

} la balena bianca

RIVISTA DI CULTURA MILITANTE

Il mare della fertilità: l'opera-madala di Yukio Mishima

di Marco Malvestio



Illustrazione di Domenico Gregorio

Tra i diciassette e i diciotto anni ho letto voracemente tutte le opere di Mishima su cui sono riuscito a mettere le mani, che poi sarebbe a dire i due Meridiani Mondadori e qualche altro libro vagante (un paio di romanzi brevi, i drammi Nō), e i vari pamphlet para-politici *Sole e acciaio*, *Consigli spirituali per giovani samurai*, e così via. A quell'età, come in parte ancora adesso, i miei consumi culturali erano regolati dalle due divinità del caso e della pretenziosità adolescenziale: *per caso*, sfogliando qualche quarta di copertina e qualche pagina di Wikipedia, ho scoperto chi fosse Yukio Mishima, e, affascinato, mi sono *pretenziosamente* fatto regalare i Meridiani. Manifestandosi la mia ansia di completezza prima di tutto come pignoleria, li ho letti dall'inizio alla fine, dall'introduzione alle note.

Ho amato i libri di Mishima come non mi era capitato con nessun autore prima, e come raramente mi è capitato dopo – facendoli oggetto di quella lettura vorace che non viene dal bisogno di scrivere o parlare di quello che si legge o di distillarlo in saggi e lezioni, bensì dall'ansia folle di perdersi nella seduzione di una frase, come diceva William H. Gass. Se certamente il fascino della cultura giapponese ha fatto la sua, e il personaggio di Mishima anche, offrendomi la possibilità vanitosa di illustrarne agli altri ambiguità e controversie, credo che la mia passione per il suo lavoro venga dal fatto di avere rappresentato per me non solo uno dei primi incontri con la letteratura nella sua forma più alta – la letteratura come specchio del mondo e delle sue contraddizioni, come resa perfetta di ogni movimento dell'animo umano – ma anche con dei personaggi con cui riuscissi a identificarmi davvero. I giovani turbati dei primi romanzi di Mishima, i personaggi crudeli e cinici, mi offrivano tutti in un modo o nell'altro uno specchio di quello che ero o di quello che sentivo avrei potuto essere: Mishima, la persona di Mishima, mi si presentava come tale.

Pignoleria, dunque: ma anche, essendo io superficiale, bulimia. Ho divorato i libri di Mishima uno dopo l'altro con una tale fretta che nella mia memoria si sono confusi, e ho conservato il ricordo di averli letti, ma non di quello che c'è dentro. Di *Colori proibiti*, per esempio, che per anni ho detto essere il mio libro preferito, non saprei ricordare il contenuto, se non a linee vaghissime (qualche scena di battuage, la morte della moglie del protagonista verso il finale – o era la nascita del loro figlio?). Mi succede spesso, in realtà, anche con libri che ho

sottolineato, appuntato, con drammi che ho recitato, con poesie che ho mandato a memoria – con poesie che ho scritto: quindi forse è un problema di memoria, prima che di superficialità. Lo spettro di Mishima, tuttavia, a differenza delle trame dei suoi romanzi, non mi ha mai abbandonato: e l'impressione che di lui esce dai suoi libri, l'impressione che offrono i suoi personaggi, ovvero di qualcuno il cui sguardo è sempre divaricato in uno strano strabismo, un occhio posato sulla recita che sta facendo e che il pubblico crede essere la sua vera vita, e l'altro invece a cercare freneticamente dentro di sé e nel mondo una verità da opporre a quella recita, è rimasta sempre con me come un'ombra.

Un paio di anni fa mi sono avvicinato al buddismo: dopo saltuarie ma avido letture condotte negli anni universitari, ho finalmente cominciato a frequentare il centro di tradizione tibetana Tara Cittamani, a Padova. Anche se sarebbe una bugia dire che sono un praticante assiduo, non posso negare che la meditazione mi abbia aiutato a guardare molte cose da un punto di vista nuovo, e che mi abbia portato a familiarizzare con dei concetti a cui prima non davo molta importanza. Tra questi c'è la reincarnazione: e proprio pensando alla reincarnazione ho deciso di intraprendere la rilettura di quei libri di Mishima che ricordavo meglio, ma il cui significato sentivo essermi sfuggito quando li ho letti la prima volta, e cioè la tetralogia de *Il mare della fertilità*, la cui appartenenza al canone dei grandi capolavori dello scorso secolo è, secondo il mio amico William T. Vollmann, sempre più ovvia¹.

1.

Il mare della fertilità è una serie di quattro romanzi scritti tra il 1965 e il 1970, di cui Mishima consegna l'ultima pagina il giorno del suo suicidio. In questi quattro romanzi, Honda, prima comprimario e poi, negli ultimi due, vero protagonista, insegue la reincarnazione del suo amico Kiyooki, il delicato e sensibile aristocratico al centro di *Neve di primavera*, che si reincarna nell'estremista nazionalista Isao in *A briglia sciolta* (o *Cavalli selvaggi* nell'edizione Feltrinelli), nella principessa thailandese Ying Chan in *Il tempio dell'alba* e in Toru, l'orfano cinico e crudele di *La decomposizione dell'angelo*. Nelle millesettecento pagine de *Il mare della fertilità* si ritrovano il *Bildungsroman* (di Kiyooki e di Isao, ma anche di Honda), la saga familiare e il romanzo filosofico in un arco temporale che va dal 1912 al 1974.

Neve di primavera si apre nel 1912, pochi anni dopo la trionfale vittoria giapponese contro i russi e l'invasione della Manciuria: in un momento, quindi, di grande prestigio del Giappone imperiale, dove si

¹ William T. Vollmann, *Kissing the Mask. Beauty, Understatement and Femininity in Japanese Nob Theater* (New York: HarperCollins, 2010), p. 318.

scontrano la volontà di preservare le tradizioni e la smania di occidentalizzazione dell'aristocrazia giapponese – tra cui spicca la famiglia di Kiyooki, i Matsugae. Di segno opposto all'intraprendenza calcolatrice del padre, Kiyooki è invece romantico e sognatore, e desidera vivere solo per assecondare le proprie passioni: “Aveva stabilito che la vita non avrebbe mai infangato le sue belle e candide mani, che queste non si sarebbero mai ricoperte di calli. Come una bandiera, avrebbe vissuto solo per il vento. Credeva in una sola verità: quella di vivere soltanto per ‘emozioni’ inarrestabili, insensate, che si animassero al pensiero della morte, che si infiammassero di fronte al decadimento, senza meta né conseguenze”². Al centro di *Neve di primavera* è infatti la storia d'amore di Kiyooki e Satoko, sua amica d'infanzia, unica figlia della famiglia degli Ayakura, impoverita ma gerarchicamente superiore ai Matsugae. La reciproca educazione sentimentale di questi due adolescenti è descritta con una delicatezza e una minuzia di particolari che rispecchia l'artificiosità dei riti aristocratici del Giappone imperiale (nonostante i vestiti all'occidentale, i giri in automobile e i film tratti dai romanzi di Dickens che si proiettano alle feste): e Kiyooki, che alterna vanità e passione disperata, ricorda da vicino Julien Sorel. Infatti Kiyooki, per orgoglio, rifiuta la mano di Satoko quando il padre cerca di combinare un matrimonio tra loro, ma, quando viene poi promessa sposa al principe imperiale Toin, ingaggia con lei una relazione clandestina che porta a una gravidanza. Satoko, nascosta da sguardi indiscreti in un monastero buddista, decide infine di prendere i voti e di diventare monaca a sua volta, mentre Kiyooki cerca disperatamente di avere un ultimo colloquio con lei, fuggendo da Tokyo per raggiungere il monastero isolato. È pieno inverno, e le richieste di Kiyooki di vedere Satoko incontrano tutte il rifiuto di lei: e Kiyooki, come per dimostrare di essere degno della prova che gli viene richiesta, aspetta imperterrito nella neve, prendendo una polmonite.

