

**Università La Sapienza di Roma
Facoltà di Studi Orientali
Anno Accademico 2001 – 2002**

Mishima Yukio/Georges Bataille: Eros e Thanatos

**Relatore: Prof. Ssa Maria Teresa Orsi
Correlatore: Prof.ssa Matilde Mastrangelo**

Laureanda: Alice Salvatori

Indice***Mishima Yukio/Georges Bataille: Eros e Thanatos***

Introduzione	pag. 1
Capitolo Primo: <i>Dell’Erotismo e della Morte</i>	pag. 17
Capitolo Secondo: <i>Personaggi femminili: tematiche e variazioni sul tema della femme fatale</i>	
2. Introduzione	pag. 35
2.1 Il compagno della <i>femme fatale</i>	pag. 37
2.2 Codificazione del personaggio	pag. 39
2.2.1 Mishima Yukio e Georges Bataille	pag. 42
2.2.2 Mishima Yukio: la donna come	
personaggio attivo	pag. 43
2.2.3 Scene di maternità	pag. 46
2.2.4 La bellezza come elemento discriminante	pag. 48
2.2.5 Hatsue	pag. 49
2.2.6 Etsuko	pag. 53
2.2.7 Satoko e la <i>Tetralogia del Mare della Fertilità</i>	pag. 58
2.2.8 Reiko	pag. 63
2.2.9 Sadō Fushin	pag. 66
2.2.10 Mishima – Tenkatsu	pag. 68

2.3 Georges Bataille	pag. 73
2.3.1. Lo spazio scenico	pag. 74
2.3.2. Il desiderio femminile e le modalità di seduzione	pag. 78
2.3.3 L'atto sessuale come luogo di contraddizione: la proiezione verso l'esterno dell'essere	pag. 82
2.3.4 <i>La petite mort</i>	pag. 85
2.3.5 Estasi mistica ed estasi erotica	pag. 89
2.3.6 Don Juan	pag. 92
2.3.7 La donna – lupo	pag. 98
2.3.8 <i>La communauté des amants</i>	pag. 101
 Capitolo Terzo: <i>La Parola, la Scrittura, l'Assenza</i>	
3.1 Prodromi	pag. 106
3.1.1 Il valore fittizio della letteratura	pag. 112
3.1.2 La scrittura nei personaggi	pag. 123
3.1.3 L'assenza	pag. 128
3.2.1 Georges Bataille : tentativi di circoscrizione della persona	pag. 132
3.2.2 La questione della letteratura	pag. 137
3.2.3 L'assenza del soggetto	pag. 145
 Conclusioni	 pag. 153

Il saggio di Mishima Yukio:

L'érotisme di Georges Bataille pag. 159

Bibliografia pag. 167

MISHIMA YUKIO/GEORGES BATAILLE

Introduzione

Georges Bataille e Mishima Yukio sono i due estremi tra cui si estende questa tesi che, in particolar modo, si sofferma sull'attenzione posta dai due scrittori sullo stretto rapporto che intercorre tra Erotismo e Morte.

Nell'accostamento però, ci si rende conto di una differenza sostanziale tra i due, che risiede nell'approccio del tutto personale che essi riservano all'argomento, riassumibile nell'equazione $Eros = Morte$. Tale equivalenza sarebbe soddisfacente per Bataille, ma è insufficiente per Mishima, per il quale l'operazione corretta prevede l'aggiunta di un terzo termine, la Bellezza. Ecco quindi con $Eros = Morte = Bellezza$ l'equazione arricchirsi di un connotato puramente estetico, che è proprio dello scrittore giapponese, ma del tutto assente nello scrittore francese.

Questa differenziazione poggia principalmente sul tipo d'approccio al problema da parte dei due scrittori; Bataille elabora un sistema che potrebbe essere definito filosofico, sistema basato sull'idea di erotismo come sovranità ed esperienza fondamentale dell'essere umano, in quanto

tale esperienza sovrana <<intrattiene un rapporto essenziale con la gioia e il superamento dell'angoscia davanti la morte>>¹; al contrario, Mishima riduce ad una constatazione prettamente estetica la relazione Eros = Morte, e, man mano nel tempo, l'arricchisce grazie alla lettura di scrittori, come appunto Georges Bataille, o Thomas Mann, Raymond Radiguet e Cocteau, Goethe la cui conoscenza lo rende padrone di una sempre più solida base di partenza per le sue osservazioni in merito; addirittura, queste letture saranno filtro per interpretazioni a posteriori di opere scritte nella propria gioventù, come di alcune scene di *Confessioni di una maschera*².

Si potrebbe dire che il sistema di pensiero di Mishima è essenzialmente più semplice; oltre al fatto che l'autore stesso dichiarava completa a diciassette anni la propria formazione intellettuale, come poi preciserà nel primo successo editoriale, *Confessioni di una maschera*, del 1949, in cui dichiara l'attrazione per <<la Morte e la Notte e il Sangue>>³ – temi che in vero resteranno sempre presenti nell'opera, ma che varieranno di valore all'interno del “mondo” mishimiano, seppur in maniera sottile – oltre a ciò, v'è il fatto che tutto lo studio successivo poggerà sulla constatazione

¹ Mario Perniola, *Philosophia sexualis. Saggi su Georges Bataille*, Ombre corte Edizioni, Verona, 1998, pag 8.

² Yukio Mishima, *Confessioni di una maschera*, U.E.Feltrinelli, Milano, 1969, ult. Ed. 1999. A tale proposito si veda la scena dell'*Omikoshi* e quella, simile, della festa in *Sete d'amore*, Guanda, Parma, 1993.

³ *Ibidem* pag. 25.

estetica sopra esposta, formulata in giovane età e non più rivista: la bellezza che promana dalla morte sessuale⁴ non finirà mai di affascinarlo.

Al contrario, la costruzione dell'edificio batailleano s'avvale di molteplici e disparati elementi, che, solo a partire dal 1934, all'età di trentasei anni, cioè ad un'età più matura del giapponese, prendono forma scritta e nel tempo si stratificano modificandosi e andando a formare l'edificio batailleano in tutta la sua complessità. Prima del 1934 infatti, Bataille partecipò criticamente al movimento surrealista, a varie riviste, altrui e proprie, e collaborò con il movimento intellettuale antifascista, oltre che aver provveduto da autodidatta alla propria cultura letteraria e filosofica in maniera cospicua e disparata. Dopo tale anno si dedicò più distaccatamente all'attività politica e cominciò a scrivere sistematicamente saggi e narrativa, pur non pubblicando quest'ultima se non con l'uso di pseudonimi, tanto che certe attribuzioni si sono potute fare solo piuttosto recentemente, quando l'autore ha stimolato l'interesse di diversi studiosi.

Per cui, mentre la crescita mishimiana è avvenuta in un campo puramente letterario, grazie anche alla passione per la lettura della madre, quella per il teatro tradizionale giapponese della nonna, in virtù del desiderio personale di conoscere la filosofia occidentale e la letteratura

⁴ Così la definisce Starrs nella sua trattazione dell'episodio dell'atto onanistico in riva al mare, atto provocato dall'immagine conturbante del *San Sebastiano* del Reni. L'accostamento di eventi tragici all'eccitazione sessuale diverrà un tratto caratteristico dell'opera mishimiana. Per Starrs, si veda l'opera *Deadly dialectics. Sex, violence and nihilism in the world of Yukio Mishima*, Japan Library, Folkestone, 1994, pag 39.

tutta, specie quella tedesca e francese, e con particolare riguardo nei confronti di quella classica giapponese, quella batailleana s'è avvalsa invece del fermento del mondo culturale francese dei primi decenni del Novecento caratterizzato dalle Avanguardie Storiche, ha partecipato dell'attività dei pensatori viventi più importanti che lo hanno e che ha influenzato⁵; e poi, più semplicemente, alle spalle della differente formazione di questi due individui sta la diversa personalità che portò l'uno verso una meditazione più filosofica, anche se non volle mai definirsi filosofo⁶, e l'altro verso una considerazione puramente estetica.

Vorrei, dopo tale constatazione, procedere con un *excursus* che metta in evidenza alcuni tratti, o meglio, passioni, che hanno inciso su questi due scrittori, da essi condivise, anche se per motivazioni differenti, e determinate dalla basilare attrazione che ha condotto entrambi a legare *Eros a Thanatos*.

Basilare importanza riveste la lettura dell'opera di Friedrich W. Nietzsche. Mishima, nella cui formazione la letteratura tedesca era seconda soltanto a quella francese, fu facilitato dall'interesse nella Germania sviluppatosi in Giappone sin dalla Restaurazione *Meiji* del 1868⁷, che aveva portato alla sempre maggiore diffusione di opere

⁵ Basta pensare, oltre a i Surrealisti tutti, alla compagna Colette Peignot, a Boris Souvarin, Kojève, Lacan, Blanchot, Simone Weil e altri ancora.

⁶ Su questa definizione tornerò in seguito, interessandomi all'avversione di Bataille per la scrittura filosofica, mentre altri autori hanno voluto così definire quella di Mishima.

⁷ Era uso inviare studenti all'estero perché apprendessero l'arte del governo, della medicina, perché osservassero l'Europa, differente mondo apertosi al Giappone dopo il 1850. In Germania, più particolarmente, fu inviato Mori Ôgai, studente di igiene, modello di vita parca e di grande letteratura per il Nostro.

tedesche tradotte in giapponese ad esempio dagli scrittori della *Shirakaba-ha*⁸, sia filosofiche che di narrativa; poi, più particolarmente, la *Roman-ha*⁹, cui Mishima appartenne nella prima parte della sua carriera, lo stimolò nella lettura del filosofo tedesco, in quanto tale scuola, avendo un culto per la cultura germanica, annoverava tra le sue fila il primo traduttore dell'opera nietszcheana, Ikuta Chōkō. Così, lesse all'età di vent'anni *La nascita della tragedia*¹⁰, da cui attinse i termini di dionisiaco ed apollineo reinterpretati ed inseriti nella propria teoria estetica¹¹; tale reinterpretazione si accosta, per il carattere di seconda lettura, a quella batailleana, in quanto Mishima utilizzò quegli elementi che potevano andare a costituire il suo pensiero, inserendoli come tasselli delle giuste dimensioni, anche a costo di forzature:

Mishima's use of Nietzsche's ideas while extensive, was also highly selective. And even those ideas which he did use are often distorted by his own peculiar world-view (...)¹².

⁸ “L'associazione della Betulla Bianca”, *Shirakaba* era il nome della rivista fondata nel secondo decennio del XIX secolo da studenti dell'università di Tōkyō, riguardava *in primis* la pittura, poi anche la scrittura, specialmente i russi e i tedeschi, i francesi e gli inglesi poi, con una speciale predilezione per l'americano Whitman.

⁹ Scuola di influenza romantica giapponese, anche se non si può parlare di un vero e proprio Romanticismo giapponese.

¹⁰ I primi letterati giapponesi interessatisi alla filosofia nietszcheana erano stati Sōseki Natsume e Mori Ogai, quest'ultimo in particolare aveva prediletto l'utilizzo della dicotomia apollineo/dionisiaco. Si veda al proposito Roy Starrs, *Deadly dialectics. Sex, violence and Nihilism in the world of Yukio Mishima*, Japan Library, Folkestone, 1994, pag. 21-22.

¹¹ << *Lecture très fructueuse, car les deux “concepts” à l'oeuvre dans la tragédie grecque et que Nietzsche nomme Apollon et Dionysos, représentent en fait, un peu réinterprétés, les pôles fondamentaux de l'esthétique de Mishima.*>> Annie Cecchi, “Mishima et la Grèce” in *Cipango* n°4, novembre 1995, pag. 143.

¹² Roy Starrs, *op.cit.*, pag. 24.

Bataille, invece, affrontò una lettura personale dell'opera più o meno completa dandone poi una propria rilettura in *Sur Nietzsche*¹³, lettura – diario che chiama in causa in ogni momento l'uomo più che lo scrittore¹⁴. Vi sono elementi che attrassero l'attenzione di entrambi, come appunto l'idea della festa come momento estatico, dispersivo delle singole individualità; l'idea del teatro come messa a nudo dell'individuo, come spettacolo e smascheramento: si pensi alla messa in scena dei rituali erotici in Bataille, che pure ha scritto saggi antropologici sul *potlach*¹⁵, sull'orgia, sui riti dionisiaci in genere; e poi, in Mishima, alla scena del trasporto dell'*omikoshi* alla fine della prima parte di *Confessioni di una maschera*, alla stessa scena in *Sete d'amore*; all'importanza che in questi riveste la parola *maschera*, portatrice di problematiche diverse ed essenziali. E naturalmente, la nota partizione tra apollineo e dionisiaco, che informa sia la struttura narrativa, quando si parla propriamente di scrittura filosofica, che il carattere dei personaggi¹⁶.

Meno importante, ma non indifferente, la cultura Zen, filtrata da un sistema di pensiero forte come poteva essere quello di entrambi in età adulta, formativamente compiuta. Mishima vi si accostò in quanto matrice culturale del proprio luogo d'origine, col desiderio di riappropriarsi delle

¹³ Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, Editions Gallimard, Paris, 1973.

¹⁴ Si veda in proposito *La prise de la concorde. Essai sur Georges Bataille*, Denis Hollier, Editions Gallimard, Paris, 1970.

¹⁵ Rito di distruzione dei beni raccolti – dimostrazione della propria ricchezza in alcune popolazioni dell'America meridionale. Trattato da E. Durkheim, fu ripreso da Bataille come attività contrastante con l'ottica quotidiana dell'utile e del lavoro, della produzione e dell'accumulo.

¹⁶ Nel caso di Mishima, tale divisione utilizzata a livello formale riconduce ad un'altra divisione formale applicata alla scrittura, quella cioè tra scrittura "maschile" e scrittura "femminile". Tornerò poi sulla questione, interessando questa entrambi gli scrittori.

radici della tradizione in un'epoca che andava sempre più occidentalizzandosi¹⁷, e anche nell'ottica marziale di vita che lo zen proponeva ai samurai dell'epoca Muromachi¹⁸, quando tale branca religiosa conobbe maggior apprezzamento da parte della classe dirigente. E' vero anche però, contrariamente a quanto potrebbe indicare l'attaccamento alla severità e all'austerità della disciplina Zen, che Mishima è noto per l'abbigliamento stravagante e sfarzoso, il gusto terribilmente kitsch dell'arredamento e dell'architettura visibile anche nella sua casa; il rigore egli lo esplicava nell'*ars scribendi*: ogni giorno si dedicava per tre ore al *body building*, dedicando poi l'intera giornata al lavoro, era completamente astemio, e si ritirava sempre alle undici e mezza, anche se ospite proprio o altrui, per lavorare fino al mattino, l'unico vizio che si concedeva erano i sigari, *Romeo y Julieta* la sua marca preferita.

Bataille invece mutuò dallo zen il dissacrante riso buddista, il sorriso serafico del monaco dedito allo *zazen*, l'estasi della ricerca del *satori* mediante la contemplazione foss'anche di un muro viene trasmutata in una sorta di irrisione della trascendenza, sospensione della reciprocità, stato estatico che nello scrittore francese viene accostato all'empietà¹⁹, e

¹⁷ Si veda al proposito, G.Fino, *Mishima e la restaurazione della cultura integrale*, Edizioni Sannô-kai, Padova, 1980.

¹⁸ 1338-1573.

¹⁹ Si vedano in proposito le pagine di diario contenute in *Su Nietzsche*, Edizioni SE, Milano, 1994; in particolare il capitolo "Febbraio-Aprile 1944, La "tazza da tè", lo "Zen" e "l'essere amato"", pagg 75- 98.

alla morte: <<*Exister dans l'instant est mourir*>>²⁰ : il nulla dello stato del monaco in contemplazione, il suo distaccarsi dal mondo terreno per penetrare in una non-zona di assenza da sé, in cui si è privi del tutto delle sensazioni, anche della percezione del tempo e dello spazio è assimilabile al momento sovrano della vita umana quale è la morte nella sua cessazione di discontinuità, sovranità che, <<*étant pure présence à l'instant présent, pur non-souci de l'avenir*>>²¹, è simile a tale pratica buddista nel suo essere istante privilegiato ed immobile, ai molti inatingibile.

È evidente che l'approccio sia completamente differente, soprattutto in vista delle modalità con cui lo zen viene utilizzato, e dei fini interni per i quali venne preso in considerazione per lo svolgimento successivo delle proprie affermazioni.

Al riguardo dell'estasi, del legame che viene instaurato con il dolore, con la morte, tema fortissimo in Bataille, non si può dimenticare il volume di fotografie e dipinti che l'autore francese pubblicò come ultima opera, *Les Larmes d'Eros*²², nell'intento di dimostrare, attraverso la storia dell'arte universale, che l'uomo ha sempre unito il piacere al dolore fisico, alla morte, ha considerato importante rappresentare per imprimerlo nella memoria sociale il momento della tortura, del sacrificio religioso e

²⁰ G.Bataille, *O.C.*, tome VII, pag 453.

²¹ G.Bennington, <<Lecture: de Georges Bataille>>, in *Georges Bataille après tout*, direzione di Denis Hollier, Editions L'extrême contemporain, Belin, Courtry, 1995, pag 31.

²² G.Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Editions Gallimard, Paris, 1972. E' una storia dell'erotismo attraverso la pittura e la fotografia nel tempo, vengono esaminate le varie tendenze dell'arte rispetto al nudo e alla morte in virtù di quella iconoclastia propria di Bataille.

dell'atto erotico, perché avvenimento di importanza fondante della società. L'immagine più nota, quella del torturato cinese, in vero, compare anche in altri testi²³ ad esemplificare una teoria che prende le mosse dalle descrizioni dei mistici, dalle loro esperienze di contatto col divino, come ad esempio Angela da Foligno, e giunge a sovrapporre lo stato del torturato cinese con il silenzio della vittima di un sacrificio religioso, in quanto <<(…) nel momento in cui il soggetto sprofonda nella contemplazione, l'oggetto, il dio o Dio sono soltanto le vittime offerte in sacrificio>>²⁴.

In Mishima il legame religioso è del tutto assente, ma la sensazione estatica del dolore viene rivissuta, anche personalmente, in maniera estetica. Non stupisce l'album di foto, *Barakei*²⁵: le immagini sono rese in un meraviglioso bianco e nero, la patinatura dà alle grandi dimensioni delle fotografie una lividezza scarna e lubrica a un tempo, sospende il corpo dell'autore pallido ma reso carnalmente tridimensionale dalle ombreggiature della muscolatura evidente, dalla peluria del petto, e gli occhi, così neri e intensi, inchiodano colui che lo guarda, magnetizzano tutta l'attenzione, stupiscono quasi per il fondo ingenuo, quasi infantile, che, a osservarlo meglio, vi si può leggere; la manipolazione del fotografo

²³ G.Bataille, *L'amicizia*, Edizioni SE, Milano, 1999. <<(…) e più umanamente guardare il giovane condannato cinese che alcune fotografie mi mostravano sanguinante, contorto, con le labbra contratte, i capelli rizzati dall'orrore, mentre il boia compiva il suo orrore con meticolosa precisione.>> pag. 39.

²⁴ *Ibidem*, pag. 38. Si noti che per Bataille, anche nell'atto erotico uno dei due attanti è sempre considerato la vittima, ed è la donna.

²⁵ *Il supplizio della rosa*, Shueisha, Tôkyô, 1963 e 1971.

Eikō Hosoe²⁶ ebbe un esito eccezionale, lo stesso Mishima fu stupito dal trattamento che ricevette e, soprattutto, dal risultato ottenuto, tanto che la raccolta venne edita due volte, nel 1963 e nel 1971. Egli vi figura come attante di scene di morte o delirio, come la posa oramai ben nota del *San Sebastiano* di Guido Reni²⁷, o quella del proprio corpo ricoperto di rose fino al soffocamento²⁸. L'idea del supplizio e l'idea della morte divengono elementi estetici, sono fonte dell'idea della Bellezza. Quest'adesione in prima persona fa parte della posa, dell'atteggiamento teatrale che Mishima teneva in pubblico e che probabilmente era una *forma mentis*, filtro del pensiero e dell'azione. Tanto che nel racconto *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime*²⁹, di Ōe Kenzaburō, Susan J. Napier vuole ravvisare una descrizione di Yukio Mishima in queste parole :

Dopo l'iniezione, cadeva in uno stato di coma, il sonno del neonato che viene dolcemente cullato e protetto. Quando si svegliò da uno di quei sonni, fissò lo sguardo su una fotografia ritagliata da un libro di Bataille, nella quale un cinese, in stato di trance da narcotici, veniva sottoposto alla pena di squartamento. Scrutò il proprio viso nello specchio per vedere se non assomigliasse per caso a quello del cinese della

²⁶ Il nome era così riportato nell'edizione originale del 1971 che ho visionato nel marzo scorso alla Bibliothèque Nationale Richelieu di Parigi.

²⁷ Si noti che vari scrittori hanno ripreso la figura del San Sebastiano martire nelle loro opere, ad esempio Proust, ma si tratta dell'opera pittorica del Mantegna; o D'annunzio, che scrisse *Il martirio di San Sebastiano*, opera teatrale che peraltro il Nostro tradusse nel 1964.. Per una trattazione della figura del martire negli scrittori omosessuali, vedi P.Fussell, *The Great War and Modern Memory*, NY, Oxford University Press,1975.

²⁸ Scena peraltro contenuta nella stessa opera teatrale di d'Annunzio, in particolare è la morte che viene proposta dall'imperatore a San Sebastiano, come viene notato dalla Yourcenar nel suo saggio *Mishima o la visione del vuoto*, in Opere vol. II, Bompiani, Milano, 2001, nota 26 pag. 309.

²⁹ Ōe Kenzaburō, *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime*, contenuto in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, Garzanti, Milano, 2000.

fotografia, che, come una corda intrecciata di dolore e di piacere, era soffuso di una tragicità pura ben diversa dalle espressioni erotiche dei “dipinti di primavera”³⁰.

