semplice presenza di un nome differente attribuito al protagonista, di per sé, basta per accantonare la verificabile e assoluta identità tra il protagonista della storia e il suo autore. Come probabilmente è già stato notato, infatti, Lejeune è particolarmente severo e attento all'elemento del nome attribuendogli grandissima importanza nell'ambito dell'autobiografia. Se il nome dell'autore corrisponde a quello del protagonista del racconto, come è già stato detto, si è automaticamente in presenza di un patto autobiografico di tipo esplicito mentre, all'opposto, in maniera rigida e categorica, se l'identità del personaggio principale è lasciata a sé stessa e non viene attribuita a quella dell'autore, né in maniera esplicita né implicita, allora per Lejeune non si è in presenza di un testo autobiografico. "Il soggetto profondo dell'autobiografia è il nome", arriva addirittura ad affermare ad un certo punto, perché è solo così che una persona "attraverso di esso, rivendica la propria esistenza",<sup>43</sup> ma Mishima, utilizzando un soprannome d'infanzia, compie così qualcosa di più: si allontana pubblicamente da sé evitando di essere riconosciuto completamente nel suo protagonista e, allo stesso tempo, scrive (o riscrive) il suo passato consapevolmente.

Tuttavia, in merito alla questione autobiografica, è importante riportare anche l'opinione della studiosa Tomi Suzuki la quale ritiene che nel caso della letteratura giapponese moderna lo stabilirsi di un patto autobiografico non avvenisse in maniera così rigida e schematica come proposto da Lejeune, ma che fosse molto più spesso assunto in maniera implicita da parte dei lettori. A causa dell'ampia diffusione del genere dello *shishōsetsu*, che la studiosa ritiene essere definito non dalle

---

<sup>42</sup> A conferma del fatto che tale dettaglio poteva sembrare irrilevante agli occhi di un ipotetico lettore comune si annota qui che nella traduzione italiana presente in MISHIMA Yukio, *Confessioni di una maschera* [*Kamen no kokuhaku*], trad. di Andrea Maurizi, in *Romanzi e racconti - Volume primo 1949-1961*, Milano, Mondadori, 2004 il traduttore ha scelto di riportare il nome "Kōchan" solamente una volta, a pag. 141, mentre quello che compare in MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, p. 183 viene neutralizzato con la seguente battuta, "Caro, cosa ti succede?", a pag. 84 della stessa versione italiana consultata.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 35.

caratteristiche specifiche del testo ma dal paradigma di lettura che si assume per affrontarlo, l'identificazione tra autore, narratore e protagonista era un fattore normalmente associato dal pubblico di riferimento e non necessitava di tutte le condizioni elencate da Lejeune.<sup>44</sup>

Modern Japanese literature, however, did not have that kind of codified epistemological and literally consensus (such as the distinction between fiction and autobiography) that Lejeune finds in modern European literature. The referential, the autobiographical reading of these texts was not necessarily the result of a contract proposed by the author. In the case of the I-novel, it is ultimately the reader who assumes a 'hidden contract' in the text.<sup>45</sup>

Tuttavia, per quanto tale precisazione appaia certamente dovuta e rilevante, è bene ricordare nuovamente che *Kamen no kokuhaku* presenta in un paio d'occasioni l'utilizzo di un nome non riconducibile immediatamente a quello dell'autore (Kōchan) e che alcune dichiarazioni di Mishima riguardo agli *shishōsetsu* testimoniano la sua esplicita intenzione di allontanarsi da tale genere.<sup>46</sup> Inoltre, dato che uno degli obiettivi di quest'analisi è la sottile distinzione identitaria tra Hiraoka Kimitake e Mishima Yukio, l'approccio di Lejeune risulta utile per concentrarsi non tanto sull'appartenenza o meno di *Kamen no kokuhaku* al genere dell'autobiografia, quanto sulla divisione scrittore-narratore-protagonista che lo stesso autore rese volontariamente sfumata. Pertanto, le teorie dello studioso francese risultano comunque utili e pertinenti dal momento che Mishima seppe sfruttare, in maniera acuta e quasi invisibile, i paradigmi del romanzo dell'Io giapponese oggetto degli studi di Tomi Suzuki per fornire realismo e solidità alla storia semi-autobiografica presentata nel suo romanzo.

Una volta chiarito questo ultimo punto, si può dunque escludere definitivamente *Kamen no kokuhaku* dal genere dell'autobiografia relegandolo invece all'etichetta ibrida di romanzo autobiografico. Ma che cosa comporta esattamente essere definito secondo questa terminologia? Cosa succede quando il patto autobiografico non viene stipulato, ma ci si trova comunque in presenza di un testo che rimane caratterizzato dal forte coinvolgimento personale del proprio autore?

Il contenuto del romanzo, ovviamente, non cambia a seconda della presenza o meno di un contratto di lettura proposto o suggerito dall'autore, ma inevitabilmente la coscienza critica di chi

---

<sup>44</sup> SUZUKI, *Narrating the self...*, cit., pp. 3, 6.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>46</sup> Più che a esplicite dichiarazioni in merito ai romanzi dell'Io, si fa qui riferimento alla nota avversione che Mishima avvertiva nei confronti di Dazai Osamu (uno dei più noti esponenti dello *shishōsetsu* del suo tempo) e sulla sua tendenza a glorificare il proprio dolore e la propria sofferenza come riportato in Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, "La luna sull'acqua", Napoli, Liguori, 2007, pp. 60, 61. Tali istanze erano in realtà sì altrettanto vive in Mishima, ma non così presenti in *Confessioni di una maschera* dove lo scrittore si concentrò invece sulla fredda e audace analisi della propria interiorità allontanandosi dal carattere meramente descrittivo degli *shishōsetsu*. Per approfondimenti si vedano in merito le osservazioni di Okuno Takeo tradotte in Emanuele CICCARELLA, "Aspetti socio-psicologici della formazione artistica di Mishima Yukio", *Orientalia Parthenopea*, XVIII, 2018, pp. 12, 13 e il capitolo due del presente lavoro.

legge si avvarrà di canoni e di schemi interpretativi differenti comportando, di fatto, la costruzione di un nuovo panorama di significati possibili ricollegabili al testo preso in esame. Ciò si traduce sostanzialmente nella nascita di un differente tipo di patto implicito che conduce il lettore a una nuova strategia di lettura, potenzialmente più stimolante e accattivante, come osservato giustamente da Lejeune:

[...] se l'identità non è affermata (come nel caso della finzione), il lettore cercherà di trovare delle somiglianze, malgrado l'autore; se è affermata (come nel caso dell'autobiografia), sarà portato a cercare delle differenze (errori, deformazioni ecc.). Di fronte ad un racconto apparentemente autobiografico, il lettore tende a trasformarsi in un segugio, cioè a cercare le tracce di rottura del contratto (qualunque esso sia). Da qui nasce il mito del romanzo "più vero" dell'autobiografia: si trova sempre più vero e più profondo quel che si è creduto di scoprire attraverso il testo, malgrado l'autore.<sup>47</sup>

### 2.2.2 Il romanzo autobiografico

Con quest'ultimo paragrafo, si è dunque giunti alla conclusione che la sostanziale differenza tra un romanzo autobiografico e uno che invece si avvale invece di elementi autobiografici mischiandoli alla fiction consiste nell'affermazione di diverso contratto di lettura. In questa sezione del discorso ci si occuperà ora di definire le caratteristiche e i termini di un altro paradigma interpretativo, stipulato in maniera indiretta e implicita da parte dell'autore, attribuibile invece al genere del romanzo autobiografico; un contratto che in questo caso viene definito da Lejeune come "patto fantasmatico".<sup>48</sup>

Per arrivare a comprendere interamente che cosa comporti tale tipologia di accordo tra autore e lettori, occorre però fare un passo indietro e ricordare ciò su cui si è riflettuto all'inizio di questo capitolo. In precedenza, infatti, riflettendo sul complicato rapporto che si viene a instaurare tra autore, narratore e personaggio principale nel caso dell'autobiografia, si è riportata l'analisi di Lejeune secondo cui, nel caso di inesattezze tra la biografia autentica dello scrittore e i fatti da lui narrati "proprio l'errore, la menzogna, la dimenticanza o la deformazione assumeranno il valore di aspetti di una enunciazione che resta autentica".<sup>49</sup> Ed è già stato notato, a suo tempo, che tali riflessioni possano essere valide anche nel caso del romanzo autobiografico.

A questo punto, sorge spontaneo chiedersi quale sia la causa di tale fenomeno e perché l'approccio del lettore, almeno da questo punto di vista, rimanga lo stesso sia nel caso di un testo autobiografico, sia nel caso di un romanzo in cui non si è avuta alcuna stipula dell'omonimo patto,

---

<sup>47</sup> LEJEUNE, *Il patto autobiografico...*, cit., p. 27.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 42.

ma che contiene elementi solo parzialmente autobiografici. Il motivo si trova nel fatto che anche nel caso del romanzo autobiografico, ciò che importa al lettore più attento non è più “solamente” la verità biografica, fattuale, concreta, ma anche quella personale, segreta, immaginaria che fa parte della cosiddetta verità artistica, già nominata in precedenza da Grisi.<sup>50</sup> Ed è proprio lo stesso Grisi a ricordarci come anche nel caso di opere che includono elementi autobiografici sia necessario operare ulteriori analisi delle “ragioni di dentro” e delle “ragioni di fuori” per sciogliere i punti nevralgici dei testi presi in esame:

Il genere autobiografico postula una lettura che esuli dal mero testo del romanzo perché in esso si instaura uno stretto legame tra le “ragioni di fuori” (eventi biografici, ma anche e soprattutto psicologici reali) e le “ragioni di dentro” (tutte quelle riferite alla *fiction* della narrazione). La dialettica di queste due componenti, non essendo sempre esplicitata e richiedendo allo studioso uno sforzo ulteriore rispetto a quello del semplice lettore, necessita sovente di più fitte griglie interpretative – studi incrociati di natura storica, sociologica, biografica e letteraria – atte a ristabilire il fluido travaso dei significati tra il dentro e il fuori, e a sciogliere i nodi esegetici orditi dall'autore.<sup>51</sup>

I “nodi esegetici orditi dall'autore” nascono perciò dal complesso intrecciarsi di due realtà tutto sommato parallele, ma che coesistono complessivamente nel complicato schema di riflessi e distorsioni incarnato dal romanzo, ossia l'alternarsi, il fondersi e il confondersi dell'universo del reale con quello della finzione letteraria. Ed è proprio tra questi due mondi che si colloca l'ottica critica che si vuole adottare per comprendere appieno i meccanismi e le cause dietro alla nascita di *Kamen no kokuhaku*; un'ottica che include al centro l'idea che un dato lettore sviluppa dell'autore durante la lettura del romanzo quando quest'ultimo risulta farcito o largamente ispirato a elementi autobiografici come nel nostro caso.

Questa sorta di modello o immagine che il pubblico sviluppa di un certo artista a partire dalla lettura di due o più romanzi attribuibili allo stesso viene chiamato da Lejeune con il nome di “spazio autobiografico”, concetto particolarmente rilevante e intrecciato a quello di patto fantasmatico. Riportando l'eterno dibattito circa la maggiore autenticità dell'autobiografia nei confronti del romanzo autobiografico e viceversa, lo studioso francese smentisce la prevalenza di un genere sull'altro e, anzi, stabilisce che proprio il dibattito che si genera tra queste due posizioni è ciò che porta allo sviluppo di uno spazio autobiografico nella coscienza letteraria del lettore; uno spazio mentale in cui viene collocata l'identità che un certo autore trasmette di sé tramite i suoi romanzi.

Non si tratta di sapere se è più vera l'autobiografia o il romanzo. Né l'una, né l'altro; all'autobiografia mancheranno la complessità, l'ambiguità ecc., al romanzo l'esattezza; si

---

<sup>50</sup> GRISI, *Il romanzo autobiografico...*, cit., p. 34

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 31.

tratterebbe dunque di una più dell'altro? Piuttosto dell'una in *rapporto* all'altro. Lo spazio nel quale rientrano le due categorie di testi, e che non è riconducibile a nessuno dei due, diventa rivelatore. La creazione, per il lettore, di uno "spazio autobiografico" è l'effetto di rilievo ottenuto da questo procedimento.<sup>52</sup>

Ancora una volta, ciò che appare più interessante evidenziare è il sottile spazio tra l'autobiografia e il romanzo, tra la vita e la finzione, e il complicato rapporto che lega queste due realtà e che ne rinforza gli aspetti e le caratteristiche. Considerare solo l'autobiografia di un autore ignorando la sua vita comporterebbe una perdita fondamentale dell'opera artistica così originata, nonché, molto spesso, del suo significato ultimo, ossia essere la confessione personale che una data persona compie esponendosi pubblicamente. D'altro lato, in maniera simile, considerare i romanzi (autobiografici o meno) come opere del tutto scollegate dalla vita dei loro autori comporterebbe una perdita inevitabile del loro valore totale che consiste non solo nel mero significato testuale, ma anche degli sforzi personali e del percorso che ne hanno comportato la nascita.

Entrambe queste riflessioni si basano già, in realtà, sul principio essenziale del patto fantasmatico, ossia l'idea che il romanzo di finzione sia in grado di rivelare, quando si è in presenza di materiale autobiografico, la verità ultima dell'autore molto più di quanto possa fare un'opera dichiaratamente autobiografica. Dice in merito Lejeune:

Che cos'è questa "verità" che il romanzo permette di avvicinare meglio dell'autobiografia, se non la vita personale, individuale, e intima dell'autore, cioè la stessa alla quale mira ogni progetto autobiografico? Il romanzo è giudicato più vero quando c'è autobiografia, se così si può dire. Il lettore è invitato a leggere i romanzi non soltanto come *finzione* che si riferisce che si riferisce ad una verità della "natura umana", ma anche come fantasticherie rivelatrice di un individuo. Chiamerò *patto fantasmatico* questa forma indiretta di patto autobiografico.<sup>53</sup>

Si è giunti in questo modo a definire che cosa sia il patto fantasmatico, ossia una particolare formula di contratto di lettura che si instaura in presenza di un romanzo autobiografico e che porta il lettore a ricercare, nel complicato rapporto che si viene a creare tra fiction e realtà all'interno della narrazione, una verità ultima, completa, nascosta attribuibile all'autore, o meglio, allo spazio autobiografico a cui il pubblico lo riconduce tramite le sue opere.

L'obiettivo dell'analisi che seguirà sarà dunque quella di abbracciare questa teoria del patto fantasmatico e della sottile distinzione tra autobiografia e romanzo autobiografico per affrontare *Kamen no kokuhaku* in maniera il più possibile completa e critica nei confronti dei processi, sia volontari che involontari, dietro la sua stesura. Le riflessioni che si andranno a fare saranno spesso ricollegate al profilo biografico di Mishima, oggetto degli studi di Nathan e Ciccarella. Inoltre, al di

---

<sup>52</sup> LEJEUNE, *Il patto autobiografico...*, cit., p. 46.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 45.

là di semplici lavori accademici, sarà utile e interessante esaminare alcune annotazioni dello stesso Mishima al fine di rilevare come, in maniera del tutto particolare, egli fosse consapevole delle implicazioni dovute a un certo utilizzo del romanzo, della confessione e della narrazione in prima persona per esprimere, in modo del tutto originale, la propria “verità finale” senza giungere alla stesura di una vera e propria autobiografia in senso canonico.

### 2.2.3 Il problema dello pseudonimo

Nelle sezioni precedenti sono stati presentati alcuni concetti chiave degli studi di Lejeune in preparazione alle riflessioni che seguiranno. Patto autobiografico, spazio autobiografico e patto fantasmatico serviranno per analizzare, in maniera approfondita, il caso di *Kamen no kokuhaku* con l’obiettivo di delineare un’ottica critica da applicare a una delle opere più famose di Mishima Yukio. Tuttavia, prima di affrontare il merito della questione e dopo aver riconosciuto l’importanza dovuta al contributo di Lejeune, risulta corroborante evidenziare in breve uno dei punti deboli di tali teorie al fine di presentare un quadro più completo e consapevole delle teorie a cui si farà riferimento.

È già stato menzionato come Lejeune ponga particolare enfasi sul cosiddetto requisito n. 3, ossia sulla necessità di una chiara ed esplicita identità tra autore e personaggio protagonista affinché un romanzo possa essere riconosciuto come autobiografia. Ma che cosa succede, ad esempio, se l’autore sceglie di utilizzare uno pseudonimo e di pubblicare la propria opera sotto quel nome? L’identità tra autore e personaggio protagonista, anche in quel caso, è comunque mantenuta? Lejeune afferma di sì sminuendo in realtà il potenziale significato simbolico dovuto all’assunzione di un nome differente per la propria carriera letteraria:

Gli pseudonimi letterari non sono, in generale, né misteri né mistificazioni; il secondo nome è autentico quanto il primo, indica semplicemente una nuova nascita: la scrittura pubblicata. [...] Lo pseudonimo è semplicemente un differenziatore, uno sdoppiamento del nome, che non cambia nulla dell’identità.<sup>54</sup>

Se si applicasse rigidamente tale affermazione, la decisione di assumere uno pseudonimo letterario risulterebbe causata solo da semplici capricci estetici o da esigenze di tipo pratico come, ad esempio, il tenere nascosta la propria identità o l’adozione di un nome più riconoscibile e accessibile a un ipotetico mercato di riferimento (eventualità comunque diffuse e probabili). Così facendo, però, si escluderebbero a priori anche quei casi in cui invece l’adozione di una specifica identità alternativa nasconde un preciso significato personale come accade per esempio nel caso di Mishima. Infatti, sebbene l’adozione dello pseudonimo “Mishima Yukio” fosse inizialmente dettata dalla banale necessità di nascondere pubblicamente la propria identità nel periodo di affiliazione alla *Nihon*

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 24.