Honda, in questo romanzo, è ancora un personaggio di sfondo, l'amico più serio e studioso di Kiyooki che rappresenta già quello che incarna per tutta la tetralogia, ovvero l'osservatore esterno della Storia, che non si lascia contaminare dalle passioni e si limita ad assistere agli eventi. Anche se in *Neve di primavera* supporta Kiyooki e lo aiuta economicamente quando questi deve lasciare Tokyo all'insaputa dei suoi, Honda rimane sempre estremamente lucido. Sul suo letto di morte, Kiyooki promette a Honda: “Ho appena fatto un sogno. Ci rivedremo. Ci rivedremo di certo. Sotto la cascata!”³.

“Due giorni dopo essere rientrato a Tokyo, Matsugae Kiyooki moriva. Aveva vent'anni”⁴: con queste parole si chiude *Neve di primavera*. Nel 1932, all'inizio di *A briglia sciolta*, Honda è diventato

² Mishima Yukio, *Romanzi e racconti. Volume secondo 1962-1970*, a cura di Maria Teresa Orsi (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006), pp. 224-225.

³ *Ivi*, p. 596.

⁴ *Ibidem*.

giudice – una posizione prestigiosa per la sua età – ma conduce una vita priva di emozioni, immerso in una routine ripetitiva e in un matrimonio confortevole ma privo d'amore. Quando, per ragioni professionali, si ritrova ad assistere a un torneo di kendo, Honda rimane ammirato dalla forza di uno dei combattenti, Isao Inuma, figlio del geloso tutore di Kiyooki. Inuma, un giovane di campagna che aveva avuto la possibilità di elevare la propria condizione sociale grazie alla benevolenza dei Matsugae, ricambiandoli tuttavia con gelosia e disprezzo, e cacciato infine dal palazzo per una tresca con una cameriera (relazione favorita, peraltro, proprio da Kiyooki), rappresentava, in *Neve di primavera*, la sola voce di protesta contro i costumi occidentali dell'aristocrazia giapponese, appellandosi invece alle tradizioni e al culto solare della casa imperiale, e si è trasformato in *A briglia sciolta* in un ideologo della destra nazionalista – benché, almeno in parte, in malafede. Honda riconosce in suo figlio Isao l'incarnazione di Kiyooki, spiandogli durante un'abluzione rituale presso una cascata tre nei identici a quelli dell'amico e ricordando le parole da lui pronunciate in punto di morte.

La passione che permea l'esistenza della reincarnazione di Kiyooki non è più quella amorosa, ma politica: Isao, ispirato dalle idee del padre e dal libro *Storia della Lega del Vento Divino*, che racconta le azioni di un gruppo di samurai che nel 1876 tentò un colpo di stato suicida per opporsi all'occidentalizzazione del Giappone, ha infatti fondato un nucleo terroristico. L'obbiettivo di Isao non è, naturalmente, la presa del potere, bensì lanciare un segnale al Paese: e infatti il piano è che, dopo avere ucciso i principali banchieri e industriali del Giappone, i congiurati compiano il suicidio rituale. Dopo avere cercato la connivenza di un ufficiale dell'aviazione e la protezione di un principe imperiale (lo stesso principe Toin che avrebbe dovuto sposare Satoko), una delazione del padre porta all'arresto di Isao e dei suoi.

Quello che rende *A briglia sciolta* il romanzo, se non più bello, certamente più intenso della tetralogia è il personaggio di Isao, in cui non è difficile pensare che Mishima si identificasse profondamente: Isao è un puro, e la sua purezza lo isola tanto dai suoi compagni quanto, soprattutto, dagli adulti. D'altra parte, la sua non è una purezza ottusa, sigillata in una fede cieca alla causa, ma attraversata da ampi e costanti dubbi, e insidiata continuamente dall'ambiente in cui vive. In un modo o nell'altro, tutti tradiscono Isao: il padre lo denuncia, il tenente, fiutando il pericolo, si fa trasferire in Manciuria, il principe rifiuta la propria partecipazione, e Makiko, la donna che Isao ama, mente in tribunale per difenderlo a dispetto della sua volontà di ricevere una pena esemplare. Honda difende Isao e riesce a farlo assolvere, ma, una volta in libertà, Isao non rinuncia al suo proposito e uccide nella sua sontuosa residenza il banchiere Kurahara, per poi commettere *seppuku*.

Isao trasse un profondo respiro e chiuse gli occhi: prese a tastarsi l'addome con la mano sinistra e vi premette contro la punta dell'arma, che teneva ben salda nell'altra mano; poi, dopo aver guidato la lama con le dita della sinistra verso il punto giusto, la affondò nella carne con quanta forza aveva. Nel preciso istante in cui il pugnale gli squarciò il ventre, dietro le sue palpebre il disco solare si levò immenso e radioso all'orizzonte⁵.

Isao, come Kiyooki, muore a vent'anni.

Il tempio dell'alba si svolge tra il Giappone, la Thailandia e l'India tra il 1940 e il 1952. Come le dimensioni e l'ambizione totalizzante testimoniano, per *Il mare della fertilità* Mishima adotta come modello il grande romanzo familiare della letteratura europea:

A partire dal 1960, ho cominciato a pensare che prima o poi avrei dovuto scrivere un romanzo davvero lungo. Ma per quanto ci rimuginassi, non riuscivo a pensare a un romanzo epico che avesse una ragione di esistere completamente diversa da quella dei grandi romanzi occidentali del diciannovesimo secolo. Prima di tutto, ero stanco di tutti quei romanzi cronachistici che si limitano a seguire ciecamente il tempo cronologico. Volevo invece qualcosa in cui il tempo procedesse a balzi, dove un tempo differente desse luogo a una narrazione differente, e dove tutto finisse per creare un grande cerchio. Volevo scrivere quell'opera in grado di spiegare il mondo sulla quale avevo riflettuto continuamente da quando ero diventato uno scrittore⁶.