L'autrice vede nel narratore l'immagine di Mishima, così come pensa la dipingesse Ōe, cioè quella di un manipolatore della realtà, egocentrico e narcisisticamente affascinato dalla morte³¹. La speranza della propria morte imminente è causa di un atto vanesio del personaggio malato: la ricerca in uno specchio dei tratti indistinguibili che segnano un corpo morente, sicché vi possa scorgere accanto, quelli estatici della cosciente percezione della fine, che possono comporre una scena tragica ma piacevole, proprio perché luogo di Bellezza e piacere. Un atteggiamento di tale tipo è naturalmente identificabile con un comportamento masochista, con una certa componente sadica ravvisabile nel fatto che il personaggio è ben lungi dal morire: Starrs rintraccia una visibile attitudine sado-masochista nell'autore, e la ritiene causata dal rapporto stretto che, bambino, Mishima intrattenne con la vecchia nonna malata che lo aveva sequestrato nei suoi appartamenti a quindici giorni dalla sua nascita. La privazione di un elemento maschile dominante avrebbe fatto sì che nel fanciullo si determinassero problematiche psicologiche tra cui anche l'omosessualità mai dichiarata.

³⁰ *Ibidem.*, pag 13.

³¹ << *The narrator himself resembles Mishima in his egocentric manipulation of reality, his erotic and narcissistic fascination with death*>>, Susan J. Napier, *Escape from the Wasteland. Romanticism and realism in the fiction of Mishima Yukio and Ōe Kenzaburō*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) and London, 1991, pag 168.

Per questa tesi è significativa che il termine di paragone sia proprio quel torturato cinese agonizzante nelle foto della raccolta di Bataille, Ōe testimonia così della diffusione anche in territorio giapponese delle opere di Georges Bataille, ed inoltre compie per noi il salto da un autore all'altro avvicinandosi al legame che, a mio avviso, li unisce profondamente.

Altri due personaggi che risultano affascinare i due scrittori, sono Gilles de Rais e Giovanna d'Arco. In maniera complementare ed opposta essi si dedicarono a queste due figure: Bataille scrisse una vera e propria opera, *Le procès de Gilles de Rais*³², e utilizzò il personaggio della pulzella d'Orléans nel suo primo racconto, in cui essa incarna la donna e il guerriero a un tempo, in quell'inno al femminile che lamenta la distruzione della città di Reims, patria dello scrittore e luogo in cui egli e sua madre abbandonarono il padre tabetico, nel 1915, durante un bombardamento³³. Al contrario, Mishima s'appassiona maggiormente al personaggio dell'eroina, come racconta nelle *Confessioni di una maschera*³⁴, anche se erroneamente credendo si trattasse di un uomo, ma ciò che lo affascinava di più era l'attesa che quella figura a cavallo, con l'armatura e la spada in pugno, incontrasse la morte e perisse³⁵. Dopo la scoperta della vera storia ed identità del personaggio, l'Autore dedica

³² G.Bataille, in *Oeuvres Complètes*, tomo X, Ed. Gallimard, Paris, 1972.

³³ G.Bataille, *Notre-Dame de Rheims*, in *La prise de la Concorde. Essai sur Georges Bataille* di D.Hollier, Editions Gallimard, Paris, 1973, pagg 33-43.

³⁴ Y.Mishima, *Confessioni di una maschera*, U.E.Feltrinelli, Milano, ultima edizione 1999, pag 18.

³⁵ *Ibidem*, pag 17.

qualche riga appassionata anche alla figura della sua guardia del corpo, Gilles de Rais: <<*benché presto si sarebbe pervertito fino a perpetrare “le più raffinate crudeltà, i più atroci delitti”, l’impulso originale del suo misticismo gli venne dall’aver visto con i suoi occhi le gesta miracolose d’ogni specie operate da Giovanna d’Arco.*>>³⁶

Ciò che risulta essere fondante, in questo discorso di isometrie, è la corrispondenza univoca, che parte da Bataille e arriva a Mishima, ma non compie il percorso inverso: ed è la lettura da parte del secondo dell’opera del primo, ma non viceversa. In effetti Mishima dichiarò di aver conosciuto Bataille nel 1955 e che questi era il pensatore contemporaneo europeo con il quale provava maggiore affinità:

Trovo molto interessante la sua individuazione della strettissima analogia tra morte ed erotismo, o il suo concetto di “proibizione” e “quotidianità liberata dalla proibizione”

dichiarò a Furubayashi Takeo nel 1970 in un’intervista che è stata raccolta tra *Le ultime parole di Yukio Mishima*³⁷. Inoltre, oltre a l’*“Erotismo”*³⁸, critica letteraria al saggio omonimo di Bataille, è noto che abbia anche scritto, tra il 1969 e il 1970, due recensioni al riguardo di due

³⁶ *Ibidem*, pag 18. Le virgolette all’interno della citazione riportano la descrizione che del personaggio fa Huysmans nel suo *Là-bas*, cui Mishima fa riferimento per la fascinazione che Gilles de Rais esercitava su di lui.

³⁷ Furubayashi Takeo, Kobayashi Hideo, *Le ultime parole di Yukio Mishima*, a cura di Emanuele Ciccarella, U.E.Feltrinelli, Milano, 2001. Pag. 28.

³⁸ Apparso su “*Koe*, ora in *Mishima Yukio Zenshū*, vol. 34, pagg 525-528.

libri dello stesso, *Mme Edwarda*³⁹ e *Ma Mère*⁴⁰, tradotti in francese nel 1974 dalla *Nouvelle Revue Française*⁴¹. Per quanto riguarda il primo di questi tre articoli citati, in questa tesi⁴² viene presentata la traduzione dall'originale contenuto nel trentaduesimo volume dello *Mishima Yukio Zenshū*. L'autore giapponese commenta il saggio di Bataille sin dalla suddivisione dei capitoli, le cui argomentazioni gli appaiono molto interessanti. Ci dice che la cattiva traduzione gli ha dato modo di leggere abbastanza immaginosamente il testo, e ciò che sembra averlo incuriosito maggiormente è il taglio antropologico dato all'erotismo, gli studi etnologici effettuati sulle popolazioni dell'America Latina, il cui sfondo gli sembra ideale per visualizzare il legame tra il sangue delle morti sacrificali e l'eccitazione erotica, dal momento che entrambi questi elementi partecipano di quel tempo dedicato alla festa che è il tempo profano, tempo della trasgressione, e che è opposto al tempo dedicato al lavoro, il tempo sacro, tempo del divieto.

Questi sono alcuni punti in comune che, in vero, suscitano curiosità perché casuali e che potrebbero dare adito, e lo hanno fatto, a interpretazioni psicoanalitiche, da cui però cercherò di astenermi, volendo solo descrivere un accostamento affascinante, quale può essere quello tra la morte e l'erotismo. E appunto mi ha incuriosito ritrovare in due autori

³⁹ G.Bataille, *Oeuvres Complètes, tome III*, Gallimard, Paris, 1971. Pagg. 9-31.

⁴⁰ G.Bataille, *Oeuvres Complètes, tome...*, Gallimard, Paris, 1972. Pagg...

⁴¹ Tadao Takemoto, <<Mishima pour ou contre Bataille?>> e Yukio Mishima <<Essai sur Georges Bataille (Ma mère)>> in *La Nouvelle Revue Française*, n°256, aprile 1974, pagg. 66-76 e 77-82.

⁴² Si veda pagg. 159-166.

così lontani delle passioni così vicine e coincidenti, e che comunque li hanno attratti per motivazioni differenti e che da essi sono stati utilizzati per scopi diversi.

Il mio discorso allora procederà nella descrizione dell'erotismo e del suo legame con la morte in questi due scrittori, analizzando in particolare modo la produzione romanzesca, in quanto in essa è possibile rintracciare il discorso teorico affiorante nella produzione saggistica; nella narrativa è infatti possibile esaminare la differente trattazione del legame Eros = Morte una volta drammatizzato da parte dei due autori. Più specificamente, in base alla distinzione che Mario Perniola fa nella sua argomentazione dell'erotismo batailleano⁴³, <<l'essenza dell'erotismo batailleano sta nella rottura della rappresentazione, cioè nell'iconoclastia>>⁴⁴; vorrei quindi procedere tenendo a mente che, al contrario, l'essenza dell'erotismo mishimiano sta nel suo carattere libertino, cioè nel suo avvalersi della rappresentazione, e della parola come suo strumento, in quanto <<l'erotismo passa attraverso il filtro dell'immaginazione; esso implica ed esige il doppio della narrazione>>⁴⁵. È proprio questo modo diverso di intendere *a priori* l'erotismo che determina quella che può apparire come una similitudine di pensiero tra

⁴³ Mario Perniola, *Philosophia sexualis. Saggi su Georges Bataille*, Ombre corte Edizioni, Verona, 1998, in particolare il capitolo III, pagg 137-139.

⁴⁴ *Ibidem*, pag 139.

⁴⁵ *Ibidem*, pag 137.

autori, ma che invece è coincidenza in alcuni punti, e superficiali, di due discorsi personali portati avanti su binari differenti.

Come dire che s'assomiglino come le punte di due *iceberg*.

CAPITOLO PRIMO

Dell'Erotismo e della Morte

Nietzsche è <<*il compagno cui aderire senza riserve*>>¹ di Bataille. Così lo intese l'apprendista-filosofo francese, e la comunione di intenti che ritrovava nella frequentazione dell'opera nietzscheiana risulta fondante dell'elaborazione che ne fece e raccolse nel volume *Sur Nietzsche*². Tale opera è il risultato di un approccio fecondo e che si avvale della compenetrazione del pensiero del filosofo tedesco da parte di Bataille in maniera così intensa da necessitare un'astrazione da sé³ e dalla scrittura stessa nel tentativo di comprenderla appieno. Tale astrazione è un lavoro di ri-scrittura, e questa ri-scrittura è un'esperienza dello scrivere che supera i limiti della semplice lettura e rielaborazione personale; tale esperienza di vitalità data alla parola nietzscheana è l'annientamento dell'ascoltatore da parte della parola batailleana e poi della parola stessa, in quanto Nietzsche, secondo Bataille, non è leggibile, ma probabile⁴. Si configura così una filosofia mutante, in movimento, la cui riscrittura non

¹ G.Compagno, *Georges Bataille*, Edizioni Tracce, Pescara, 1995, pag. 18.

² G.Bataille, *Sur Nietzsche*, Editions Gallimard, Paris, 1973.

³ A tale proposito si veda Denis Hollier, *La prise de la Concorde*, Editions Gallimard, Paris, 1974.

⁴ G.Compagno, *op. cit.* pag. 20.

crea un simulacro proprio per il carattere di mutamento insito in essa – se così non fosse, la riproduzione si limiterebbe ad una mera simulazione. Invece l'azione di glossa di Bataille ha effetto sul linguaggio, non sull'esperienza di Nietzsche, e il linguaggio – cioè la comunicazione – attira il filosofo francese perché in esso è presente una componente limitante: esso può infatti sussistere solo nell'ambito dei suoi limiti, che non può travalicare e che lo distanziano dall'esperienza di cui non può farsi portavoce. Il tentativo di Bataille è quello di dimostrare il valore zero della scrittura, conformemente al fatto che l'esistenza dei limiti coerenti la scrittura porta alla delimitazione della conoscenza e al suo sussistere anche come non-conoscenza, più precisamente in Bataille si parla di non-sapere, stante al di là di tali limiti.

L'esperienza del limite, la sacrificabilità del linguaggio, rende lo stesso individuo una struttura labirintica, intendendo tale figura un percorso illimitato e da tutti condivisibile, che esula dalla linearità del linguaggio, ma è esperienza di apertura all'altro, fuoriuscita da sé per entrare in una zona d'ombra che il linguaggio non comprende, ma ritiene esaurito in quanto nega che vi sia un non-detto.

La comunicazione tra gli individui allora risente della frammentarietà peculiare a questi, della loro discontinuità, dell'impossibilità, infine, di un punto di comprensione. Tranne che in due istanti. Vi sono, secondo Bataille, due soli momenti dell'esistenza umana in cui la discontinuità

cessa per fondersi in una continuità che permette una comunicazione, meglio, un'apertura tra individui che concede uno scambio, un'interrelazione: l'atto sessuale e la morte. Il primo di questi due momenti è peraltro definito *petite mort*, ma esso non è sufficiente ad una sospensione illimitata, per la sua istantaneità: dopo il coito, i due individui tornano ad essere discontinui, e inoltre percepiscono l'abisso angoscioso dal quale sono fuoriusciti seppur momentaneamente, e lo percepiscono più vasto ancora. Esso è attraente, attraente come la morte, in quanto essa si rivela all'uomo come momento di continuità, cui però dovrà sottrarsi regredendo alla discontinuità che gli è propria. L'attrazione è attesa, cioè un'illusione di continuità che dalla morte è vanificata; da qui l'atto della sepoltura, del nascondimento del segno manifesto della discontinuità dell'esistenza. L'attesa diviene tensione, diviene paura, diviene angoscia. E per ovviare a questa tensione l'individuo si affanna a costellare la sua vita di tutta una serie di piccole morti, di esperienze che lo portino a vanificare, seppur per un momento, quella discontinuità che lo rende solo e che gli impedisce di comunicare con gli altri individui.

L'effetto della morte sarebbe quello di indurre l'uomo alla rinuncia di una quieta contemplazione passiva. È infatti grazie al sacrificio che verrebbe posta in essere quella pratica cruciale che dissolve il mondo della trascendenza, con ciò introducendo

l'uomo in un mondo del tutto nuovo in cui dominerebbero, finalmente, tanto la violenza quanto l'immediatezza.⁵

Ma non solo il sacrificio, cioè la messa in atto di una morte, messa in atto che si avvale anche della componente voyeuristica da parte dei sacrificanti e della loro eccitazione, ma anche l'orgia, la festa, la poesia, il riso, insomma qualunque attività che determini un dispendio, una *dépense*, che non sia diretta ad un utile fine, contro quella "filosofia" del lavoro e della produzione che si è andata instaurando nella società occidentale dalla seconda rivoluzione industriale in poi⁶.

In particolare, il sacrificio ha rivestito molta importanza nell'edificio batailleano, costituendo l'esperienza atavica dell'uomo che gli permette di transitare all'interno del rito dalla posizione di sacrificante a quella di sacrificato. Al pari di Baudelaire che, in *Mon coeur mis à nu*⁷ ambiva a rivestire alternativamente il ruolo di *bourreau* e di *victime*, Bataille s'inscrive in quel detto della filosofia Zen che impartisce di uccidere il Buddha una volta che lo si è incontrato. Tale uccisione sarebbe allora la condivisione di un principio del piacere che necessita per la sua esauzione della condivisione, della presenza di altri con cui comunicare la gioia estatica che si prova davanti la morte. Naturalmente la morte di un altro.

⁵ G.Compagno, *Op. cit.*, pagg113-114.

⁶ A questo proposito si vedano anche i numerosi studi antropologici condotti nel segno di Marcel Mauss sui riti di dispendio degli Indiani del Sud America, in particolare il *Potlach*, manifestazione di ricchezza e potenza tramite la distruzione della totalità dei propri beni in uso appunto tra queste popolazioni, del tutto contraria alla mentalità cumulativa della società occidentale moderna e contemporanea.

⁷ C.Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, in *Journaux intimes*, in *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1954, pag 1206: <<Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau>>.

L'esperienza della morte dell'altro sarebbe dunque mendace qualora non se ne comprendesse sino in fondo il carattere comuniale.⁸

Perché è solo questo il fine, le piccole morti quali l'orgia, l'estasi, lo stato di trance, l'effusione erotica, il riso o la poesia, non sono che aperture tra individui in cui avviene il contatto tra ferite aperte, al solito, la sospensione della discontinuità.

Tale comunione, tale uccisione sacrificale che rende aperto il canale comunicativo tra individui nel momento della morte di uno dei due è elemento costantemente presente nella narrativa batailleana, in quel suo sfogliare i corpi, in quel suo eviscerarli alla ricerca del punto di rottura, del punto di apertura, della ferita attraverso cui comunicare mediante un'altra ferita aperta nell'altro corpo. È il corpo somigliante ad un cadavere di Dirty, magra fin alle ossa sporgenti, *mon squelette*⁹, come la chiama Troppmann, il protagonista del romanzo *Le bleu du ciel*, che riesce a superare la propria impotenza sessuale solo quando la donna assomiglia talmente al proprio cadavere da fargli immaginare di possedere una morta. La scena è delirante, l'atto sessuale consumato a terra, terra che ricopre fresca e morbida il corpo duro e puntuto della donna, i suoi capelli ne sono pieni, come fosse stata appena dissepolta, e

⁸ G.Compagno, *Op. cit.*, pag 117.

⁹ G.Bataille, *Le bleu du ciel*, in *Oeuvres Complètes, tome III*, - d'ora in poi *OC* – Editions NRF, Paris 1972, pag. 482.

la veduta di un cimitero, con le sue croci e le sue lapidi stagliantisi nella luce fioca dell'ultimo tramonto, un istante prima del sopraggiungere della notte più nera, il profilo del cimitero si riflette nell'occhio dell'uomo, che finalmente raggiunge il suo ultimo orgasmo. Quest'associazione della piccola morte alla morte vera e propria gioca all'interno di quello scambio continuo tra vittima e boia che è fonte di eccitazione e fondamento della comunione tra gli individui. Ma non si sta parlando della forza unificante di un amore, o della struggente passione che coinvolge due anime e le rende una sola, qui è in gioco la disperazione data dalla consapevolezza della propria frammentarietà, della propria percepibile disuguaglianza, del distacco incolmabile che neanche situazioni portate all'estremo, come la morte o una sessualità sfrenata e perversa possono colmare.

A codesto principio di continuità non sembra sottrarsi Mishima Yukio, che già nel suo saggio *E' necessario Eros per l'arte?*¹⁰ aveva individuato nel mito di Eros contenuto nel *Simposio* di Platone quell'incompletezza propria del dio che lo porta alla continua ricerca di altro. Quest'altro è bello perché la bellezza è componente del Bene e ad esso conduce tramite l'attrazione. In Mishima però non è il solo atto sessuale ad essere connotato come momento di comunione e comunicazione tra individui, ma v'è un desiderio di *essere* altro che sottende la vita dello scrittore e che ritorna nei vari personaggi che descrive nelle sue opere. Che poi in

¹⁰ Mishima Y. *Gejitsu ni Eros hitsuyo ka*, in *Mishima Yukio Zenshû*, volume 27, pagg 14-19; d'ora in poi abbreviata in *MYZ*.

Confessioni di una maschera tale desiderio di essere altro si compenetri del desiderio dell'altro, è esaustivo quando l'altro è un vuotatore di pozzi neri, individuo che ha che fare con gli escrementi, con un odore detestabile come il puzzo del sudore, come <<l'effluvio che a quei tempi ondeggiava da un capo all'altro delle ferrovie metropolitane>>¹¹ e che dal protagonista era associato a << cose tragiche >>¹², si che egli possa affermare che in lui andò sviluppandosi una predilezione, <<una voglia sensuosa di un certo numero di cose, come il destino dei soldati, la natura tragica del loro mestiere, le contrade lontane che avrebbero visto, i modi in cui sarebbero morti...>>¹³. Così facendo, l'associazione del desiderio ad elementi definiti tragici dallo stesso autore diviene chiave di lettura sia del pensiero mishimiano, sia una peculiarità pertinente all'assunto batailleano del bello e dell'osceno, in cui Annie Cecchi ha ravvisato non un'influenza del francese sul giapponese – che d'altronde ancora non aveva mai letto pagina alcuna di Bataille – ma una cosiddetta convergenza :

Or ces thèmes, ensemble ou séparément, figuraient dans l'oeuvre de Mishima bien avant la rencontre avec Bataille. Plutôt que d'une <<influence>> du philosophe français sur l'écrivain japonais, il serait plus exact de parler d'une <<convergence>> et de réduire l'influence *stricto sensu* de Bataille à la formulation philosophique,

¹¹ Mishima Y., *Confessioni di una maschera*, U.E.Feltrinelli, Milano, ult. edizione 2001, pag. 16.

¹² Mishima Y., *Ibidem*, pag 16.

¹³ Mishima Y., *Ibidem*, pag 19.

théorique et globalisante d'un faisceau de fantasmes présents depuis l'enfance dans l'imaginaire de Mishima.¹⁴

Da qui, la possibilità di constatare come Mishima, una volta scoperto il sistema filosofico di Bataille, lo abbia utilizzato come un avallo alle proprie riflessioni, ravvisando in altri scrittori quanto egli stesso aveva scritto ma non aveva saputo definire. La lettura batailleana viene applicata alla scrittura mishimiana che così sembra chiarificarsi agli occhi del suo stesso autore. Come gli antichi erano garanzia dell'autenticità e del valore di un'opera moderna, così per il giapponese lo diviene lo sguardo altrui, lo sguardo batailleano, in quella ricerca di altro, dell'altro, che in questo caso non è scambio ma fondamento della propria identità.

Il vuotatore di pozzi neri, bello al suo apparire in strada al tramonto, così come lo ricorda un bambino di quattro anni, con i suoi pantaloni turchesi fasciantigli il corpo e contrastanti con l'altrettanto stretta fascia lercia di sudore attorno alla fronte, è emblematico del trattamento riservato a quel valore assoluto ma ambiguo che è la Bellezza in Bataille. Al proposito, l'evocazione carica di senso della figura di Sade spiega il doppio valore che in essa è insito. Il Marchese de Sade, il <<divin marchese>>, rinchiuso per i suoi eccessi in una cella della Bastiglia, al limite della pazzia data dall'isolamento e dalla prigionia, sfoglia i petali di

¹⁴ Annie Cecchi, *Mishima Yukio. Esthétique classique, univers tragique*, Honoré Champion Editeur, Paris 1999, pag 245.

una rosa lasciandoli cadere nella latrina maleodorante, e ride davanti al contrasto stridente, assaporando la violenza fatta al bel fiore e la sua condanna ad una fine anticipata¹⁵. È in quel *mélange* di fiori ed escrementi la medaglia dalle classiche due facce che è per Bataille la Bellezza – così come lo stesso Sade la intende; il profumo del bel fiore ha già in sé il fetore del suo imputridirsi, ma tale contrasto ha la funzione di esaltare il valore positivo del fiore, l'oscenità materiale sottolinea la bellezza immateriale e la giustifica. Ciò cui Bataille mirava era l'affermazione che né la materia né il male sono forme degradate di un qualche principio superiore, ma semplice, continuamente presente contrappunto ad una melodia preferita perché considerata “buona”. Tale dialettica, che non va affatto ridotta ad un mero dualismo di impronta manichea, è per il francese un mezzo per altro. Egli vuole posizionare l'individuo in un punto, meglio, in una sfera in cui il male è possibile tanto e quanto il bene; in cui la materia ha la sua dignità e un suo principio attivo. Una sfera in cui l'uomo può farsi oggetto e soggetto del male, in quella dialettica tra vittima e boia che è insita nel desiderio di comunicazione.