*romanha*,<sup>55</sup> in seguito tale nome divenne per Kimitake Hiraoka la chiave di una vera e propria crescita personale; un modello di riferimento da plasmare (anche) grazie alla letteratura e in cui auto-identificarsi per migliorare sé stesso.<sup>56</sup>

È dunque questo uno dei punti problematici che giustamente Elena Porciani evidenzia nelle teorizzazioni di Lejeune, ovvero la mancanza di una consapevolezza critica nei confronti della problematica del soggetto scrivente che, nel caso dell'autobiografia, coincide automaticamente con quello narrante. Annota infatti Porciani in merito alla definizione del genere autobiografico:

[...] mi sembra più opportuno affermare che la riconoscibilità del genere viene posta da Lejeune nei termini di un rispetto e un impegno condivisi della coincidenza onomastica di autore, narratore e personaggio, laddove la questione ben più articolata dell'identità di un simile tripartito soggetto rimane sospesa in un sostanziale vuoto teorico. La tipologia dell'io narrativo in relazione al nome dell'autore nel paragrafo *Io sottoscritto* più che indagare simili questioni appare infatti guidata da un'altra preoccupazione [...]: la necessità di segnare la differenza tra autobiografia e romanzo, tra impegno di verità e agio della finzione. Nulla di sostanziale ci viene detto sulle condizioni in cui il patto entra in rapporto con le strategie della costruzione – o decostruzione – del soggetto.<sup>57</sup>

La questione che Lejeune trascura involontariamente appare più che rilevante in realtà e ha a che fare con il rapporto che si viene a creare tra l'identità dell'autore (delimitata biograficamente dal suo nome di battesimo) e l'identità che egli assume invece, volontariamente o inconsapevolmente, quando si pone nei confronti delle proprie opere letterarie tramite uno pseudonimo. Inoltre, come suggerito dalle riflessioni in merito al nomignolo “Kōchan” all'interno di *Kamen no kokuhaku*, ci si rende conto a questo punto che lo studioso francese, trascurando tale problematica, ha escluso involontariamente dal proprio discorso anche quelle casistiche legate a dinamiche identitarie più complesse. Un esempio emblematico potrebbe essere infatti il caso riportato, ovvero la scelta di Mishima di presentarsi sotto un diminutivo d'infanzia conosciuto solo da pochi invece che col suo vero nome, o quello scelto per la sua carriera di autore.

Si può dunque applicare, anche in questo contesto, le teorie di Lejeune? È possibile considerare *Kamen no kokuhaku* come un romanzo autobiografico secondo le leggi dell'omonimo patto anche senza tener conto del differente significato che poteva avere per Mishima presentarsi secondo diverse identità?

Come è già stato accennato, il punto di vista adottato per l'applicazione delle teorie sull'autobiografia consiste in quello dei lettori dell'epoca, quindi di supposta inconsapevolezza

---

<sup>55</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 26, 35.

<sup>56</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 8.

<sup>57</sup> Elena PORCIANI, “Patto e spazio autobiografico: l'avventura di Philippe Lejeune”, *Intersezioni*, Vol. 27 (3), 2007, cit., p. 428.

riguardo all'appellativo "Kōchan", ed è principalmente eseguita con l'obiettivo di mettere in risalto alcuni processi estremamente rilevanti per la crescita e l'affermazione di Mishima dietro alla sua stesura, senza soffermarsi puntigliosamente sui punti ciechi delle teorie di Lejeune.

Prima di procedere era dunque opportuno affermare una volta per tutte che, per quanto in maniera apparentemente sottile o insignificante, la distinzione tra scrittore biograficamente definito e lo pseudonimo con cui egli si identifica letterariamente esiste ed è, specialmente nel caso preso in esame, più concreta di quanto si immagini. L'autobiografia o il romanzo autobiografico, ovvero gli estremi entro cui si colloca *Kamen no kokuhaku*, sono infatti due generi che subiscono fortemente gli effetti di tale sdoppiamento identitario e che presentano certamente più effetti e conseguenze di questo processo creativo rispetto ad altre tipologie narrative.

## 2.3 L'opera scomposta

### 2.3.1 La "confessione"

Una volta affrontate le dovute premesse ed esposti alcuni concetti chiave, si affronterà ora *Kamen no kokuhaku* tramite l'atteggiamento che lo stesso Mishima Yukio ebbe nei suoi confronti e tramite alcune delle tecniche retoriche con cui lo scrittore ha cercato di rendere verosimilmente autobiografica la voce del suo narratore.

Era ed è tutt'ora presente una certa ambiguità riguardo alla veridicità dei fatti esposti in *Kamen no kokuhaku* e alla loro presunta componente autobiografica; un'ambiguità che in realtà, come vedremo tra poco, è sempre stata corroborata da Mishima tramite dichiarazioni non sempre coerenti e atteggiamenti talvolta oscuri e contraddittori. Lo scrittore non solo non ha mai stabilito, come abbiamo visto, un vero e proprio patto autobiografico al momento della pubblicazione della sua opera, ma non si è neanche risparmiato dall'elargire commenti e riflessioni in merito alla "natura della confessione" lasciando dietro di sé una scia di dubbi e domande non sempre di facile risposta. Ad esempio, Ciccarella riporta in questo modo alcuni interventi risalenti al settembre del 1949 dello stesso Mishima, ossia appena due mesi dopo la pubblicazione della sua opera:

"Ogni volta che un uomo si confessa non è mai totalmente sincero, egli finisce inevitabilmente per inserire nella confessione i suoi desideri nascosti". Con questo romanzo "ho pensato di costruire una perfetta finzione della confessione", "La natura della confessione è che la confessione è impossibile".<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 63; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku nōto*, MYZ, vol. 25, pp. 258, 259.

Dietro a tali critiche e allo scetticismo che lo scrittore sembra nutrire nei confronti dell'atto di confessarsi c'è sicuramente la profonda antipatia che egli provava per quelli che al tempo erano ritenuti i veri e propri romanzi confessione per antonomasia, ovvero gli *shishōsetsu*.<sup>59</sup> È probabile, infatti, che tale antipatia fosse originata dalla consapevolezza critica che il giovane scrittore aveva nei confronti della creazione letteraria ossia, come ricorda Rankin, che chiunque utilizzi in qualche modo una narrazione basata su un "Io" in cui l'autore si identifica inevitabilmente attua un processo di creazione del sé, "And confession is one of the most duplicitous of all creative processes, since it is really a process of creating a confessor".<sup>60</sup>

Ciò fu quello che accadde anche per il caso di *Kamen no kokuhaku* e, in particolare, i commenti e l'atteggiamento che il suo creatore adottò successivamente nei confronti dell'opera portano a credere che anche lo stesso Mishima ne fosse a conoscenza. Tuttavia, allo stesso tempo egli non mancò d'altro canto di presentare il suo romanzo come il frutto di un difficile processo di auto-esplorazione attribuendogli così un ulteriore e importante significato personale. Si è già visto infatti come lo scrittore abbia definito l'opera un tentativo di "recuperare la vita",<sup>61</sup> e le seguenti parole, parte di una lettera che inviò al suo editore nel novembre del 1949, una volta che *Kamen no kokuhaku* era già stato pubblicato, confermano nuovamente un profondo ed esplicito coinvolgimento emotivo e personale:

Per la prima volta in vita mia ho scritto un "romanzo dell'io" (*watakushi shōsetsu*), ma non si tratta naturalmente di un "romanzo dell'io" convenzionale. Ho rivolto verso di me la lama dell'analisi psicologica [*shinri bunseki no yaiba*] che fino ad oggi avevo affilato su personaggi immaginari e, nel tentativo di vivisezionare me stesso con le mie mani [*jibun de jibun no seitai kaibō*], mi sono ripromesso una precisione scientifica, di essere ciò che Baudelaire chiama "la vittima e il carnefice".<sup>62</sup>

Affiancando le dichiarazioni riportate, elargite ad appena due mesi di distanza, appare evidente la presenza di un differente atteggiamento nei confronti della confessione. Nel primo caso essa viene screditata provocatoriamente e ritenuta impossibile da compiere attraverso un romanzo; nel secondo non solo *Kamen no kokuhaku* viene definito un "romanzo dell'io" (seppur con l'eccezione di essere un caso particolare), ma si lascia intendere che la sua stesura è stata frutto di un difficile processo di confronto con sé stesso e che quindi, conseguentemente, l'opera ne contiene gli esiti e gli epiloghi, forse esposti proprio sotto forma di confessione.

Ma quindi dobbiamo credere che la verità, secondo Mishima, non fosse compatibile con la

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 50.

<sup>61</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 62.

<sup>62</sup> MISHIMA, note a *Confessioni di una maschera* a cura di Maria Teresa ORSI, *Romanzi e racconti...*, cit., p. 1703; MISHIMA, *Sakamoto Kazuki ate*, KMYZ, vol. 38, pp. 507, 508.

confessione stessa, o dobbiamo invece ricercare nelle sue parole e nelle sue contraddizioni lo stesso connubio di realtà autobiografica e realtà interiore che coesistono nella cosiddetta verità artistica già nominata in precedenza?

A spingerci verso quest'ultima ipotesi è sicuramente l'atteggiamento dello scrittore il quale, seppur allontanandosi a livello pubblico dall'ipotetico carattere autobiografico della narrazione, finisce per ribadire in alcuni scritti privati (che verranno discussi a breve) il ruolo che ha avuto l'analisi della propria interiorità nella creazione dell'opera. Di fronte a tali contraddizioni diviene spontaneo chiedersi, come fa anche Rankin, quando e in che misura sia realmente possibile credere alle parole di Mishima senza incappare in un paradosso; quanto ci sia di vero e quanto di recitato nel suo modo di comportarsi.<sup>63</sup> Tuttavia, come molte volte nel caso della sua arte e della sua carriera, tale distinzione risulta quasi impossibile motivo per cui, come suggerito da Ciccarella, a volte risulta sufficiente accettare semplicemente le “maschere” da lui indossate come un'unica testimonianza della sua personalità, senza per forza stabilire rigidamente cosa sia vero e cosa sia falso e senza per forza soffermarsi eccessivamente su ogni dettaglio, bensì valutando ogni elemento come parte di quadro complessivo da ammirare nella sua interezza.<sup>64</sup> Alquanto rilevanti e altrettanto contraddittori saranno infatti anche gli estratti che seguono se affiancati sullo stesso piano. Si veda ad esempio il primo proveniente da una lettera indirizzata a uno psichiatra di Tokyo nello stesso mese (19 luglio 1949) della pubblicazione di *Kamen no kokuhaku*:

Excepting a degree of artistic license, such as the revision of models and the merging of two persons into a single character, what I have written in *Confessions of a Mask* is an entirely faithful and detailed account of facts arising from my own experience... [*subete watashi jishin no taiken kara deta jijitsu no chūjitsu no rujutsu*] Initially I was more concerned about my physical inability in the normal direction than my essential *Tendenz*. I therefore believed that confession would be the most effective method of psychoanalytical treatment. However, once I started to write, confusions over the mode of expression, by which I mean the contradictions between the act of confession and the autonomous nature of a work of art, rendered this work highly unstable.<sup>65</sup>

Se nelle dichiarazioni precedenti Mishima sembrava consapevole dei processi letterari che si trovano dietro alla confessione, ovvero la creazione di un narratore e di un “Io” parlante, in questa lettera notiamo che *Kamen no kokuhaku* è un “entirely faithful and detailed account of fact arising from my own experience”, ammissione che a questo punto del discorso lascia perplessi. Forse si deve attribuire questa improvvisa sincerità al fatto che l'autore si stesse rivolgendo in forma privata a un

---

<sup>63</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 173, 174.

<sup>64</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 2, 3.

<sup>65</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 180; MISHIMA, *Shikiba Ryūzaburō ate*, KMYZ, vol. 38, pp. 513, 514.

professionista, o forse al fatto che, in un momento delicato come poteva essere l'affrontare clinicamente i propri disagi interiori, la natura di scrittore che lo portava a precisare la natura non interamente autobiografica del testo avesse ceduto di fronte a quei lati più intimi di sé che inevitabilmente erano finiti nel romanzo. Più plausibile ancora, però, appare l'ipotesi secondo cui la tendenza di Mishima a mischiare realtà e finzione letteraria, a nascondere chi *era* veramente trasformandolo in ciò che *voleva essere*, lo abbia portato ad indossare una maschera anche in quei momenti in cui era libero da ogni sguardo critico, ovvero nel privato,<sup>66</sup> e tale interpretazione può certamente spiegare il perché delle innumerevoli indecisioni presenti nelle dichiarazioni intime di cui sopravvissero delle tracce. Pubblicamente, infatti, Mishima appare molto più coerente rispetto alle fonti private e, anzi, induce spesso i lettori e i critici più accaniti ad adottare una particolare ottica con cui affrontare per il suo testo. Si vedano ancora, ad esempio, altri due estratti. Il primo è parte di una delle prefazioni di *Kamen no kokuhaku* pubblicata assieme al romanzo nel luglio del 1949:

In my autobiography I have no intention of swearing allegiance to the idol of truth. I shall let my lies roam free and feed wherever they please. My lies will thus become sated, and they will stop nibbling away at the truth.<sup>67</sup>

Il secondo proviene invece da un piccolo trafiletto della rivista *Kindai bungaku* (Letteratura moderna) nell'aprile dello stesso anno per annunciare la comparsa dell'opera:

Il fatto che il titolo a prima vista sembri una contraddizione deriva dal paradosso che la maschera fa parte del volto del protagonista, è maschera di carne, e nella confessione di una maschera simile non vi può essere verità. L'essere umano non è assolutamente in grado di fare una confessione. Tuttavia, qualche rara volta, soltanto una maschera profondamente impressa nella carne ci riesce.<sup>68</sup>

Si è detto nelle sezioni precedenti che per Lejeune lo spazio autobiografico entro cui un lettore colloca mentalmente un determinato autore nasce dal contrasto tra le categorie di romanzo e autobiografia applicate a un determinato caso. Questo è quello che certamente accade anche con *Kamen no kokuhaku*, e in particolare con queste ultime dichiarazioni.

Benché Mishima sembri fare il contrario, i suoi tentativi di allontanare letture autobiografiche da *Kamen no kokuhaku* con paradossi o immagini contraddittorie conducono esattamente al risultato

---

<sup>66</sup> Più volte gli studiosi hanno evidenziato la tendenza di Mishima ad agire in maniera costruita e poco spontanea al fine di rispettare i rigidi modelli estetici di riferimento che egli creò per la sua persona. Proprio per questo alcuni autori utilizzano spesso la metafora della maschera o della recitazione per spiegare in più occasioni l'atteggiamento adottato dallo scrittore come avviene ad esempio in Donald KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984; Roy STARRS, *Deadly dialectics - Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1994 e Andrew RANKIN, *Mishima Aesthetic Terrorist: An Intellectual Portrait*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2018.

<sup>67</sup> RANKIN, *Mishima, Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 50; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku nōto*, MYZ, vol. 25, p. 258.

<sup>68</sup> MISHIMA, note a *Confessioni di una maschera* a cura di Maria Teresa ORSI, *Romanzi e racconti...*, cit., p. 1703; MISHIMA, *Sakusha no kotoba (Kamen no kokuhaku)*, KMYZ, vol. 27, pp. 176, 177.

opposto. Di fronte alle parole appena riportate, l'atteggiamento che i fruitori sono tentati di assumere diventa infatti quello di un "segugio", per utilizzare il termine di Lejeune, ovvero la tendenza a scovare nel testo qualsiasi affinità con la realtà biografica dell'autore e a considerare ogni scoperta come più vera soltanto perché compiuta al di fuori del patto ordito dall'autore. Se è vero che nel caso di *Kamen no kokuhaku* non esiste alcuna forma di patto esplicito voluto da Mishima, allora si è automaticamente in presenza di un patto fantasmatico implicito e quindi della conseguente fame di verità (in questo caso alimentata dallo stesso autore) dietro ai fatti narrati. Lo scrittore è infatti bravissimo, come visto poc'anzi, a scatenare la curiosità del lettore tramite metafore ricche di mistero ed espressioni inizialmente difficili da comprendere, motivo per cui è possibile supporre che tali "esche" non siano semplice frutto del caso, ma che siano state studiate in precedenza con particolare attenzione e senso critico.