D'altra parte, come ha notato Marguerite Yourcenar, mentre nel romanzo familiare la fissità spaziale (quindi l'insistenza non solo sul luogo geografico preciso, ma sulla dimora stessa della famiglia protagonista) serve a controbilanciare la dispersione cronologica, l'espedito della reincarnazione permette a Mishima di spostare la scena del romanzo tanto in senso geografico quanto a livello di rappresentazione delle classi sociali⁷: la terza reincarnazione di Kiyooki, infatti, è una principessa thailandese, anticipata tanto dalla visita a casa Matsugae di due principi siamesi in *Neve di primavera* quanto dal sogno che Isao fa in prigione di trasformarsi in una donna.

Honda incontra Ying Chan nel 1940, durante un viaggio di lavoro, quando la principessa ha solo sette anni. Ying Chan, la figlia di uno dei due principi ospitati dai Matsugae in *Neve di primavera*, dimostra di conoscere Honda e di ricordarsi di lui, afferma di chiamarsi in realtà Isao e gli chiede di essere riportata in Giappone. Honda si sposta quindi in India, dove rimane affascinato dai violenti e misteriosi rituali della religione indiana, a cui tuttavia non partecipa, e rientra infine in Giappone allo scoppio della guerra con gli Stati Uniti, assistendo con indifferenza allo svolgersi del conflitto e ai bombardamenti di Tokyo. La seconda parte del romanzo è ambientata invece nel 1952, quasi interamente nella splendida villa di campagna di Honda. In *Il tempio*

⁵ *Ivi*, p. 1123.

⁶ Mishima in Damian Flanagan, *Yukio Mishima* (London: Reaktion Books, 2014), p. 185. Traduzione mia.

⁷ Marguerite Yourcenar, *Mishima: A Vision of the Void* (Chicago: Chicago University Press, 2001) [prima edizione 1980], pp. 74-75.

dell'alba la pazienza e l'osservazione imparziale che hanno caratterizzato finora Honda si tramutano in un voyerismo squallido: quando incontra Ying Chan, trasferitasi in Giappone, Honda è ossessionato dalla sua bellezza e dal pensiero che sia la reincarnazione di Kiyooki, e, per individuare sul suo corpo i tre nei che la confermerebbero come tale, desidera a tutti i costi vederla nuda. Dopo avere costruito una piscina nella sua nuova casa di campagna quasi col solo scopo di poterla osservare in costume, Honda arriva ad architettare con la dissoluta Keiko, di cui Ying Chan si rivelerà essere amante, un piano per guardarla fare l'amore con il nipote di lei, che quasi la stuprerà. Il romanzo si chiude con l'incendio della nuova casa di Honda, che causa la morte di due dei suoi ospiti, e il rientro di Ying Chan a Bangkok: tempo dopo, Honda verrà a sapere che la principessa è stata uccisa, ventenne, da un morso di serpente.

Nel quarto e ultimo romanzo, *La decomposizione dell'angelo*, ambientato nei sempre più americanizzati e consumistici anni Settanta, in cui la cultura giapponese è ridotta a cartolina turistica, Honda sceglie come proprio erede Toru, convinto che si tratti della terza reincarnazione di Kiyooki, un orfano di rara intelligenza che lavora come vedetta e segnalatore portuale nella penisola di Izu, incontrato per caso durante una gita con Keiko. Una volta adottato, Toru si rivela essere un ragazzo cinico e manipolatore, e i suoi comportamenti verso Honda, i suoi tutori, le domestiche e la fidanzata sono dettati da un odio irrazionale e da un perverso senso di superiorità. Dopo che l'abitudine di Honda di spiare le coppie nei parchi pubblici diventa oggetto di un articolo scandalistico, Toru fa interdire il patrigno, ma Honda conserva la propria calma: se Toru è la reincarnazione di Kiyooki, infatti, è destino che muoia a vent'anni, liberandolo così dalla sua presenza minacciosa. Keiko, insofferente al comportamento crudele di Toru e convinta che lui non sia affatto la reincarnazione di Kiyooki, gli rivela la vera ragione per cui Honda lo ha adottato – non per le sue qualità, dunque, ma perché legato a una storia (o a una fantasia) che non gli appartiene e sulla quale non ha alcun controllo. Umiliato, Toru decide di fare avverare la profezia commettendo suicidio, ma fallisce – e, come ha scritto Yourcenar, “per un uomo che, mentre scriveva, stava meticolosamente preparando il proprio seppuku con due o tre mesi di anticipo, il suicidio fallito di Toru doveva essere senza dubbio la disgrazia peggiore da infliggere a un personaggio”⁸.

Toru, reso cieco dal veleno col quale ha cercato di uccidersi, passa le sue giornate in uno stato di completa apatia, in compagnia della sua unica amica, una malata di mente morbosamente obesa che andava a trovarlo quando lavorava al porto e di cui Toru accettava l'amicizia per il solo piacere di esercitare il controllo su di un altro essere umano. Scoprendo di avere fallito nell'individuare la quarta reincarnazione

⁸ *Ivi*, pp. 89-90. Traduzione mia.

dell'amico Kiyooki, e rendendosi conto che la vera reincarnazione deve nascondersi da qualche parte del mondo che a lui, quasi morente, non è più dato di trovare, Honda cerca una conclusione alla propria parabola tentando di incontrare Satoko, ora badessa del monastero dove aveva preso i voti quasi sessant'anni prima. Ma Satoko, a colloquio con Honda, non dà segno di riconoscerlo, né di ricordarsi di Kiyooki Matsugae:

“No, signor Honda, non ho dimenticato nessuno degli affetti che mi appartennero nel mondo da cui lei viene. Ma temo proprio di non avere mai sentito il nome di Matsugae Kiyooki. Non potrebbe essere, signor Honda, che questa persona non sia mai esistita? Lei sembra così sicuro di averlo conosciuto, ma non ha mai pensato che potrebbe non essere mai apparso su questa terra? Mentre prima la ascoltavo, non ho potuto fare a meno di formulare questo pensiero”.

“Ma allora perché io e lei ci conosciamo? E poi, gli Ayakura e i Matsugae avranno conservato dei documenti di famiglia”.

“Sì, certo, tali documenti potrebbero risolvere i problemi nel mondo a cui lei appartiene. Ma lei davvero ha conosciuto una persona di nome Kiyooki? E può affermare con certezza che noi due ci siamo già incontrati prima di oggi?”.

“Ma io ricordo perfettamente di essere venuto qui sessant'anni fa”.

“La memoria è uno specchio capriccioso. A volte ci mostra immagini così distanti e confuse da non riuscire neanche a distinguerle, altre volte così vicine che ci sembra di poterle toccare. La memoria è lo specchio delle illusioni”.

“Ma se fin dall'inizio Kiyooki non fosse esistito... [...] Se Kiyooki non è mai esistito, allora non sono esistiti neppure Isao, Ying Chang, e, chissà neanche io stesso”.