Ma la spoliatura della rosa, il sordido che essa malcelerebbe, è anticipazione di iconoclastia, quell'iconoclastia del desiderio caratteristica

¹⁵ A tale proposito, Giuliano Compagno riporta la disputa avvenuta tra Bataille e Breton: il secondo non credeva che questa scena del marchese de Sade in prigione fosse realmente avvenuta, in vero Bataille consultò Maurice Heine, il quale gli rispose che era un aneddoto narrato spesso dal giardiniere dell'ospedale di Bicêtre. La questione fu risolta per corrispondenza e la lettera porta la data del 29 dicembre 1929, ora in *Dossier de la polémique avec André Breton*, di Georges Bataille; per Giuliano Compagno si vedano le pagg 44-45 de *Bataille*, Pescara, Ed. Tracce, 1994, e la nota n°57 a pag 64.

dell'erotologia batailleana; dice Mario Perniola nell'Introduzione¹⁶ alle *Lacrime di Eros*¹⁷ di Georges Bataille che

L'assoluto dell'erotismo è per Bataille oltre la pelle, negli organi interni che essa nasconde, nella febbre che li scopre, li esplora, li mette in mostra. Perché per Bataille le superfici dei corpi sono soltanto la parvenza, l'immagine, la maschera; egli porta così alle estreme conseguenze il movimento erotico del denudamento: portare all'esterno, aprire, scorticare e viceversa essere esposti, aperti, scorticati, significa perdersi in un abisso che spezza la quieta rotondità ingannevole dei corpi.¹⁸

Ecco allora accanto a Dirty-cadavere¹⁹, Simone, nella *Storia dell'occhio*²⁰, eccitata da una scena di massacro,

Volevo possederla ancora, prima che tornasse Granero. Ma rifiutò, pur di assistere allo sventramento dei cavalli, a cui seguiva, come diceva, la perdita e il frastuono, cioè la <<caduta delle budella>>, che la eccitavano fino al parossismo.²¹

Il movimento del denudamento, il sensuale momento della spoliazione dai vestiti è così riconducibile ai petali della rosa che cadono nel fango, nella melma, nel presagio di quello che presto o tardi comunque

¹⁶ Mario Perniola, *L'iconoclasma erotico di Bataille*, ora in *Philosophia Sexualis*, Ombre Corte edizioni, Verona 1998, pagg 137-150.

¹⁷ G.Bataille, *Le lacrime di Eros*, Arcana, Roma, 1973.

¹⁸ Mario Perniola, *ibidem*, pag 143.

¹⁹ Personaggio de *Le Bleu du ciel*, Georges Bataille, *Oeuvres Complètes, tome III*, Editions Gallimard, Parigi, 1971, pagg 377-487. In italiano, *Il blu del cielo*, Einaudi, Milano, 1996.

²⁰ G.Bataille, *Histoire de l'oeil*, Société Nouvelle Des Editions Pauvert, Paris, 1967. In italiano, *Storia dell'occhio*, Gremese Editore, Roma, 2000.

²¹ G.Bataille, *ibidem*, pag 105.

diverranno. Così l'individuo, mentre si spoglia, procede alla consumazione dell'altrui e del proprio corpo, accelerando in un certo modo l'avvio alla morte – accanimento sulla massima beckettiana dell'uomo nato a cavallo della propria bara.

È in Mishima lo stesso movimento verso l'esterno del proprio interno; lo stesso rito erotico di morte che mostra all'individuo se stesso senza veli, senza la maschera dell'immagine, rito del *seppuku* che espone le interiora dell'uomo, apertura del ventre che estrae l'individuo da se stesso. Si tratta del luogotenente Takeyama della novella *Patriottismo*²², novella che Annie Cecchi ha visto come diretta filiazione della lettura batailleana²³; ma v'è una sottile sfumatura da sottolineare, ed è una divergenza di direzione²⁴: intendendo come una traiettoria il movimento che porta l'eros verso la morte e il tragico, esso è in Bataille una caduta irresistibile nell'abisso, cioè si dispiega dall'alto verso il basso – e vedremo quanta altra importanza riveste tale dialettica alto/basso; Mishima invece, che tende ad accostare all'apertura all'altro la fusione nella continuità del mondo esterno, delinea uno spostamento dal basso verso l'alto, anche se esso è un movimento icarico, una tensione al sole che però impedisce di avvicinarsi per la troppa luce, e di accorgersi che le ali si stanno

²² Mishima Y., *Patriottismo*, in *Morte di mezza estate e altri racconti*, TEADUE, Milano, 1995.

²³ Annie Cecchi, op. cit., pag. 247. <<Quant à la nouvelle *Patriottisme*, écrite en 1960, elle fut directement influencée par la lecture de L'Erotisme.>>

²⁴ Si veda Annie Cecchi, *Op. cit.*, pag. 248.

sciogliendo. La caduta è inevitabile, ma l'intenzione era del tutto contraria.

La spoliazione del corpo ci riconduce a quella danza sul bordo dei limiti del linguaggio – per estensione della comunicazione –, che vede l'individuo sbilanciarsi in un movimento di apertura che diviene quasi scarificazione, spoliazione sviscerante del corpo per una significazione totale all'altro, l'altro conturbante e spronante all'adesione, alla comunicazione. È un *refrain* del pensiero batailleano, l'apertura delle parole “al di là di se stesse”. Più precisamente, è Denis Hollier a notare che Bataille non erige un sistema che si limita alla contemplazione dei risvolti dell'atto sessuale, un'erotologia, ma specifica la caratteristica di pratica e non di teoria di tale esperienza:

Mais Bataille ne parlera jamais d'érotologie. Il faut au contraire penser ici la tension de l'écart qui interdit de traduire l'hétérologie en érotologie, écart dans le quel la possibilité de la théorie elle-même se voit menacée ainsi que la fonction ancillaire du discours qui cesse, en effet, d'être le simple outil de son expression pour devenir le lieu d'une pratique, la matière même d'une expérience. (...). Il n'y a au contraire d'hétérologie effective que si elle se produit comme pratique.²⁵

Questo sconvolgimento che tenta di fuoriuscire dal significante è un vero e proprio atto di iconoclastia, il che contrappone Bataille a Mishima

²⁵ D.Hollier, *Op. cit.*, pag 162.

ancora una volta. Il corpo in Bataille è un coacervo di interiora e maleodoranti, <<gli stessi organi genitali sembrano a Bataille piaghe destinate alla suppurazione, la laidezza delle loro deiezioni rinvia alla putrefazione cadaverica>>²⁶, come la rosa anch'esso ha in sé l'idea della sua fine; non v'è mai contemplazione estatica di una bellezza canonica, non vi sono mai proporzionate membra che affascinino lo sguardo del narratore, il corpo è attraente solo nelle sue proiezioni più oscene, più disperate, all'estasi è associato il dolore, quel dolore consono al sacrificio in cui si perdono entrambi gli attanti. In Mishima invece, sebbene vi sia una constatazione della bellezza dolorosa²⁷, e al dolore venga accostato l'estasi, proprio come nel francese, in questi il corpo ha un universo potente in cui gode di tutte le attenzioni dovute. Lo scrittore giapponese ha vissuto un rapporto contrastato con il suo corpo, preferendogli le parole nella prima parte della sua vita, ma poi dedicandogli interamente al ritorno dal suo viaggio in Grecia, nel 1952, forgiandolo con ore ed ore di allenamento in palestra.²⁸ I personaggi dei romanzi di Mishima entrano sempre in scena preceduti da una descrizione delle loro fattezze, dei loro abiti, dell'espressione che hanno sul viso – e che li immortala in quel blocco monolitico che è la loro personalità, che subisce solitamente poche variazioni nel corso della storia; Matsugae Kiyooki, il luogotenente

²⁶ M.Perniola, *Op.cit.*, pag 142.

²⁷ Anche qui v'è una componente baudelaireiana non indifferente.

²⁸ A tale divisione tra corpo e parole, lo scrittore dedicò gli anni tra il 1965 e il 1968 alla redazione de *Sole e acciaio*, Guanda, Parma, 2000. Tornerò poi sull'argomento, volendo ora solo insistere sul valore del corpo estetico in Mishima in contrasto con l'appena esplicita visione batailleana.

Takeyama, l'ufficiale di marina Tsukazaki Ryuji²⁹ sono tutti aitanti e belli, la loro bellezza evoca la purezza, sono portatori di valori giusti, di onore e coraggio – e muoiono quando vengono meno a questi valori di cui sono epigoni. Questo apprezzamento del corpo è del tutto opposto alla laidizzazione che va operando invece Bataille in sintonia con i pittori medioevali di cui apprezza il desiderio di distruzione delle apparenze, dare luogo all'oscenità è per lui dare adito all'assoluto dell'umano, <<l'obscénité est cet animalité naturelle dont l'horreur nous fonde humainement>>³⁰. Tuttavia quest'attrazione così intensa esercitata da ciò che è turpe e fisicamente degradato, non può non far venire in mente il vuotatore di pozzi che inaugura la galleria di figure amate dal protagonista di *Confessioni di una maschera*, ed è il *trait-d'-union* tra eros e morte; così è possibile stabilire un parallelo di attrazioni tra i due scrittori, che rientrano a questo modo entrambi nella descrizione che Mario Perniola dà del sistema di attrazioni di Bataille:

Il disgusto che provocano la decomposizione della carne, il sangue mestruale, le deiezioni alvine, il brulicare immondo delle materie mobili, fetide e tiepide in cui finisce e da cui nasce la vita, presenta un'affinità profonda col desiderio erotico, per quanto difficile da cogliere e da determinare nella sua essenza.³¹

²⁹ Personaggi rispettivamente di *Neve di primavera*, *Patriottismo* e *Il sapore della gloria*.

³⁰ G.Bataille, *Oeuvres Complètes*, Tome VIII, Editions Gallimard, Paris, 1972, pag. 129.

³¹ M.Perniola, *Op.Cit.*, pag 141.

Ma proprio perché indeterminabile, l'essenza del desiderio erotico può allora oscillare tra un grado e l'altro della repulsione, della fascinazione esercitata dall'osceno, tra l'iconoclastia batailleana che distrugge i corpi e quella mishimiana che prima di perderli, li costituisce come esempio di bellezza assoluta.

Si può allora affermare, basandosi sulla distinzione che Perniola ha fatto all'interno del "fenomeno" erotismo, erotismo iconoclasta ed erotismo libertino, che lo statuto batailleano rientri nel primo dei due tipi, cioè iconoclasta mentre quello mishimiano nel secondo, cioè libertino. Per la definizione di quest'ultimo bisogna tornare a Sade. In *Madame de Sade*³² Mishima descrive il ritorno a casa del Marchese de Sade dopo una lunga detenzione. Egli viene però rifiutato dalla moglie perché ha rinunciato a dare vita ai suoi ideali afflosciandosi, lasciando che il suo corpo non possa più vivere in quel mondo alternativo che ha edificato per staccarsi da quello reale in cui non è accettato³³; la sintesi di pensiero ed azione che nel personaggio poteva essere in atto, viene vanificata dalla sua resa al mondo delle parole, resa cui lo stesso Mishima dovrà sottostare, ma che al momento non può che deplorare attraverso il rifiuto della marchesa de Sade:

³² Mishima Y., *Sado kôshaku fûjin*, MYZ XXX..

³³ Riguardo alla costituzione di un mondo alternativo si veda Susan J.Napier, *Escape from the wasteland. Romanticism and Realism in the fiction of Mishima Yukio and Ôe Kenzaburô*, Harvard University Press, Cambridge (Massachussets), 1991. Per quanto riguarda la fuga dalla realtà è tratto caratterizzante di Mishima Yukio ripreso da Charles Baudelaire, come ha notato Annie Cecchi, *op. cit.* pag 38; riporto ivi la sua traduzione di un brano dell'introduzione a *Confessioni di una maschera* dello stesso Mishima, in cui si ri fa alla baudelaireiana fuga verso i Tropici. <<*Sans doute le seul endroit où j'aurais pu vivre à mon aise eût-il été un pays tropical, non civilisé, dont je n'aurais pas connu la langue. Maintenant que j'y réfléchis, je me rends compte que depuis ma plus tendre enfance, j'ai eu la nostalgie de ces étés brûlants, qui bouillonnent sans relâche dans les terres sauvages*>>.

The Marquis, the quintessential man of action who yet has a probing intellect, has performed the ultimate treason, he has turned his back on action, which, Mishima makes clear, is the one true road of escape, and has instead sold out to the symbolic order, the world of language³⁴.

In vero la categoria cui appartiene l'opera di de Sade è quella libertina che, fiorita nel Diciottesimo secolo, s'aggiudicava uno spazio ristretto nell'ambito di quella critica alla società contemporanea che non mancava di fiancheggiare la produzione più prettamente filosofica di questo periodo. Per quanto riguarda la narrativa libertina i due grandi scrittori evocati sono de Sade, appunto, e Choderlos de Laclos, autore delle celeberrime *Liaisons Dangereuses*³⁵, definite da André Malraux <<une érotisation de la volonté>>³⁶. La letteratura libertina si avvale della parola come uno strumento efficace, l'erotismo è frutto della descrizione, essa si appunta sui particolari, li moltiplica, costruisce una scena e vi pone degli attori, <<l'erotismo passa attraverso il filtro dell'immaginazione; esso implica ed esige il doppio della narrazione>>³⁷. Perciò il libertinaggio sussiste come ripetizione di uno schema mediato dall'esterno e riprodotto sotto forma di teatro, di narrazione, di messa in scena di un testo che precede ogni passione. La parola precede l'azione.

³⁴ S.J.Napier, *Op. cit.*, pag 84.

³⁵ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Editions Folio, Paris, 1972.

³⁶ André Malraux, *Préface à Les Liaisons dangereuses*, Editions Folio, Paris, 1970, pag. 20.

³⁷ M.Perniola, *Op. cit.*, pag 137.

Inoltre, questa tensione frutto delle parole, è dovuta alla negazione del desiderio da parte del libertino, che si trova così a delegare alle parole il gioco dell'eccitazione. Elaborano così tali concetti Giovanni Macchia e Luigi de Nardis nella loro *Letteratura francese*:

Per il libertino, invece, che nella programmata gestione funzionale del proprio e dell'altrui corpo ha superato le motivazioni del piacere e per il quale vale l'equazione piacere uguale morte del desiderio, il desiderio e la sua permanente tensione sono quello che conta: egli ha dunque bisogno di parole, di tramiti razionali, perché il desiderio venga perpetuato.³⁸

L'utilizzo fiducioso della parola è componente del tutto assente in Bataille, mentre in Mishima è presente nella prima parte della sua produzione letteraria, fino alla metà degli anni Cinquanta, quando, di ritorno dall'Europa, il confronto della parola con il corpo la vedrà perdente, ma in vero l'Autore continuerà a gestire tale problema nelle opere riflettendo continuamente sul potere della scrittura e dei suoi limiti senza trovare una via d'uscita. E così, la tragedia della parola inutile messa in atto dall'iconoclastia di Bataille non trova luogo nell'opera mishimiana che, invece di evocarla come fa il francese e il suo illustre

³⁸ G.Macchia, L.de Nardis, M.Colesanti, *La letteratura francese dall'Illuminismo al Romanticismo*, BUR, Milano, 1997, pag 380.

predecessore Nietzsche³⁹, mette in scena una tragedia vera e propria, in cui i gesti sono state ponderati prima di essere compiuti, proprio come avveniva nei romanzi libertini della fine del Settecento⁴⁰.

³⁹ Annie Cecchi, *Op. Cit.*, pag. 259. <<Là où Bataille et Nietzsche évoquent un moment tragique, Mishima et son personnage mettent en scène une tragédie, dont les gestes sont maîtrisés>>.

⁴⁰ André Malraux, *Op. Cit.*, pagg 9-10. <<(…) faire agir des personnages de fiction, en fonction de ce qu'il pensent.(...)De tels personnages répondent au désir toujours profond de l'homme, d'agir en gouvernant son action. Avec eux, le héros finit, et le personnage significatif commence>>.

CAPITOLO SECONDO

Personaggi femminili:

tematiche e variazioni sul tema della femme fatale

2. Introduzione

Il rapporto tra uomo e donna nelle opere sia di Mishima sia di Bataille è descrittivo della concezione che dell'Erotismo i due autori hanno. In particolare, i personaggi femminili sono stigmatizzati in un ruolo che potrebbe in qualche modo ricordare quello della *femme fatale*, tanto in voga a partire dalla seconda metà del secolo Diciannovesimo. La *femme fatale* possiede determinate caratteristiche e, nelle descrizioni in cui essa compare, si rileva la regolarità con cui questi tratti fisici e morali appaiono, il che ha reso possibile il riconoscimento di un modello:

I saw pale kings, and princes too,

Pale warriors, death-pale were the all;

Who cry'd - <<La Belle Dame sans merci

*Hath thee in thrall! >>*¹

Emblematici a questo proposito questi versi di Keats de *La Belle Dame sans merci*, di cui si fregia la prima pagina del capitolo quarto del libro *La carne, la morte il diavolo nella letteratura del XIX° secolo* di Mario Praz²; allo stesso modo l'incipit del capitolo è, a mio avviso, determinante:

Vi sono sempre state delle donne fatali nel mito e nella letteratura, poiché mito e letteratura non sono che lo specchio fantastico della vita reale, e la vita reale ha sempre proposto degli esempi più o meno perfetti di femminilità tirannica e crudele.³

La genesi di tale figura viene ricostruita da Praz a partire dalla tragedia greca, passando per quella elisabettiana per approdare al Romanticismo e da lì all'esotismo e al carattere più spiccatamente perverso del Decadentismo, che assimila alla donna determinate qualità che la rendono definitivamente il tipo rimasto nella memoria letteraria⁴. Man mano che acquista un suo spazio nella storia della letteratura, ma anche della pittura, dato che nell'Ottocento c'è una certa affinità di temi e di modi di

¹ Keats, *La belle dame sans merci*. Trad : “Ho visto pallidi re, e anche principi, - pallidi guerrieri, tutti erano pallidi come la morte, - e gridavano: <<La Belle Dame sans merci – ti tiene in suo potere!>>”.

² M. Praz, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura del XIX secolo, il romanticismo nero*, Sansoni, Firenze, 1966.

³ Mario Praz, *ibidem*, pag. 143.

⁴ Si pensi anche alla figura della *Dark lady*, tipica del genere *Noir* nel cinema dagli anni Venti ai Cinquanta, in cui ella rappresentava una creatura bella e fragile, ma, direbbe Raymond Chandler, anche un “attira – guai”.

rappresentazione⁵, la *Belle Dame sans merci* assume dei contorni sempre più definiti, una fisicità e vitalità notevoli.



“*Salomé*” di Gustave Moreau

2.1 Il compagno della *femme fatale*

Il rapporto perverso che si instaura all'interno del “gioco di coppia” è sì determinato dalla naturale propensione della donna al sadismo, ma anche incoraggiato e favorito dalla complementare propensione dell'uomo al masochismo, vale a dire al doloroso piacere che questi prova nell'essere ammaliato dalla compagna:

⁵ Si pensi alla *Salomé* o alla *Giuditta* di Gustave Moreau.

(...) (Egli) è oscuro⁶, inferiore, per condizione o per temperamento, alla donna, che è di fronte a lui come la vedova nera o la mantide religiosa di fronte al suo maschio: qui il cannibalismo sessuale è il monopolio della donna.⁷

Aggressiva, intrusiva, la donna è determinante delle scelte e delle azioni del proprio compagno che subisce il suo influsso ed è ammaliato, soggiogato fino alla perdizione. Non a caso una delle figure più rappresentate è Salomé, da quella più nota di Oscar Wilde a quella del poema incompiuto di Mallarmé, col nome di *Hérodiade*, fino ai disegni stilizzati di Aubrey Beardsley e i colori ocra, bordeaux e oro dei quadri di Gustave Moreau: Salomé, la fanciulla che seducendo con la danza Erode, riesce a ottenere la morte di un uomo, Giovanni Battista, e la sua testa porta su un vassoio d'argento.



“Salomé” di A.Beardsley

⁶ Si tratta del compagno della *femme fatale*.

⁷ Mario Praz, *Op. Cit.*, pag. 147.

La *Belle Dame sans merci* è, ovviamente, bella, bella come una statua o un dipinto, la perfezione dei suoi tratti è ineguagliabile, ma non si tratta della bellezza pura ed angelica di una Beatrice o di quelle fanciulle trecentesche e rinascimentali descritte nell'intento di rispecchiare le loro qualità morali positive, la bellezza della *femme fatale* è dolorosa, portatrice di male, anzi, del Male.

2.2 Codificazione del personaggio

In tutte le rappresentazioni che ne sono state fatte, nei vari paesi, ella riunisce tutte le seduzioni, i vizi e tutte le voluttà. In particolare, nell'opera di Swinburne le sue peculiarità vengono fissate e codificate fin nel comportamento che essa provoca nell'uomo, che ne diviene <<*the powerless victim of the furious rage of a beautiful woman*>>⁸. E la donna ha sempre lo stesso genere di bellezza licenziosa, imperiosa e crudele, anche se in questo autore essa ha piuttosto la forma di un εἶδωλον più che di una creatura reale, idolo che reclama prostrazione ed obbedienza. La figura creata da Swinburne ha influenzato tutti i successivi scrittori e in particolare la pittura preraffaelita, colle sue donne addolorate, e per questo ammalianti, coinvolgenti nelle loro spire; non a caso Praz parla

⁸ Citato in Praz, *ibidem*, pag.149. La frase è tratta dai *Whippingham Papers* di Swinburne.

proprio di due aspetti della *femme fatale*: quella crudele nei modi e nelle fattezze, e quella il cui aspetto non tradisce l'animo malvagio in quanto all'apparenza è bisognosa di protezione ed aiuto, la sua innocenza attira l'uomo ma è anche la sua trappola.