All'epoca in cui *Kamen no kokuhaku* fu pubblicato, uno dei paradigmi di lettura dominanti all'interno del *bundan* era quello dello *shishōsetsu*, ovvero la tendenza a considerare autobiografico ogni testo che si presentava con un narratore in prima persona e con un protagonista altamente affine all'autore. Come accennato in precedenza, Tomi Suzuki afferma infatti che lo schema interpretativo dei romanzi dell'Io fosse comune in Giappone a partire dagli anni Venti e che per tale motivo esso fosse molto spesso implicito e che quindi non fosse necessaria l'affermazione di un patto autobiografico secondo i termini di Lejeune.<sup>69</sup> Ragionando in questo modo, si potrebbe dunque dire che, in presenza di un romanzo avente le caratteristiche di *Kamen no kokuhaku*, era praticamente scontato che i parametri interpretativi adottati dai lettori sarebbero stati quelli dell'autobiografia e Mishima, rilasciando innumerevoli annotazioni e commenti, non ha fatto altro che allontanarsi da tale modello senza però stabilire nettamente il carattere totalmente fittizio dell'opera o fornire alcun grado di coinvolgimento biografico, bensì lasciando solamente intendere che in qualche maniera esso fosse presente. In questo modo egli alimentò tale tipo di lettura biografica secondo la teoria del patto fantasmatico e manipolò l'attenzione dei lettori portandoli e ricercare, nelle intricate trame della finzione da lui ordita, l'immagine di sé che voleva presentare al mondo.

### 2.3.2 L'incipit

In ogni romanzo o opera letteraria c'è sempre, per forza di cose, una parte in cui la narrazione stabilisce in partenza il tono e il modo della narrazione; un momento in cui il lettore procede ancora spaesato e disorientato all'interno di un mondo di cui deve ancora comprendere appieno le regole e i meccanismi. Quel momento è l'inizio di una storia. L'incipit di un'opera di narrativa è fondamentale non solo per carpire l'attenzione di chi legge e per invogliarlo a continuare, ma è decisivo fin da

---

<sup>69</sup> SUZUKI, *Narrating the self...*, cit., pp. 3, 6.

subito per la formazione di un certo atteggiamento nei confronti del testo e per la definizione dei codici interpretativi che dovranno essere adottati nelle pagine che seguiranno.<sup>70</sup> Per tali ragioni, il modo con cui uno scrittore sceglie di rompere il silenzio e di presentare il mondo letterario da lui creato ai lettori è sempre un'occasione speciale per riflettere non solo sul carattere stesso del testo esaminato e sulla sua capacità di proiettarci in un'altra dimensione (che molto spesso coincide per tinte e armonia con quella interiore dell'autore), ma anche sul significato intrinseco del romanzo stesso e dal modo con cui una storia inizia a muovere i suoi primi passi.

Non è da meno l'incipit di *Kamen no kokuhaku* e, anzi, in maniera del tutto particolare, si può dire che esso sia particolarmente rilevante per l'intera comprensione delle vicende narrate. Mishima, infatti, non solo stabilisce il tono confessionale e memorialistico della narrazione fin da subito, ma pone anche l'accento, seppur in maniera sottile e indiretta, su una delle problematiche dell'intero racconto, ovvero sulla sua veridicità. Appaiono così nuovamente rilevanti le considerazioni di Bernardelli e Ceserani, questa volta riguardo all'incipit di ogni testo narrativo:

Possiamo dire che l'autore di un racconto agisce sui propri ascoltatori o lettori ancor prima di iniziarlo; sembra volerli preparare alla narrazione, richiama la loro attenzione attraverso dei segnali che li legano al racconto. Ed è in questo momento aurorale o preparatorio del racconto vero e proprio che l'autore incomincia a stabilire che cosa dobbiamo o possiamo credere.<sup>71</sup>

Ed è proprio quest'ultimo punto, lo "stabilire che cosa dobbiamo o possiamo credere", che è interessante nel caso di *Kamen no kokuhaku* e questo perché il suo autore pone subito un importante dubbio nella mente del lettore più attento portandolo a chiedersi se quello che sta leggendo sia veramente attendibile o meno. Si veda dunque l'incipit in questione cercando in seguito di evidenziarne gli aspetti principali:

Per molto tempo ho sostenuto con ostinazione che ricordavo il momento della mia nascita. [*nagai aida, watashi wa jibun ga umareta toki no kōkei o mita koto ga aru to iihatte ita*] Ogni volta che lo affermavo gli adulti si mettevano a ridere ma poi, sospettando che mi stessi prendendo gioco di loro, lanciavano occhiate sprezzanti verso il mio viso smunto per nulla infantile; e se a volte mi capitava di parlarne di fronte a un ospite che non conoscevo bene, la nonna, per paura che questi potesse considerarmi un idiota, con voce tagliente mi bloccava ordinandomi di andare a giocare in un'altra stanza.

Di solito gli adulti che ridevano cercavano di convincermi con spiegazioni scientifiche del tipo: «Alla nascita i neonati non possono ancora vedere, e anche se ne fossero in grado non potrebbero comunque avere una volontà così spiccata per memorizzare». [...]

Potevano cercare di convincermi o allontanarmi con una risata, ma io avrei continuato a sostenere di ricordare il momento della mia nascita. Forse me ne aveva parlato qualcuno che aveva

---

<sup>70</sup> BERNARDELLI; CESERANI, *Il testo narrativo...*, cit., p. 163.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 215.

assistito al parto, o forse era soltanto frutto della mia fervida immaginazione; comunque c'era un oggetto che ricordavo di avere visto con chiarezza: mi riferisco al bordo della tinozza in cui mi avevano fatto il primo bagno. Era una tinozza di legno nuova e levigata, e quando vi ero immerso vedevo un riflesso risplendere nel bordo. Lì la superficie del legno della tinozza brillava come oro, e lingue di acqua tremolanti sembravano cercassero di lambirla senza riuscirci. Anche l'acqua al di sotto del bordo emanava un placido luccichio; forse si trattava di un riflesso, o forse anche lì batteva un raggio di sole, fatto sta che era come se piccole onde luminose si frangessero senza sosta tra di loro.

La confutazione più efficace che potevano muovere alla mia affermazione era che non ero nato di giorno ma alle nove di sera, un'ora in cui i raggi del sole non risplendono. Potevano anche prendersi gioco di me e affermare che si trattava della luce di una lampadina, ma io avrei continuato senza difficoltà a beararmi dell'illogica convinzione che, sebbene in piena notte, un raggio di sole avesse colpito il bordo della tinozza, tant'è vero che quel guizzo di luce ha continuato a vacillare nella mia memoria come qualcosa realmente vista nel corso di quel primo bagno.<sup>72</sup>

A livello enunciativo, l'inizio segna subito la presenza di buona parte delle caratteristiche che, secondo Lejeune, candidano il testo a essere un'autobiografia: la narrazione è in prosa ed è in prima persona singolare (punto 1), la storia è orientata retrospettivamente e si presenta come lo sviluppo di una personalità (punto 2), il narratore coincide con il personaggio protagonista (punto 4a). Si è già affrontata la mancanza di corrispondenza per i punti 3 e 4b che di fatto escludono l'affermazione di un patto autobiografico secondo le rigide teorie di Lejeune, ma risulta interessante notare come solo le poche righe iniziali di un racconto possano già determinare o meno un tipo di lettura interpretativa differente a seconda del genere che il lettore riesce ad attribuirgli fin da subito tramite i segnali che gli vengono trasmessi.

A livello discorsivo invece notiamo qualcosa di particolare, ovvero che, come nota Ilis, in un certo senso “the mask already makes its presence known” in quanto il narratore, in virtù del patto narrativo che si instaura ad ogni fruizione letteraria, induce subito il lettore a credere che sia possibile ricordarsi il momento della propria nascita.<sup>73</sup> Tuttavia, l'elemento più rilevante che determina il principale nodo della questione è ciò che segue subito dopo, ossia il riportare un fatto che immediatamente nega ciò che la narrazione ci ha appena fatto credere: in realtà è impossibile che il protagonista si ricordi il momento della propria nascita (anche se lo afferma fin da subito con particolare insistenza e anche se siamo portati a crederci per via della finzione letteraria) perché semplicemente egli è nato di notte, quando il raggio di sole che colpiva la tinozza in cui è nato non

---

<sup>72</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera* [*Kamen no kokuhaku*], trad. di Andrea Maurizi, in *Romanzi e racconti - Volume primo 1949-1961*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 65, 66; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, pp. 163, 164, 165.

<sup>73</sup> Florina ILIS, “The Mask Avatars in the Works of Mishima Yukio and Role Played by the Subject-Object Relation”, *Philologia*, 65, LXV, 2020, p. 31.

poteva materialmente esistere.

Ci si trova dunque di fronte a un importante indizio circa l'ottica critica con cui approcciarsi all'intero romanzo. Le vicende e i fatti narrati successivamente, se si è un minimo a conoscenza della biografia di Mishima Yukio, non possono fare a meno di apparire come veri e come semplici ricordi annotati attraverso la fiction, ma in realtà il narratore impedisce fin da subito l'affermarsi di una credibilità autobiografica suggerita invece dal tono confessionale con cui si apre il romanzo. Annota in merito a ciò Ciccarella:

Lo scrittore così, con il suo gioco equivoco, ha stabilito una convenzione fondamentale con i lettori: la verità che l'Io descrive non riguarda la verità oggettiva. Ovvero, la verità che ci trasmette non appartiene necessariamente ad una dimensione reale, bensì ad una dimensione emozionale. Una dimensione in cui è legittimo qualsiasi sovvertimento dell'ordine razionale, una dimensione che consente ad un uomo di ricordare l'attimo esatto della sua nascita, o al sole [...] di splendere a mezzanotte.<sup>74</sup>

La dimensione emozionale del protagonista è dunque ciò che più conta in *Kamen no kokuhaku*; una dimensione abbracciata così convintamente da Mishima anche nella propria vita privata da diventare forse l'unica vera realtà all'interno della quale misurare la propria esistenza. La realtà fattuale della confessione perde così importanza in favore della vera tematica del romanzo che rimane, in ultima istanza, il processo di esplorazione e di autoanalisi compiuto dall'autore dietro la soggettività del narratore.<sup>75</sup>

### 2.3.3 La "maschera"

Si passerà ora a considerare, anche sul piano testuale, le ambiguità espresse da Mishima riguardo all'attendibilità autobiografica dei fatti narrati tramite le tecniche narrative con cui egli riuscì a creare nella mente dei lettori l'illusione di una confessione completamente autentica da parte dell'Io protagonista. Per il raggiungimento di questo scopo le condizioni di partenza erano in realtà favorevoli in quanto, come accennato, il paradigma di lettura dello *shishōsetsu* prevedeva che fosse naturale, se non scontato, che un testo narrato in prima persona e con un protagonista facilmente identificabile con la figura dell'autore fosse spiccatamente autobiografico. E Mishima non fece nulla per evitare che questo tipo di lettura venisse applicata anche al suo testo, ma anzi la incentivò in più occasioni.

Uno dei primi elementi che induce lo sviluppo di un'ottica interpretativa simile è proprio l'inizio, e in particolare il primo capitolo. Se si esclude il carattere particolare dell'incipit che si è

---

<sup>74</sup> CICCARELLA, *La maschera infranta...*, cit., p. 14.

<sup>75</sup> ILIS, "The Mask Avatars in the Works of Mishima Yukio...", cit., pp. 30, 40.

appena voluto sottolineare, infatti, il romanzo si apre con la descrizione dell'infanzia del protagonista e con alcuni importanti episodi che coincidono perfettamente con la vita dell'autore, come ad esempio gli anni trascorsi sotto le opprimenti attenzioni della nonna, i malesseri causati dalla sua salute cagionevole e lo scandalo politico che coinvolse il nonno dieci anni prima della sua nascita.<sup>76</sup> Inoltre, è ulteriormente significativo che Mishima abbia scelto di far nascere il proprio protagonista esattamente lo stesso giorno del suo compleanno (14 gennaio), fattore che rende lampanti i tentativi dell'autore di avvicinare la propria persona a quella del personaggio da lui creato anche se è già stato menzionato l'utilizzo di un nome non immediatamente riconducibile alla sua persona (Kōchan) in un paio d'occasioni.<sup>77</sup>

Ad ogni modo, a prescindere dal fatto che chi legge sappia o meno che tali eventi collimano con l'infanzia dell'autore, un testo che si presenta subito come il racconto di una personalità e che prevede la narrazione di episodi intimi e personali (inclusi quelli di cui invece non possiamo avere conferma certa come ad esempio l'incontro con lo svuotatore di pozzi neri, le fantasie "involontarie" su Giovanna d'Arco, l'odore del sudore del plotone di soldati e così via) tendenzialmente conduce il lettore a credere nella natura confessionale del romanzo.

Ciò che è importante per Mishima è proprio che si instauri questo tipo di fiducia nella mente del lettore; che sia portato a credere, nonostante le sue dichiarazioni, nella verità dei fatti riportati affinché il suo progetto artistico e personale abbia un senso. L'io narrante cerca infatti di trasmettere l'impressione che la confessione sia autentica durante tutta la narrazione e che questa corrisponda alla verità.<sup>78</sup> Se il racconto viene recepito come attendibile e veritiero da chi legge, i fatti narrati saranno attribuiti all'autore dell'opera, ovvero si cederà al processo identitario con cui Hiraoka Kimitake decise di definire la propria persona tramite la riscrittura del proprio passato.<sup>79</sup> Così facendo il processo di creazione e ridefinizione della propria identità non avvenne solamente a livello intimo e personale, ma anche in maniera ufficiale per l'intero *bundan* tramite lo sfruttamento dei paradigmi di lettura dello *shishōsetsu*.<sup>80</sup>

È importante evidenziare questa connotazione pubblica della confessione in quanto essa comportò di fatto un riconoscimento ufficiale dell'immagine che Mishima voleva per la sua persona e, conseguentemente, una sostanziale irreversibilità del processo artistico che la originò. Se ad esempio considerassimo per un attimo l'ipotesi opposta, ovvero che Mishima potesse eseguire tale

---

<sup>76</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 5, 6, 8, 10, 14.

<sup>77</sup> MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, pp. 183, 244.

<sup>78</sup> NAKAMURA, "Mishima Yukio 'Kamen no kokuhaku' ron...", cit., p. 18.

<sup>79</sup> Più che una vera e propria riscrittura, è giusto precisare che quando si opera una narrazione di sé inevitabilmente si assume una prospettiva che, seppur non alterando completamente i fatti descritti, tende ad alterare o distorcere la realtà secondo la propria interpretazione.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 15, 16.

ridefinizione di sé senza che il proprio pubblico credesse fermamente alla confessione ritenendola invece un lavoro di fantasia, accadrebbe esattamente quello che anche lui stesso sottolinea in un passaggio del romanzo, ovvero che “L’utilità di uno scritto svanisce se chi legge lo interpreta come l’esito della volontà dell’autore di scrivere in una data maniera su un argomento, per affrontare il quale tutto è permesso a patto che il risultato non manchi di coerenza”<sup>81</sup> rendendo così inutile ogni sforzo. È difficile, ancora una volta, sapere se Mishima sia o meno autoreferenziale in questo passaggio o se abbia formulato un possibile riferimento comprensibile solamente da pochi, ma, in qualunque caso, esso esprime implicitamente la necessità che il racconto venga assunto come vero e spontaneo piuttosto che come un artificio letterario quale certamente è.

Per questo motivo, in sostanza, gli sforzi retorici del narratore sono sempre incentrati sul rendere il più veritiero possibile il tono della confessione, e ciò avviene tramite varie tecniche e alcuni stratagemmi che verranno riassunti qui di seguito:<sup>82</sup>

- 1) Fare espliciti riferimenti al romanzo stesso che i lettori hanno per le mani contribuendo a rendere autentico il tono del narratore: “[...] e quindi avrei dovuto sapere che un giorno mi sarei accinto a scrivere un libro eccentrico come questo”<sup>83</sup>; “Forse era connessa all’esigenza di un addestramento spartano che iniziava allora a germogliare in me (prova ne è che stia scrivendo questo libro)”;<sup>84</sup> “Le descrizioni di *erectio penis* incluse nel capitolo precedente [...]”.<sup>85</sup>
- 2) Esprimere dubbi riguardo all’attendibilità della propria memoria creando l’illusione di un vero sforzo mnemonico: “Due paia di guanti producevano un’interferenza sulla linea telefonica dei miei ricordi. Quale paio dovevo considerare vero, e quale falso?”<sup>86</sup>
- 3) Menzionare le teorie sulla sessuologia di Hirschfeld contribuendo a conferire un tono scientifico-oggettivo alla narrazione:<sup>87</sup> “Interessante, anche se nel mio caso casuale, che Hirschfeld annoveri i ritratti di San Sebastiano [...]”;<sup>88</sup> “Hirschfeld ha classificato gli invertiti in due categorie”;<sup>89</sup> “La teoria di Hirschfeld che spiega l’inversione sessuale come un semplice e puro fenomeno biologico servì ad aprirmi la mente”.<sup>90</sup>

---

<sup>81</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., p. 161.