Per la prima volta gli occhi della badessa lo fissarono con forza.

“Anche questo dipende da come si configura in ogni cuore”.

2.

Opera-mondo è un termine che viene usato piuttosto comunemente, ormai, per riferirsi a qualsiasi romanzo di ampie dimensioni e ambizioni enciclopediche: ma forse varrebbe la pena di parlare, in questo caso, di opera-mandala. Il mandala, il tradizionale simbolo di meditazione buddista composto di figure geometriche e rappresentazioni delle divinità e dei Bodhisattva, “è di fatto un cosmogramma, è l'universo intero nel suo schema esistenziale, nel suo processo di emanazione e riassorbimento: l'universo non solo nella sua inerte distesa spaziale, ma come rivoluzione temporale”¹⁰. Il mandala non è solo una figura del mondo in senso enciclopedico, e dunque degli oggetti che lo compongono, dei rapporti di forza che vi intercorrono e delle gerarchie che li regolano, ma è anche, soprattutto, una figura dei suoi processi di dissoluzione e ricomposizione, dell'eterna ciclicità del cosmo e della codipendenza di tutte le cose del

⁹ Mishima, *Romanzi e racconti*, pp. 1746-1747.

¹⁰ Giuseppe Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, (Roma: Ubaldini Editore, 1969), p. 37.

mondo, prive di identità individuale. Al centro del mandala, tradizionalmente, viene posto un vuoto, oppure una figura del Buddha, cioè dell'estinzione della progressione samsarica; e quindi un'immagine insieme del vuoto e del mezzo per raggiungerlo. In questo senso, la figura del mare evocata nel titolo è particolarmente importante. In una scena di *Neve di primavera*, Kiyooki osserva il mare davanti a sé, che gli restituisce a sua volta un'immagine non solo del procedere incessante e inutile della vita degli esseri senzienti, ma anche della infinita catena di relazioni che formano:

Il mare finiva di fronte ai suoi occhi. Mentre osservava gli ultimi istanti di vita delle onde, il giovane comprese che queste ancora si arenavano miseramente lì dopo un lunghissimo e infinito sforzo. In quel punto terminava un sublime quanto inutile progetto che aveva investito gli oceani e il globo intero. Si trattava di un fallimento per certi versi quieto e rassicurante. Dopo essersi rapidamente liberata dal tumulto dei propri sentimenti, l'ultima piccola frangia dell'onda si univa alla superficie piatta e umida della sabbia, per retrocedere poi di nuovo verso il mare nel momento in cui dava vita a una pallida schiuma¹¹.

Con una descrizione dell'ampio mare impassibile, con le minuscole navi commerciali in lontananza, d'altra parte, si apre anche *La decomposizione dell'angelo*. E il mare di Mishima è infatti il mare della fertilità, cioè uno degli ampi avvallamenti in cui è divisa la superficie lunare: un mare dunque che tutto può essere fuorché fertile. La tetralogia è infatti, prima di tutto, una storia di decadenza. Come i grandi romanzi occidentali a cui si ispira, da *Les Rougon-Macquart* di Zola a *I Buddenbrook* di Thomas Mann, Mishima intende scrivere una serie di opere in cui alla storia dei protagonisti scorra in parallelo la storia del Giappone: *Neve di primavera* è ambientato nell'era Meiji, *A briglia sciolta* nell'era Shōwa, *Il tempio dell'alba* durante gli anni della guerra e *La decomposizione dell'angelo* negli anni Settanta. E come in quelle saghe familiari, la progressione cronologica permette a Mishima di ritrarre la degenerazione e la decadenza del Giappone a lui contemporaneo in maniera coerente non solo con le sue idee politiche ultranazionaliste, ma anche con il suo estremo nichilismo filosofico.

La fertilità evocata nel titolo è in atroce contrasto con i paesaggi di rovina e di morte degli ultimi due romanzi, in cui i personaggi si alternano in scenografie fatte di macerie prima e di consumismo selvaggio poi. I personaggi dei romanzi precedenti ricompaiono stravolti e grotteschi: Kadeshina, la balia di Satoko, che in *Neve di primavera* aveva aiutato i giovani a incontrarsi, è ora una vecchia decrepita che mendica del cibo, mentre Iinuma, il padre di Isao, esibisce la cicatrice di un tentato suicidio per impietosire Honda e farsi dare del denaro. La casa che Honda costruisce e nella quale osserva i rapporti omosessuali di Keiko e Ying Chan e il tentato stupro di

¹¹ Mishima, *Romanzi e racconti*, pp. 436-437.

quest'ultima finisce distrutta dalle fiamme, mentre lo sguardo esterno ed imparziale di Honda si trasforma in quello di uno squallido voyeur che in *La decomposizione dell'angelo* finisce per spiare le Coppiette al parco. Allo stesso modo, le nobili passioni di Kiyooki e di Isao sono sminuite dalla semplice passione sensuale di Ying Chan, e pervertite nella persona di Toru, mentre la serena nobiltà del Giappone imperiale è stata ridicolizzata e commercializzata dagli invasori americani.

Tutto questo, naturalmente, è perfettamente coerente con il pessimismo politico di Mishima. Scrittore precoce e immensamente prolifico, autore di alcuni dei più importanti romanzi del Giappone del dopoguerra (*Confessioni di una maschera*, 1949, *Colori proibiti*, 1951, *Il padiglione d'oro*, 1956, *La casa di Kioko*, 1959), di una quantità enorme di drammi e novelle, Mishima gode, ai suoi esordi, del successo dato anche dallo scandalo che generano le tematiche che affronta – i turbamenti erotici del semiautobiografico protagonista di *Confessioni di una maschera*, l'underground omosessuale di Tokyo in *Colori proibiti*, l'erostratismo del giovane monaco che incendia il tempio buddista che dà il titolo a *Il padiglione d'oro*. Mishima diventa una figura pubblica di dimensioni internazionali, alterna ai suoi romanzi seri un gran numero di opere su riviste popolari, i suoi lavori sono rappresentati ovunque e portati al cinema, in pellicole in cui recita lui stesso.

Durante i primi vent'anni della sua carriera, Mishima si costruisce una maschera dopo l'altra – di giovane turbato, di omosessuale, di dandy eccentrico, di letterato tradizionalista, di bodybuilder. A questo senso continuo di finzione che porta con sé la sua figura pubblica, che lo conduce a opporre alla lingua falsa delle parole quella sincera del corpo e dell'azione, Mishima reagisce aderendo all'ideologia neonazionalista che si diffonde nelle università, e nel 1968 fonda il proprio gruppo paramilitare, l'Associazione dello Scudo, che raccoglie cento giovani selezionati in base alle capacità fisiche e alla fedeltà all'imperatore e alla tradizione guerriera giapponese. Nel 1970, Mishima, con tre membri dell'associazione, sequestra un generale delle forze armate giapponesi, tiene davanti a ottocento soldati fatti radunare per l'occasione un discorso cui questi rispondono con indifferenza, e commette seppuku insieme al suo amante Morita.