La *femme fatale* è in genere pallida, come un vampiro, e, ha indicato Walter Pater, ella sorride e il suo sorriso è glaciale, soprattutto è ambiguo, non esprime affatto gioia, ma un senso di superiorità riconducibile al potere che ella sa di avere: è il sorriso della *Gioconda* di Leonardo, <<il sorriso impenetrabile, sempre animato da qualcosa di sinistro, che plana su tutta l'opera di Leonardo>>⁹; il suo sorriso è poi accompagnato da uno sguardo ammaliatore, ella ha occhi neri e penetranti, occhi mediorientali, legati al fascino che l'esotismo esercitava sui *milieux* letterari decadenti in particolare, si pensi a Théophile Gautier in genere o alla *Salanmbô* di Gustave Flaubert, alla *Fille aux yeux d'or* di Honoré de Balzac .

A questi connotati fisici e morali si accompagna tutta una serie di esperienze intrattenute dalla donna e dall'uomo: si ha così un'ampia descrizione di episodi di sadismo, di masochismo, di algolagnia, di ebbrezza panica fino al misticismo e alla blasfemia, e, naturalmente, di Morte. Si tratta della *Mademoiselle Bistouri* di Baudelaire¹⁰, della Isabella

⁹ L'espressione è di Thomas Griffiths Wainwright, citata da Praz, *ibidem*, a pag.151.

¹⁰ C. Baudelaire, *Madame Bistouri*, in *Le Spleen de Paris*, Editions Le livre de poche, Parigi, 1998, pagg. 130-132.

Inghirami¹¹ di D'Annunzio, de *La Marquise de Sade* di Rachilde¹², <<(D)elle donne isteriche, dalla volontà esasperata nelle mani delle quali l'uomo diviene uno strumento sottomesso>>¹³.



“Beatrice, ritratto di Jane Morris” di Dante Gabriel Rossetti.

Il quadro è allora quello di una donna in qualche modo fragile, dedita al male per auto-conservazione, per evitare la sopraffazione, ma al punto da restare invischiata nel piacere dato dall'esperienza della posizione di manipolatrice di vite altrui. Inoltre l'ebbrezza data dal potere, dalla seduzione è sconfinata, così che, sia che ella venga descritta angelicata, perché pallida, bella ed esile come un fuscello, all'apparenza bisognosa di protezione, sia che la sua immagine sia manifestamente diabolica,

¹¹ È la protagonista femminile di *Forse che sì, forse che no*, ultimo romanzo di Gabriele d'Annunzio.

¹² *Nom de plume* di Anne-Marie Vallette, una delle poche donne del periodo ottocentesco ad essersi dedicata alla letteratura libertina, in vero i suoi testi sono noti per la perversione che vi è ampiamente descritta.

¹³ Mario Praz, *Op. Cit.*, pag. 152.

impunita e malvagia, il rapporto che col male ella intrattiene non pone limiti alla sua determinazione nell'ottenere ciò che desidera: l'umiliazione, l'asservimento, finanche la morte del compagno.

2.2.1 Mishima Yukio e Georges Bataille

Fatto questo breve *excursus* sulla figura della *femme fatale* secondo una certa letteratura particolare del diciannovesimo secolo che affonda le sue radici nel secolo precedente, si procederà a visionare il ruolo giocato dai personaggi femminili nella narrativa sia di Mishima Yukio sia di Georges Bataille.

Scrivendo entrambi opere in cui l'erotismo è l'elemento dominante nella sua relazione con la morte, è ovvio che la donna rivesta un ruolo fondamentale e con determinate connotazioni che la accomunano alla *femme fatale* ma che la rendono anche differente. Il che non permette una totale adesione agli stilemi della figura finora osservata, in quanto, nella loro narrativa, sia Mishima sia Bataille non hanno riprodotto una donna fatale, ma un individuo la cui presenza riconduce sicuramente alla stessa problematica psicologica che soggiaceva a questa precedente letteratura: cioè un rapporto non felicemente vissuto con la donna, traslato nella forma scritta con caratteristiche del tutto peculiari. E per quanto riguarda i

due scrittori interessati, le modalità di descrizione delle figure femminili si avvalgono della constatazione che queste non rappresentano che un mezzo per raggiungere altro, un ponte per comunicare altro, e soprattutto il cui corpo è il luogo del dialogo continuo tra Eros e Thanatos.

2.2.2 Mishima Yukio: la donna come personaggio attivo

In Mishima Yukio la donna è descritta con maggiore profondità della controparte maschile, ed è ad un tempo personaggio positivo e negativo. Ha sempre un'aura ambivalente che la rende attraente e ripugnante per il protagonista maschile. Questa aura è determinante in quanto ella è quasi sempre il motore dell'azione: al pari dell'uomo, anche lei è attiva nel campo dell'agire ma, non esautorando da certa concezione della letteratura occidentale, ed anche orientale, <<*have frequently been the vessels through which male characters work out their fears and desires*>>¹⁴.

La sua azione è allora interpretata come una minaccia; e tale minaccia che la donna rappresenterebbe per l'uomo e per il mondo di questo, è legata alla possibilità di dare la vita, e quindi la continuazione di questa, che la maternità le conferisce¹⁵. In un senso più ampio, ella è di

¹⁴ S.J. Napier, <<*Escape from the wasteland*>>, Hawaii University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, pag 93.

¹⁵ Si pensi alla descrizione dei personaggi femminili nell'opera di Tanizaki Jun'ichirō che Mishima ha fatto: <<*Dice Mishima (in Sakkaron, 1970), che le donne di Tanizaki, seppur con una forte caricadi erotismo, devono essere viste nella duplice veste di jibo e Kishimonjin. Jibo vale a dire "madre compassionevole", ha tutti i requisiti di*

impedimento e di ostacolo alla realizzazione vitale od artistica dell'uomo; ad esempio, il mondo creato in due opere come *Kinkakuji* e *Gôgô no eiko* sono <<*virtually all masculine worlds in which women play largely negative roles, serving on the most basic level as sexual threats*>>¹⁶.

Quindi l'icona romantica che è il mare per il tenente Tsurazaki Ryuji ha come nemica Kuroda Fusako; e l'abbandono di tale attrazione per la vita eroica del marinaio a favore di quella, parimenti forte, per la donna, verrà punita inesorabilmente da un pugno di ragazzini tra cui il figlio della stessa Fusako, Noboru. E ancora, il nostalgico splendore del Padiglione d'Oro, i sogni d'avventura e di bellezza che ne scaturiscono, sono tutti distrutti ed ostacolati da personaggi femminili: da Uiko, che irride la balbuzie del protagonista Mizoguchi, dalla madre di quest'ultimo, dalla donna con cui, sempre questi, scopre l'abate, che infrange così l'integrità della sua figura fortemente etica.

Il disagio di questi due individui, Mizoguchi e Tsukazaki Ryuji, di non appartenere al mondo cui aspirano, viene amplificato dall'impossibilità di attingervi che le donne, con la loro semplice presenza o con gli atti, rendono reale. Perciò le protagoniste femminili si volgono contro la propensione artistica, la propensione per l'azione, per la fantasia, per l'evasione propria dell'uomo. Napier puntualizza che più che minacciare

comprensione, amore, abbraccio onnicomprensivo e simboleggia un sicuro rifugio. Kishimonji (sanscrito Harīti) è una leggendaria figura della tradizione buddista, una feroce orchessa che alla fine si tramuta, per amore, in una divinità materna e protettiva>>, in Tanizaki Jun'ichirō, *Opere*, a cura di Adriana Boscaro, Ed. Bompiani, Milano, 2002, pag. xxviii.

¹⁶ S.J.Napier, *ibidem*, pag 107.

il *penchant* e la realizzazione artistica maschile, esse ne minaccino la pretesa artistica, la passività intellettuale.

(...)It still possible to question exactly how women represent a threat to art in Mishima's work. (...) yet, one may argue that it is not so much that women threaten artistic pretensions, but rather that they threaten the pretentious artist, the passive intellectual protagonist¹⁷.

Si pensi alla protagonista di *Utage no Ato*¹⁸, che soppianta interamente il marito nella sua vita intellettuale, organizzandone in sua vece, ed a sua insaputa, la campagna elettorale; alla cortigiana il cui ricordo abbaglia l'Abate di Shiga¹⁹, o addirittura a Sonoko che, in *Confessioni di una maschera*, <<*is perhaps the greatest threat to art, because her very existence threatens to rip off the mask that the protagonist has worked so patiently to create*>>²⁰.

L'individuo di sesso femminile condivide così con il partner maschile il campo dell'azione e, soprattutto, come gli eroi d'azione è "naturale", in quanto è <<*usually physically attractive, spontaneous, narcissistic, and extremely unintellectual*>>²¹.

¹⁷ S.J.Napier, *Op. cit.*, pag 96.

¹⁸ In italiano, *Dopo il banchetto*, U.E.Feltrinelli, Milano, 1998.

¹⁹ Y. Mishima, *L'amore dell'abate del tempio di Shiga*, in *Narratori Giapponesi Moderni*, Ed. Bompiani, Milano, 1987.

²⁰ S.J. Napier, *Op. cit.*, pag 96.

²¹ S.J. Napier, *ibidem*, pag 97.

2.2.3 Scene di maternità

Anche la loro positività è legata alla maternità, in quanto sinonimo di vita. Ma il parto, e pensiamo a *Kinjiki*²², è descritto in una luce cupa, anche se è proprio grazie all'esperienza di uno <<spettacolo così terribile>>²³ che i due coniugi sembrano essere veramente marito e moglie agli occhi dei genitori (Yuichi, il marito, è infatti omosessuale). Al contrario, una scena di maternità i cui toni sono quelli della coscienza dell'impossibilità che tale stato possieda una bellezza che possa esistere fattivamente nel mondo reale, è in *Kinkakuji*:

Fu allora che accadde una cosa che mi sembrò incredibile. Rimanendo rigidamente seduta, la donna si aprì il kimono; mi pareva di sentire lo stridere della seta tirata da sotto alla stretta dell'obi. Apparve un petto candido. Trattenni il respiro. La giovane scoprì una mammella turgida e bianca che strofinò delicatamente, mentre lui si avvicinava strisciando sulle ginocchia.²⁴

La toccante scena d'addio è distrutta dalla seconda comparsa della donna nel corso della storia, in cui viene descritta pateticamente per la

²² Y. Mishima, *Kinjiki*, in *MYZ*, vol. VIII., Kôdansha, Tôkyô, 1972. In italiano, *Colori proibiti*, Ed. Mondadori, Trento, 1989. Per la scena del parto si vedano le pagg 305-309.

²³ Y. Mishima, *ibidem*, pag 311.

²⁴ Y. Mishima, *Il Padiglione d'Oro*, E. U.Feltrinelli, Milano, 1995, pag 53. In giapponese è *Kinkakuji*, in *MYZ*, vol. VI.

strada mentre si offre ai passanti, proprio ad enfatizzare l'impossibilità e vanificare la scena sopra citata.²⁵

I quadri di maternità di entrambe le opere hanno in comune il voyeurismo: in *Kinkakuji*, la coppia è spiata da Mizoguchi e l'amico che hanno scoperto la giovane donna in attesa dell'ufficiale suo amante. In *Kinjiki* invece, gioca un ruolo dominante la figura del marito Yuichi, dalla invidiata bellezza, strumento di vendetta di un vecchio scrittore astioso nei confronti delle donne che lo hanno maltrattato: il giovane, che proprio per il suo aspetto ha l'abitudine di "essere guardato", può ora "guardare" liberamente; anzi, di fronte all'impetosa bruttezza della partoriente, avverte la propria bellezza svuotarsi di significato:

La bellezza di Yuichi, che era stata colmata dalle lodi di tanti uomini e donne, e che pareva esistere solo per essere guardata, aveva per la prima volta riacquisito la sua funzione, esisteva ormai solo per guardare.²⁶

Altro aspetto negativo che interessa la maternità è il suo essere, ovviamente, generata e generante un nucleo familiare. Tale nucleo è costituito anche da una figura paterna, che in Mishima è pressoché inesistente, e quando presente del tutto inadeguata.

²⁵ A tale proposito si veda anche S.J.Napier, *Op. cit.*, pag 98.

²⁶ Y. Mishima, *Colori Proibiti*, Mondadori, Trento, 1989, pag 307-308.

In Mishima's novel, the fathers are also connected with evil; but it is the evil of conformity and sterile dreams, of tedious bourgeois existence. The Word of the Father in Mishima is the discourse of what he called in his interview with Ōe "ordinary life", and it must be rejected at all costs.²⁷

Perciò, sempre secondo Napier, sebbene la donna non abbia sempre un ruolo negativo, la sua potenziale maternità la pone in conflitto con l'immaginario, mettendola dalla parte della grigia realtà. Così Noboru uccide Ryuji perché abbandona il sogno del mare e perché non diventi suo padre; ed in *Kinkakuji*, la madre di Mizoguchi non viene mai descritta con affetto dal protagonista, e addirittura, in quanto adultera, è <<*the emblem of everything that Mizoguchi must run away from*>>²⁸.

2.2.4 La bellezza come elemento discriminante

Ciò non toglie che i personaggi femminili siano i meglio elaborati dallo scrittore, quelli di maggiore tridimensionalità e che hanno più spazio nella narrazione. Ma la loro costruzione ha spesso sollecitato nella critica, ed è il caso di Gwenn Boardman Petersen, l'idea della misoginia. Ciò è assolutamente errato, non avendo Mishima pietà né per gli uni né per le altre, quando si tratta di manipolare i personaggi per fini artistici: è vero

²⁷ S.J.Napier, *Op. cit.*, pag 122.

²⁸ S.J.Napier, *ibidem*, pag 123.

che le donne sono descritte spesso con le sembianze o il comportamento di animali in genere e di insetti in particolare, ma il discorso è valido per ambo i sessi, poiché l'unico tratto discriminante è la mancanza di attrattiva estetica. E' il fatto che i personaggi femminili siano più ricorrenti a far sì che siano anche quelli più criticati dallo scrittore.

Stando a Gwen Boardman Petersen, addirittura

Usually, the (rare) glimpse of feminine beauty in Mishima's work are obscured by a sense of incompleteness, by flawed perceptions, by ugly and even immoral actions, with perhaps an exception in the fisher-maid of the *Sound of the waves*.²⁹

Dunque per Boardman in Mishima la comparsa di una donna è categoricamente legata ad azioni immorali, ad un senso di incompletezza che nell'autore giapponese ha una particolare importanza, essendo fondante di molta sua teoria poetica.

2.2.5 Hatsue

L'unica eccezione di cui Boardman parla è Hatsue, la fanciulla pura, figlia del mare e della semplicità, che in *Shiosai*³⁰ ricorda la Cloe della

²⁹ G.B.Petersen, *The moon in the water. Understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima*. The University press of Hawaii, Honolulu, 1979. Nota 46 pag 303.

leggenda greca, che Mishima apprese nel suo viaggio del 1952, durante il quale il contatto con l'antica civiltà e cultura greche risvegliarono in questi la passione per il corpo, per il sole e per la tragedia con i suoi stilemi, sollecitato anche dalla lettura de *La nascita della Tragedia* di Nietzsche. Qui, inoltre, ricavò la spinta che lo allontanerà dal mondo delle parole a favore di quello più tangibile del corpo umano. Così in questa novella a lieto fine, forse l'unica che egli abbia scritto, i due protagonisti vivono la loro tenera storia d'amore nel rispetto e nella timidezza della pudicizia, sì che resta nota, perché del tutto insolita, la scena nella caverna, durante un temporale, in cui i due ragazzi si addormentano l'uno accanto all'altra, senza giacere insieme, pur essendosi visti nudi. Questa totale adesione del personaggio di Hatsue alla figura di fanciulla pudica riscontrato da Boardman mi sembra però voler dipingere un individuo a tutto tondo, ma che in sé ha in embrione personaggi posteriori tipici in Mishima. Per cui si può affermare che essa rispetti in pieno la morale insita in sé, ma che, nella stessa scena della caverna, resti per un attimo in bilico tra la caduta³¹ e la salvazione, optando poi per la seconda. Il che ci permetterebbe di identificare l'ansia morale dello scrittore per quell'Eden che Napier dichiara proprio di questo periodo di Mishima, ancora non

³⁰ Y. Mishima, *Shiosai*, in MYZ, vol. In italiano, *La voce delle onde*, U.E. Feltrinelli, Milano 1994.

³¹ <<In a way it reveals a yearning for a lost innocence, for a Pre-fall paradisaical life in which man existed in harmony with nature>>, definizione di mondo pastorale di J. Cuddon, in Susan J. Napier, *Op. Cit.*, nota n°3, pag. 228.

troppo conscio della propria impossibilità di adeguarsi completamente al mondo esteriore³².

Insomma l'idea che stava per spogliarsi al cospetto di un uomo non le era nemmeno passata per la testa. Si svestiva davanti al fuoco semplicemente perché si dava il caso che quello fosse l'unico fuoco disponibile, e perché lei era bagnata.³³

Rifugiatasi in una grotta in cui Shinji, il protagonista s'è riparato a sua volta, ed ha anche acceso un fuoco finendo per addormentarsi davanti, la fanciulla si spoglia del tutto naturalmente rispondendo al chiaro istinto di asciugare i propri vestiti inzuppati dalla pioggia. La constatazione della nudità altrui non stimola in Shinji alcun desiderio, ma a chiedersi perché essa si copra una volta che ha palesato il fatto di non essere dormiente:

Ma il ragazzo non aveva più intenzione di chiudere gli occhi. A sua memoria aveva sempre visto nude le donne di quel villaggio di pescatori; ma era la prima volta che vedeva nuda la ragazza che amava. E non riusciva a capire perché proprio quella nudità dovesse innalzare una barriera tra loro, rendendo difficili le cortesie abituali e la spontanea familiarità cui era avvezzo. Con la schiettezza della gioventù, s'alzò in piedi.³⁴

³² Essa definisce il mondo di *Shiosai*, un luogo iperpastorale, comunque mondo alternativo alla realtà che l'autore va costruendo. L'autrice sottolinea come, nelle opere successive, il protagonista sia esiliato dal suo mondo di romanzo che poi torna solo in lampi. Susan J. Napier, *ibidem*, pag. 42.

³³ Y. Mishima, *La voce delle onde*, U.E. Feltrinelli, Milano, 1994, pag 70.

³⁴ Y. Mishima, *ibidem*, pag 71.

Hatsue dichiara il proprio pudore davanti al corpo vestito del compagno; solo la nudità di entrambi può collocare in situazione di parità i due giocatori della partita, solo il salto attraverso il fuoco per raggiungerla può sancire il diritto alla possessione, la sfida lanciata alla virilità pone allora la fanciulla, in questo caso, nel ruolo di *femme fatale*, essendo lei a condurre in pieno il gioco e poi a rifiutare di concedersi. L'autore crea una certa tensione determinata dalla caverna illuminata dal fuoco crepitante, le cui fiamme stagliano ombre mobili sulla parete rocciosa, fiamme in perpetuo movimento accentuato dal forte vento che spira all'esterno, motore della tempesta in atto, elemento di caos esterno³⁵, ma contrappunto alla calma e positiva determinazione della ragazza al momento della negazione di sé, alla felicità del protagonista maschile conscio di una propria completezza nel comprendere il rifiuto della compagna:

“E’ male. È male!...E’ male che una ragazza faccia queste cose prima di sposarsi.”³⁶

La scena è di una toccante semplicità, incredibile nel panorama di scene di incontri tra uomini e donne di Mishima, ove i rapporti

³⁵ <<Di tanto in tanto il fuoco morente crepitava. I due giovani sentivano quel rumore e il sibilo della tempesta mescolati ai battiti dei loro cuori. A Shinji sembrava che quell'incessante sensazione di ebbrezza, il confuso fragore del mare all'esterno e lo strepito della bufera sulle cime degli alberi, scandissero assieme il ritmo violento della natura.>>.

Y. Mishima, *ibidem*, pag 74.

³⁶ Y. Mishima, *ibidem*, pag 74.

eterosessuali, ma anche omosessuali, non hanno mai un'aura positiva, ma sono lo specchio di una impossibilità di confronto, accettazione e convivenza tra gli individui³⁷. A questo punto la figura della donna gioca un ruolo decisivo nel farsi promotrice di tale incompatibilità, di tale insolubile constatazione, anzi accelerando il processo di putrefazione della morale di un rapporto, o spingendo, come abbiamo detto, l'uomo ad azioni terribili, moralmente discutibili e addirittura alla mortificazione di se stesso.

2.2.6 Etsuko

Personaggio che rientra pienamente nella cerchia delle donne fatali è sicuramente Etsuko, protagonista femminile di *Ai no kawaki*³⁸: Etsuko è una giovane vedova invitata dal suocero a vivere con lui e la famiglia, composta dai due fratelli del defunto marito con rispettivi mogli e figli, nella residenza in campagna acquistata al momento della pensione.

Questa donna è avulsa dal mondo che la circonda, tanto che gli sguardi dei familiari e degli abitanti del villaggio si appuntano su di lei ispessendo la diceria che sia “strana”. Ma in vero è solo silenziosa, volta al suo rimuginare l'acquisizione di una libertà personale da tempo perduta.

³⁷ Ancora Boardman, *ibidem*, pag 304.

³⁸ Y. Mishima, *Ai no kawaki*, in *MYZ*. In italiano pubblicato da Guanda Editore, Parma, ultima edizione 2000.