<sup>82</sup> NAKAMURA, “Mishima Yukio ‘Kamen no kokuhaku’ ron...”, cit., pp. 16-21.

<sup>83</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., p. 74.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>87</sup> NAKAMURA, “Mishima Yukio ‘Kamen no kokuhaku’ ron...”, cit., p. 18.

<sup>88</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., p. 92.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 231.

- 4) Fare riferimento al proprio pubblico come se la voce del narratore corrispondesse a quella dell'autore: "Mi chiedo se abbiate compreso quanto ho cercato di dire";<sup>91</sup> "Se a questo punto qualcuno mi rimproverasse che le descrizioni [...]";<sup>92</sup> "Forse il lettore che mi ha seguito fin qui stenterà a credere [...]".<sup>93</sup>
- 5) Introdurre riferimenti al "presente", ossia al momento in cui la narrazione viene formulata, contrapponendola al tempo passato a cui appartengono i fatti descritti: "Una serie di futili dilemmi mi ha afflitto in passato senza sosta, e tuttora continua a tormentarmi [...]";<sup>94</sup> "Oggi posso dire che la sua immagine era diventata la rappresentazione per eccellenza del luogo in cui il mio spirito avrebbe voluto riposarsi. Tuttavia allora per mascherare [...]".<sup>95</sup>

Di queste tecniche narrative una in particolare risulta utile per riflettere più approfonditamente sul tono stesso della narrazione, ovvero il punto 5 appena nominato. È naturale, infatti, che *Kamen no kokuhaku* presenti a livello enunciativo uno scarto temporale tra il momento in cui viene enunciata la confessione (ovvero il tempo presente, quello della lettura) e il periodo a cui risalgono i fatti presentati (ovvero l'infanzia del protagonista, il suo passato). Essendo un'opera che imita intenzionalmente l'autobiografia e che si concentra sulla storia e l'evoluzione della personalità del suo protagonista, tale scarto temporale risulta obbligatorio se non essenziale ai fini della credibilità dei fatti narrati. Ed è proprio questo uno dei punti chiave in cui l'abilità letteraria di Mishima, seppur eccellente, non riesce totalmente a mascherare un fatto oggettivo: il protagonista e alter-ego dell'autore è troppo giovane, anche al momento della confessione, affinché ci sia un importante e solido distacco temporale come solitamente avviene nelle autobiografie. L'assenza di questa distanza e di ogni atteggiamento ironico o sdrammatizzante non è semplicemente una caratteristica della prosa di Mishima o della sua personalità, ma è anche il risultato del forte coinvolgimento emotivo e personale che non gli consentiva ancora di rivolgersi al suo passato con serenità. La realtà descritta nel romanzo non era infatti lontana o del tutto conclusa per il suo autore, ma aveva ancora importanti ripercussioni nel presente così come, appunto, si può intuire anche dalla forma della narrazione:

Thus, instead of an older man interpreting as he presents his younger self, this younger self is essentially one with a still-young narrator. For this effect, the loose tense of Japanese is highly successful. The narrator's story is often in the present tense, which essentially obscures the distinction between time past and time present.<sup>96</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>96</sup> MIYOSHI Masao, *Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 148.

Si è giunti a scoprire così che uno dei principali elementi della narrazione, ovvero la retrospettività, presenta alcuni segni di cedimento, ossia le poche e lievi tracce che Mishima ha lasciato dietro di sé della costruzione fittizia del racconto; della maschera che copre la confessione. Se non c'è sufficiente distacco tra l'Io narrante e l'Io che vive i fatti narrati si ha l'impressione che "The book was thus somehow already written from the time he was a child, its content cannot have been affected by the life that he has actually led in the interim. And yet that life is its content".<sup>97</sup> Sempre Vincent continua evidenziando come la voce narrante sia in effetti una sorta di ibrido tra una convenzionale prima persona singolare e una prospettiva in terza persona e che tale caratteristica sia particolarmente evidente nell'incipit, quando il protagonista descrive con precisione il momento della propria nascita che è certo di ricordare.<sup>98</sup>

"Menzogna e verità si rincorrono, si integrano, esistono l'una in funzione dell'altra" dice Maria Teresa Orsi riferendosi ai romanzi di Mishima, e tale affermazione risulta particolarmente rivelatoria anche per *Kamen no kokuhaku*, specialmente in quei momenti in cui il tono della confessione scricchiola ed emergono, anche solo per pochi attimi, le sottili tracce dell'artificio letterario che consiste nel romanzo stesso.<sup>99</sup>

In un certo senso, si potrebbe dire che la difficoltà a separare l'artista dall'uomo, lo scrittore da colui che si confessa caratteristica dell'atteggiamento di Mishima si manifesti sia nelle sue dichiarazioni, sia all'interno dell'opera fomentando parallelamente (talvolta volontariamente, talvolta involontariamente) quelle stesse ambiguità su cui l'intero romanzo è costruito. Fino a ora si è cercato di confrontare da un lato gli aspetti che conducono a credere che *Kamen no kokuhaku* sia effettivamente un'autobiografia (significato personale che aveva per il suo autore; dichiarazioni in merito all'autenticità del romanzo; coincidenze autobiografiche etc.), e dall'altro quelli che invece lo dipingono come un semplice romanzo autobiografico (artifici letterari; dichiarazioni depistatrici; rielaborazione personale del proprio passato etc.). Ciò nonostante, più che cercare di orientarsi su un binomio classificatore che vede l'opera come appartenente a un polo piuttosto che a un altro o all'opposizione insolubile di questi due, è più funzionale e interessante concentrarsi proprio sull'ambiguità che il testo vuole evocare; proprio sull'utilizzo volontariamente calcolato della confessione e della maschera per far sì che gli aspetti di una evidenzino quelli dell'altra e viceversa. Orsi ritiene giustamente che l'originalità delle opere di Mishima consista proprio in questo e che, in maniera altrettanto simile, sia inutile cercare di separare il personaggio "Mishima" da Hiraoka

---

<sup>97</sup> Keith VINCENT, *Two-timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*, Harvard University Asia Center, Cambridge (Massachusetts), 2012, p. 191.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Maria Teresa ORSI, "La neve e il sangue", in Mishima Yukio, *Romanzi e racconti - Volume primo 1949-1961*, Milano, Mondadori, 2004, cit., p. XXVI.

Kimitake in quanto tale modello fu assimilato così profondamente da diventare, in tutto e per tutto, parte della stessa persona:

Tra la maschera e l'uomo non c'è alcuna possibilità di distinzione. Non è immaginabile, in sostanza, guardare al di là di quanto si nasconde, perché essa fa parte dell'uomo. Senza, l'uomo sarebbe davvero nudo, un puro oggetto esposto, se non addirittura creato dagli sguardi degli altri. La tematica, di per sé, non può non ripetere schemi e concetti noti, ma l'originalità di Mishima sta nella sua maniera di penetrare nei meccanismi che portano ad indossare una maschera piuttosto che un'altra, nei mutamenti che ne conseguono e nel metodo usato per definirla.<sup>100</sup>

## 2.4 I sintomi del nichilismo passivo

### 2.4.1 Il rapporto con l'omosessualità

Una volta inquadrata l'opera tramite l'importanza che ebbe per la crescita di Mishima, la definizione del genere alla quale appartiene e le tecniche narrative che contribuiscono alla creazione di un patto fantasmatico secondo le teorie di Lejeune, si affronteranno ora alcuni dei temi più importanti di *Kamen no kokuhaku*. Uno dei principali, come accennato all'inizio in riferimento agli studi di Starrs, consisterebbe principalmente nel profondo nichilismo che Mishima avvertiva e che tentò di affrontare mediante la stesura dell'opera.<sup>101</sup> Tale crisi verrà ricondotta in questa parte a un elemento che sovente appare durante la narrazione e che si intreccia con buona parte degli elementi di *Kamen no kokuhaku*, ovvero il senso di colpa.

Di tutti i temi del romanzo, l'omosessualità è stata certamente quello che al momento dell'uscita dell'opera ha generato più scalpore e commenti da parte del *bundan*. Inizialmente, infatti, l'omosessualità del protagonista (identificato fin da subito con Mishima) fu ritenuta il contenuto centrale della confessione a cui fa riferimento il titolo del romanzo. Stando a una prima lettura, l'attrazione segreta che l'io narrante prova per giovani ragazzi, il compagno di classe Ōmi e le conseguenti fantasie macabre ad essa collegate possono effettivamente apparire come frutto di un'esposizione audace di un'istanza tutta interiore per cui lo stesso Mishima provava riserbo e vergogna. Tuttavia, molteplici studiosi come Noguchi Takehiko, Mizuta Lippit, Ciccarella, Nakamura hanno in seguito riconosciuto nell'omosessualità un significato metaforico ulteriore rispetto a una semplice inclinazione personale.<sup>102</sup> Effettivamente l'io narrante non appare

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> STARRS, *Deadly dialectics...*, cit., p. 18.

<sup>102</sup> Emanuele CICCARELLA, "Metafisica del Thanatos in Confessioni di una maschera: Le considerazioni di Noguchi Takehiko", *Kervan - International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 17, 2013; Noriko MIZUTA LIPPIT, *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*, Palgrave Macmillan Press, London, 1980; Emanuele CICCARELLA, *La*

scandalizzato o imbarazzato di fronte all'esposizione delle proprie pulsioni sessuali, né condanna in alcun modo le fantasie di cui è preda durante l'arco della propria adolescenza, bensì utilizza sempre un tono freddo, distaccato e indagatore, quasi a voler esaminare assieme ai lettori la propria realtà interiore senza esprimere alcun rimorso o pentimento. I veri problemi emergono, invece, quando tali pulsioni omosessuali si scontrano con l'esterno, ovvero con la società e le sue norme, motivo per cui esse appaiono assolutamente rilevanti proprio nei momenti in cui mettono in crisi l'identità del protagonista e il ruolo che egli deve ricoprire pubblicamente.

Prima di addentrarsi ulteriormente nel discorso, risulta rilevante menzionare chi come Keith Vincent ha invece inquadrato in maniera più specifica il tema dell'omosessualità. Lo studioso è in realtà d'accordo con il ritenere quest'ultima come un contenuto secondario utilizzato da Mishima per trasmettere altri problemi e criticità dell'Io protagonista, ma al tempo stesso sottolinea come essa non sia solamente una semplice metafora, ma anzi sostiene il fatto che l'omosessualità risulti uno degli elementi più consistenti della psiche del protagonista per la frequenza con cui compare e per l'acuta vividezza con cui certe scene vengono descritte.<sup>103</sup> Solo una volta dato per assodato ciò, allora si può effettivamente intendere l'orientamento sessuale del protagonista come una delle finestre interpretative che determinano il suo sguardo nei confronti del mondo, e ancora di più nei confronti degli altri personaggi, senza per forza ritenerlo un semplice espediente per trasmettere lo stato d'animo dell'Io narrante. Dice a riguardo Ciccarella:

[...] l'omosessualità in questo caso trascende lo stato puramente psico-biologico, manifestandosi piuttosto come una condizione di speciale isolamento che permette all'Io la sopravvivenza, seppur tormentata, nel soffocante appiattimento della vita quotidiana. L'omosessualità acquista così una connotazione puramente esistenziale, in quanto mezzo di sopravvivenza e "verifica" della propria esistenza. Un'esistenza in antitesi con il comune senso della vita quotidiana, con il comune scorrere del tempo<sup>104</sup>

Viene qui menzionato un altro elemento importante relativo all'omosessualità del protagonista, ovvero il fatto che essa rappresenti una "verifica" della propria esistenza, e quindi della propria identità, in contrasto con l'eterosessualità normativa diffusa nella società. In questo modo, per quanto l'omosessualità non appaia come centrale, essa ottiene comunque una "connotazione puramente esistenziale" fondamentale per riuscire a ricostruire il mondo dell'Io protagonista e il suo rapporto con Ōmi e con Sonoko.

Starrs opera, inoltre, un'altra distinzione chiave per quanto riguarda l'approccio da adottare

---

*maschera infranta. Viaggio psicoestetico nell'universo letterario di Mishima*, "Profili", Napoli, Liguori, 2004; NAKAMURA Yui, "Mishima Yukio 'Kamen no kokuhaku' ron - 'Kokuhaku' to futatsu no shutai", *Seishin Joshi Daigaku Daigakuin Ronshū*, 38, 2, 2016.

<sup>103</sup> VINCENT, *Two-timing Modernity...*, cit., pp. 177-179.

<sup>104</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 69.

nei confronti dell'elemento omosessuale presente in *Kamen no kokuhaku*. Egli distingue le interpretazioni *filosofiche* dell'omosessualità, che coinvolgono il tema del rapporto con la società, con i propri doveri, con il senso di responsabilità etc., dalle interpretazioni *psicologiche* di questa, ovvero quelle che invece si interrogano sull'interiorità del protagonista, sulle sue fantasie, sulle pulsioni che non determinano per forza il suo rapporto con il mondo, ma che definiscono invece la sua identità.<sup>105</sup> Risulta utile così procedere tenendo a mente questa importante distinzione per evitare di perdere di vista il vero significato, intriso di connotazioni filosofiche e nichiliste, che Mishima attribuisce all'omosessualità al di là della caratterizzazione profonda del suo alter ego protagonista.

Nel corso di questo lavoro si darà più importanza al primo di questi due aspetti, ovvero a ciò che l'omosessualità comporta per l'Io narrante nel confronto con la società e i suoi tentativi di ritagliarsi uno spazio interiore entro cui collocare la propria anormalità (da intendersi non solo dal punto di vista dell'orientamento sessuale, ma anche dal punto di vista della sua fervida immaginazione e della sua acuta sensibilità). Si tralasceranno dunque considerazioni più specifiche riguardo alla figura di Ōmi, al particolare feticismo dietro alla masturbazione in riva al mare, alle fantasie macabre che prevedono la tortura di giovani efebi e a episodi significativi dell'infanzia come il primo incontro con il ritratto di San Sebastiano.<sup>106</sup> Ci si concentrerà invece sulle connotazioni sociali ed esistenziali che l'omosessualità del protagonista comporta, e dunque sulla figura che catalizza il confronto con la società e con sé stesso in maniera più decisa e rilevante: la giovane Sonoko.

Si è già detto di come l'orientamento sessuale dell'Io narrante non è di per sé causa di drammi e scissioni interiori, quanto più il momento in cui esso diventa ostacolo al normale inserimento del protagonista all'interno della società. E Sonoko è l'elemento che incarna esattamente questo fallito inserimento e tutti i drammi e le frustrazioni che ne conseguono.

Fin dai primi incontri, l'Io non avverte alcun tipo di avversione nei confronti della giovane ragazza, ma anzi dietro la narrazione si intuisce una sorta di attrazione nei suoi confronti, forse causata proprio dalla consapevolezza che Sonoko rappresenta "l'ultimo aggancio alla 'normalità'. L'amore eterosessuale e puro che permetterebbe al protagonista di insediarsi nella società come individuo 'normale'".<sup>107</sup> O forse, più semplicemente, quello che il protagonista avverte per Sonoko è una semplice e innata forma di affetto per una creatura innocente che finisce per pagare

---

<sup>105</sup> STARRS, *Deadly dialectics...*, cit., p. 98.

<sup>106</sup> Ciccarella affronta in maniera approfondita tali argomenti all'interno dei propri lavori. Sia in Emanuele CICCARELLA, *La maschera infranta. Viaggio psicoestetico nell'universo letterario di Mishima*, "Profili", Napoli, Liguori, 2004, pp. 51-68 che in Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, "La luna sull'acqua", Napoli, Liguori, 2007, pp. 87-114 appaiono ampie sezioni dedicate a esplorare la complicata sessualità del protagonista e al particolare estetismo ad essa collegate.