La spettacolare morte di Mishima e gli scritti politico-filosofici degli ultimi anni ne hanno fatto, in Occidente, un simbolo dell'estrema destra; d'altra parte, l'aggettivo fascista, nel caso di Mishima, è problematico, sia in senso molto immediato (il nazionalismo giapponese è sovrapponibile al fascismo europeo? Probabilmente no, o forse solo nei fantasiosi elzeviri echiani sull'Ur-fascismo), sia in senso più personale. L'impressione, leggendo i romanzi di Mishima, è che l'approdo al nazionalismo e al culto dell'imperatore (perché ufficialmente il suo suicidio è una protesta contro la rinuncia dell'imperatore alla propria natura divina, imposta dagli USA dopo la guerra) sia una via di fuga dandistica dal senso di

morte e di caducità che anima tutto il suo lavoro di scrittore e la sua persona pubblica: come ha scritto Flanagan, l'imperatore diviene “un simbolo trascendente di ciò che è eterno e immutabile, opposto al tumultuoso procedere del tempo storico”¹².

È una posizione che Mishima stesso rappresenta in *A briglia sciolta* nel personaggio di Isao: contro la corruzione dei tempi in cui vive, Isao fa propria una fede incondizionata nella figura dell'imperatore e nel culto del passato. Interrogato dal principe di cui ricerca la complicità, afferma la sua intenzione di togliersi la vita sia che l'imperatore approvi il gesto del suo gruppo terroristico, sia che lo condanni: se lui preparasse, suppone, delle polpette di riso per Sua Maestà, e questi respingesse un piatto tanto semplice, avrebbe il dovere di uccidersi; ma se Sua Maestà le accettasse, la gratitudine dovrebbe comunque accompagnarsi al suicidio, nella certezza dell'inadeguatezza della propria offerta davanti alla maestà del sovrano¹³. L'estremismo di simili posizioni, che sono assolutamente inconciliabili tanto con la natura del fascismo quanto più in generale della cultura occidentale, rende difficile, per chi non sia giapponese, prendere Mishima alla lettera come modello politico.

D'altra parte, diventa anche difficile prendere Mishima *sul serio* dal punto di vista politico per le contraddizioni di cui è intessuta la sua vita: Mishima arriva alla disciplina militare e alla dottrina guerriera dal culturismo, e al culturismo dal desiderio per il corpo maschile. L'adozione del codice del Bushidō (o meglio, al volgarizzamento del Bushidō come ideologia imperiale prima che come etica guerriera portato avanti nell'era Shōwa) rappresenta, in questo senso, un'altra forma di vanità, e proprio per sfuggire a questa vanità che lo insegue di maschera in maschera Mishima si aggrappa alla tradizione, alla figura dell'imperatore, mettendo la parola fine alla propria vita col suicidio prima che la sua ansia vitalistica possa contraddirlo di nuovo. Può essere che il successo di Mishima presso l'estrema destra europea sia dovuto principalmente al fatto che il suo è stato un gesto estetico prima che etico, che va a rinforzare quella fitta schiera di dandy nazistoidi “ultimi dei romantici” che va da Junger a Maximilien Aue: ma è difficile prendere sul serio i proclami politici di un uomo che, mentre stava programmando di morire in nome dell'imperatore, si esibiva come icona gay nel volume fotografico (splendido) *Ba-ra-kei*, “Ordalia delle rose”.

Ne *Il mare della fertilità* viene suggerito che Isao, che muore vergine, abbia il coraggio di scegliere la morte eroica proprio in virtù del fatto di non avere mai conosciuto i piaceri della carne. La purezza ideologica e virginale di Isao, che riesce comunque a essere turbata anche solo da un bacio di Makiko, assume tratti femminili nel sogno che prefigura la sua successiva incarnazione in Ying Chan, in cui Isao

¹² Flanagan, *Yukio Mishima*, pp. 68-70. Traduzione mia.

¹³ Mishima, *Romanzi e racconti*, pp. 820-821.

si vede tramutato in un corpo femminile, in “una massa di carne flaccida e tremante che andava disfacendosi”: “Si sentiva ricolmo di questa sorta di nebbia soffice e gelatinosa; tutto appariva più incerto e ambigui, e per quanto cercasse non riusciva a scorgere alcun ordine o struttura, nessuna colonna portante che lo sostenesse”¹⁴. È un sentimento a cui Mishima, da conservatore decadente qual era, non poteva certo essere alieno.

Il fatto è che è la struttura stessa della tetralogia (la cui conclusione, essendo essa un mandala, non è una conclusione ma un centro¹⁵) che contraddice Isao – e Mishima. Prima mi sono riferito alla scelta di Mishima di legare i romanzi tra loro tramite la reincarnazione di Kiyooki come di un espediente. È tale anzitutto perché Mishima stesso si rivolge alla dottrina buddista della reincarnazione proprio come a una soluzione che non fosse la forma della saga familiare per legare tra loro quattro opere diverse:

Anzitutto, c’era il problema di come rendere *Il mare della fertilità* un libro diverso da ogni altro che fosse stato scritto, e superare il problema pratico di trascendere il tempo storico in maniera naturale. La risposta fu adottare la teoria buddista dello *yuishiki*, che sostiene che tutto ciò che esiste altro non sia che un’illusione prodotta dalla coscienza. Commentando la propria metodologia artistica, Mishima osservò: “Fortunatamente sono giapponese e avevo a portata di mano il concetto di reincarnazione. Tuttavia, le mie idee sulla reincarnazione erano estremamente basilari, dunque ho dovuto studiare numerosi testi buddisti”¹⁶.

Ma si tratta di un espediente prima che di una credenza perché, per ragioni romanzesche, Mishima attribuisce alla reincarnazione alcuni tratti che appartengono più alla superstizione che alla dottrina. La presenza dei tre nei sul fianco dei protagonisti e il loro reiterato destino di morire a vent’anni sono espedienti finalizzati a permettere a Honda di riconoscere in essi fuori di dubbio le reincarnazioni della stessa persona, ma non hanno nulla a che fare con la reincarnazione come concetto filosofico. Nella dottrina buddista, infatti, non esiste un io, un’anima immortale sempre riconoscibile come l’individuo cui appartiene, che si sposta di corpo in corpo: a reincarnarsi è infatti la coscienza, cioè il quinto degli aggregati che costituiscono l’essere senziente. Nel buddismo, la coscienza è la facoltà che anima gli altri quattro aggregati, cioè materia, sensazioni, percezioni e formazioni mentali, ma non coincide in nessun modo con quello che in Occidente chiamiamo “io” o anima, bensì si limita a essere una forza vitale che non si estingue con la morte del corpo: così come il soggetto non è che un insieme di elementi transitori e mutevoli, “una volta che concepiamo la vita come un divenire, ossia come un susseguirsi di

¹⁴ *Ivi*, p. 1024.