Tutto il suo essere è proteso verso questa liberazione che percepita al momento della morte del marito. Dice Napier al proposito:

(She) compares her husband's dying to their honeymoon. (...) For Etsuko to return to life (to self-reconstruct) and regain the sense of control and liberation she had felt at her husband's death, she must find another object of passionate attachment and this object, too, must ultimately die.³⁹

Al capezzale del letto d'ospedale del marito morente Etsuko rivà al passato con la mente, l'agonia dell'uomo la trasporta in uno stato simile a quello vissuto in luna di miele, la risata che sfugge all'uomo nell'estatico dolore della malattia la scalza indietro nel tempo, quando Ryonosuke rise alla vista di un bambino trascinato dal suo cane a terra. Il riso batailleano sfugge tra le righe del racconto: nel dolore l'uomo, manipolato dalla morte come una marionetta, si prende gioco della vita, << (...) *allungava la lingua ormai secca e rideva a voce alta, mostrando gli incisivi color terracotta per il sangue che colava dalle gengive...* >>⁴⁰, e questo sorriso macabro è identico al sorriso giocoso spiegato un tempo, e in questo riso ha la sua chiave di volta la convergenza dei binari del tempo in seno alla donna, concentrati in un unico momento riassuntivo della sua vita con l'uomo che ora sta osservando morire. La sensazione di potere, di tenere

³⁹ Susan J. Napier, *op.cit.*, pag 77.

⁴⁰ Y. Mishima, *Sete d'amore*, Ed. Guanda, Parma, 2000, pag.37.

tra le mani il filo della vita del compagno, unita al voyeuristico piacere dell'osservazione collocano pienamente Etsuko al rango di donna fatale. Ce lo dicono le sue stesse parole, mentre attende la morte del marito con dedizione monacale:

Come la moglie di un pescatore, mi recavo ogni giorno in riva al mare, vivevo sola e attendevo. Infine trovai un cadavere nell'acqua stagnante tra gli scogli della baia. No, respirava ancora. Lo trassi subito fuori dall'acqua? No, non volli. Mi limitai a rimanere china sull'acqua a fissarlo con passione e con fatica, senza concedermi né riposo né sonno. Rimasi a contemplare quel corpo che ancora respirava, completamente immerso nell'acqua, fino a che non avrebbe più gemuto, urlato, emesso il suo caldo respiro...⁴¹

Il sentimento di potenza, di dominio che Etsuko prova al momento della morte, e nel suo compimento, è quindi irripetibile nella realtà che seguirà, tanto che avrà bisogno di rimpiazzare l'uomo di un tempo con un altro uomo, e, come dice Napier, egli dovrà necessariamente morire, per riportarla alla stessa condizione di superiorità in cui ella sente completo il proprio essere. Etsuko è personaggio che agisce; solo nell'azione potrà ristabilire l'ordine interno al suo mondo, non con le parole, sicché <<*It is not (her) language that has changed the world, it is (her) actions*>>⁴². Non a caso l'uomo di cui sceglie di innamorarsi, Saburô, è descritto come

⁴¹ Y. Mishima, *ibidem*, pag. 41.

⁴² Susan J. Napier, *ibidem*, pag. 80.

un essere istintivo, non intellettuale⁴³, è il suo corpo quello che interessa, è il suo corpo che è passibile di ferite, come, al momento della festa, è il suo corpo che è possibile colpire con una zappa ed uccidere. Saburô è un classico esempio di virilità, il suo corpo è magro e muscoloso, temprato dall'alimentazione essenziale e dal lavoro nei campi, sotto il sole che ne ha cotto la pelle, rendendola più scura e lucida. Laddove manca la parola, il corpo supplisce in pieno. Al contrario Etsuko è donna che ragiona, che medita i suoi piani e coltiva la propria sopravvivenza, e, come altri personaggi femminili di Mishima, il suo corpo è assimilato a quello di un insetto, il che denota la caratteristica predilezione dell'autore per i corpi maschili⁴⁴ e l'identificazione della donna con la femmina di taluni insetti, che, dopo l'accoppiamento, uccide il maschio e lo mangia:

The female body is often seen in animal terms in Mishima's work – and the animal (or insect) is apt to be dead or in the process of destruction (including sexual “death”).⁴⁵

E nel testo stesso del romanzo, dopo lo scontro, nel tumulto della festa, in cui Etsuko per sorreggersi ha affondato le unghie nella schiena di Saburô:

⁴³ <<Le parole che pareva strappare una a una dal suo carattere taciturno. Pesanti come rudi frutti selvatici...>>, Y. Mishima, *Op.Cit.*, pag.31.

⁴⁴ Ad eccezione della sposa Reiko del tenente Takeyama in *Patriottismo*.

⁴⁵ Gwenn Boardman Petersen, *The moon in the water. Understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima*, University Press of Hawaii, Honolulu, 1979. Nota 17 pag. 235,

Etsuko se ne stava a capo chino, intenta a contemplarsi le unghie. Una di esse era macchiata da un'incrostazione di sangue rappreso, ormai color ruggine. Avvicinò *istintivamente* l'unghia alle labbra.⁴⁶

Il personaggio è assimilato ad una zanzara perché succhia il sangue dell'uomo che brama, ma si potrebbe dire che lo stia assaporando prima di togliergli la vita. Di fatti, "Etsuko – vedova nera" otterrà nelle battute finali del racconto una dichiarazione di comodo da parte di Saburô, che immagina di accontentare la donna dichiarandole che è innamorato di lei. Ma è troppo tardi, poiché le parole non sono il mezzo adatto alla comunicazione tra questi due individui, essi non possono avvalersene, non hanno fratture che possano loro permettere di penetrare e metterli in contatto, per lo meno sullo stesso piano, al fine di venirsi incontro ed unirsi, <<(...) sarebbe probabilmente bastato che lei avesse appoggiato delicatamente la mano sulla spalla di Saburô perché tutto si risolvesse>>.⁴⁷ Troppo tardi perché ella si ritrae, ma avendo risvegliato in lui il desiderio sessuale, egli dà inizio, in maniera goffa e violenta, al rito della seduzione; Etsuko è invece inorridita, conscia della falsità delle dichiarazioni del giovane, dall'inutilità delle parole⁴⁸: desidera solo

⁴⁶ Y. Mishima, *Sete d'amore*, Ed. Guanda, Parma, 2000, pagg 111-112; il corsivo è mio.

⁴⁷ Y. Mishima, *Ibidem*, pag. 178.

⁴⁸ <<Ma fra di loro v'erano le parole a separarli come ostinati fantasmi, e Saburô non comprendeva il motivo del rossore che si diffondeva sulle guance della donna>>, Mishima Y., *ibidem*, pag. 178.

colpirlo a morte⁴⁹. E il volto di Saburô viene ricoperto dalla terra fresca della tomba che è stata scavata per nascondere il cadavere. Il volto distorto dall'ultimo dolore che appare sorridente, la bocca semi aperta lascia scoperti i denti in un sorriso, bianchi denti che brillano alla luce della luna, che rifulgono: un altro morto che ride del vivo, che irride la propria morte.

2.2.7 Satoko e la *Tetralogia del Mare della Fertilità*

Altro personaggio femminile fortemente simile alla *femme fatale* per le caratteristiche sopra enunciate è Satoko, coprotagonista del primo volume della Tetralogia del Mare della Fertilità: *Haru no Yuki, Neve di primavera*⁵⁰.

Il giovane protagonista Matsugae Kiyooki muore per amore di questa fanciulla, che in seguito prenderà la tonsura divenendo monaca. I toni tristi di questa che, all'apparenza, potrebbe restare un'infelice storia d'amore, vanno a confluire nella trama-fiume di un percorso lungo più di mille pagine dando il la al gioco di reincarnazioni che lo scrittore tesse per condurci fino al giardino del monastero di Gesshu, dove Satoko è divenuta badessa. Il giardino dell'assenza di ogni significato, in cui il sole

⁴⁹ <<Questa fine è la naturale ricompensa per avermi tormentata. Nessuno ha il diritto di tormentarmi! Nessuno può tormentarmi!>> sono le parole di Etsuko a Yukichi dopo aver assassinato Saburô. Y. Mishima, *ibidem*, pag. 184.

⁵⁰ Y. Mishima, *Haru no yuki, MYZ*, volume XVI, Kôdansha, Tokyo, 1972. In italiano, *Neve di primavera*, Bompiani, Milano, 1991, ora riedito nel 2002 – ma è la stessa traduzione di Riccardo Mainardi dall'americano di John Nathan.

si mescola al verde abbagliante dell'erba e il silenzio è stordente e l'unico senso che ne trapela sono l'assurdità e l'inutilità della corsa dei fiumi nel mare privo di acqua che è il nulla: il ciclo delle reincarnazioni non è mai stato vero, la nuova badessa di Gesshu dubita della stessa esistenza di Matsuagae Kiyooki.

L'introduzione del personaggio femminile è accompagnato da un incidente: nel primo capitolo del primo volume della tetralogia, l'incontro di Satoko e Kiyooki nel giardino di quest'ultimo avviene in concomitanza con la scoperta del cadavere di un cane appeso tra le rocce immerse nello scroscio d'acqua della cascata del giardino alla cinese del barone Matsugae: segno infausto per la visita, ma anche associazione della donna ad un animale morto; è infatti Satoko, <<con un'audacia suscettibile di essere giudicata poco femminile>> ad identificare nell'oggetto penzolante un cane, <<incurante delle sue implicazioni infauste>>⁵¹. Così, tutta la storia d'amore si dipana progressivamente secondo <<la perversità di Satoko>>⁵², la quale, per il protagonista, agisce coscientemente umiliandolo od esaltandolo a seconda del suo desiderio.

(...) <<Il perché non lo so>>, replicò lei, versando accuratamente una goccia d'inchiostro nell'acqua tersa del cuore di Kiyooki. Non gli lasciò il tempo di erigere le sue difese.

⁵¹ Y. Mishima, *ibidem*, pag. 28.

⁵² Y. Mishima, *ibidem*, pag. 149.

Lo sguardo del ragazzo si indurì. Le cose erano sempre andate in questo modo. Ecco perché la detestava. Senza il minimo preavviso, lei aveva il potere di affondarlo nell'inquietudine più angosciosa. La goccia d'inchiostro si allargava, grigia e deprimente, offuscando quel cuore che poc'anzi era stato trasparente⁵³.

La fanciulla appare bella sin dal primo momento, e bella di una bellezza pura e scevra di ogni perversione o malvagità, ma attraverso le sue parole e le sue azioni ella è artefice del decesso dell'appena ventenne Kiyooki, e dà così l'abbrivio al circolo di vite e di morti che muove l'intera tetralogia, *fil rouge* che tiene salda l'intera struttura fino allo sgretolamento finale, in cui è sempre Satoko ad avere un ruolo predominante nella distruzione dell'illusione del *samsara* che Mishima ha creato con i tre romanzi precedenti. Nell'ultimo, *Lo specchio degli inganni*⁵⁴, ella è l'elemento umano che rivela che quel giardino pieno di luce e di silenzio è il nulla, realtà cui è ridotta la società giapponese del secondo dopoguerra, nelle poche righe che chiudono il quarto ed ultimo romanzo de "*Il mare della fertilità*"⁵⁵.

Peraltro, Satoko è emblematica in quanto:

⁵³ Y. Mishima, *ibidem*, pag 31.

⁵⁴ Y. Mishima, *Lo specchio degli inganni*, Ed. Bompiani, Milano, ultima ristampa 2002. In giapponese, *Tennin no gosui*, in MYZ, vol. XVII, (in realtà il titolo significa "I cinque segni della decomposizione di un essere del cielo").

⁵⁵ <<Il giardino era vuoto. Era venuto, rifletteva Honda, nel luogo del nulla, ove ogni ricordo è cancellato. Il sole estivo inondava la pace del giardino>>, Y. Mishima, *ibidem*, pag 237.

At one point, Satoko had seemed like Women to Honda – but the image carried none of the promise found in the Woman of Kawabata's *Snow country*.⁵⁶

Dunque ella rappresenterebbe per Honda, amico di Kiyooki e protagonista dell'intera tetralogia, la Donna per antonomasia, soprattutto in vista delle altre donne descritte nell'opera che rasentano la femminilità ma poi la aggirano in un modo o nell'altro. La moglie di Honda, che rientra più agilmente nella norma negativa delle donne mishimiane, in quanto è vista come un pesce morto sulla spiaggia, con le sue gambe gonfie, il suo lento procedere affannoso, per nulla agile a confronto con la principessa thailandese Ying Chan, terza presunta incarnazione di Kiyooki, naturalmente bella, ma omosessuale. L'omosessualità di questo personaggio annulla la sua potenziale maternità, così che il suo ruolo è più vicino a quello di un eroe d'azione. Che sia una donna è fondante per l'attrazione che esercita su Honda, il quale tenterà di sedurla per ottenere il controllo sulla sua persona. Tale desiderio di controllo è il risultato della coscienza di appartenere alla sfera inferiore dei personaggi non attivi, ma intellettuali passivi. Conquistando Ying Chan, incarnazione di Kiyooki, potrà così eliminare il sentimento di gelosia sempre provato ed assurgere ad eroe. Con il fallimento di questo tentativo, il protagonista dovrà ricorrere ad un sotterfugio: ecco allora la scena in cui questi spia attraverso il buco praticato nella parete comune tra le camere da letto,

⁵⁶ Gwenn Boardman Petersen, *ibidem*, nota 46, pag. 303.

scena di voyeurismo – cui Honda è dedito nella storia – e tale marca lo distingue per la sua passività, infatti:

(...)voyeurism plays a major role in the works of (...) Mishima (...) in terms of highlighting the extreme differences between the intellectual, passive protagonists who can only watch and the romantic, active heroes who are the watched.⁵⁷

Diverrà infatti la compagna di un'amica di Honda, Keiko, e l'unico risultato dello spiarle attraverso il foro praticato nella parete sarà scoprire la coppia omosessuale ed i tre nei sul petto di Ying Chan a riprova che sia veramente la nuova sede dell'anima di Kiyooki. La figura della terza reincarnazione però, segna anche il declino all'interno dell'opera verso la delusione finale, in quanto la sua morte non avviene affatto da eroe d'azione: ella muore infatti per il morso di un serpente, incarnando così un'attitudine passiva a differenza dei primi due personaggi morti uno per consunzione, Kiyooki, e l'altro con il rituale del *seppuku*, Isao.

In particolare la figura di Keiko

is a typical Mishima grotesque (especially in a vignette where she enjoys a lovely maiden in one bed while Honda comes from his adjacent bed to fondle the girl's foot: a nasty parody of amusing Tanizaki scene, perhaps).⁵⁸

⁵⁷ S.J.Napier, *Op. cit.*, pag 113.

⁵⁸ Gwenn Boardman Petersen, *ibidem*.

Le figure femminili insomma non sfuggono a questa visione negativa che di loro ha lo scrittore, il quale, in determinate scene, le trasfigura, o addirittura le rende grottesche, e causa di male e dolore.

2.2.8 Reiko

La moglie del tenente Takeyama, Reiko, in *Patriottismo*, sembra esulare da questa *enfilade* di personaggi negativi, andandosi a collocare tra quelle donne descritte positivamente, ma al solo scopo di essere di complemento all'azione del protagonista maschile. La vicenda della coppia suicida rientra in quelle <<*storie tragiche che si riferiscono ad esseri divini (che) possono essere definite dionisiache*>>⁵⁹, i cui attanti sono descritti come esseri ideali, il che per Mishima varrebbe a dire che trovano la loro identità nella sfera di Eros, di Thanatos e della Bellezza:

Mishima's character proved his identity through the sexual domination of his wife and then his subsequent violence toward himself.⁶⁰

Dunque l'erotismo esclusivo di cui sono partecipi, li appaia a quelle <<*mythic figures who experience ecstasy versus the rest of humanity who*

⁵⁹ Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969, pag. 49.

⁶⁰ S.J.Napier, *Op. cit.*, pag 93.

find only disappointment>>⁶¹, ma il prezzo da pagare è la morte, tanto più che tale morte è compiuta per la salvaguardia del proprio onore.

Il personaggio femminile in particolare è ideale soprattutto in quanto rappresenta un ruolo tradizionale di donna: la compagna del samurai, fedele e sottomessa ciecamente al marito. Esso rappresenta così un mondo di valori perso in cui la relazione tra coniugi era definita e controllata da un uomo fortemente virile⁶²:

Quando Reiko disse, “Chiedo il permesso di accompagnarti”, il tenente capì che queste parole erano il frutto ultimo dell’educazione che fin dalla prima notte di matrimonio aveva impartito alla moglie, e capì di averle insegnato, quando il momento era giusto, a dire ciò che doveva esser detto senza la minima esitazione. Il tenente ebbe di se stesso un’opinione lusinghiera⁶³.

Ma anche se la descrizione di donna ideale al centro di un episodio violento la pone allo stesso livello del compagno, allo stesso elevato grado di intellettualità e bellezza fisica, cioè di personaggio attivo, Mishima provvede ad isolarla descrivendo le reazioni dei personaggi prese singolarmente e non come un tutt’uno⁶⁴: la morte e la preparazione

⁶¹ S.J.Napier, *ibidem*, pag 94.

⁶² A tale proposito, si veda S.J.Napier, *Op. Cit*, pag 93.

⁶³ Y. Mishima, *Patriottismo, in Morte di mezza estate ed altri racconti*, TEADUE, Milano, 1995. Pag. 125.

⁶⁴ <<(…) although there are, in fact, certain very strong emotions described, they are usually the negative and solitary ones of fear, longing and despair>>, S.J. Napier , *op cit*, pag. 88.

ad essa, l'ultima notte d'amore, l'ultimo passionale amplesso⁶⁵ non sono che scene i cui attanti si muovono indipendentemente l'uno dall'altro; ognuno ha davanti a sé la sua meta e si prefigge di raggiungerla con il massimo del decoro. Isolatamente sì, ma Reiko è di supporto al marito, è il compagno nella morte, colui il quale deve porre fine allo strazio, se prolungato, decapitando la persona che commette il *seppuku*. Come lo stesso Mishima, che però non avrebbe avuto accanto la moglie Yôko, ma il compagno d'armi Morita Masakatsu, tanto che

The weekly magazines, which have the greatest freedom to make snap judgments, all but universally portrayed the double suicide as a homosexual *shinjû*, or a lovers' suicide. Twenty-five years later that is still the standard interpretation in Japan. (...) The key evidence was considered to be the fact that Mishima and Morita had decided to die, leaving the others in limbo, in the lurch.⁶⁶

Non solo la stampa, ma anche i due biografi Scott Stokes e Nathan hanno voluto vedervi uno *shinjû*⁶⁷, ma vi sono stati anche tentativi contrari di smentita, come quello dell'amico Muramatsu Takeshi, che scrisse una monumentale opera di cinquecento pagine a dimostrazione della natura eterosessuale dell'autore⁶⁸. E così, l'omosessualità di

⁶⁵ <<Mishima's sexuality is based on mutual fulfillment, as is obvious from the glowing account by de Sade's women as well>>, Susan J. Napier, *op. cit.*, pag 94. La citazione fa riferimento all'opera teatrale *Sado koshoku fujiin*, in italiano *La marchesa de Sade*, Guanda, Parma, 1985.

⁶⁶ Henry Scott Stokes, *The life and death of Yukio Mishima*, Cooper Square Press, New York, 2000, pag 264.

⁶⁷ Un "doppio suicidio d'amore". Ve lo hanno visto i due biografi Nathan e Stokes, la Millot, e Javier Marais in un articolo a mio avviso piuttosto offensivo nei confronti dell'autore giapponese ne *Il Caffè letterario*, Gen-Feb 2002.

⁶⁸ Si tratta di *Mishima Yukio no sekai*, pubblicato poco dopo la morte di Mishima Yukio.

Mishima è definita da Scott Stokes un fatto incredibile per le persone vicine allo scrittore, e la loro reazione simile a quella degli ammiratori inglesi di T.E. Lawrence quando fu resa pubblica la sua omosessualità⁶⁹.

2.2.9 Sadô Fûshin

Tra le altre opere, vi è poi il dramma teatrale incentrato sul ritorno a casa del Marchese de Sade dalla lunga prigionia che lo ha tenuto segregato dal mondo esterno e che è stato il suo periodo più fecondo per quanto riguarda la produzione scrittoria: *Sadô Fûshin*⁷⁰. Il personaggio del Marchese de Sade è un esempio effettivo della potenza della parola se legata all'azione come sua diretta conseguenza, binomio che in Mishima è tassello fondante. Ma la Marchesa eponima dell'opera ne è protagonista in un senso più pregnante. Ella è lo scoglio su cui si abbatte l'inoperosità del marito, il suo dare adito all'inedia, alla non-azione. E per questo gli sarà vietato l'accesso alla presenza della moglie: ella si rifiuta di vederlo. Ella non può accettare che il marito si chiuda nel mondo della parola senza procedere poi nell'azione, in quanto da questo mondo è esclusa non potendo più interagire con il Marchese nelle pratiche sado-masochistiche che con lei condivideva, e che avrebbe poi descritto nei suoi romanzi.

⁶⁹ <<His attitude struck me as a comparable to that of British worshippers of T.E. Lawrence (*Lawrence of Arabia*) in my youth. There was great reluctance at that time to consider his sexuality, as if T.E. Lawrence had been made in wood>>, Henri Scott Stokes, *ibidem*, pag 268.

⁷⁰ Y. Mishima, *Sadô Fushin*, in MYZ, vol XX. In italiano, *La marchesa de Sade*, Ed. Guanda, Parma, 1985, ult. ed. 2002.

Tale duplicazione delle esperienze vissute sottoforma scritta d'altronde è propria di una tradizione che comprende personaggi come Van Gogh o Nietzsche, che si dedicavano ad esperienze limite⁷¹. In particolare l'esperienza-limite ha valore quando colui che la compie ha la necessità di scriverla affinché altre persone possano riviverla, poiché

une expérience n'est pas quelque chose qui se produit, tout simplement, (...), il faut encore qu'elle soit écrite « après coup ». La nécessité de cette écriture déborde le sujet qui mène l'expérience, elle est requise pour sa communication.⁷²

Ma in quanto prodotta da tale esperienza-limite condivisa con la Marchesa, la scrittura di uno solo dei due attanti rende la comunicazione possibile solo tra colui che ri-scrive l'esperienza e chi la leggerà. In questo modo, si verifica che vi sia un <<*world of language where the intellectual Marquis is the only one in control*>>⁷³. Rifugiandosi nel mondo del linguaggio, il Marchese de Sade è solo. Anch'egli, agli occhi della moglie, si rivela un voyeur, quindi un intellettuale passivo, e la Marchesa non può sfuggire alla realtà se non evitando di incontrare il marito.