<sup>107</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 106.

inconsapevolmente il prezzo dei suoi contrasti interiori.<sup>108</sup> Più volte la voce narrante esprime il proprio disagio nei confronti di sé stesso e del suo comportamento, come ad esempio avviene nel lungo monologo interiore che lo vede autoaccusarsi di non riuscire a provare per lei gli stessi appetiti sessuali che avverte per gli uomini, oppure il breve brano che segue:<sup>109</sup>

Non provavo un senso di servile inferiorità, ma la mia profonda riservatezza mi faceva sentire indegno di lei. Più si avvicinava più venivo assalito da una tristezza intollerabile. Non avevo mai provato nulla di simile. Era una tristezza che scuoteva e che faceva vacillare le basi della mia persona. I sentimenti con cui fino ad allora avevo guardato alle donne erano costituiti da un amalgama artificiale di curiosità infantile e finto desiderio carnale. La vista di una ragazza non mi aveva mai suscitato una tristezza tanto profonda e inspiegabile, un dolore estraneo alla mia farsa [*kasō*]. Sapevo di essere preda del rimorso [*kaikon*], ma quale peccato avevo commesso per avvertire tanta costrizione?<sup>110</sup>

Sonoko rappresenta un problema in quanto donna; in quanto emblema di ciò che sarebbe ritenuto normale e consono dal punto di vista della società. L'omosessualità del protagonista invece rende impossibile un rapporto di tipo eterosessuale e causa, in vigore della sensibilità e dell'immedesimazione che l'io prova nei confronti di lei, un profondo senso di colpa che non riesce in alcun modo a risolvere e che caratterizza ogni rapporto con l'altro sesso.<sup>111</sup> In particolare, tale rimorso emerge proprio quando l'io si rende conto di star orchestrando una "farsa"; quando si rende conto che i suoi tentativi di mascherare la propria vera natura non hanno altro effetto che quello di essere riconosciuto come qualcosa che non è, qualcosa che *dovrebbe essere* e non riesce in alcun modo a diventare.<sup>112</sup> "In sostanza quello che ci appare più evidente è che la natura di questo senso di colpa non sia nei confronti degli altri, ma piuttosto nei confronti di sé stesso" commenta Ciccarella rilevando la vera radice del rimorso provato dal protagonista, ovvero il disagio e l'insoddisfazione di non essere mai pienamente quello che sente di essere.<sup>113</sup>

Tale infelicità arriva addirittura a condurre il protagonista verso una strada, se possibile, ancora più dolorosa e frustrante, ovvero quella dell'autocorrezione. Non sono pochi e privi di audacia, infatti, i suoi tentativi di cambiare sé stesso, o di verificare in ultima istanza la propria sessualità. Ne

---

<sup>108</sup> Inose Naoki in INOSE Naoki; SATO Hiroaki, *Persona, A Biography of Yukio Mishima*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2012, pp. 255.8, 429.1 edizione epub ripercorre la relazione che Mishima ebbe con Mitani Kuniko (la ragazza che avrebbe ispirato Sonoko) affermando che l'autore fosse realmente innamorato di lei. Tuttavia, in luce della mancanza di commenti espliciti da parte dello stesso Mishima e del difficile dibattito circa il suo orientamento sessuale, in questa occasione si è preferito riligare tale sentimento a una "semplice" forma di affetto che, nonostante l'epilogo infelice del loro rapporto ricostruito in buona parte nel romanzo, sicuramente esisteva tra i due.

<sup>109</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., pp. 182-185.

<sup>110</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., p. 162; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, p. 266.

<sup>111</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 107.

<sup>112</sup> VINCENT, *Two-timing Modernity...*, cit., p. 179.

<sup>113</sup> CICCARELLA, *La maschera infranta...*, cit., p. 91.

sono un esempio la sua fissazione per il bacio e per le labbra di Sonoko<sup>114</sup>, l'autoerotismo forzato fantasticando su figure femminili<sup>115</sup> o la visita a una casa di piacere in cui, con somma vergogna e rammarico, alla fine l'Io narrante non riesce a compiere l'atto sessuale che tanto si era ostinato a voler consumare con una donna.<sup>116</sup> Questi ultimi fallimenti contribuiscono ulteriormente alla sua insoddisfazione e sanciscono l'ultima strategia rimasta al protagonista per evitare di ammettere le proprie diversità: mascherare la propria natura costruendosi un'identità fittizia. Così facendo egli inganna il mondo esterno, ma finisce per adottare una strategia che lo porterà in futuro a soffrire enormemente e a provare un senso di colpa costante nei confronti di sé e di tutte le persone con cui ha a che fare.

Ad ogni modo, l'elemento che aggiunge, se possibile, ancora più tragicità al quadro complessivo è la consapevolezza che tale strategia sia totalmente inutile e che non porti ad alcuna risoluzione del problema. La prova non è solamente il continuo tormento del protagonista su cui, potremo dire, si basa l'intero romanzo, ma anche l'assoluto sconforto in cui sfocia l'epilogo finale che verrà affrontato nella prossima sezione. Inoltre, Vincent nota nella voce narrante una particolare tendenza a isolarsi e a soffermarsi con insistenza sulla "nature of his own desire, which he considers an essential and unchanging 'destiny' with which he has been saddled since birth".<sup>117</sup> E questa considerazione è particolarmente rilevante perché porta alla luce, quasi involontariamente, una delle radici più profonde del nichilismo mishimiano, ovvero un solido e incrollabile determinismo dal quale lo scrittore non riuscì forse mai a liberarsi.

Durante tutta la narrazione l'Io non sembra mai discostarsi dalla profonda simbiosi che egli ha con il proprio dolore, né appare alcuna forma di speranza o di via di uscita alla propria infelicità. Forse tale ritratto di sé era parte di quel particolare senso estetico che Hiraoka Kimitake voleva per Mishima Yukio; quella sorta di desiderio di autoesclusione e di autocompiacimento che Orsi definisce "estetica dell'abbandono" e che Nakao Rina ritiene si manifesti nella volontà di crearsi un personaggio tragico, straordinario e incapace di amare.<sup>118</sup> In tutti i casi, così facendo lo scrittore si adattò sostanzialmente al determinismo tragico che avvertiva e che probabilmente era riconducibile alla propria omosessualità, ossia all'emblema della propria diversità e della propria incorreggibilità. Riflette così Starrs in merito alla questione:

Mishima's first attempt to articulate his nihilism in a novel, *Confessions of a Mask*, also tells us much about the origins of his nihilism. His conviction that his sadomasochistic homosexuality was

---

<sup>114</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., p. 143.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 219-221.

<sup>117</sup> VINCENT, *Two-timing Modernity...*, cit., p. 189.

<sup>118</sup> NAKAO, "Kamen no kokuhaku' ron...", cit., p. 59; ORSI, "La neve e il sangue...", cit., p. XXXIII, XXXIV.

‘congenial’ and thus inescapable led him to adopt a deterministic view of human destiny. Throughout the novel, this view is only confirmed by the total failure of his attempts to impose an Apollonian order on the Dionysian chaos of his sexuality. The sense of impotence which this deterministic view engenders is aggravated by his “feminization” in childhood: overprotected because of his delicate health and his delicate health and his grandmother snobbery, he is reared as a girl and prevented from playing with other boys. His sadistic fantasies are the only outlet allowed, in the *Confessions*, to his “masculine protest”.<sup>119</sup>

L’omosessualità di Mishima, riprodotta attraverso l’Io di *Kamen no kokuhaku*, risulta così una delle cause principali del malessere riportato nell’opera, non solo in quanto discriminare che classifica il protagonista come diverso e anomalo, ma anche come causa più profonda di un determinismo logico che vedeva come giustificato e inevitabile il nichilismo passivo che dilaga di capitolo in capitolo. Il forte senso di colpa è dunque un aspetto importante che emerge dalle profondità più recondite del narratore e che si intreccia così con una delle tematiche più importanti del romanzo: la difficoltà a schiodarsi dal proprio nichilismo dovuta alla convinzione che esso sia, in una certa maniera, giustificatamente irreversibile.

#### 2.4.2 Il fallito reclutamento

Ma il rimorso provato dal protagonista nei confronti di sé stesso non è solamente da ricollegarsi all’ambito relazionale. Per affrontare la questione in profondità è obbligatorio affrontare anche un altro importante episodio che corrobora il senso di colpa all’interno del romanzo, ossia il fallito reclutamento da parte dell’esercito giapponese ispirato all’esperienza personale dello stesso Mishima.

Per quanto i primi due capitoli siano quasi interamente dedicati a episodi distanti nel tempo e alla scoperta della sessualità del protagonista, *Kamen no kokuhaku* non parla solamente dell’infanzia e dell’adolescenza del suo narratore, ma tratta sostanzialmente del suo confronto con la società e con la vita adulta. Gli eventi descritti corrispondono in larga parte alla biografia dello stesso Mishima il quale visse un periodo di cambiamento particolarmente intenso negli anni a ridosso della Seconda Guerra Mondiale. Per tale ragione, il conflitto è spesso presente sullo sfondo e assume presto un ruolo preponderante per lo sviluppo del particolare senso estetico riportato nell’opera, ovvero quello che il suo autore aveva ereditato direttamente dalla *Nihon romanha* a cui era stato affiliato negli anni precedenti al periodo bellico. Quest’ultima, vicina all’ideologia ultranazionalista, celebrava infatti la guerra sostenendo l’espansione nazionale e promulgando l’ideale romantico della bella morte sul campo di battaglia; un ideale presto condiviso e adottato convintamente anche dal giovane scrittore.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> STARRS, *Deadly dialectics...*, cit., p. 191.

<sup>120</sup> CICCARELLA, *L’angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 36, 37.

La possibilità di morire in combattimento diventò per Mishima un modo per sfuggire al crudele destino che lo attendeva; una strategia implicita per allontanarsi dalla cruda realtà controllandola e, infine, sublimandola secondo una particolare ed estrema estetica escatologica che penetrò nel giovane ragazzo fino alle radici della sua persona. Dice a riguardo Ciccarella:

[...] la guerra appare agli occhi del protagonista come l'inevitabile conclusione di un'epica legata ai valori estetici e romantici di cui si era nutrito fino a quel momento; una conclusione che chiude meravigliosamente il passato e il futuro nell'attimo presente. La guerra opera per lui una grande catarsi, perché con la morte realizza una purificazione degli esseri umani, in particolare degli esseri umani pieni di vita sottraendoli al declino inevitabile dell'esistenza. L'Io di *Confessioni di una maschera* sente che la morte può salvarlo da una detestabile decadenza e conservarlo per sempre nell'eden dell'infanzia dorata.<sup>121</sup>

È estremamente interessante, e del tutto rilevante, che il futuro e la temporalità mettano in estrema difficoltà la coscienza del protagonista in varie occasioni all'interno del romanzo. È come se la possibilità di doversi calare all'interno della dimensione temporale arresti del tutto la voglia di vivere dell'Io e, al contrario, inneschi invece un meccanismo opposto secondo cui viene invece preferito il momento di più estrema vicinanza alla morte che in realtà maschera un intenso bisogno di continuare a esistere. La condizione perfetta risulta quindi quella in cui ogni possibilità è ancora aperta; quella che non traccia alcuna traiettoria futura, ma che al contrario consiste in una via di mezzo indefinita all'interno della quale l'Io può continuare a vivere nel proprio mondo immaginario ancora ignaro del proprio futuro:

Fu in quegli anni che iniziai a bere e a fumare, o per meglio dire a fingere di bere e di fumare. Oltre a insegnarci una maniera stranamente sentimentale di crescere, la guerra ci convinse che le nostre vite sarebbero state stroncate prima dei vent'anni. Il futuro era inimmaginabile [*sorekara saki wa issai kangaenai koto datta*]. Per quanto strano possa sembrare, la vita ci appariva senza peso [*migaruna mono*]. Il grado di salinità del mare interno della vita da cui eravamo stati separati fino agli anni dell'adolescenza era diventato così elevato da permettere ai nostri corpi di galleggiare senza sforzo. Il momento in cui il sipario si sarebbe abbassato non era lontano, e avrei fatto meglio a impegnarmi nella farsa [*kamengeki*] che avevo inscenato a mio esclusivo vantaggio. Ero convinto che mi sarei messo in cammino l'indomani, ma l'inizio del viaggio slittava giorno dopo giorno, e per anni non ci fu nulla che ne lasciasse presagire l'inizio. Mi domando se quel periodo non sia stato per me una parentesi di insuperata felicità [*yuiitsu no yuraku*]. L'insicurezza era sempre lì, ma meno evidente, e nutrivo ancora la speranza che dall'indomani sarei per sempre stato sotto ignoti cieli azzurri.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> CICCARELLA, *La maschera infranta...*, cit., p. 70.

<sup>122</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., p. 144; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, p. 248.

Ecco la conferma: è proprio quella condizione di sospensione e di eccitazione dovuta al fatto che ogni cosa sia possibile che scatena nel narratore un'insolita eccitazione. E proprio come se “la realtà della guerra, invece che risvegliare l'Io dal suo mondo onirico [...] lo [calasse] ulteriormente nell'atmosfera irreal e rarefatta. Perché ogni giorno è come una vita a sé stante, senza alcun legame con il futuro, e per questo specialissimo nella sua fugacità”.<sup>123</sup>

Ma forse, più che il futuro in sé, è qualcos'altro che terrorizza il protagonista; qualcosa da cui la possibilità di perire in battaglia lo ha sempre salvato traendolo sulle lontane spiagge delle sue fantasie: una realtà ordinaria, quotidiana e ripetitiva, la stessa a cui la fine della guerra l'aveva sottoposto. Si veda un altro breve passaggio in merito, il momento in cui l'Io narrante si rende conto della sconfitta del Giappone leggendo la copia di un volantino lanciato da un aereo americano:

Io la presi in mano, ma ancora prima di leggerla ne avevo colto il vero significato. Non era affatto una dichiarazione di sconfitta. Per me, ma solo per me, preannunciava l'inizio di una serie di giorni terribili. La sola parola mi faceva tremare, ma che lo volessi oppure no dall'indomani sarebbe iniziata anche per me quella *quotidianità* [*nichijōseikatsu*] da cui mi ero illuso di essere per sempre immune.<sup>124</sup>

Tuttavia, nonostante l'intensità, i sentimenti che Mishima e il protagonista di *Kamen no kokuhaku* avevano nei confronti della guerra non sfociarono nella tanto agognata morte sul campo di battaglia, ma si scontrarono invece con la dura realtà. Per quanto le gloriose fantasie fossero incredibilmente vivide e forti, l'Io narrante risulta pur sempre un giovane uomo, un ragazzo che nel momento decisivo finisce per cedere al viscerale e istintivo terrore che lo coglie di fronte a una morte “reale” rispetto a quella “ideale” che aveva sempre immaginato per sé.<sup>125</sup>

L'episodio a cui si fa qui riferimento è uno dei più rilevanti non solo per la trama del romanzo, ma anche per la stessa carriera di Mishima Yukio, ovvero il fallito reclutamento avvenuto nel 1945.<sup>126</sup> A seguito della notifica di leva, il giovane protagonista deve presentarsi alle dovute visite mediche ma, benché venga inizialmente giudicato come idoneo, il suo gracile stato di salute lo porta ad accusare una forte febbre accompagnata da violenti attacchi di tosse proprio il giorno dell'arrivo al centro di provincia al quale era stato designato. Per tale motivo, all'ispezione del giorno seguente, il medico dell'esercito responsabile gli diagnostica così una grave complicazione polmonare e lo

---

<sup>123</sup> CICCARELLA, *La maschera infranta...*, cit., p. 69.

<sup>124</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., pp. 214, 215; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, pp. 322, 323.

<sup>125</sup> Ciccarella in Emanuele CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, “La luna sull'acqua”, Napoli, Liguori, 2007, p. 37 arriva ad affermare che Mishima, durante gli anni del secondo conflitto mondiale, odiava in realtà la guerra definendola come “volgare” e “mediocre” in una lettera personale. La particolare rivalutazione interiore per cui alla fine venne “trasfigurata e idealizzata” avvenne quindi solamente nel segreto del suo animo che si manifestò solo successivamente e non in una dimensione pubblica.

<sup>126</sup> NATHAN, *Mishima. A Biography...*, p. 53.

esclude perciò dal servizio di leva. In questo modo, anche se successivamente la diagnosi si rivelerà errata, il protagonista sfugge miracolosamente alla morte e al tragico epilogo verso il quale sembrava essere destinato.

Tuttavia, la reazione del protagonista è ben diversa da quella che ci si potrebbe aspettare date le premesse. Invece che subire rassegnato il proprio destino, una volta riacquistata la libertà egli si cimenta in una corsa liberatoria assieme al proprio padre lungo il ripido pendio di una collina vicina:

La febbre alta falsò i valori dell'esame, mi venne diagnosticata un'iniziale infiammazione polmonare e mi fu ordinato di tornare a casa il giorno stesso. Lasciata la caserma iniziai a correre lungo il gelido e desolato pendio che conduceva al villaggio. Come nella fabbrica di aerei, le mie gambe correvano verso qualcosa che non era la *morte*, verso qualcosa che non aveva nulla a che fare con la *morte*.  
[*tomokaku shi dewanai mono, nan'nimare shi dewanai mono no wa ue to, watashi no ashi ga kaketa*]<sup>127</sup>

L'io fugge dunque con particolare enfasi e senso di liberazione da quella stessa fine che aveva sempre sognato per sé rivelando più che mai la propria fragilità di essere umano. Per quanto le pulsioni che aveva avvertito fino a quel momento nei confronti della guerra fossero state estremamente vivide e forti, nel momento decisivo esse comportarono un'inevitabile e spinosa contraddizione nel suo animo: da un lato voleva morire, dall'altro vivere sopra ogni cosa. Il senso di colpa che alla fine coglie il giovane protagonista deriva proprio dalla vittoria di quest'ultima pulsione irrazionale e la conseguente salvezza così ottenuta: il rimorso che prova non è rivolto verso l'esterno, bensì verso l'interno e più precisamente nei confronti di tutte quelle stesse fantasie a cui aveva in precedenza dedicato anima e corpo e che invece, nel momento decisivo, aveva finito per tradire cedendo ai suoi istinti.