¹⁵ In tibetano, la parola che indica il mandala (dkyl ‘khor) significa letteralmente “centro-circonferenza”.

¹⁶ Flanagan, *Yukio Mishima*, pp. 192-193.

fenomeni impermanenti, la morte, oggettivamente, non appare più come una cesura definitiva, come un'eccezione, come un evento traumatico, ma si presenta come una trasformazione particolarmente intensa, come un 'passaggio ad altro stato', così come accade quando l'acqua passa, dallo stato liquido, a quello gassoso del vapore o a quello solido del ghiaccio"¹⁷. La coscienza procede a reincarnarsi in un altro essere senziente in conformità con le azioni positive o negative compiute durante la sua esistenza (secondo quindi gli effetti della legge karmica), perché le energie fisiche e mentali che ci animano e che poniamo in essere non cessano con la morte fisica del nostro corpo. Il Buddha ha usato l'esempio della fiamma: passando da una candela all'altra, la fiamma conserva le proprie proprietà, ma allo stesso tempo si tratta di una fiamma diversa.

La dottrina buddista della reincarnazione è problematica (oltre che talvolta contraddittoria, come è ragionevole per una filosofia diffusa dall'Iran al Giappone in un arco di circa duemilacinquecento anni), e ha suscitato in diversi interpreti moderni delle perplessità: un monaco e studioso come Stephen Batchelor, per esempio, conserva una posizione agnostica in materia, sostenendo (non a torto) che la reincarnazione non è stata sviluppata dal Buddha come dogma, ma che apparteneva alla realtà in cui viveva, e rappresentava per lui una realtà fisica, non teologica, non diversamente dall'eliocentrismo per un uomo del nostro medioevo: e infatti l'assenza di reincarnazione non è in contraddizione con l'idea di coproduzione condizionata, e il fatto che la nostra coscienza, se esiste, trasmigri o meno in altri esseri senzienti dopo la nostra morte non cambia nulla della percezione buddista dell'universo come movimento privo di motore. Reincarnazione o meno, non è l'io a reincarnarsi; non esistendo affatto l'io, se tracciamo un parallelo tra i piani dell'esistenza e gli stati mentali, è evidente che noi ci reincarniamo in ogni momento.

Honda vive la propria vita come una sorta di sfida filosofica tra il corso della Storia, determinato dalle passioni di uomini come Kiyooki e Isao, e la sua natura di osservatore imparziale. Il suo desiderio di influenzare a sua volta il corso degli eventi dalla sua posizione di separatezza, dimostrando così la superiorità della propria scelta di vita, si manifesta nell'adozione di Toru, ma viene frustrato dalla scoperta che, secondo le teorie di Honda (che, per quanto inaccurate, comunque strutturano il romanzo), Toru non sia la reincarnazione di Kiyooki. Tuttavia, così come la mancata morte di Toru segna il fallimento della posizione esistenziale di Honda, il colloquio con la badessa segnala anche la vanità della passione nell'influenzare la Storia: Kiyooki non solo non è mai esistito per lei, ma non è mai esistito in assoluto, così come nulla esiste, ma è solo il prodotto della nostra errata percezione del mondo. Come insegna il Sutra del cuore, "la vacuità è forma, e la forma è vacuità; la vacuità non è distinta dalla

¹⁷ Giangiorgio Pasqualotto, *Dieci lezioni sul buddismo*, Venezia, Marsilio Editori, 2008, p. 23.

forma, la forma non è distinta dalla vacuità; ciò che è forma è vacuità, ciò che è vacuità è forma”¹⁸.

Questa vacuità è l’assenza di vero sé, di un io immutabile, che rappresenta insieme il prodotto e la condizione costitutiva di quella che viene chiamata coproduzione condizionata, riassunta nella figura della catena di casualità dai dodici anelli: “L’ignoranza causa l’azione, l’azione causa la coscienza, la coscienza causa il nome e la forma, il nome e la forma causano i sei organi di senso, i sei sensi causano il contatto, il contatto causa la sensazione, la sensazione causa il desiderio, il desiderio causa l’attaccamento, l’attaccamento causa l’esistenza, l’esistenza causa la nascita, la nascita causa l’invecchiamento e la morte, la preoccupazione, il dolore, la sofferenza e l’angoscia”¹⁹. Le cose non esistono di per sé, ma solo in dipendenza di fattori, sia fisici che mentali, i quali a loro volta sono il prodotto di altri, e così all’infinito, in un perenne mutamento dove ogni fenomeno è contemporaneamente condizionato e condizionante; quello che chiamiamo io non esiste di per sé, ma solo come risultato della combinazione provvisoria di corpo e facoltà mentali, che cambiano costantemente, in un movimento privo di inizio e privo di fine, per uscire dal quale c’è soltanto l’annullamento del desiderio che si verifica nel Nirvana – non un luogo fisico, bensì una condizione di indifferenza, un superamento mentale del procedere samsarico e della contrapposizione dialettica tra Samsara e Nirvana. Prosegue il *Sutra del loto*: “Essi non si capovolgono, non si muovono, non regrediscono, non ruotano. Sono come lo spazio vuoto, privi di natura propria, al di là della portata delle parole. Essi non nascono, non emergono, non sorgono. Sono privi di nome, privi di forma, privi di vera essenza. Sono privi di volume, privi di limiti, privi di ostacoli, privi di barriere”²⁰.

È questo il senso della risposta negativa della badessa Satoko alle domande di Honda: la realtà fenomenica è un’illusione priva di significato, e l’attaccamento a una singola forma, nella convinzione che questa possa sfuggire all’impermanenza che caratterizza l’esistenza, non ha senso. Ne *Il mare della fertilità*, come ha scritto Napier, “la verità non emancipa, ma acceca e distrugge”²¹. Honda si attacca alla metempsicosi buddista nella speranza che questa gli confermi che il desiderio di potere influenzare gli eventi, o che gli eventi possiedano un significato, non è ingiustificato. Si avvicina cioè alla dottrina buddista come a quella giuridica che è la sua professione:

¹⁸ *Sutra del cuore della perfezione della saggezza*, in *La rivelazione del Buddha, Volume secondo: Il grande veicolo*, a cura di Raniero Gnoli (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2011), pp. 13-14.

¹⁹ *Il sutra del loto*, trad. it. Soka Gakkai, (Milano: Esperia Edizioni, 2014), p. 193, originale *The Lotus Sutra and Its Opening and Closing Sutras*, ed. and translated by di Burton Watson (Soka Gakkai, 2009).

²⁰ *Ivi*, p. 277.

²¹ Susan Napier, *Escape from the wasteland: romanticism and realism in the fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), p. 213. Traduzione mia.

alla ricerca di un ordine nel mondo. Quello che gli rivela la badessa Satoko, invece, è che il mondo, e dunque la Storia che tentava di influenzare, semplicemente non esiste: ha la forma che vediamo solo in virtù della nostra percezione, ma è in realtà un vuoto. Dopo il suo incontro con Satoko, Honda è invitato a visitare il giardino da una novizia, e sul vuoto che gli si apre davanti si chiude *Il mare della fertilità*:

Era un giardino luminoso e quieto, senza nulla di particolare. Come un rosario che scorra tra le dita, regnava assordante il frinire delle cicale.