⁷¹ Martin Jay, <<*Limites de l'expérience-limite: Bataille et Foucault*>> in *Georges Bataille Après tout*, AAVV, Editions Belin, Courtry, 1995, pag 43.

⁷² Martin Jay, *Ibidem*, pag 42.

⁷³ S.J.Napier, *Op. cit.* pag 84.

But as Madame de Sade's final rejection of her husband makes clear, even in the doubly artificial world of a stage set purporting to be France, true satisfaction is possible only through inscribing the self into language.⁷⁴

Il mondo reale è ancora un archetipo negativo, e contrasta con quello della parola, con cui non riesce mai a collimare. Unica via di comunicazione sono gli sbocchi, le aperture, le fratture che permettono il passaggio da un mondo all'altro, ferite aperte nel momento dell'Eros o in quello di Thanatos.

2.2.10 Mishima – Tenkatsu

Nella costruzione dei personaggi femminili inoltre, oltre ad i connotati di “insetto assassino”, di “cattivo presagio”, concorre un elemento che proverrebbe direttamente dalla vita dello scrittore. In *Confessioni di una maschera*, il protagonista narra della sua passione per il travestimento⁷⁵, nell'età infantile, cosa che sgomentava la nonna e la madre in quanto egli preferiva indossare i panni di personaggi femminili come Cleopatra o Tenkatsu, celebre maga il cui <<*maquillage violent, ses bras chargées de*

⁷⁴ S.J.Napier, *ibidem*, pag 84-85.

⁷⁵ <<C'est sur ce versant homosexuel (par opposition au versant transvestiste représenté par le côté Tenkatsu) que l'on observe ce mouvement de bascule si particulier entre désir et identification, généralement attribué à la nature narcissique du choix d'un objet du même sexe>>, C. Millot, *Gide Genet Mishima*, Editions L'infini, Gallimard, Paris, 1996, pag. 135.

bijoux étincelants, ses vêtements aux couleurs criardes le fascinent>>⁷⁶.

Ora, non risolvendosi le paure delle genitrici in una cauta osservazione di un comportamento forse comune, come lo fece Goethe, scrittore amato da Mishima, nei confronti del suo “pupillo di carta” Wilhelm Meister il quale aveva la stessa passione per il travestitismo⁷⁷, l’aberrazione per tale comportamento lo trasforma in una <<cosa tragica>>. Ma proprio tale passione del giovane protagonista, in base al fatto che le *Confessioni di una maschera* sono viste come uno *shishôsetsu*, cioè un racconto autobiografico, permette alla studiosa Catherine Millot non solo di affermare che tale personaggio rimane l’ombra di molti altri personaggi femminili nelle opere di Mishima:

L’identification de Mishima, comme écrivain, à la figure de Tenkatsu, la femme au fétiche, est confirmée par le nombre d’héroïnes féminines qui, dans ses romans, ont la charge de le représenter: que l’on songe à *Après le banquet*, *Une soif d’amour*, ou encore *L’Ecole de la chair*,⁷⁸

ma anche di formulare una teoria sul valore di tale feticcio⁷⁹. Esso è per Tenkatsu il gioiello, l’abbigliamento vistoso, l’apparenza eclatante della scena, quanto per Mishima lo sono le parole, strumenti, <<*ressources de*

⁷⁶ Catherine Millot, *ibidem*, pag. 131.

⁷⁷ <<Del resto, questo lato festoso del suo carattere e del suo comportamento danneggiava ben poco la sua natura buona e spontanea, anzi, chi volesse ben guardare, troverebbe questo tratto in molti bambini e giovani>>, J. Wolfgang Goethe, *La missione teatrale di Wilhelm Meister*, BUR, Milano, 1994, pag. 54.

⁷⁸ C. Millot, *op. cit.*, pag. 133.

⁷⁹ Dal dizionario della lingua italiana: <<Anomalia del comportamento sessuale per cui l’attrazione erotica risulta limitata ad un particolare fisico o addirittura ad un oggetto di proprietà della persona amata>>.

la fiction et des jeux de l'illusion pour créer cette chose qui n'est pas une chose, une œuvre, un fétiche, le faux bijou qui, sur scène, a plus d'éclat que le vrai>>⁸⁰. Il valore delle parole è quello di un falso, un bellissimo falso, che riproduce la realtà ma la dipinge in maniera ancor più bella del vero. Tale riproduzione inoltre, messa in atto da un personaggio femminile, ha un alto valore simbolico, per Millot, che vuole intendere l'uso del feticcio⁸¹ (i gioielli) da parte della donna come un atto di impossessamento del fallo maschile⁸², sì che tale feticcio è ad un tempo anche l'affermazione della propria castrazione, ovvero della mancanza del fallo – compensato dall'uso soverchio di gioie ed ori per affermare la propria identità femminile:

<<Devenir Tenkatsu>> (...) représente une manière ludique, non dépourvue de dérision, de régler la question de la <<castration>> de la femme, en soutenant les deux exigences : qu'elle ait le phallus, ce qui libère d'autant, et que ce soit faux, ce qui laisse ses droits à la réalité.⁸³

⁸⁰ Millot C., *ibidem*, pag. 133.

⁸¹ Il termine, analizzato attraverso la teoria freudiana dell'invidia della bambina per il pene maschile, di cui si avvale la Millot, indica allora un sostituto del pene, che svolgerebbe, secondo Freud, <<un ruolo molto importante nel determinare la forma assunta da molte perversioni>>, S. Freud, *Tre Saggi sulla Sessualità*, in S. Freud, *Opere 1885/1905*, GTE Newton, Roma, 1995, pag 1021.

⁸² Per la teoria della Millot cfr pag 133 e si tengano presenti i saggi freudiani sopra citati sulla sessualità ed i comportamenti che ne derivano, in particolare quelli considerati "anormali": <<La situazione diventa patologica solo quando il desiderio del feticcio arriva ad essere non solo una condizione necessaria legata all'oggetto sessuale, ma in effetti prende il posto dello scopo normale, oppure, ancora di più, quando il feticcio si stacca da una qualsiasi persona determinata e diventa, per sé solo, l'oggetto sessuale>> e <<(…) la scelta del feticcio dipende dall'influenza di qualche impressione sessuale, ricevuta, di solito, nella prima infanzia>>, S. Freud, *ibidem*, pag 999.

⁸³ Millot C., *ibidem*, pag 135.

La trasformazione dello scrittore giapponese ha due differenti esigenze che la compongono: l'esigenza reale, dovuta al gusto per la maschera, per la recitazione e per l'arte; l'esigenza personale, più inconscia, di risolvere la questione della propria sessualità nei confronti della madre, di cui indosserebbe le vesti simboleggiando con un feticcio la castrazione di questa. Millot allora prosegue affermando che tale travestimento rappresenterebbe la smentita della castrazione materna in quanto il feticcio esibito è insegna della potenza maschile stessa; addirittura è la sua natura fittizia a renderlo ancora più pregno, <<*le toc étant essentiel à indiquer leur valeur de symbole*>>⁸⁴. Tale comportamento è esemplare, a detta di Millot, della relazione intrattenuta con ogni personaggio femminile da Mishima nella narrativa e si può agevolmente collegare all'avversione per la maternità più sopra descritta. Oppure, con Goethe, si potrebbe sdrammatizzare tornando alla constatazione che, in certi individui, taluni trascurabili comportamenti ravvisati sin dall'infanzia siano il tratto distintivo di un'innata propensione all'arte che sfocerà, in età adulta, nel genio⁸⁵.

In vero il rapporto con i personaggi femminili è filtrato dalle modalità di rapporto con le donne che Mishima ha avuto sin dall'infanzia.

⁸⁴ Millot C., *ibidem*, pag 134.

⁸⁵ Il che, a mio avviso, potrebbe anche essere vero. Essendo stato proibito sia alle donne sia ai ragazzi di recitare in teatro, di conseguenza i loro ruoli erano impersonati da uomini. Quindi il giovane Mishima potrebbe anche aver descritto il suo desiderio di fare l'attore, che risolveva con l'imitazione di quanto vedeva a teatro, dove veniva regolarmente portato. Non è trascurabile però, l'importanza data dallo scrittore alle reazioni altrui di fronte a questo suo comportamento, il che mi fa pensare che avesse un peso maggiore all'interno dell'opera, forse anche spiegabile al livello inconscio come ha fatto Millot. Resta secondo me importante però l'amore che Mishima portava per la letteratura tedesca sì che tale travestitismo possa anche intendersi come una volontaria citazione di Goethe.

Cresciuto dalla nonna oppressiva – che lo faceva giocare solo con le cuginette, e mai a giochi maschili – e fortemente attaccato alla madre, Starrs lo inquadrirebbe nella casistica adleriana del “maschio femmininizzato”⁸⁶, <<*raised by overprotective women who forbid him the rough company of other boys, he later overcompensates with a life-style of exaggerated machismo*>>⁸⁷. Mishima ravvisò le prime, incerte tendenze omosessuali durante il viaggio all'estero compiuto all'inizio degli anni Cinquanta, specie in Brasile, durante il Carnevale di Rio de Janeiro, che furono però smentite, almeno ufficialmente, dal matrimonio combinato nella maniera tradizionale⁸⁸ con Sugiyama Yôko, la donna che resterà con lui per l'intera vita. Dall'aspetto sempre tranquillo e dignitoso, Yôko non è mai stata una donna-insetto, ma piuttosto fedele e devota, e, probabilmente, le uniche *femmes fatales* che Mishima Yukio ha incontrato nella vita sono quelle che ha creato egli stesso nei suoi romanzi.

⁸⁶ Citato in Starrs, R, *Deadly dialectics. Sex, violence and Nihilism in the world of Yukio Mishima*, Japan Library, Folkestone, Kent, 1994, pag 22. L'opera di Alfred Adler da cui è tratta tale classificazione è *The Practice and Theory of Individual Psychology*, Routledge and Kegan Paul, London, 1923, pagg 21-22.

⁸⁷ Starrs, R, *ibidem*, pagg 22-23.

⁸⁸ Secondo la tradizione giapponese un intermediario si propone di far conoscere un partito all'uomo o alla donna che decidono di sposarsi. Si avviano allora degli incontri detti *miai*, in cui si raccolgono informazioni sulla famiglia e sul partito proposto onde verificarne l'integrità e le possibilità economiche, nonché le condizioni di salute. Si pensi agli innumerevoli *miai* cui si sottopose Yukiko, una delle sorelle Makioka, in *Sasameyuki* di Tanizaki Jun'ichirô.

2.3. Georges Bataille

Anche nella narrativa di Georges Bataille il ruolo delle donne è preponderante, ed è evidente già negli stessi titoli delle numerose opere, i quali si rifanno alle protagoniste femminili: uno per tutti *Madame Edwarda*, che fa parte di una trilogia¹ in cui compaiono altri personaggi femminili, tra cui la *Mère* del protagonista e *Charlotte d'Ingerville*, poi *Marie* o *Julie*, senza tralasciare tutte le donne che partecipano a *Histoire de l'œil*, a *Le bleu du ciel* ed a *L'Abbé C.* Anche per Bataille vale lo stesso discorso iniziale fatto per Mishima Yukio, la predominanza del carattere erotico della narrativa fa sì che la donna sia personaggio inomettabile all'interno della narrazione. Ma per quanto concerne lo scrittore francese, il sistema ideato affonda le sue radici nella filosofia che indaga sul limite e sull'eccesso. E l'erotismo ne è il *pivot*, in quanto è proprio il luogo in cui avviene l'esperienza del limite e dell'eccesso.



¹ Si tratta di *Divinus Deus* – ora in *OC III* – redatto come biografia dell'autore fittizio, pseudonimo utilizzato da Georges Bataille al momento della pubblicazione dell'opera; quelle che risultano a nome di Bataille furono pubblicate postume. Sul problema dello pseudonimo ritornerò nel capitolo successivo.

2.3.1 Lo spazio scenico

Il momento dell'incontro e della seduzione è uno spazio in cui si produce un vero e proprio spettacolo sì che si possa parlare di creazione di uno spazio scenico: individui, mobili, oggetti, sensazioni prodotte dal comportamento eccessivo della donna si irradiano nell'ambiente circostante organizzandosi di modo che questa ne sia il punto focale. La donna è il motore immobile della stessa favola, l'intreccio variando a malapena da un romanzo o racconto all'altro:

D'Histoire de l'œil à Ma mère, les romans de Bataille sont structurés de la même manière, autour des mêmes obsessions. Une femme occupe le centre du récit, représentant la violence du désir et l'exigence du mal.²

Fulcro della narrazione dal quale scaturisce un'energia centrifuga e centripeta ad un tempo, la donna nel suo desiderare si pone quindi anche al centro dello spazio creando una vera e propria pantomima – che però si avvale anche del linguaggio come strumento di comunicazione e coercizione –; non solo, è lo stesso essere prostitute o ballerine che rende i personaggi femminili, *a priori*, oggetto di fruizione visiva da parte altrui. Lo spazio scenico occupato riveste allora le caratteristiche dell'osceno e dell'eccessivo, le quali naturalmente compongono il corpo dell'erotismo

² Catherine Cusset, <<Technique de l'impossible>> in *Georges Bataille Après tout*, Ed. Belin, Courtry, 1995, pagg. 171- 190, citazione pag 177.

batailleano. Ecco allora che al momento dell'atto sessuale la donna richiama l'attenzione sullo spettacolo in atto: ci si trova nel salotto di un bordello in cui questa spicca tra le altre ragazze; in un bar fumoso e squallido nel quale i tavoli diventano palcoscenico o piedistallo; in una chiesa, in cui la profanazione del luogo rientra nella sfera sia del significante, sia del significato: non è solo il fine di un luogo che viene rivoltato, l'atto sessuale svolto nella chiesa fa sì che questa possa racchiudere ad un tempo il sacro ed il profano, i quali, in questo modo, sono frammentati e scomposti, ridotti ad un unico tutto che finisce con il sacralizzare la profanazione stessa – si vedrà poi quanto valore abbia ciò quando Bataille identifica Dio con una prostituta. Ancora, può essere reso palcoscenico l'interno di un taxi, o addirittura i palchi dello stadio durante una corrida:

Dans certains cas il faut créer un théâtre. Là encore, l'homme n'est capable que d'un certain agencement de la scène, où la dénudation de la femme pourra se dérouler. C'est tout³.

L'uomo è inerte, soggiogato dall'atto del denudamento, dall'attenzione che il corpo femminile attira magnetizzando il suo essere, spingendolo tra le braccia della donna, verso l'eccesso, verso la *fente* che permette la comunicazione istantanea tra i due individui, in quanto la discontinuità

³ Ger Groot, <<Le théâtre féminin dans l'œuvre fictionnelle de Georges Bataille>>, in *Georges Bataille et la fiction*, GA, Rodopi, Amsterdam, 1992, pagg. 107-125, citazione pag 113.

dell'essere si fonde nella continuità che caratterizza l'atto sessuale. Troppo forte e disperato il potere della donna, necessaria l'esibizione in quanto angosciosa: è l'*angoisse* il carattere predominante di questa unione, fino all'invocazione della pietà divina da parte dell'uomo fuori di sé:

Si elles n'arrangent pas littéralement la scène de leur exhibition, dans des bordels et des cabarets, elles organisent ailleurs le spectacle d'une nudité à peine voilée, créant le désordre dans la raison masculine et la forçant même parfois à invoquer le garant de l'ordre cosmique : « Miserere mei Deus ! ».⁴

Come il riso ed il sacrificio, anche l'orgasmo è una frattura dell'essere che manifesta l'*angoisse*; l'uomo è in tali situazioni completamente in balia del vortice di sensazioni che lo cattura, senza dargli via di uscita. E se per Bataille <<*justement l'angoisse est le serpent, c'est la tentation*>>⁵, di fronte alla tentazione, l'uomo sceglie la trasgressione. Sceglie coscientemente di trasgredire l'ordine imposto per andare incontro all'angoscia, poiché <<*dans l'angoisse apparaît la nudité, qui extasie*>>⁶. E l'estasi, per ottenere la quale l'individuo osa mettersi in gioco, pur angosciosamente, scompare quando l'angoscia stessa scompare: unite da un tratto indissolubile che conduce al *savoir saisi*, afferrato, inglobato in

⁴ Ger Groot, *ibidem*, pag 113.

⁵ G. Bataille, *Le coupable*, OC V, pag. 86.

⁶ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, in OC V, pag. 66.

un momento in cui la comunicazione avviene solamente attraverso l'estasi, ovvero in cui avviene un denudamento del non-sapere.

Vi è quindi la coscienza di ciò che accade, i personaggi di Bataille sanno a cosa stanno andando incontro, perché è proprio ciò che essi desiderano. Anche in Bataille allora, come in Mishima, e penso a *Yūkoku*, l'attività sessuale dei protagonisti è differente da quella delle altre persone: ma, mentre per lo scrittore giapponese essa è la marca distintiva di esseri superiori che riescono a godere l'uno dell'altro in maniera eccezionale; per Bataille, invece, le altre persone, proprio in quanto non ne fanno un luogo di eccesso cosciente – nel senso di *ex-cedere* dal proprio essere, oltre i propri limiti – sono definite <<*gens aux yeux châtrés*>>⁷, occhi castrati che non vedono, occhi della mente che non comprendono, occhi del corpo che, poiché ciechi, sono indice della vacuità di un rapporto incosciente. “Occhio non vede, cuore non duole” per dirla proverbialmente, ma passata al setaccio del sistema batailleano, tale massima carica il dolore non provato del significato profondo di un atto incosciente, dell'angoscia propria della congiunzione istantanea tra esseri.

2.3.2 Il desiderio femminile e le modalità di seduzione

⁷ G. Bataille, *Histoire de l'Oeil*, in *Oeuvres Complètes vol. IV*, Gallimard, Paris, 1972, pag....

È quindi il desiderio femminile il motore dell'azione, sì che il comportamento dei personaggi femminili è dei più trasgressivi ed autoritari – e l'uomo li asseconda in tutto e per tutto. La seduzione non avviene mai per gradi, sempre per ordini, per comandi, ingiunzioni che cedono poi il passo all'atto fisico, perpetrato con violenza quasi isterica: Marcelle quasi aggredisce il protagonista narratore della *Histoire de l'œil* :

Elle ne retira pas, elle déchira plutôt les dentelles qui la couvraient : ce fut elle qui me renversa. Elle m'aida moi-même à me dénuder.⁸

E sempre nelle mani della donna è il filo che scuote la tensione interna all'uomo, sta nel suo concedersi o nel suo non volerlo, ma, dato che tale desiderio è angoscioso, la oltrepassa, la manipola, la soggioga in uno stato in cui ella è assente da sé, e perciò più attraente, perché più simile ad una morta – o ad una santa in contatto mistico con il divino. Ecco Eponine, ne *L'Abbé C.*:

Il y avait dans l'hébétude et la niaiserie affectée d'Eponine une sorte d'incertitude. Ivre et muette, elle était, au sommet du sanctuaire toute docilité, et néanmoins la menace même. Apparemment, ses mains serrées sur son manteau le tenaient résolument fermé, mais elles pouvaient n'être là que pour l'ouvrir.⁹

⁸ G.Bataille, *ibidem*, pag...

⁹ G. Bataille, *L'Abbé C.*, in *OC III*, pag 262.

Eponine è un fiume calmo che può tracimare all'improvviso e tutto travolgere¹⁰: le sue mani inerti sul bordo del mantello che ne copre la nudità possono mantenerla custodita o librarla agli occhi altrui; è una bellezza appena *voilée* che ha in sé l'idea stessa della nudità, dell'atto del denudamento.

Quindi le modalità del rapporto tra l'uomo e la donna non rispecchiano mai un'estetica canonica¹¹: ciò che viene messo in risalto è allora la bestialità del desiderio, la perdita del controllo di sé che questa comporta e la caduta nell'abiezione¹². Ogni scena erotica si svolge con la disperazione dei protagonisti, spesso ubriachi, malati se non addirittura morenti; i loro corpi possiedono un'animalità irreprensibile, le parti di questi descritte sono i soli genitali, ed hanno l'apparenza di stracci, se non di pieghe e piaghe. Ci si dà l'uno all'altro con voracità insaziabile: ne *Le mort*, la protagonista si reca nuda in una bettola per concedersi ad una messe di *freaks* il cui aspetto orribile l'attrae, se non le è del tutto indifferente: tutto ciò che desidera è perdersi nell'oblio del non-senso dato dal sesso, nel pensiero del compagno morto, steso sul materasso nella camera da letto. Sono i personaggi femminili che decidono, gli

¹⁰ Non a caso Finas parla di *crue*, di *piena* in *La crue*.

¹¹ <<L'affinité entre l'érotisme et la mort, qui constitue l'un des thèmes fondamentaux de sa conception de l'érotisme, se base justement sur le fait que l'un comme l'autre sont iconoclastes, c'est-à-dire qu'il détruisent la belle apparence des corps. La mort dissout la forme dans le mouvement visqueux et nauséabond de la matière putride. Ce n'est pas autrement que le désir brise l'unité subjective de celui qui l'éprouve et le jette dans un mouvement incontrôlable et qui désagrège.>> Mario Perniola, <<Sexualité inorganique et sentiment astrale>>, in *Georges Bataille Après tout*, Belin, Courtry, 1995, pagg. 161-170, citazione pag. 164.

¹² Vedi C. Cusset, Op. cit., pag 179.

uomini sono impotenti, angosciati, increduli di fronte a tanta violenza, e se sono tronfi e tentano di sopraffarli, non riescono nell'atto sessuale: il conte nano de *Le Mort*, una volta scorto il morto sul letto, perde tutto il suo vigore e fugge via terrorizzato, alle sue spalle Marie non può che ridere.