“L'inclinazione per la morte è frequente negli esseri dotati di grande avidità per la vita”, riflette Marguerite Yourcenar nel suo saggio dedicato a Mishima,<sup>128</sup> e tali parole non possono che ricordare, oltre al celebre gesto con cui decise di togliersi la vita, il forte conflitto interiore che emerge dalle pagine di *Kamen no kokuhaku*. In un certo senso si potrebbe dire infatti che il lato razionale e artistico del giovane scrittore prediligesse una morte unica e spettacolare mentre la parte più istintiva e umana lo portasse a sopravvivere a qualunque costo. Ed è proprio quest'ultimo impulso a vincere, alla fine, e a causare una pungente e insopportabile insoddisfazione rappresentata in modo emblematico dall'euforia incontrollabile che coglie l'io protagonista una volta scampato alla morte; una morte su cui tanto aveva sognato e che tanto aveva tanto immaginato per sé.

Il protagonista non smette di chiedersi perché, di fronte al medico che lo ispezionò, abbia

---

<sup>127</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., p. 157; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, p. 261.

<sup>128</sup> Marguerite YOURCENAR, *Mishima o La visione del vuoto*, “Grandi Tascabili”, Milano, Bompiani, 1999, p. 73.

mentito sulle sue condizioni di salute; perché, una volta schivato il pericolo, non abbia potuto fare a meno di correre e di provare una forte euforia per il fatto di essersi salvato. Il suo senso di colpa è infatti collegato al fatto di non essere riuscito, in un certo senso, a morire nel momento opportuno<sup>129</sup> e, soprattutto, al fatto di non essere riuscito a farlo nel modo in cui avrebbe voluto.

[...] Quello cui aspiravo era un suicidio in qualche modo naturale [*ten 'nenshizen no jisatsu*]; speravo di morire come una volpe ancora non sufficientemente astuta che, camminando spensierata in montagna, viene uccisa da un cacciatore per la sua ingenuità.

L'esercito non era forse la soluzione ideale? Sarà stato per questo che avevo così desiderato arruolarmi? Perché allora avevo mentito con tanta insistenza all'ufficiale medico? Perché gli avevo detto che erano sei mesi che avevo qualche linea di febbre, che i muscoli delle spalle erano ormai costantemente induriti, che espettoravo sangue e che anche la notte precedente mi ero letteralmente ricoperto di sudore nel sonno (più che naturale visto che avevo preso l'aspirina)? Perché quando mi avevano informato che dovevo tornare a casa mi era costata tanta fatica quel sorriso che premeva contro le guance? Perché nel momento in cui mi ero lasciato alle spalle il cancello della caserma avevo iniziato a correre in quel modo? Non avevo forse tradito i miei desideri? Perché non mi ero incamminato trascinando i piedi a testa china?

[...] Desideravo forse vivere? [*watashi wa yahari ikitai no dewanakarō ka*] Volevo forse una vita fatta di momenti simili a quelli in cui mi precipitavo d'istinto e col fiato grosso verso i rifugi antiaerei?

All'improvviso un'altra voce mi disse che non avevo mai pensato di morire, facendo sciogliere le catene che avevano imbrigliato fino a quel momento la mia vergogna. Non fu facile ammetterlo, ma mi resi conto che il desiderio di arruolarmi per andare incontro alla morte era stata una menzogna, che in qualche modo avevo nutrito aspettative di natura sessuale [*kannōtekina kitai*] nei confronti della vita militare e che quel mio desiderio era stato alimentato dalle fede magica e primitiva [*genshitekina jujutsu no kakushin*] comune ad ogni essere umano, ovvero la convinzione che *solo io non sarei mai morto*. [*watashi dake wa kesshite shinumai to iu kakushin*].<sup>130</sup>

L'Io ci illumina così riguardo alla sua ossessione: ciò che gli permetteva di abbandonarsi alle fantasie sulla propria morte era in fondo la convinzione che, in realtà, non sarebbe mai morto. Al tempo stesso, tuttavia, è necessario ricordare che l'aspirazione a “un suicidio in qualche modo naturale” rimane sempre implicita e non viene giustificata o spiegata in alcun modo. È così e basta.

Il protagonista comprende i propri istinti e riconosce l'irrazionale convinzione della propria invincibilità, ma non ritratta mai le proprie idee o l'estetica romantica che lo aveva profondamente influenzato. Al contrario, è come se sopravvivendo alla guerra Mishima non avesse mai trovato modo di sprigionarla in alcuna maniera finendo così per accoglierla come elemento stabile della propria

<sup>129</sup> KEENE, *Five Modern Japanese Novelists...*, cit., pp. 111.8, 113.1 edizione epub.

<sup>130</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., p. 158, 159; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, pp. 262, 263.

interiorità. Anche dopo la sconfitta del Giappone “death remained in his life’s aim”, osserva Nathan,<sup>131</sup> e ciò si riconduce al fatto che la morte diventò un’ossessione spesso presente all’interno di tutta la sua futura produzione artistica.

Ad ogni modo, per quanto riguarda *Kamen no kokuhaku*, la mancata possibilità di porre fine alla propria vita nella maniera spettacolare che a lungo aveva sognato determinò la perdita di ogni speranza: una volta scomparsa la soluzione esterna della guerra che avrebbe potuto salvare il giovane scrittore dal nichilismo profondo e dilagante che avvertiva, ciò che rimaneva era solamente la deterministica convinzione che non sarebbe più potuto fuggire in alcun modo dal vuoto che avvertiva dentro. L’unica soluzione diventò perciò accettare la propria condizione e adattarsi di conseguenza a quella quotidianità rappresentata dal dopoguerra che tanto disprezzava e che tanto aveva temuto fino a quel momento.

## **2.5 “Il martello del nichilismo”: epilogo della auto-vivisezione e sviluppi personali**

### 2.5.1 Il vuoto attraverso Sonoko

Per giungere all’epilogo di *Kamen no kokuhaku* e riflettere sul significato profondo delle ultime scene narrate, occorre soffermarsi ancora un poco sulla figura di Sonoko e sul significato che assume nelle battute finali del romanzo. Come si è già visto “Sonoko pone l’‘Io’ di fronte ad una inevitabile verifica della propria identità”;<sup>132</sup> una verifica che però si conclude sempre con l’innegabile frustrazione del protagonista e sulla sua incapacità di adottare il ruolo che la società e il suo senso del dovere gli impongono. La giovane ragazza, emblema della normalità, è uno dei centri attorno a cui gravita il senso di colpa del protagonista e su cui si sofferma Ciccarella in più occasioni:

In sostanza, quello che ci appare più evidente è che la natura di questo senso di colpa non sia nei confronti degli altri, ma piuttosto nei confronti di se stesso. Sonoko non è semplicemente la donna che fa scoprire ad un omosessuale di essere tale, la ‘normalità’ che rimprovera l’‘anormalità’ opprimendola con un senso di colpa, è qualcosa di più. È un elemento catalizzatore che scatena una profonda scissione nell’animo del protagonista. [...] Il forte senso di colpa avvertito dall’Io non è quindi di natura etica, ma fortemente esistenziale. L’Io sente il forte senso di colpa di non riuscire a definire ancora la sua identità, e l’immagine di Sonoko non è altro che uno specchio dove egli può vedere l’altra faccia di se stesso.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> NATHAN, *Mishima. A Biography...*, p. 78.

<sup>132</sup> CICCARELLA, *L’angelo ferito. Vita e morte...*, cit., pp. 106.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 108, 109.

Il confronto con l'altro sesso è emblematico per il personaggio principale: lo pone di fronte a un dilemma identitario a cui non riesce in alcun modo a dare risposta e lo lascia totalmente paralizzato, come in una sorta di dolorosa e prolungata apnea, riguardo alla definizione della propria identità.

Rilevante è, anche in questo caso, il discorso sulla temporalità e sull'avversione diffusa nei confronti del futuro. Sul piano della sessualità il ruolo di salvifico della guerra (ovvero la capacità di rendere eterna la bellezza e la fragilità dei giovani destinati al massacro) corrisponde alle fantasie sulle figure maschili, dove peraltro l'elemento della morte è spesso presente assieme alla tortura e al sadismo,<sup>134</sup> mentre la profondità dei personaggi femminili introduce il confronto con la dimensione temporale che manda invece in crisi il protagonista.

Solo la bellezza virile ha il dono di essere tragica. [...] i personaggi femminili, anche se non incarnano la banalità dell'ordine costituito, sono pur sempre un sostegno rassicurante, un tranquillo porto in cui riposarsi, un'offerta di comprensione materna e rinunciataria, un'arma contro la solitudine: rappresentano insomma tutte le possibili antitesi al tragico.<sup>135</sup>

È così che Orsi commenta i personaggi presenti nei romanzi di Mishima. *Kamen no kokuhaku* non sfugge da questa riflessione. La tragicità è ciò che caratterizza le fantasie sui corpi maschili, sulla figura di San Sebastiano e sugli efebi che vanno incontro a una truculenta morte in battaglia; è ciò che le rende in qualche modo eterne e riproducibili all'infinito nella mente del protagonista come se fossero immagini fruibili e bidimensionali. Al contrario, Sonoko è invece un personaggio tridimensionale che interagisce con le ansie del protagonista in maniera diretta e ne causa la frattura sul finale; è un elemento attivo e dotato di più sfaccettature che costringe il protagonista a confrontarsi con la dimensione temporale che egli ripudia.<sup>136</sup> Il confronto con questi due poli è sintomo delle profonde contraddizioni dell'io narrante e causa dello "stato di annichilamento, di non realizzazione della propria sessualità e di non definizione della propria identità" in cui sprofonda definitivamente nel finale.<sup>137</sup>

Date queste ultime riflessioni, si è giunti ad analizzare l'ultima scena dell'opera, ossia l'emblema dell'intero racconto e del suo epilogo finale. La situazione è la seguente: l'io protagonista si ritrova a faccia a faccia con Sonoko in uno squallido locale da ballo. È già trascorso qualche tempo da quando il protagonista ha troncato la sua relazione con la giovane e da quando quest'ultima si è sposata con un altro pretendente, ma lei fatica ancora a spiegarsi che cosa sia andato storto tra di loro

---

<sup>134</sup> Ne sono un esempio significativo la lunga sequenza di fantasie truculente in cui il protagonista massacrava giovani schiavi, quella in cui cucina un suo compagno di classe praticando cannibalismo e le ultime visioni che ha nei confronti del giovane teppista dell'emblematica scena finale. MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., pp. 127-130, 240, 241.

<sup>135</sup> ORSI, "La neve e il sangue...", cit., pp. XXX, XXXI.

<sup>136</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 110.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 111.

e durante questo incontro avvenuto in maniera casuale interpella l'Io esponendogli i suoi dubbi. Quest'ultimo sembra averli elusi per l'ennesima volta omettendo come sempre la vera natura dei suoi pensieri, ma, distraendosi dal discorso, a un certo punto viene colpito dal seducente profilo di un teppista cadendo in preda alle solite, smisurate fantasie che lo trascinano presto in un'altra dimensione. Ed è proprio in quel momento Sonoko interviene interrompendo il flusso di pensieri e causando in lui una profonda e significativa frattura:

Avevo dimenticato l'esistenza di Sonoko. Non riuscivo a pensare che a una cosa: a lui che in piena estate usciva seminudo in strada per affrontare una banda di bulli; al pugnale affilato che, attraversando lo *haramaki*, gli trafiggeva il torso; al lurido *haramaki* che si tingeva del bel colore del sangue; al suo cadavere insanguinato steso sul battente di una porta e condotto fin qui...

«Mancano cinque minuti.»

La voce acuta e patetica di Sonoko mi penetrò nelle orecchie e io, con aria meravigliata, mi voltai verso di lei. In quel momento qualcosa dentro di me si era lacerato con la forza crudele di un fulmine che, cadendo, squarcia un albero. Udii il doloroso rumore del crollo dell'edificio che avevo innalzato con estrema fatica fino a quel momento, mi sembrava di aver visto l'attimo in cui la mia esistenza si era trasformata in una sorta di terribile *assenza* [*watashi ga ima made seikon komete tsumikasanete kita kenchikubutsu ga itamashiku kuzureochiru oto wo watashi wa kiita. Watashi to iu sonzai ga nanika isshū no osoroshii fuzai ni irekawaru setsuna wo mita yōna ki ga shita*]. Chiusi gli occhi, e in una frazione di secondo mi aggrappai saldamente al mio gelido senso del dovere. [*Me wo tsubutte, watashi wa tossa no ma ni, kōritsuku yōna gimukannen ni torisugatta*] [...]

Eppure l'aria della sala da ballo sembrava aver prodotto un'inconsapevole trasformazione chimica nel cuore di Sonoko. Poco dopo, come se volesse così testare quanto stava per dire, sulle sue labbra schive affiorò un accenno di sorriso. «Ho una domanda strana da farti. Tu l'hai già fatto, no? Ovviamente quella cosa la conosci già, mi sbaglio forse?»

Ero esausto. Comunque sia una molla ancora funzionante nella mia mente mi fece pronunciare lì per lì una risposta plausibile: «Sì, ... la conosco. Mi dispiace.»

«Quando?»

«La scorsa primavera.»

«Con chi?»

La squisita dolcezza della domanda mi fece sobbalzare. Sonoko non riusciva a collegarmi se non con una di cui conosceva il nome.

«Non posso dirti il suo nome.»

«Chi è?»

«Non chiedermelo!»

Sonoko, forse sorpresa dal tono supplichevole fin troppo palese della mia risposta, ammutolì di colpo. Feci di tutto per non farle notare che il sangue aveva iniziato a non scorrermi più nelle guance.

Non restava che attendere il momento in cui ci saremmo lasciati.

Un blues volgare si trastullava con il tempo.

Rimanemmo immobili, avvolti nella voce sentimentale proveniente dagli altoparlanti.

Sonoko e io guardammo quasi contemporaneamente l'orologio: era ora.

Nell'alzarmi guardai di sottocchi ancora una volta in direzione delle sedie sotto il sole.

Sembrava che il gruppetto di amici fosse andato a ballare, abbandonandole sotto i raggi battenti del sole.

Una bevanda colata sul tavolino proiettava verso l'alto riflessi fulgidi e terrificanti.<sup>138</sup>

È in questo breve brano che forse si intravede il colossale fallimento del protagonista e di Mishima stesso; l'amarezza che permane anche dopo lo sforzo colossale che ha comportato la stesura del romanzo e della confessione, motivo per cui Vincent arriva addirittura ad ammettere che "It is the pain of this moment that seems retroactively to motivate the writing of the entire novel as an attempt to reconstruct the narrator's life in aesthetic terms."<sup>139</sup>

Ma cosa succede esattamente in così poche righe? Il motivo per cui questo passaggio appare così rilevante è che, a differenza di ogni altra scena, per qualche istante la maschera di finzione indossata dal narratore sembra infrangersi in mille pezzi rivelando tutta la sua fragilità. Il commento di Sonoko (peraltro un richiamo alla dimensione temporale dalla quale l'Io fugge sempre) squarcia le sue fantasie omoerotiche come un fulmine piovuto dal cielo e lo lascia per qualche secondo senza appigli. Ciò che emerge non è nient'altro che un'"assenza" (*fuzai*), una semplice e terribile assenza emblema del nichilismo e dello sconforto provato sotto lo strato di finta "normalità" perpetuato da ingenti, ma inutili sforzi. E questo insuccesso porta alla luce anche un altro aspetto dell'Io, "un volto pieno di ostilità e di maledizione verso la società"<sup>140</sup> che si manifesta nel momento in cui Sonoko, involontariamente, affonda il dito nella piaga e chiede della sua verginità. Il protagonista risponde subito mentendo, sollevando una nuova maschera d'emergenza grazie al "gelido senso del dovere" (*kōritsukuyauna gimukannen*) a cui si aggrappa disperatamente, ma ciò non basta. Il suo tono di voce appare subito spezzato, arido, carico di vergogna e di rabbia con cui alla fine pronuncia la sua ultima battuta, «Non chiedermelo!», con cui silenzia per sempre Sonoko e ogni altra voce pronta a ferirlo.

È un Io ferito quello che emerge sul finale; un Io stanco, rassegnato e carico di dolore su cui viene riversata una profonda infelicità. Ma dietro quest'ultima scena si cela un ultimo interessante aspetto su cui riflettere e che può illuminarci sull'esito del percorso interiore che ha portato alla nascita di *Kamen no kokuhaku* e alla crescita del suo autore dopo il 1949, ovvero una prima scintilla di attivismo; di quell'azione che lo scrittore finì per trasformare in un vero e proprio culto e per

---

<sup>138</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., pp. 240-242; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, pp. 350-352.

<sup>139</sup> VINCENT, *Two-timing Modernity...*, cit., p. 195.

<sup>140</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 118.

assumere come un importante e definitivo antidoto contro il nichilismo nell'ultimo periodo della sua vita.