Nessun altro suono al di fuori di quello. Il giardino era vuoto. “Sono venuto” pensò Honda “nel luogo del nulla, dove ogni ricordo è cancellato”.

Il sole estivo inondava la quiete del giardino...²²

3.

Il mare della fertilità è una grande opera romanzesca. C'è chi ha trovato incomprensibili alcune scelte, come il tentato suicidio di Toru, e chi troppo artefatto il sostegno filosofico fornito alla teoria della metempsicosi – e forse non del tutto ingiustamente. Non è mai stato scritto nulla che fosse privo di difetti. Ma, strano a dirsi per un testo di oltre millesettecento pagine, è quasi impossibile avere l'impressione che ci sia qualcosa di troppo, nei libri: non solo ogni personaggio, dai protagonisti alle comparse, è reso con la consueta maestria psicologica di Mishima e ci è restituito come creatura individuale nelle sue origini e nei suoi scopi, ma ha un proprio posto nell'ordine simbolico della costruzione narrativa e nell'intelaiatura simbolica. Ogni episodio, persino nelle interminabili pagine dedicate ai riti di corte di *Neve di primavera*, dà l'impressione di non essere semplicemente legato agli altri, ma di essere loro necessario. In ogni elemento dei quattro romanzi si agitano significati messi in connessione tra loro a centinaia, migliaia di pagine di distanza, e simboli potenti e indecifrabili si affollano sulla scena, siano questi le grandi descrizioni marine con cui si apre *La decomposizione dell'angelo* o la rapida offerta fatta alla famiglia Inuma di un barile pieno di ostriche, che cozzano e schioccano nell'acqua salmastra e scura in cui sono immerse (la cui imponderabile forza notava anche Yourcenar). Ma alle parole della badessa, ogni evento che si è compiuto in quest'opera interminabile e densissima perde improvvisamente di significato.

Quando Mishima, il 25 novembre 1970, scrive la parola fine a *La decomposizione dell'angelo* poco prima di andare a commettere il proprio spettacolare suicidio rituale, licenzia un testo che nega il senso stesso dell'azione che sta per compiere, perché la totale vanità dell'esistenza che la badessa evoca per Honda e per Kiyooki riguarda anche il suicidio rituale di Isao, nel quale Mishima ha descritto il proprio. È

²² Mishima, *Romanzi e racconti*, p. 1748.

una contraddizione (l'ennesima) di cui sono convinto che Mishima fosse profondamente conscio: le parole del suo biglietto d'addio, "La vita umana è breve, ma io vorrei vivere per sempre", sono belle e potenti, ma suonano inappropriate nel loro egocentrismo da parte di un uomo che si sta avviando a morire per quella che avrebbe dovuto considerare una causa superiore.

Il mare della fertilità è un grande libro che restituisce la storia di mezzo secolo di Giappone in tutte le sue più varie declinazioni, e che mette in scena il confronto disperato tra due modi opposti di concepire l'esistenza; ma è ancora più grande se messo in relazione alla vita e alla morte di Yukio Mishima. Ho tenuto un piede dentro e uno fuori da questo saggio, e ho cominciato parlando di me, perché penso che la letteratura sia esperienza prima che conoscenza, e l'esperienza non è solo intellettuale, ma anche emotiva – e che questo sia particolarmente vero nel caso di Yukio Mishima.

Durante la rilettura de *Il mare della fertilità* non ho potuto fare a meno di pensare che la composizione di questa tetralogia non è solo stata portata avanti durante i preparativi del suicidio, ma che gli è stata concepita parallelamente, e che dunque questi romanzi e il suicidio di Mishima siano inseparabili. In Mishima è sempre rintracciabile una contraddizione insanabile tra scrittura e azione, tra regno della parola e regno della materia: il giorno stesso in cui si avvia a compiere l'azione che lo consegna (e non poteva non immaginarlo) alla storia dell'immaginario collettivo, nella sua scrittura la svuota di significando, negando l'esistenza di quella Storia che tenta di influenzare e di quell'assoluto nel quale ha cercato rifugio – segnalando la vacuità come chiave di lettura retrospettiva del romanzo il giorno stesso in cui commette l'azione più antitetica ad essa. Questo significa che o il suicidio è una bugia (una messa in scena ad uso delle masse e dei sicofanti), o sono una bugia le parole (semplice maquillage filosofico che copre un'assenza di vera originalità), o sono una bugia entrambe le cose, o tutte e tre le precedenti. Mishima, che ufficialmente era shintoista e non buddista (e che anzi in *A briglia sciolta* dedica numerose pagine al modo in cui buddismo prima e cristianesimo poi hanno corrotto la purezza della religione tradizionale giapponese), e che si immola in nome della natura divina dell'imperatore, contraddice le conclusioni del testo che ha appena consegnato, il quale a sua volta contraddice il gesto che Mishima si avvia a compiere, esattamente come il suo finale sconfessa tutto il racconto fatto fino ad allora. Nell'esibizione di questa contraddizione si annida da un lato la mancanza di fede nelle possibilità della letteratura di influenzare il mondo da parte di un uomo che vive in una società consumistica e occidentalizzata (un postmodernismo mishimiano?), e dall'altro, simultaneamente, una mancanza di fede nella possibilità di illustrare l'azione con le parole – un'azione che si configura, peraltro, come atto di auto-annullamento. Mishima è sia Kiyoaki con le sue reincarnazioni (e dunque con tutte le

contraddizioni che si manifestano da una vita all'altra, dalla semplice virilità di Isao al languore morboso di Ying Chang), sia Honda: è sia il semplice principio dell'azione per l'azione (sentimentale, politica o sensuale) che l'osservazione ordinatrice, senza la quale le vite stesse dei personaggi che costeggia sarebbero prive di significato, abbandonate nel caos²³. Tra queste due manifestazioni dello spirito umano non c'è tuttavia nessuna complementarità, ma una frattura insanabile che può essere eliminata solo eliminando le manifestazioni stesse – nel nichilismo assoluto del finale, o in un suicidio rituale.