Queste caratteristiche ritornano in un certo qual modo nella stessa descrizione della bellezza di donna, da parte di Georges Bataille, la quale può essere, ad esempio, composta degli indumenti intimi abbandonati su una sedia, in particolare giarrettiere e calze di seta – che ne evocano la nudità, e che rispecchiano un tipo di bellezza perversa e torbida:

(parfois la jarretière de couleur, la ceinture à bas posée sur la chaise, évoquent plus rigoureusement le pire, la chair désirable et nue – rarement je vis des filles sur les planches sans en pénétrer l'intimité *fade*, plus avant que je n'aurais fait dans un lit)¹³.

La prima volta che Henri – il Narratore di *Julie*, vede la protagonista omonima, ballerina alle *Folies-Bergère*, questa <<*se tenait assise, un pied sur une tête de mort. Elle était grande mais portait comme une écolière un tablier noir : ses bas montant haut laissaient voir une partie nue de la cuisse.* >>¹⁴. Non solo la descrizione appartiene a questo genere di bellezza scabra amato da Bataille, ma la donna viene scorta come si

¹³ G. Bataille, *Histoire des Rats*, in *OC III*, pag. 120.

¹⁴ G. Bataille, *Julie*, in *OC IV*, pag. 73. In italiano, *Julie*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Guido Neri, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, pag. 507.

scorge la propria immagine in fondo ad uno specchio, <<une image de soi-même, immobile, déjà vue.>>¹⁵. E nella presenza onirica che essa incarna sulla scena, con lunghi capelli neri spartiti nel mezzo da una scriminatura decisa, quel pezzo di coscia nuda che il narratore scorge ne è il senso angoscioso: <<Seule cette part de salacité la rendait pénétrable et laissait dans l'angoisse. >>¹⁶. È il solo riquadro di carne nuda a rappresentare l'intera donna, è il suo vessillo, l'indizio del passaggio, della possibilità di perdersi nel non-senso angoscioso che è creato dall'incontro sessuale. I due si troveranno insieme al tavolo a bere, e tanto, prima di scappare in un albergo in cui, storditi e nudi, si risveglieranno <<Sans aucune idée de ce qu'ils avaient fait.>>¹⁷.

2.3.3 L'atto sessuale come luogo di contraddizione:

la proiezione verso l'esterno dell'essere

La bestialità sopra menzionata è anche il motivo per cui il corpo è rappresentato in tutte le sue brutture, e che l'odore su tutto, per non dire la puzza, campeggia sulla scena. Gli odori, le secrezioni corporali, la deiezione di liquidi verso l'esterno simboleggia quell'eccedere i limiti del corpo che fa sì che l'interno venga del tutto proiettato verso l'esterno tramite, appunto, l'atto dell'eiaculare, del vomitare, del sudare,

¹⁵ G. Bataille, *ibidem*, pag. 73 e 507.

¹⁶ G. Bataille, *ibidem*, pag. 73 e 507.

¹⁷ G. Bataille, *ibidem*, pag. 76 e 509.

dell'urinare. A tutto ciò si somma la pioggia: piove sempre nelle scene erotiche di Bataille, di più: diluvia, tuona, il cielo scatena l'inferno così come si scatenano la donna ed il suo compagno. E questa contemporaneità riassume l'ambivalenza del momento: il desiderio femminile che è inscenato, è il luogo della contraddizione:

Le lieu de la cohabitation des extrêmes, l'abject et le divin, la laideur et la beauté, l'horreur et la sainteté, le dégoût et la vénération.¹⁸

Ed è proprio in questa duplicità, vale a dire nella consistenza duplice dello stesso corpo femminile, in quanto è l'emblema della trasgressione e del suo divieto nell'essere, edipicamente, anche il corpo della madre¹⁹, che l'erotismo interessa Bataille²⁰: perché nel suo essere sede di contrari esso provoca una frattura, una ferita nei soggetti che, nell'atto della piccola morte, riescono ad infrangere se stessi e superare i propri limiti. Ciò che si tenta di raggiungere è l'Impossibile. L'erotismo allora non è che un pretesto:

L'érotisme sert de catachrèse de l'impossible, c'est-à-dire de métaphore permettant de désigner un terme qui ne peut être nommé en propre. Bataille n'a pas le

¹⁸ C. Cusset, *ibidem*, pag 179.

¹⁹ <<Le corps féminin, dans sa duplicité « oedipienne » (pureté maternelle vs souillure sexuelle, sublimation vs désir charnel) est l'emblème même de la coexistence contradictoire de la transgression et de l'interdit>>, Susan Rubin Suleiman, <<La pornographie de Bataille. Lecture textuelle, lecture thématique>>, in *Poétique*, novembre 1985, 16 (64), pagg. 483-493, citazione pag 491..

²⁰ Ma non a caso Sade, preso spesso come modello da Bataille, dice nel primo dialogo de *La philosophie dans le boudoir*, che la madre ne prescriverà la lettura alla figlia.

choix : seule la description de l'excès sexuel lui permet de représenter cette fêlure du sujet qui ouvre un accès à l'impossible²¹.

L'atto sessuale è allora sintetico di tutte le contraddizioni, sì che la sua caratteristica di continuità riassume in sé l'essere discontinuo dell'uomo e della donna e li avvicina l'uno all'altra in un'esperienza interiore prossima all'Impossibile²².

E l'impossibile non è che la sospensione, il non-senso, il momento del passaggio attraverso la fessura che è essa stessa l'impossibile, l'attimo della dissoluzione dell'"io" prima che il passaggio si sia compiuto. Dice Bataille nella nota *Préface à Madame Edwarda*:

L'être nous est donné dans un dépassement *intolérable* de l'être, non moins intolérable que la mort. (...) et nous devons le chercher dans le *sentiment* de la mort, dans ces moments intolérables où il nous semble que nous mourons, parce que l'être nous n'est plus là que par excès, quand la plénitude de l'horreur et celle de la joie coïncident.²³

Luogo di contraddizione allora, e di sintesi e dissoluzione dei contrari: la pienezza e la frammentazione, l'orrore ed il godimento coincidono in un'intollerabile eccedenza dell'essere. A questo eccesso insostenibile si

²¹ C. Cusset, *Op. Cit.*, pag 182.

²² <<J'étais ce mouvement des eaux comme elle était le mouvement des eaux qui lui répondait : nous heurtant l'un à l'autre nous nous reconnaissons, nous nous mêlions. >>, G. Bataille, *Julie*, pag. 110-111 e 542.

²³ G. Bataille, *Madame Edwarda*, in *OC III*, pag 11-12.

unisce anche quello del pensiero, che nell'eccesso è vanificato ed annullato. L'eccesso infatti annulla la coscienza – e l'espressione –, poiché, in quanto estrema, esige più che l'abbandono, <<l'expulsion de la conscience – la conscience qui est pourtant le propre de l'homme, ce qui le définit, ce qui le garantit en tant que tel>>²⁴. L'essere viene misconosciuto da se stesso. Non solo, il paradosso è accentuato nell'erotismo, in quanto, a detta di Bataille <<l'érotisme est l'activité sexuelle d'un être conscient. Il n'en échappe pas moins dans son essence à notre conscience>>²⁵.

Di tale coscienza dell'eccesso del pensiero e della sua espressione attraverso il linguaggio vi è, nei romanzi di Bataille anche una rappresentazione grafica: l'impossibile, in quanto sospensione del dicibile, è un non detto, meglio un non-dicibile, figurato tramite i puntini – lì dove è l'impossibile v'è solo il silenzio, ed un silenzio angoscioso. La frammentazione della frase, del discorso ripropone ancora una volta quella dell'essere e della sua aderenza al corpo, che, in fondo, non può mai essere tralasciato, messo da parte, trascurato, poiché è grazie ad esso che il passaggio può aver luogo, tramite cioè la *petite mort*:

<<.....

²⁴ J. Durançon, *Op. cit.* pag. 87.

²⁵ G. Bataille, *L'érotisme*, in *OC X*, pag. 214.

fedele fino allo spasmo: le donne hanno sembianze di cadavere, e l'estasi e l'orgasmo le conducono al punto di sembrare morte. Si agitano, tremano, strabuzzano gli occhi mostrandone la parte bianca come fossero sul punto di morire.

J'eus le sentiment de tuer. Elle battait l'air de ses bras, perdit le souffle et es contracta avec une violence de chute : la mort elle-même n'aurait pu lui donner de soubresauts plus violents.²⁷

Non solo, fa parte del desiderio anche la coscienza di apparire come se fossero realmente morte, ne costituisce il tessuto più fitto, i cui fili hanno un colore cupo e rossastro. <<Fais comme si j'étais morte>> dice Eponine a Charles C., fratello gemello dell'abate eponimo, dopo che questi si è masturbato accanto al suo corpo addormentato, in una scena dal sapore fortemente proustiano²⁸:

Je m'étendis nu auprès d'elle. A la faible lumière d'une lampe voilée, j'avais le sentiment que l'on a dans les chambres des mortes. J'aurais aimé m'endormir dans ce bonheur...Le contraire arriva : j'épuisai la possibilité de l'amusement. Je ne sais quand mes égarements l'éveillèrent : Eponine prit plaisir à un demi-sommeil, où elle me dit, ouvrant à demi les yeux :

²⁷ G. Bataille, *L'Abbé C.*, in *OC III*, pag 356.

²⁸ <<Je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine. Parfois, il me faisait goûter un plaisir moins pur. Je n'avais besoin pour cela de nul mouvement, je faisais pendre ma jambe contre la sienne (...). Le bruit de sa respiration devenant plus fort pouvait donner l'illusion de l'essoufflement du plaisir et quand le mien était à son terme, je pouvais l'embrasser sans avoir interrompu son sommeil. >>, Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, Ed. Folio Classique, Paris, 1989, pag. 64-65. In italiano : Marcel Proust, *Alla Ricerca del tempo perduto, La prigioniera*, Mondadori Editore, Trento, 1995, pag 73.

– Encore...Fais comme si j'étais morte...

Enfin, la supplication de mon corps s'éleva dans la profondeur d'église du sien, en même temps ma lenteur prit un sens affreux... : c'était si doux que nous nous abandonnâmes d'accord à une comédie : ce qui nous chavirait le cœur, par-delà le sommeil ou la volupté, tenait de l'angoisse de la mort. Je n'ai jamais connu d'excitation plus folle : nous suffoquions, puis nous tombions lentement dans le sommeil. Ce cauchemar voluptueux se prolongea²⁹.

In questo lungo passo riportato v'è tutto: la commedia inscenata, l'ordine della donna, l'angoscia del desiderio che s'appaia a quella della morte, e sopra tutto, la lucida coscienza di quanto accade, di dove tutto questo porta, <<par-delà le sommeil ou la volupté>>.

E se le donne non muoiono, o non fingono di morire, entrano in uno stato di trance. È qui che l'erotismo, nell'intimità condivisa con la morte, si affianca all'estasi mistica – non bisogna infatti dimenticare l'interesse di Georges Bataille per le autobiografie di mistici, una per tutte Teresa d'Avila, in cui era riportata la descrizione delle proprie esperienze mistiche. L'atto sessuale ha allora la parvenza sempre più forte di una transumanazione, trasmigrazione dell'essere verso l'esterno, ma non verso Dio. La donna stessa³⁰ è, infatti, Dio³¹,

²⁹ G. Bataille, *L'Abbé C.*, in *OC III*, pag 308-309.

³⁰ <<(…) ce Dieu, néanmoins, est une fille publique, en tout pareille aux autres>>, G. Bataille, *Madame Edwarda*, in *OC III*, pag 12.

³¹ <<(…) la divinità di Dio, che si rivela nella topologia corporale delle aperture – fori, buchi, orifizi, ferite – è essenzialmente ancorata al corpo femminile; o meglio, l'essenziale iscrizione di una topologia dell'apertura all'impossibile, come oltrepassamento dell'esperienza mistica della divinità, è dono di cui il corpo femminile ha l'esclusiva, e perciò la prostituta Edwarda può essere Dio stesso>>, Guido Neri, *Op. cit.*, pag.VII.

Assise, elle maintenait haute une jambe écartée : pour mieux ouvrir la fente, elle achevait de tirer la peau des deux mains. Ainsi le « guenilles » d'Edwarda me regardaient, velues et roses, pleines de vie comme une pieuvre répugnante. Je balbutiai doucement :

- Pourquoi fais-tu cela ?
- Tu vois, dit-elle, je suis DIEU...³²

E Dio è il nulla: ciò che, secondo Bataille, il misticismo non riesce a dire, lo può dire l'erotismo, e cioè che:

*Dieu n'est rien s'il n'est pas dépassement de Dieu dans tous les sens, dans le sens de l'être vulgaire, dans celui de l'horreur et de l'impureté ; à la fin, dans le sens de rien...*³³

Anche la divinità rientra nell'intermittenza della discontinuità e la sua natura trascendentale non può avverarsi che attraverso l'eccesso, <<le dépassement de Dieu dans tous les sens>>, compreso quello del Nulla, nel quale deve confondersi e perdersi in un *unicum continuum*.

2.3.5 Estasi mistica ed estasi erotica

³² G. Bataille, *Op. cit.*, pag 20-21.

³³ G. Bataille, *ibidem*, pag 12.

Tremano allora tutti i personaggi di Bataille, maschili e femminili, nell'ansia di esauzione del desiderio di varcare i propri limiti, tremano come se il tremore fosse un mezzo, perché la sua dinamica è in tutto simile al momento del godimento, che segna appunto il passaggio verso l'“altro mondo”³⁴. E questo altro mondo compare nella parte bianca degli occhi, nel tremolio che fa scomparire l'iride e la pupilla, accecando la vista del mondo presente e segnalando lo spostamento nell'altro. Per questo gli occhi di chi non cerca l'eccesso sono *châtrés* – castrati, la mancanza della componente eccessiva nell'atto sessuale rende inabili, impotenti, del tutto conchiusi nei propri limiti. Ecco allora Eponine avere uno sguardo

comme celui des morts, son regard était tourné en dedans, son âme était celle d'un bâillement qui se prolonge, qui devient, à la longue, une douleur insupportable.³⁵

E più avanti ancora, durante un incontro con Charles C.:

Elle s'abandonna comme endormie. Elle avait fermé les yeux et, les paupières battants, le blanc seul en était visible.³⁶

E nella complessa trama di simboli di questo *passage* che costituisce la narrazione, s'infittisce la presenza di porte, finestre, ante di armadi e

³⁴ Per questa definizione si veda il saggio di Brian T. Ficht, *monde à l'envers. texte réversible. La fiction de Georges Bataille*, Minare, Paris, 1982.

³⁵ G. Bataille, *L'Abbé C.*, in *OC III*, pag 326.

³⁶ G. Bataille, *ibidem*, pag 351.

specchi che rimandano un riflesso interrogativo ed angosciato. Madame Edwarda viene inseguita e raggiunta sotto la Porte Saint Denis, che fa tremare di paura il narratore, che ride urlando la sua sfida al Nulla:

- Seul des hommes à passer le néant de cette arche !³⁷

perché la donna, che l'ha già oltrepassata, ha uno sguardo folle ed è <<évidemment venue d'un autre monde>>³⁸, o probabilmente vi sta tornando.

Charles C. ed Eponine vengono spiati, ignari, dall'Abbé C. attraverso una finestra; Marcelle, pudica e imbarazzata si nasconde in un armadio durante un'orgia per restare da sola nell'atto del godimento – momento peraltro brutalizzato dalla eccessiva perdita di controllo di sé che la porta, allo stesso tempo, ad urinare:

L'aiutai. Si fece togliere tutto, tranne le calze e la cintura che volle tenere. Si lasciò appena carezzare tra le cosce, nonché baciare sulla bocca; quindi attraversò la camera come una sonnambula, fino ad un armadio normanno, dove si rinchiuso, dopo aver mormorato qualche parola all'orecchio di Simona.³⁹

A questi varchi tra mondi, tra quello del possibile e quello dell'Impossibile, s'inserisce quello più denso di significato: la *fêlure*, la *fente* femminile : i genitali femminili con le loro labbra accolgono quelli

³⁷ G. Bataille, *Madame Edwarda*, in *OC III*, pag. 25.

³⁸ G. Bataille, *ibidem*, pag. 25.

³⁹ G. Bataille, *Storia dell'occhio*, Gremese, Roma, 2000, pag. 38-39.

maschili e conducono verso l'estasi i due attanti, in direzione di quella *petite mort* che è il congiungimento e che permette, appunto, il *passage*.

La buia matrice femminile ha trasgredito tutti gli interdetti. Alto e basso si congiungono. Destro e sinistro, fasto e nefasto possono rovesciare le loro polarità contrapposte, confondersi e sprofondare nel sesso sacralizzato della donna: Divinus Deus = Divina Dea. La sacralizzazione avviene nel corpo ferito femminile. Il sangue che traspare dalla carne denudata e offerta acquista il pallore della morte. Nella comunicazione più eccessiva è il rischio mutilante del taglio che affiora come una minaccia: << *la nudité du bordel appelle le couteau du boucher*>>.⁴⁰

Nelle parole di Carlo Pasi, in un saggio sulla crudeltà di tutta una certa letteratura, ritornano tutti i motivi che appartengono al personaggio femminile nel suo essere varco cadaverico in direzione dell'impossibile; il passaggio avviene in terra sacralizzata, il corpo della donna, è stato già detto, è divino.

2.3.6 Don Juan

Nella dinamica che si instaura tra la *femme fatale* ed il suo compagno, si è già sottolineato il ruolo passivo che incarna l'uomo. Anche nella

⁴⁰ Carlo Pasi, <<La Scrittura – Sacrificio in Georges Bataille>>, capitolo terzo de *La comunicazione Crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pagg. . Citazione pag. 181; citazione da Bataille, *Madame Edwarda*, in *OC III*, pag. 22.

narrativa batailleana il protagonista maschile ha un comportamento sottomesso, che risponde alle richieste, di qualunque tipo esse siano, della donna.

In particolare, Gilles Ernst ha voluto cogliere in questa passività un Don Giovanni al negativo⁴¹, come in una pellicola i cui colori primari sono ribaltati, ed i lati oscuri emergono sovrastando quelli chiari, la passività soppianta l'attività. In vero l'associazione è presto fatta, lo stesso Bataille, alla fine degli anni Trenta, aveva compreso il personaggio di Don Giovanni tra quelle figure da salvare nella critica totale alla cultura contemporanea. Impegnato, con André Masson e Pierre Klossowski tra gli altri, alla redazione della rivista *Acéphale*⁴², ne fece lo strumento di propaganda delle proprie idee: l'immagine che compare sulla copertina del mensile era un uomo privo di testa, acefalo.



⁴¹ Gilles Ernst, *Georges Bataille, Analyse du récit de mort*, P.U.F., Paris, 1993.

⁴² In vero la rivista ebbe vita breve, ne esistono sei numeri, tutti editi tra il 1936 ed il 1939, ora raccolti ne *La congiura sacra*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, a cura di Marina Galletti.

Tale figura simboleggia il sacrificio della testa pensante, della soggettività in particolare e della razionalità occidentale in genere⁴³:

Le marquis de Sade et Nietzsche étaient les deux figures emblématiques de cette croisade sacrificielle, auxquelles s'ajoutaient celles de Kierkegaard, Don Juan et Dionysos.⁴⁴

I personaggi scelti, reali e fittizi, appartengono tutti a quella, già nominata, letteratura dell'eccesso, per la loro scrittura o per le loro azioni, reali e fittizie. Ed il modello dell'uomo senza testa è ispirato direttamente ai personaggi delle opere di Sade, "mostruosi" perché uomini moderni e senza Dio, <<condamné(s) à échapper à sa prison comme l'acéphale à sa tête et le sujet à sa raison, afin de jouir des objets du désir en détruisant leur présence réelle>>⁴⁵. E così, il Don Giovanni⁴⁶ rientra in questa categoria di dissipatori il cui metro è, appunto, la *dépense*.

Il personaggio del Don Giovanni nasce nella Spagna "Cattolicissima", avversario netto quindi della proibizione religiosa della sessualità improduttiva; il suo mito è dunque impensabile al di fuori di questa terra

⁴³ <<La privation de la tête n'excluait donc pas seulement le primat de ce que la tête symbolisait, la raison raisonnable, le calcul, la mesure et le pouvoir, y compris le pouvoir du symbolique, mais l'exclusion elle-même entendue comme un acte délibéré et souverain, qui eût restauré la primauté sous la forme de sa déchéance. La décapitation qui devait rendre possible <<le déchaînement sans fin (sans loi) des passions>>, ne pouvait s'accomplir que par les passions déjà déchaînées, elles-mêmes s'affirmant dans l'inavouable communauté que sanctionnait sa propre dissolution>>, Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Ed. de Minuit, Paris, 1983, pagg. 31-32.

⁴⁴ E. Roudinesco, <<Georges Bataille entre Freud et Lacan>> in *Georges Bataille après tout*, Ed. Belin, Courtry, 1995, pagg. 191-212, citazione pag. 197.

⁴⁵ E. Roudinesco, *ibidem*, pag 197.

⁴⁶ A questi fu dedicato un articolo da Pierre Klossowski in, naturalmente, *Acéphale*, n° 3-4, luglio 1937, pagg. 96-105 della raccolta sopra citata; si tratta di un breve saggio critico sul *Don Giovanni* di Kierkegaard, in Italia edito da Mondadori, Milano, 2001.

ossessionata dal peccato della carne e dalla punizione conseguente, dall'Inferno. La trasgressione cui si lega tale mito si carica del bisogno di una legge, ed in questo caso essa è più che stabilita, è violentemente imposta dalla morale che rappresenta così anche la legge laica, oltre a quella religiosa. In vero, come dice anche Bataille ne *L'érotisme*, la religione cristiana è, tra tutte, la meno religiosa⁴⁷, in quanto <<ogni posizione indirettamente pone ciò che essa esclude>>⁴⁸, cioè una proibizione reca in sé già l'idea della sua trasgressione, la quale dalla stessa proibizione è alimentata. Si pensi, a contrasto, al *Don Giovanni* di W.A.Mozart, il cui librettista Lorenzo Da Ponte scrisse la celebre aria *Madamina, il catalogo è questo*, iperbolica lista di dame conquistate dal seduttore⁴⁹, e poi alla caduta all'Inferno del Don Giovanni infine punito. Nel paradigma di tale seduttore rientrano di pari grado il gusto della trasgressione e quello del peccato mortale ostentatamente designato, sì che questo mantiene un suo fascino ambiguo che non esime dall'attrarre maggiormente il trasgressore. In *Don Giovanni* si troverebbe allora insito un meccanismo che gli permette di addentrarsi nella parte in ombra dell'individuo, che può essere svelata solamente nell'attrattiva che il divieto ha nell'avere in sé la stessa idea dell'infrazione. L'idea proviene

⁴⁷ G.Bataille, *L'Érotisme*, in *OC X*, pag. 32.