### 2.5.2 Accettare la maschera, rinchiudersi del romanzo

Sebbene il protagonista si renda conto di star indossando una maschera e nonostante questa vada in pezzi nell'ultima scena, il finale conferma l'impossibilità dell'io narrante di essere veramente sé stesso. Le contraddizioni e i dolori che lo hanno accompagnato all'interno di tutta l'opera alla fine si concludono nella solita e drammatica strategia: indossare nuovamente quella stessa maschera di cui sembra impossibile liberarsi, come se in realtà non fosse possibile altra opzione se non quella di accettarla fino in fondo.<sup>141</sup> Così facendo, infatti, il protagonista rinforza l'immagine che il mondo esterno ha di sé e la utilizza per confermare la sua identità (anche se falsa) con l'obiettivo di avvertire quella stabilità che il nichilismo passivo gli ha sempre negato. E la stessa cosa si può affermare, anche in questo caso, per Mishima:

Japanese society may encourage mask-wearing, but Mishima's mask-wearing is obviously necessitated by something deeper than social convention. Since childhood he seems to have developed a 'desperate dependency' on the mask, as if he felt that, without it, he would do nothing. Since 'the mask is all', he clings to it as desperately as a drowning man might climb to a piece of wood – for, indeed, he feels that, without this single token of his identity, he might well drown in the underlying chaos of his psyche.<sup>142</sup>

Ma, inaspettatamente, ciò che Mishima fa nel finale di *Kamen no kokuhaku* è infrangere, tramite un impulso di attivismo, quella stessa maschera che nel profondo odiava mostrando così tutto il suo coraggio e la sua determinazione in quel processo di auto-vivisezione dichiarato apertamente in più occasioni. Tuttavia, il risultato fu ad ogni modo deludente e l'epilogo di questo immenso sforzo interiore risultò nuovamente il vuoto contro cui al tempo non aveva ancora adottato un rigido nichilismo attivo come avvenne negli ultimi anni della sua vita.<sup>143</sup>

A questo punto però, in attesa di trarre le ultime conclusioni, risulta necessario recuperare alcune riflessioni precedenti sull'utilizzo dell'autobiografia e, più in generale, sul potere che ha un autore quando decide di scrivere di sé. Già si è fatto cenno, infatti, sulla possibilità di narrare in maniera libera e senza testimoni del proprio passato, di presentare selettivamente alcuni caratteri della propria persona e di creare posteriormente un'immagine pubblica da parte di coloro che si cimentano in romanzi autobiografici, o sedicenti tali. Mishima non fu da meno.

Certamente gli anni a cui l'autore giapponese fa riferimento furono difficili e impegnativi

---

<sup>141</sup> STARRS, *Deadly dialectics...*, cit., p. 177.

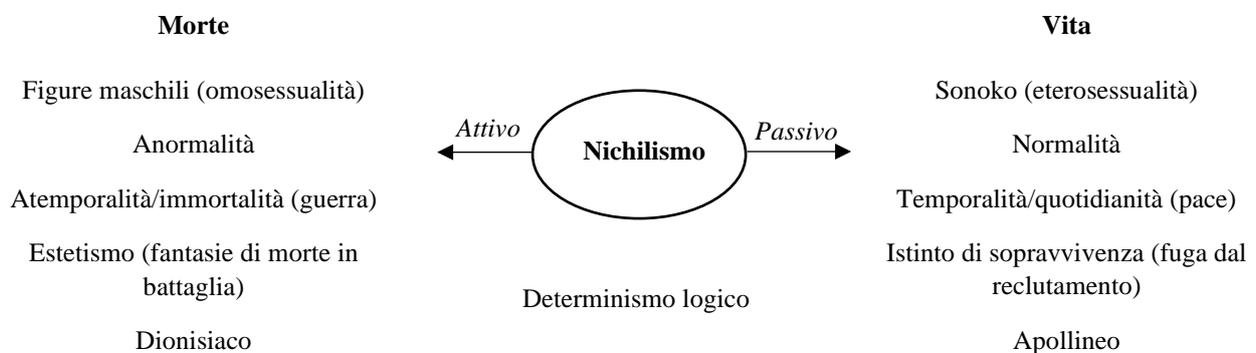
<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 180.

come appaiono nel romanzo, ma la loro descrizione secondo una certa prospettiva tragica e determinista coincide con una particolare creazione artistica avvenuta durante la stesura dello stesso *Kamen no kokuhaku*. L'opera, come dimostrato, non è una semplice narrazione imparziale puramente biografica, ma tiene conto dell'immagine che avrebbe comportato del suo autore e coincide dunque con quell'operazione di "creazione del sé" che vide Hiraoka Kimitake impegnato a forgiare una maschera dal passato perfetto per il suo futuro: il personaggio di Yukio Mishima. *Kamen no kokuhaku* è stato sì un modo per esplorare la propria interiorità trafiggendosi con l'acuta lama dell'introspezione psicologica, ma è stata anche una negoziazione e una definizione del sé. Hiraoka Kimitake ha scelto di narrare sé stesso in un certo modo, di confessarsi facendo sembrare perfettamente autentiche le proprie parole col fine di affermare quella stessa identità che sfugge costantemente al protagonista del romanzo. Egli ha voluto presentarsi come disperato, in crisi e senza speranze e ha scelto *volontariamente* di toccare il fondo all'interno della propria opera per definire successivamente il proprio punto di partenza.

Ma qual è stato veramente questo punto di partenza? Ciò a cui il giovane scrittore si è aggrappato per riuscire a sopravvivere al proprio nichilismo?

La risposta è già stata accennata e appare forse paradossale: la maschera stessa che fu costretto ad indossare; quella che imparò ad accettare e che in fondo divenne parte della propria pelle e della propria identità.<sup>144</sup> L'idea dello scrittore che voleva diventare si tramutò così nel suo punto di riferimento, un modello da plasmare e da seguire con tutto sé stesso adottando, successivamente, un'estetica estrema basata sull'azione e sulla mascolinità, istanze che non avevano mai veramente fatto parte del proprio carattere.<sup>145</sup> Per visualizzare al meglio questa importante transizione verso un nichilismo di tipo attivo, è utile visualizzare tramite il seguente schema alcuni elementi di *Kamen no kokuhaku* a confronto:



<sup>144</sup> Donald KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984, pp. 1187, 1191.

<sup>145</sup> STARRS, *Deadly dialectics...*, cit., pp. 40, 118, 191.

Il contrasto tra pulsioni di vita e di morte è una costante nel mondo letterario di Mishima, così come la corrispondente antitesi tra apollineo e dionisiaco. Tuttavia, solitamente è la componente dionisiaca che prevale e che, con i suoi contrasti e i suoi drammi, consiste nel principale motore creativo dello scrittore.<sup>146</sup> Lo stesso vale per *Kamen no kokuhaku* in cui l'aspetto apollineo non riesce, infine, a prevalere su quello dionisiaco incarnato dalle sfrenate visioni erotiche del protagonista e dalle sue violente fantasie di guerra.<sup>147</sup> Ma se da un lato quello che prevale nel finale è un profondo nichilismo di tipo passivo e la sostanziale accettazione della maschera, nell'ultimo gesto di ribellione del narratore si intuisce un movimento volontario che conduce invece nella direzione opposta, ovvero verso l'attivismo e la fuga dalla normalità e dalla quotidianità che tanto spaventano il protagonista.

Si potrebbe dunque distinguere, anche in questo caso, la figura di Hiraoka da quella di Mishima: attraverso l'epilogo del romanzo è come se il personaggio "Mishima" avesse preso in qualche modo il sopravvento e avesse sancito, tramite il suo ultimo tentativo di mandarla in frantumi, l'ufficialità di quella stessa maschera di cui non era più in grado di liberarsi. Il vero volto di Hiraoka scompare nel caos della sua interiorità e lascia il posto, fuori dal romanzo, a quello della sua nuova identità. Parallelamente il protagonista del racconto rimane condannato al polo di destra, alla quotidianità, alla vacuità che avverte e che non riesce in alcun modo a combattere, mentre lo scrittore sembra iniziare il proprio percorso verso il polo di sinistra, quello indirizzato verso l'estetismo estremo che scelse di perseguire fino alla fine della propria vita perseguendo la strada del nichilismo attivo.

Malgrado di queste ultime riflessioni, è sempre difficile, se non impossibile, distinguere con esattezza e precisione la sottile distinzione tra racconto autobiografico e racconto fittizio in *Kamen no kokuhaku*; tra la voce di Kimitake Hiraoka e quella dell'autore Mishima Yukio. Il motivo è da ricercarsi nella particolare sensibilità dello scrittore e consiste nel considerare realtà e arte come strettamente collegate e parte dello stesso universo. Annota così Rankin:

The question that is always asked about Mishima is: Was he sincere or was he acting? This really equates to asking: Is it real or is it art? But in Mishima's case, as I have tried to show, this is a nonquestion. For Mishima, art is not the opposite of reality. Art for him is a different kind of reality. Mishima represents an apotheosis of the Nietzschean idea that life can be justified only as an aesthetic phenomenon.<sup>148</sup>

È tramite questa associazione che Mishima arriva a giudicare la propria vita con gli stessi canoni dell'arte e la chiave con cui riuscì a fare della maschera che indossava un prodotto del suo

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>148</sup> RANKIN, Mishima, *Aesthetic Terrorist...*, cit., pp. 173, 174.

estetismo. Il modo con cui lo fece, invece, fu quello del nichilismo attivo e dell'azione che raggiunsero presto le dimensioni di una vera e propria ossessione in seguito alla stesura di *Kamen no kokuhaku*; un'ossessione che però non riuscì a oscurare la filosofia centrale del romanzo, ossia il pilastro del determinismo logico che accompagnava e che accompagnò sempre lo scrittore:

Mishima's life-long obsession with the problem of action was a major consequence of the attempt at self-therapy documented in *Confessions of a Mask*. There was much in his psychological make-up which militated against his becoming a man of action. [...] With his overdeveloped intellect and undeveloped feelings, he was ideally suited to play the writer's role of passive observer, man of words rather than man of action. And his introversion and passivity were reinforced by his philosophical outlook: the central philosophical argument of *Confessions of a Mask* is one of determinism [...].<sup>149</sup>

Starrs ribadisce così che la logica di fondo presente nell'opera non venne ribaltata, bensì che gli sforzi successivi di Mishima furono incentrati sul tentativo di sfuggirgli il più possibile e non di vincerla cambiandone le regole. Tali sforzi maturarono i risultati sperati solamente qualche anno più tardi, ma ad ogni modo è curioso evidenziare come alcuni importanti indizi della futura metamorfosi del suo autore e tali sviluppi fossero già presenti all'interno di *Kamen no kokuhaku*. In particolare, uno degli episodi più emblematici e profetici consiste nel trasporto del palanchino sacro a cui il protagonista assistette in tenera età e che verrà affrontato nell'ultimo paragrafo di questo lavoro.

### 2.5.3 Il palanchino del nichilismo

Alla fine del primo capitolo, il più incentrato sulle memorie e sull'infanzia del narratore, viene riportata la minuziosa descrizione di un *matsuri* popolare e dei giovani ragazzi che portavano sulle spalle il palanchino sacro al centro della processione. Il giovanissimo protagonista fin da subito è ammaliato dall'aspetto di quest'ultimo e dall'atmosfera dionisiaca delle celebrazioni: l'espressione estatica dei portatori rimane impressa fortemente nella sua memoria, così come il cielo azzurro sopra di loro e il movimento ondulatorio e incontrollato della struttura in legno nero che porta sulla sommità una fenice. Ciò che lo colpisce di più, però, è l'improvvisa deviazione compiuta dalla processione e l'invasione incontrollata della sua proprietà familiare. I cespugli di fronte a casa vengono violentemente calpestati e divelti dai giovani con estremo orrore del piccolo spettatore, ma i responsabili sembrano quasi non farci caso rapiti come sono dalla frenetica esperienza estatica che stanno vivendo.

È questo tipo di estasi ad ammaliare così tanto l'io narrante. Confinato a una posizione esterna (il piano superiore della propria abitazione), il piccolo protagonista si ritrova in realtà escluso dalla

---

<sup>149</sup> STARRS, *Deadly dialectics...*, cit., p. 40.

celebrazione e dall'atmosfera frenetica che lo impressiona fortemente, ma al tempo stesso prova il desiderio segreto di farne parte. "È con questa esperienza che Mishima arriva all'idea di 'tragedia collettiva', il corpo che unito ad altri corpi in uno sforzo comune trascende l'individuo",<sup>150</sup> dice Ciccarella, ed è a questo tipo di eventi che lo scrittore tenderà in futuro per esprimere la propria necessità di azione e la propria volontà di sfuggire alla passività e all'esclusione. Ma prima di procedere con le dovute riflessioni, si veda prima in dettaglio il passaggio in questione:

Poco dopo passarono i funzionari che portavano in spalla una cassetta per le offerte su cui era stato teso un festone di corde di paglia e i bambini che, saltando da una parte all'altra della strada, trasportavano con noncuranza un tempietto a loro dedicato. Si avvicinò poi il palanchino sacro più grande e solenne, quello nero e dorato. La fenice dorata posta sulla sommità si muoveva in sintonia col frastuono sordo della folla; era come un uccello sorvolante onde fluttuanti, ed era bastato a scorgere in lontananza il suo dondolio accecante per trasmetterci una sorta di ansia abbagliante. Solo l'area circostante il palanchino era stretta in una sgradevole condizione di bonaccia; l'aria ribolliva come ai tropici e sembrava oscillare indolente e ostile sulle nude spalle dei ragazzi. Il cielo della giornata estiva era senza nuvole, ma nel piccolo spazio dietro le porte serrate cosparse di polvere d'oro, oltre le funi rosse e bianche e la ringhiera dorata dipinta di nero c'era l'oscurità più totale [*makkurana yonshakuheihō no yami*], regnava sovrana una notte vuota e perfettamente quadrata che sobbalzava senza sosta in ogni direzione.

Il palanchino arrivò di fronte a noi. I ragazzi indossavano degli *yukata* che lasciavano intravedere buona parte dei loro corpi; procedevano lentamente, muovendosi in maniera tale da far sembrare ubriaco il palanchino: non sembrava che potessero mettere un piede in fallo né che potessero staccare gli occhi dalla strada. Un giovane con in mano un ventaglio incitava gli altri, correndo attorno al gruppo e sollevando grida acutissime. A tratti il palanchino si inclinava ma veniva subito raddrizzato con forsennate urla di incitamento. [...]

«Allontanatevi!» gridò qualcuno.

In seguito non capì più nulla. Condotta per mano rientrai di corsa in giardino, precipitandomi in casa dall'entrata di servizio. Salii di corsa con qualcuno al primo piano, uscii sul balcone e rimasi a guardare con il fiato sospeso il gruppo di ragazzi che irrompeva in giardino col palanchino nero.

Non ho mai smesso di chiedermi quale forza gli avesse spinti verso un impulso del genere, cosa avesse indotto decine di ragazzi a riversarsi di proposito oltre il cancello della nostra abitazione.

Si divertirono a calpestare la siepe. Fu un vero e proprio inferno, e il giardino da me tanto desiderato cambiò radicalmente aspetto. Il palanchino venne portato dappertutto e i cespugli furono prima spezzati e poi schiacciati. Era difficile rendersi conto di quanto stava accadendo. I rumori si neutralizzavano l'un l'altro, sembrava quasi che un silenzio di ghiaccio e un frastuono privo di senso fossero venuti a trovarci. [...] Tuttavia i miei occhi furono rapiti dall'intensità di una sola cosa, una cosa che mi fece soffrire e mi colmò il cuore con un dolore immotivato: la sfrontata espressione

---

<sup>150</sup> CICCARELLA, *La maschera infranta...*, cit., p. 48.

estatica e lasciva dei ragazzi che portavano in spalla il palanchino [*sore wa mikoshi no katsugitetchi no, midarana akarasamana tōsui no hyōjō datta*].<sup>151</sup>

È un passaggio fortemente descrittivo e apparentemente innocuo all'interno della narrazione, ma al suo interno sono presenti alcuni elementi profetici per quanto riguarda il futuro dello scrittore e il suo sviluppo artistico. Anzitutto, l'idea del *matsuri* come manifestazione di una tragedia dionisiaca vissuta collettivamente rimase a lungo nell'immaginario di Mishima, tanto che nel 1956 egli stesso arrivò finalmente a partecipare come portatore a un evento simile; un evento che venne poi narrato e descritto all'interno di *Taiyō to tetsu* (Sole e acciaio), uno degli ultimi e più importanti saggi dello scrittore comparso per la prima volta nel 1968.<sup>152</sup> Secondariamente, Rankin individua tre aspetti di questa scena che ne costituiscono il nucleo: l'oscurità del palanchino “su cui regnava sovrana una notte vuota” e che Ciccarella riconosce come simbolo del “nulla che domina l'esistenza”,<sup>153</sup> il gruppo dei giovani portatori che partecipano alla “tragedia collettiva” e il giovane protagonista che osserva incantato la scena da una posizione di esclusione.<sup>154</sup>

This structure forms a central plot line of the story that Mishima is writing for himself. It is a story of the transformation of one who perceives into one who acts. This transformation is inherently antinovelistic. The novelist, detached and ironical observer of the world, is alienated by his own excess of consciousness from the joyful intoxication of the masses, whom he envies for what he regards as their plain incapacity for self-reflection. [...] This becomes a transition from thinking to nonthinking, as Mishima's quest for relatedness drives him away from literature, off the printed page, and into the realm of extreme physical experiences.<sup>155</sup>

Probabilmente Rankin aveva già in mente i successivi sviluppi della carriera di Mishima e di *Taiyō to tetsu* durante la stesura di questo commento, ma ad ogni modo le sue osservazioni sono corrette. Lo scrittore rimarca il suo senso di esclusione nello sguardo esterno dell'io bambino e rende l'estrema fascinazione che prova nei confronti dell'estasi di gruppo una sorta di rimedio all'“oscurità più totale” racchiusa nel palanchino. La scena che ci viene presentata appare così carica di un significato simbolico ulteriore, il seme dell'azione che sboccherà successivamente in Mishima: il protagonista e suo alter-ego viene descritto come inerme ed esterno alla scena (passivismo) mentre l'inquietante oscurità del palanchino (nichilismo) viene nullificata dal ritmo sfrenato dei portatori (attivismo). Questo stesso annullamento corrisponde inoltre ad un altro particolare che attrarrà sempre l'immaginario mishimiano, ovvero l'infinità magnetica del cielo azzurro. È verso quella direzione

---

<sup>151</sup> MISHIMA, *Confessioni di una maschera...*, cit., pp. 68, 87; MISHIMA, *Kamen no kokuhaku*, MYZ, vol. 3, pp. 185, 186.