Sono molto sensibile al fascino di questa contraddizione: se da un lato mi rendo perfettamente conto che invalida, in una certa misura, il lavoro di Mishima come scrittore (nel suo impatto se non nel suo valore), non posso non pensare dall'altro che lo trasformi in un'icona della fragilità della posizione dell'uomo di lettere nel mondo contemporaneo. A dispetto dei suoi splendidi, lucidi muscoli, Mishima rimane il ragazzo debole e dubbioso, divorato da un'autocoscienza cannibalica, di *Confessioni di una maschera*, completamente incapace di dimenticare la distanza che lo separa dal mondo, ma insieme preda dell'ansia incessante di interagirvi. La grandezza della figura di Mishima non sta nei suoi proclami politici o nella sua immolazione che, per me, rimane un meraviglioso coup de théâtre (e che infatti è preceduta dalla doppia finzione di *Patriottismo*, racconto e poi cortometraggio in cui Mishima interpreta gli stessi gesti che compirà poco tempo dopo): sta invece in questa dimensione tragica di uomo di lettere perennemente fuori posto nei suoi tentativi di influenzare la realtà, che tenta col suo suicidio di sottrarsi all'imbalsamazione della parola scritta per ritrovarsi, tuttavia, congelato nella posa ridicola del samurai fuori tempo massimo. Una riuscita che mi risulta tanto più dolorosa se penso alla quantità enorme di preparativi, di lucidità, e di coraggio psicologico e fisico che il suicidio ha richiesto a Mishima.

Anche se questa è una contraddizione che sento vicina, c'è qualcos'altro nei romanzi della tetralogia che me li fa percepire così importanti e, soprattutto, così contemporanei. Rileggendo *Il mare della fertilità*, sono rimasto ammirato dalla solidità della costruzione romanzesca, dalla precisione mimetica, dalla ricchezza dei dettagli (tutte cose che mi portano a dire senza dubbio che in questo testo ci si trova davanti alla letteratura alla sua massima potenza) e dall'atmosfera implacabile di decadimento che si ritrova in ogni descrizione e in ogni gesto degli ultimi due romanzi. Soprattutto, ho trovato importante e, nella mia esperienza, senza precedenti questo tentativo di unire la forma dell'opera-mondo che rappresenta il culmine dell'arte occidentale del romanzo con il sistema di pensiero buddista e l'idea di vacuità. Il pessimismo in chiusa ai romanzi di solito non ha il potere di lasciarmi prostrato come ha fatto il finale della

²³ Vollmann, *Kissing the Mask*, p. 319.

tetralogia: perché la descrizione della terra desolata, nella narrativa occidentale, viene fatta sempre con il pensiero rivolto a una dimensione trascendente a cui la si oppone o che è perlomeno presente come nostalgia. Nel buddismo non c'è nessuna trascendenza, nessuna spiritualità: la desolazione descritta ne *Il mare della fertilità* è letteralmente tutto ciò che ci sembra esistere. Anche i tempi in cui viviamo sono privi di trascendenza, e la letteratura fa i conti sempre più spesso con la prospettiva drammatica dell'assenza del divino o di una teleologia nella nostra esistenza, finendo spesso per rifugiarsi in uno scientismo poco ispirato o nella produzione ipertrofica di allegorie del caos.

Ho detto che l'unione di forma romanzesca occidentale e filosofia orientale è, per me, senza precedenti – a dispetto delle scelte personali di Mishima, della sua mancanza di fiducia verso la letteratura e della sua manifesta non aderenza al buddismo (infatti, ne *Il mare della fertilità* l'idea di reincarnazione prova di essere un mezzo romanzesco potentissimo). Ho parlato di opere-mondo e di opera-mandala: il romanzo contemporaneo, infatti, nelle sue forme colte ha assunto ormai una dimensione spesso patologicamente sterminata (il romanzo massimalista che attraversa postmodernità e post-postmodernità di cui ha parlato Stefano Ercolino può funzionare come buona approssimazione). Sempre più spesso i capolavori della letteratura contemporanea, da *Infinite Jest* a *2666* a *Europe Central*, sono vastissime allegorie della multiforme varietà del mondo e del caos che vi pullula: all'interno dei quali, tuttavia, le vicende si intrecciano e si disperdono per giustapposizione, seppellita col metodo mitico l'ultima possibilità di dare una struttura coerente e gerarchica del mondo intorno a noi. Non dico questo per svalutare l'opera di questi autori: Vollmann e Bolaño rimangono per me modelli importantissimi e autori dei grandi capolavori della contemporaneità, e non sarei sinceramente in grado di trovare un difetto al loro lavoro. Quello che può preoccuparmi è semmai il rischio che questa forma della dismisura si tramuti in una maniera (che, per dirla banalmente, si smettano di scrivere grandi libri per scrivere solo libri grandi), e che il romanzo semplicemente esploda, scomponendosi sempre più in una collezione di materiale vario che mira quasi a restituire il mondo nella sua totalità invece del mondo *come* totalità (materiale, appunto, ordinato per giustapposizione: *Europe Central* è leggibile più come raccolta di racconti che come romanzo, mentre *2666* è composto da cinque romanzi diversi e apparentemente irrelati, ed entrambi danno l'impressione di poter procedere all'infinito). Presto, per ricorrere a una citazione abusata, si potrà dire del romanzo massimalista quello che Oscar Wilde diceva dei romanzi in tre volumi: che chiunque può scriverne uno, basta avere una completa ignoranza della vita e della letteratura.

Per questo credo che la figura del mandala, e quindi il modello de *Il mare della fertilità*, siano utili per la letteratura del presente: perché il

mandala è una figura della varietà, nella quale questa varietà ha un significato e un ordine senza tuttavia che si tratti di un ordine gerarchico.

“[Il mandala non rimanda] a qualche figura in particolare, né all’associazione meccanica di un punto centrale con una circonferenza come simbolo statico di un archetipo eterno e universale; ma ad un *processo di unificazione* mediante il quale la molteplicità [...] viene ricondotta alla sua origine unitaria che può essere rappresentata²⁴”.

La complementarità degli elementi del mandala, prosegue Pasqualotto, è duplice, riguardando da un lato il rapporto tra il centro e la circonferenza, e dall’altro tra il centro e tutti gli elementi che stanno tra il centro e la circonferenza. Questi elementi (figure geometriche, icone, disegni, colori) rappresentano la molteplicità (dunque, tornando a Tucci, il mandala come cosmogramma), e quindi il materiale da rendere coerente: ma trovano il loro significato rappresentando anche quella dimensione (quel vuoto) senza il quale il cerchio stesso non esisterebbe, e senza il quale non sarebbe possibile l’unificazione.

Questo, io credo, è anche quello che avviene ne *Il mare della fertilità*: lungi dal rappresentare un catalogo della futilità delle cose umane, la tetralogia di Mishima acquista retrospettivamente senso attraverso una riflessione non più sulle cose in sé, come quella portata avanti morbosamente da Honda, ma su quello che lega le cose tra di loro e sulla natura della nostra percezione del mondo. Questo è reso possibile dal vuoto evocato da Satoko, che è insieme quello che rende possibile l’esistenza delle figure del romanzo-mandala e che denuncia la loro inconsistenza. La letteratura è esperienza prima che conoscenza: è un’esperienza che, come nella pratica meditativa, si fa strumento di una conoscenza profonda che supera le semplici parole che la compongono.

²⁴ Giangiorgio Pasqualotto, *Figure di pensiero* (Venezia: Marsilio Editori, 2007), pp. 90-91.