<sup>152</sup> NATHAN, *Mishima. A Biography...*, p. 127.

<sup>153</sup> CICCARELLA, *L'angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 86.

<sup>154</sup> RANKIN, *Mishima, Aesthetic Terrorist...*, cit., p. 95.

<sup>155</sup> *Ibid.*

che si dirigono gli sguardi estatici dei giovani celebranti ed è verso quella dimensione di rarefazione individuale che conduce la tragedia collettiva tanto agognata successivamente. “He intends his blue sky to symbolize an experience that is beyond literature, beyond language, an experience beyond a limit where words *must* fail”<sup>156</sup> riporta Rankin, e nonostante questa simbologia appaia concretamente solo in *Taiyō to tetsu*, l’attrazione per lo sguardo estatico dei portatori in *Kamen no kokuhaku* conduce già verso questa interpretazione.

Gli elementi della futura crescita interiore di Mishima sono dunque già presenti in questa prima fantasia infantile, per quanto in maniera ancora acerba ed esemplificata, ma tale discorso potrebbe in realtà essere esteso anche a tutto il resto del romanzo. A dispetto dell’epilogo infelice e dell’impossibilità del protagonista di liberarsi una volta per tutte del proprio nichilismo passivo, *Kamen no kokuhaku* ha rappresentato un importante passo in avanti nello sviluppo di quell’attivismo che diventerà successivamente totalizzante nella vita del suo autore. Nonostante non siano ancora presenti elementi quali il machismo esasperato e l’adorazione per l’imperatore, aspetti che faranno la loro comparsa solamente in opere successive, si può affermare infatti che tale romanzo contenga in sé la quasi totalità delle tematiche e delle questioni che la futura produzione artistica di Mishima Yukio si occupò di ampliare e di sviluppare secondo diverse declinazioni.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>157</sup> CICCARELLA, *L’angelo ferito. Vita e morte...*, cit., p. 121.

## Conclusioni

Il principale obiettivo e fulcro di questo lavoro è stata la ricostruzione del processo artistico che ha condotto il giovane Hiraoka Kimitake alla scrittura di *Kamen no kokuhaku* (1949) assieme al percorso personale che lo ha portato a fabbricare per sé l'identità letteraria di "Mishima Yukio". A partire dall'interpretazione di Andrew Rankin, infatti, si è visto come lo scrittore abbia da sempre avuto una particolare tendenza a interpretare la propria vita pubblica con gli stessi canoni estetici delle sue opere e a manipolare, così, il racconto del proprio passato non solo tramite le dichiarazioni relative alla propria crescita (i brani tratti da *Watashi no henreki jidai* affrontati all'interno di questo lavoro ne sono un esempio), ma anche attraverso la narrazione semi-autobiografica come il caso dello stesso *Kamen no kokuhaku* preso in esame.

Il primo capitolo dell'elaborato si è concentrato sul presentare la figura del giovane Mishima e di contestualizzarla, in parte, all'interno del *bundan* dell'epoca. Anzitutto è stato evidenziato come, secondo le interpretazioni di Emanuele Ciccarella, di John Nathan e di alcune dichiarazioni dello stesso scrittore, egli si sprofondò in una difficile crisi letteraria e personale negli anni del secondo dopoguerra. Tale crisi, che coincise con il profondo nichilismo passivo in cui Mishima sprofondò secondo la lettura di Starrs, è risultata particolarmente importante non solo perché contestualizza le difficoltà concrete che lo scrittore dovette affrontare in quegli anni, ma anche e soprattutto perché, da questo lavoro, è emerso che essa fu la condizione di base per la successiva nascita di *Kamen no kokuhaku* e il forte significato personale che tale romanzo assunse per il suo autore.

All'interno della prima sezione è stata affrontata anche un'altra questione importante, ovvero il rapporto che legava Mishima a Dazai Osamu e la sensibilità artistica che l'allora esordiente aveva nei confronti dello *shishōsetsu*, genere letterario estremamente diffuso all'epoca.<sup>1</sup> L'incontro, avvenuto tra i due scrittori nel 1946, è stato il punto di inizio di questo confronto e della successiva analisi dei commenti e delle critiche che Mishima riportò nel 1963 in *Watashi no henreki jidai* in merito allo scrittore del Tōhoku e alla sua letteratura. Quest'ultime dichiarazioni sono risultate utili sia per evidenziare nuovamente la tendenza di Mishima a rivedere il proprio passato secondo una particolare ottica estetica, sia a ricostruire la presunta e probabile influenza che l'autore di *Shayō* e di *Ningen shikkaku* ebbe sui suoi futuri romanzi, primo fra tutti l'introspeffivo *Kamen no kokuhaku* pubblicato poco dopo il loro confronto, ossia nel 1949.

Il secondo capitolo, fulcro centrale dell'intero lavoro, si è concentrato successivamente

---

<sup>1</sup> Precisare quanto lo *shishōsetsu* possa essere definito o meno un genere letterario è stato, inoltre, uno degli argomenti discussi all'interno dello stesso capitolo.

sull'effettiva appartenenza o meno di *Kamen no kokuhaku* al genere dell'autobiografia e alle tecniche narrative impiegate da Mishima per mascherare l'intervento della fiction letteraria al fine di presentarsi in un certo modo al proprio pubblico. Ciò che è emerso, infatti, dall'applicazione delle teorie di Philippe Lejeune in merito allo stabilirsi di un patto autobiografico nel caso del romanzo preso in esame è la non-appartenenza di *Kamen no kokuhaku* al genere dell'autobiografia (nonostante le sue affinità con gli *shishōsetsu*) e al suo conseguente ridimensionamento a "semplice" romanzo semi-autobiografico.

In realtà, l'impiego delle teorie di Lejeune in questo lavoro ne ha portato a galla alcune criticità già evidenziate in precedenza da Elena Porciani, ovvero i punti ciechi relativi all'utilizzo di un pseudonimo da parte dell'autore e alle strategie di costruzione dell'io scrittore, entrambe questioni centrali nel modo in cui Kimitake Hiraoka fece di Mishima Yukio il suo nome d'autore e nell'ambiguità relativa al nomignolo d'infanzia (Kōchan) che egli utilizza all'interno di *Kamen no kokuhaku*. Ciò nonostante, per ovviare a tali problematiche, si è deciso non tanto di soffermarsi sulle teorie sull'autobiografia utilizzate e sulle loro possibili imperfezioni, bensì sul particolare spazio ambiguo che si è venuto a creare tra narrazione autobiografica e fiction; tra confessione e maschera al momento della stesura pseudo-autobiografica effettuata da Mishima.

Il risultato finale di quest'analisi che ha visto affiancarsi studi di carattere biografico/interpretativo ad analisi critiche di alcuni brani e dichiarazioni selezionate è dunque l'aver approfondito la profonda rilevanza personale e artistica che *Kamen no kokuhaku* ha avuto per la crescita e il definito stabilirsi di Mishima Yukio all'interno del *bundan*. Inoltre, tramite l'impiego delle teorie di Lejeune e le riflessioni in merito all'operazione di riscrittura del proprio passato e della propria identità, si ha avuto modo di riflettere anche sul ruolo che il genere autobiografico può avere per uno scrittore nel suo definire la propria immagine pubblica e nel suo modo di presentarsi secondo un determinato senso estetico tramite particolari tecniche narrative.

## Bibliografia

### Fonti primarie in italiano:

DAZAI Osamu, *Lo squalificato* [*Ningen shikkaku*], trad. di Marcella Bonsanti, Milano, Giacomo Feltrinelli Editore, 1985.

DAZAI Osamu, *Il sole si spegne* [*Shayō*], trad. di Luciano Bianciardi, Milano, SE, 2001.

MISHIMA Yukio, *Confessioni di una maschera* [*Kamen no kokuhaku*], trad. di Andrea Maurizi, in MISHIMA Yukio, *Romanzi e racconti*, a cura di Maria Teresa Orsi, Milano, Mondadori, 2004, pp. 61-242.

MISHIMA Yukio, *La foresta in fiore* [*Hanazakari no mori*], trad. di Emanuele Ciccarella, Milano, Feltrinelli, 1991.

MISHIMA Yukio, *Sole e acciaio* [*Taiyō to tetsu*], trad. di Lydia Origlia, Milano, Ugo Guanda, 2017 (I ed. 1982).

### Fonti primarie in lingua giapponese:

*Mishima Yukio Zenshū*, Tokyo, Shinchōsha, 1973-1976, voll. 35.

*Kamen no kokuhaku*, vol. 3, pp. 163-352.

*Kamen no kokuhaku nōto*, vol. 25, pp. 258-259.

*Watashi no henreki jidai*, MYZ vol. 30, pp. 427-460.

『三島由紀夫全集』、東京、新潮社、1973-1976年、第35巻。

「仮面の告白」、第3巻、pp. 163-352.

「仮面の告白ノート」、第25巻、pp. 258-259.

「私の遍歴時代」、第30巻、pp. 427-460.

*Ketteiban Mishima Yukio Zenshū*, Tokyo, Shinchōsha, 2000-2006, voll. 42.

*Akutagawa Ryūnosuke nitsuite*, vol. 28, pp. 404-406.

*Sakusha no kotoba*, vol. 27, pp. 176, 177.

*Sakamoto Kazuki ate*, vol. 38, pp. 507, 508.

*Shikiba Ryūzaburō ate*, vol. 38, pp. 513, 514.

『決定版三島由紀夫全集』、東京、新潮社、2000-2006年、第42巻。

「芥川龍之介について」、第28巻、pp. 404-406.

「作者の言葉」、第27巻、pp. 176-177.

「坂本一亀 宛」、第38巻、pp. 507-508.

「式場隆三郎 宛」、第38巻、pp. 513、514.

## Fonti secondarie:

BERNARDELLI, Andrea; CESERANI, Remo, *Il testo narrativo: istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Bologna, Il Mulino, 2005.

CICCARELLA, Emanuele, *La maschera infranta. Viaggio psicoestetico nell'universo letterario di Mishima*, "Profili", Napoli, Liguori, 2004.

CICCARELLA, Emanuele, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, "La luna sull'acqua", Napoli, Liguori, 2007.

CICCARELLA, Emanuele, "Metafisica del Thanatos in Confessioni di una maschera: Le considerazioni di Noguchi Takehiko", *Kervan - International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 17, 2013.

CICCARELLA, Emanuele, "Aspetti socio-psicologici della formazione artistica di Mishima Yukio", in Giovanni Borriello (a cura di), *Orientalia Parthenopea XVIII*, Napoli, Orientalia Parthenopea edizioni, 2018, pp. 7-26.

GRISI, Cesare, *Il romanzo autobiografico: un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011.

KEENE, Donald, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984.

KEENE, Donald, *Five Modern Japanese Novelists*, New York, Columbia University Press, 2003, edizione epub.

ILIS, Florina, "The mask avatars in the works of Mishima Yukio and role played by the subject-object relation", *Philologia*, 65, LXV, 2020, pp. 27-40.

INOSE Naoki; SATO Hiroaki, *Persona, A Biography of Yukio Mishima*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2012, edizione epub (I ed. 1995).

LEJEUNE, Philippe, *Il patto autobiografico*, "Saggi", Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. or. *Le pacte autobiographique*, 1975).

LYONS, Phillis I., *The Saga of Dazai Osamu: A Critical Study with Translations*, Stanford, Stanford University Press, 1985.

MCCARTHY, Paul, "Mishima Yukio's Confessions of a Mask", in Kinya Tsuruta & Thomas E. Swann, *Approaches to the Modern Japanese Novel*, Tōkyō, Sophia University, 1976, pp. 112-128.

MIYOSHI Masao, *Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel*, Berkeley, University of California Press, 1974.

MIZUTA LIPPIT, Noriko, *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*, Palgrave Macmillan Press, London, 1980.

NAKAMURA Yui, “Mishima Yukio ‘Kamen no kokuhaku’ ron - ‘Kokuhaku’ to futatsu no shutai”, *Seishin Joshi Daigaku Daigakuin Ronshū*, 38, 2, 2016, pp. 5-28.

中村佑衣、「三島由紀夫『仮面の告白』論・「告白」と二つの主体」、聖心女子大学大学院論集、巻 38、第 2 号、2016 年、pp. 5-28.

NAKAO Rina, “‘Kamen no kokuhaku’ ron - ‘watashi’ ni yoru sakka ‘Mishima Yukio’ zō no kansei”, *Hiroshima Jogakuin Daigaku Kokugo Kokubungaku shi*, 42, 2012, pp. 45-59.

中尾 莉奈、「『仮面の告白』論・『私』による作家『三島由紀夫』像の完成」、広島女学院大学国語国文学誌、第 42 号、2012 年、pp. 45-59.

NATHAN, John, *Mishima. A Biography*, London, Hamish Hamilton, 1974.

ORSI, Maria Teresa, “La neve e il sangue”, in Mishima Yukio, *Romanzi e racconti - Volume primo 1949-1961*, Milano, Mondadori, 2004, pp. IX-LXIV.

PORCIANI, Elena, “Patto e spazio autobiografico: l’avventura di Philippe Lejeune”, *Intersezioni*, Vol. 27 (3), 2007, pp. 423-440.

RANKIN, Andrew, *Mishima, Aesthetic Terrorist: an Intellectual Portrait*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2018.

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

SUZUKI Tomi, *Narrating the self: fictions of Japanese modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

TAKAHASHI Hiromitsu, “Dazai Osamu ‘Nyozegamon’ to Mishima Yukio ‘Watashi no henrekijidai’ no aida”, *Sagamikokubun*, 43, 2016, pp. 73-87.

高橋広満、「太宰治『如是我聞』と三島由紀夫『私の遍歴時代』のあいだ」、相模国文、第 43 号、2016 年、pp. 73-87.

YOURCENAR, Marguerite, *Mishima o La visione del vuoto*, “Grandi Tascabili”, Milano, Bompiani, 1999 (ed. or. *Mishima ou la vision du vide*, 1981).

VINCENT, Keith, *Two-timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*, Harvard University Asia Center, Cambridge (Massachusetts), 2012.

## **Ringraziamenti**

Il primo ringraziamento va al professor Zanotti, per la sua gentile disponibilità e tutte le attenzioni che nell'arco di questi mesi è riuscito a dedicare a questo progetto di tesi. Senza le sue acute osservazioni questo lavoro avrebbe peccato gravosamente di imprecisione e io non avrei capito che per fare un buon lavoro è necessaria anche una buona dose di pazienza, oltre che di impegno ed energia.

Il secondo ringraziamento va alla co-relatrice e professoressa Centonze, che mi ha indicato alcuni importanti studi su Mishima all'inizio della fase di ricerca e mi ha incoraggiato a esprimere con decisione le mie idee all'interno del lavoro.

Un pensiero importante lo dedico ai miei genitori, che in tutti questi anni mi hanno sempre sostenuto, nonostante la lontananza e i periodi altalenanti, nelle difficoltà dello studio.

Un ringraziamento speciale va ai miei cugini, Enrico e Davide, non solo perché parte inscindibile del mio percorso universitario, ma anche per tutti i suggerimenti e le rassicurazioni fornitemi nei duri mesi di stesura di questo elaborato.

Infine, un ricordo particolare va a tutti gli amici e le persone che ho incontrato in questi cinque anni di studi; coloro che mi hanno tenuto compagnia e che mi hanno fatto crescere, senza nemmeno accorgersene. Che i bei momenti trascorsi assieme possano farci sentire vicini. A Venezia, in Giappone, e altrove.