⁴⁸ Lo dice proprio a proposito della religione cristiana e dell'introduzione della sensualità nel mondo Søren Kierkegaard in *Don Giovanni*, pag. 65.

⁴⁹ <<Ed in Spagna mille e tre>> canta Leporello alla donna innamorata di Don Giovanni: il numero iperbolico di donne sedotte ed abbandonate è composto da donne spagnole; si pensi a quanto la Spagna ritorni nei racconti di Bataille: ne *Histoire de l'œil* e ne *Le bleu du ciel*. Ci si trovi a Madrid, o a Siviglia, terra natale del seduttore, il rimando è fortissimo per la narrativa batailleana.

direttamente da Marcel Mauss e da Roger Callois (e Voltaire? <<Se Dio non ci fosse bisognerebbe inventarlo>>...), i quali avevano, con i loro studi antropologici, favorito in Bataille la convinzione che <<l'interdit est là pour être violé>>⁵⁰. Il meccanismo “classico” prevedrebbe, laddove Don Giovanni si glorifica della trasgressione audace, l'intervento ordinatore del Commendatore. Invece, al contrario, in Bataille, Don Giovanni rimane sospeso nell'orrore prima ancora che nella gloria, ed il Commendatore

est moins le défenseur de la morale qu'un veilleur entre deux mondes ; il annonce à Dianus et à Troppmann que leur rêve est hautement défendu tout en leur montrant qu'il est un instant accessible⁵¹.

Sulla soglia del *passage* l'ostacolo: la componente della trasgressione della legge è raddoppiata dalla figura del Commendatore, nero *memento* che sta a cavallo dei due mondi, che sottolinea la coscienza dell'atto della trasgressione. Inoltre, il mito è modificato con la trasformazione di Don Giovanni in un essere impunito e fedele <<à cet amour unique qui le constitue dans le couple perdu>>⁵²: il suo essere è tale nell'angoscia che lo lega alla donna che lo attrae a sé, unica ed invitta.

⁵⁰ G. Bataille, *OC X*, pag 67.

⁵¹ G. Ernst, *Op. Cit.*, pag. 87.

⁵² G. Ernst, *Op. Cit.*, pag 87.

Ed è al momento della lettura del testo batailleano che ci si rende conto dello sconvolgimento che tale formula ha portato nei suoi personaggi, sì che Denis Hollier possa affermare che l'ambientazione spagnola de *Histoire de l'œil* e de *Le bleu du ciel* sia il *trait-d'-union* tra i protagonisti maschili e Don Giovanni, e la loro identificazione. Ma in Bataille <<*Le Don Juan (...) oscille donc curieusement entre les deux positions auxquelles la légende l'avait montré le plus allergique : dans Histoire de l'œil il est mort, dans Le Bleu du ciel il est nécrophile*⁵³>> Perciò il conquistatore è conquistato, distrutto, e vive quasi nell'attesa del Commendatore. Comincia così *Le bleu du ciel*:

*Au milieu de la nuit le Commandeur entra dans ma chambre : pendant l'après-midi, je passais devant son tombeau, l'orgueil m'avait poussé à l'inviter ironiquement. Son arrivée inattendue m'épouvanta.*⁵⁴

La sfida lanciata al e dal Commendatore viene accettata, e l'orrore riempie Troppmann di fronte alla figura apparsa nella stanza. Ma invece che essere la "fine della storia", questo è solo l'inizio: da qui la caduta nella abnegazione, la fuga e l'inseguimento tra tre donne ed un uomo; la sfida è accettata da entrambe le parti e il protagonista *si mette in gioco*. Ed

⁵³ D. Hollier, *Les dépossédés*, Editions de Minuit, Paris, 1993, in particolare il capitolo <<La tombe de Bataille>>, pagg. 73 – 99; citazione pag. 81.

⁵⁴ G. Bataille, *Le bleu du ciel*, in *OC III*, pag 395.

il risultato è che, al pari di Madame Edwarda, Troppmann diventa lui stesso Dio:

Mais on peut se demander si le transgresseur de Bataille ne va pas plus loin que Don Juan de Mozart. Dans sa rencontre avec le divin, Don Juan reste en effet un homme au point qu'on a pu voir dans sa révolte un geste prométhéen qui nie Dieu ou, mieux encore, l'ignore (celui de Molière ne croit qu'en l'arithmétique et flaire la présence d'un simple machinerie dans le miracle de la statue). Le héros de Bataille est encore plus libre, qui prend sur soi le sacré éternel et, après sa rencontre avec les filles de Dionysos, devient lui-même Dieu.⁵⁵

E Dio per Bataille è il nulla, il silenzio, vale a dire l'Impossibile. E la constatazione di tale identificazione ha le sue spaventose conseguenze, e cioè che lo splendore del trionfo di Don Giovanni non è durevole né libero dalla paura⁵⁶, perché una volta superati tutti gli ostacoli, l'Impossibile raggiunto è garante dello svuotamento di sé dell'essere, e Don Giovanni stesso si confonde con il Vuoto. Ha avuto quindi luogo la *fêlure* del soggetto che ha permesso il passaggio da un mondo all'altro, che ha decapitato l'Io della sua soggettività, e lo ha reso divino.

2.3.7 La donna – lupo

⁵⁵ G. Ernst, *Op. Cit.*, pag 91.

⁵⁶ Si veda al proposito ancora G. Ernst, *ibidem*, pagg. 92-93.

Di fronte al Don Giovanni perdente, la *femme fatale* batailleana. Nelle scene di seduzione questa può apparire non necessariamente priva di vesti o seminuda, può anche indossare abiti fortemente ambigui e del tutto particolari, vere e proprie maschere, come una vestaglia dai colori forti sulla pelle nuda, o un domino veneziano. Qualche volta indossa una maschera, ed il termine utilizzato da Bataille è *loup*. Leggo dal dizionario *Le Nouveau Petit Robert*⁵⁷ al punto cinque della parola *loup*: <<(1680). *Masque de velours ou de satin noir, couvrant une part du visage, que portaient autrefois les dames lorsqu'elles sortaient*>>. Ed è appunto per uscire che l'indossa, proprio sopra un domino che ne copre la nudità, Madame Edwarda:

Elle passa un boléro blanc, dissimula sous un domino sa nudité : le capuchon du domino lui couvrait la tête, un loup à barbe de dentelles lui masqua le visage. Ainsi vêtue, elle m'échappa et dit :

- Sortons !⁵⁸

Tale travestimento si stratifica sulla figura femminile dandole un'aura animalesca e minacciosa. Bataille, per sineddoche, definisce direttamente la donna <<*une louve*>>, giocando sull'omofonia della parola <<*loup*>>, il cui significato arcaico è, appunto, <<maschera>>, ma di cui il primo significato è <<lupo>>. Non solo, probabilmente il gioco continua in

⁵⁷ *Le Nouveau Petit Robert*, Paul Robert, Ed. Le Robert, Paris, 1994, pag. 1306.

⁵⁸ G. Bataille, *Madame Edwarda*, in *OC III*, pag. 22.

maniera più sottile, e quasi subdola, in quanto, in francese, l'espressione <<*avoir vu le loup*>>, riferito ad una ragazza, indica il non essere più vergine. La deflorazione si situa sul limite del *passage*, come vi sta il Commendatore: il desiderio di eccedere da sé è però più forte di qualunque morale o regola esteriore.

Questa aura animalesca viene così rivestita dai personaggi femminili realmente: così Madame Edwarda <<*se hâtait, m'échappait : le loup qui la masquait la faisait animale*>>⁵⁹; o Julie, il cui compagno è <<*Heureux de sentir à côté de lui Julie animale*>>, e che più avanti la descrive <<*guêpe blessée, exhibition de chair, l'ivresse lui donnait la majesté animale : impudeur, majesté des bêtes*>>⁶⁰.

Oppure possono rivestirla simbolicamente: B. ha per Dianus la bellezza di una lupa⁶¹. Il lupo, che viene usato dagli adulti per spaventare i bambini, strumento di paura e di controllo per il ripristino dell'ordine, è nella tragedia batailleana il simbolo del silenzio a venire, difende l'eroe da ciò che è profano, marcandone allo stesso tempo l'appartenenza al mondo del proibito:

⁵⁹ G. Bataille, *ibidem*, pag 23.

⁶⁰ G. Bataille, Tutti i romanzi, pagg. 113 e 114, 545 e 546.

⁶¹ <<*B. belle comme une louve et noire*>>, G. Bataille, *L'Impossible*, in *OC III*, pag. 109.

Il serait donc le masque du diable s'il n'était plutôt celui du δαίμων qui donne à la tragédie grecque sa démesure, et au héros de Bataille les charmes équivoques, inquiétants et séduisants, de Dionysos « *redivivus* »⁶².

La tragedia greca che metteva in scena l'*omunculus* cede il passo alla tragedia batailleana, in cui l'individuo, del tutto coscientemente, nel suo essere un Don Giovanni continuamente sedotto, e quindi perdente, si accosta alla divinità nella figura del dio dei Baccanali, Dioniso, che reca in sé l'istinto alla vita, l'istinto all'eccesso nella significazione del proprio essere, anche se conscio che non può che uscire sopraffatto dall'incontro con la donna – lupo. Questa è infatti l'incarnazione di tale divinità proprio perché raccoglie la coscienza cristiana religiosa e ne riveste le sembianze <<*inumane, mostruose e divine*>>⁶³: trasforma il presentimento, già insito nella rappresentazione della tragedia greca, che la mostruosità di Dioniso sia una maschera morale, quindi se ne libera, ed appare in tutto il suo splendore, incurante dell'aspetto esteriore, ma solo del suo portato. Ed è proprio grazie alla religione cristiana che lo svelamento è totale: il riconoscimento della reale funzione della maschera avviene con l'adozione della proibizione, ed il suo risvolto del piacere nella trasgressione. Dice brutalmente Klossowski che <<*Dioniso si sarebbe rivelato in modo supremo solo di fronte al crocifisso*>>⁶⁴. La donna–

⁶² G. Ernst, *Op. Cit.*, pag. 66. La citazione di Bataille è in, *OC XI*, pag. 67.

⁶³ P. Klossowski, <<*Don Giovanni secondo Kierkegaard*>>, in *Op. cit.*, pag 98.

⁶⁴ P. Klossowski, *Ibidem*, pag. 98.

louve rappresenta così ancora maggiormente quel luogo di contraddizione in cui i contrari vengono disciolti e superati nel non – senso.

2.3.8 *La communauté des amants*

Queste due tipologie si incontrano in quella che è stata definita, da Maurice Blanchot, la <<*communauté des amants*>>⁶⁵, un mondo a parte il cui meccanismo di dono e spreco del legame tra uomo e donna è indispensabile alla effettività di questa realtà, compresa nella quotidianità e per la quale tale legame è necessario per la sua sopravvivenza. La legge soggiacente alla società, alla comunità è, per Bataille, il *potlach* delle tribù del Nord America, quel dispendio dell'accumulo, incendio vero e proprio della ricchezza, quell'eccesso di dono il quale, nel suo essere gioco reciproco in cui si dà e si riceve, assimila a sé il mutuo scambio che è il rapporto sessuale tra individui: ci si dà l'uno all'altro in quello spazio che l'assenza e la ricerca angosciata dell'Altro. Per cui, per Bataille

Si ce monde n'était pas sans cesse parcouru par le mouvement convulsifs des êtres qui se cherchent l'un l'autre..., il aurait l'apparence d'une dérision offerte à ceux qu'il fait naître.⁶⁶

⁶⁵ Lo fa ne *La communauté inavouable*, Ed. de minuit, Paris, 1983.

⁶⁶ G. Bataille, citazione riportata da Blanchot in *Op. cit.*, pag. 78.

Si tratta di un moto inestinguibile, che crea un *monde vrai*⁶⁷ distinto e che gode della possibilità di varcare il limite; quello dell'essere, della coscienza, del possibile. E dal momento che lo spazio occupato è quello di quei luoghi reietti dalla società, o per lo meno, allontanati, nascosti e marcati con segni riconoscibili, i due attanti non hanno preoccupazione alcuna delle regole o della morale tradizionale: il bordello, od il luogo reso suo succedaneo, diviene un luogo autorizzato proprio perché interdetto, un limbo sociale in cui la trasgressione non ha nessun intento sovversivo, ma è norma. L'atto sessuale sotto forma di sacrificio avviene quindi in un luogo che è del tutto sganciato dalla realtà, e che arriva a crearne un'altra, istantanea, che dura l'attimo del passaggio, dell'attraversamento della *fente*, della scomposizione dell'essere discontinuo nella continuità ad esso esterna. Dopo di essa, il vuoto, l'*angoisse*, la situazione iniziale da cui uomo e donna, e più la seconda del primo, desiderano fuggire. Quindi, ecco Madame Edwarda esibirsi nel casino, e, descrive Blanchot, lo fa in maniera banale, ma <<*montrant son sexe comme la partie la plus sacrée de son être*>>⁶⁸; ed è proprio questa esibizione manierata e sacralizzata che le permette di rompere ogni legame con il mondo reale, l'esposizione del proprio corpo la rende una vittima sacrificale, il tavolo su cui è seduta l'altare sporco sui cui avverrà la sua *petite mort*.

⁶⁷ *Ibidem*, pag. 58.

⁶⁸ M. Blanchot, *Op. Cit.*, pagg 79.

Cette exhibition la dérobe en la livrant à une singularité insaisissable (on ne peut plus la saisir, à proprement parler) et qu'ainsi avec la complicité de l'homme qui l'aime momentanément d'une passion infinie elle *s'abandonne* – c'est en cela qu'elle symbolise le sacrifice – au premier venu (le chauffeur) qui ne sait pas, qui ne saura jamais qu'il est en rapport avec ce qu'il n'y a de plus divin ou avec l'absolu qui rejette toute assimilation.⁶⁹

Perciò, non solamente la donna possiede in sé il *passage* che permette la fuoriuscita del sé, ma ha anche la disperata capacità di dispensare il proprio corpo ad individui del tutto ignari della possibilità di varcare un limite che probabilmente non avvertono neanche in loro stessi. Unendosi con persone dagli *yeux châtrés* sottolinea l'eccezionalità dell'unione tra due individui che sono invece coscienti dell'avvenimento, non solo: c'è una carica notevole di sadismo che inficia tale rapporto sessuale: ad esempio in *Madame Edwarda*, ella seduce e aggredisce un sorpreso conducente di taxi proprio sotto gli occhi del suo compagno, il quale resta inerte in contemplazione degli spasmi e dei singulti della coppia improvvisata, conscio solo dell'angoscioso movente della donna, dell'angoscia che, ancora nel momento dell'orgasmo, la coglie e l'attanaglia. Giacciono poi inermi tutti e tre, all'interno del taxi:

⁶⁹ M. Blanchot, *ibidem*, pag. 79-80.

Mon angoisse s'opposait au plaisir que j'aurais dû vouloir : le plaisir douloureux d'Edwarda me donna un sentiment épuisant de miracle. Ma détresse et ma fièvre me semblaient peu, mais c'était là ce que j'avais, les seuls grandeurs en moi qui répondissent à l'estase de celle que, dans le fond d'un froid silence, j'appelais « mon cœur ». ⁷⁰

La vittima del sacrificio è la donna, nel rito della piccola morte riprodotto nel taxi. Sua vittima è il conducente ignaro, incosciente. Sua vittima è il compagno inerte, che ascolta il proprio cuore *mis à nu*, e che riconosce l'estasi nei suoi spasmi, la vede nella parte bianca degli occhi, scorge la propria angoscia nel riflesso di quella di Madame Edwarda. Ancora una volta, il boia e la sua vittima appaiono indistinti, il passaggio sembra avvenire anche senza un contatto fisico, i due individui si trovano ad appartenere alla stessa comunità, si riconoscono nella stessa sovrapposizione di sensazioni e desideri: su tutto si poggia, come una nuvola nera e grave di pioggia, *l'angoisse* della coscienza di quanto sta avvenendo tutt'intorno. Quegli occhi senza pupille ci vedono, vedono oltre il limite dell'occhio, la loro assenza non è l'impotenza dell'individuo incosciente, che, per l'appunto, possiede occhi castrati e che quindi non sa avvalersi della *fente* in maniera appropriata; quegli occhi senza pupille sono un indice dell'eccesso ed il tratto che unisce i due attanti, anche se non congiunti fisicamente, è la linea che dall'uno all'altra corre diritta e

⁷⁰ G.Bataille, *Mme Edwarda*, in *OC III*, pag. 30.

tagliente, il filo di un rasoio che apre ferite cauterizzandole immediatamente. Quello che resta dopo il *passage* è solo un'angosciata spossatezza, un barlume di coscienza.

CAPITOLO TERZO

La parola, la scrittura, l'assenza

3.1. Prodromi

Meraviglioso, incantato mondo della parola. Da quanto tempo l'uomo scrive? Più o meno da sempre, da quando ha potuto tracciare segni che indicassero, equivalessero ad oggetti, poi immagini, poi fatti, poi vite intere, scrivere è stato un compito, un mestiere, un'arte. E quando si parla di arte, il campo si restringe, pochi individui che riempiono le pagine delle storie letterarie, che hanno a loro volta riempito pagine e pagine della loro inclinata, accurata, sovrapposta, linda calligrafia, della scrittura che, a seconda di chi se ne serviva, era strumento, era fine, era tutto ed era nulla. Molte le poetiche, le dissacrazioni, le teorie pro e contro la scrittura, contro certa scrittura e poi contro tutta la scrittura. A voler adocchiare il solo Novecento, sono molteplici le valenze che a questa sono attribuite, molteplici gli uomini e le donne che grazie a questa hanno guadagnato un posto nell'immortalità come sugli scaffali delle librerie nelle case. La

parola è paura, è sfogo, è maledizione, è l'ultima spiaggia di alcuni, come di altri ne è il contenitore, il baluardo, la possibilità. Le notti kafkiane erano piene di parole, nei diari e nelle lettere ritorna l'insicurezza di un individuo che fa di tutto per tenersi in vita, così come Proust ha fatto di un libro lungo e bellissimo la sua stessa vita, e che nel libro trapela ma cui non aderisce; Thomas Mann affermava che uno scrittore deve vestirsi come un banchiere, Yourcenar faceva il giro della sua prigione. Ciascuno di questi scrittori, citati ad esempio per molti altri, come una nota a margine, ma di un colore brillante, che si scorge da lontano, ha fatto della parola il suo mondo, il suo lavoro, la sua vita. E, come Mishima Yukio e Georges Bataille, in quanto scrittori sono stati anche lettori. E là dove la bravura permette anche la critica, in altri luoghi la lettura torna come un rossore soffuso sulla carta, sia questo rossore il prodotto di una "scrittura alla", sia esso un sottile filamento che sorregge certe immagini proprie dello scrittore e mutate per passione, artificio od ispirazione. Rimandi, ritorni, vere e proprie citazioni che tornano all'interno della trama, percepibili per antecedente conoscenza personale, o per studio ed attenta esegesi del testo, sì che diviene possibile, a volte, percepire un'ombra del vissuto dello scrittore affiorare dietro le parole a decretare un suo amore perduto nella lettura e ritrovato nella scrittura.

Mishima Yukio era un *Fanciullo che scriveva poesie*, e, probabilmente, come accadeva al suo protagonista, anche dal suo di

pennello sfilavano numerosi gli ideogrammi a costituire immagini di poesie con estrema facilità. Lettore precoce, dato che la sua percezione del mondo avveniva attraverso il riquadro vetrato della finestra, lettore accanito, fu a soli sedici anni che fu fatto entrare nella rivista della *Gakushūin*, nell'organico composto da studenti di maggiore età. A diciotto anni, *Hanazaki no mori* vedeva la luce della stampa ed era pubblicato con l'appoggio e l'entusiasmo di Kawabata Yasunari, il quale diverrà in seguito maestro ideale ed effettivo di Mishima. Il giovane Hiraoka Kimitake era smanioso e vanitoso, desiderava l'attenzione che, in un certo qual modo, poteva anche meritare data la giovane età, ma che, alla lettura della raccolta, e dei racconti che la seguirono, ci si rende conto quanto potesse essere difficile da catturare. I primi racconti di Mishima, infatti, sono impastoiati nella ricerca estetica e nel tentativo di fedele riproduzione di una letteratura classica e moderna la quale, si prenda a titolo esemplificativo *Izumi Kyōka*, non poteva che stridere con l'epoca a venire e, soprattutto, nutrire i gusti di pochi e colti intellettuali. E così fu. La cura per l'impatto estetico visivo, facilitato nella lingua giapponese dall'uso della scrittura ideogrammatica, spinse lo scrittore giapponese ad avvalersi dei caratteri non semplificati, di termini obsoleti, di un linguaggio vistosamente ellittico e percepibile dal lettore come un gioco ad incastro nel quale vanno ad organizzarsi le varie parti del discorso. Corre così, lungo tutta la narrativa di Mishima Yukio, da *Tabako*

all'opera conclusiva della Tetralogia, *Tennin gosui*, un *fil rouge* che nella parola ha il suo percorso, nell'ansia dell'espressione, nella ricerca continua, nel diniego e rifiuto che essa subì alla fine della carriera dello scrittore. Forse si sarebbe trovato d'accordo con la tendenza di alcuni scrittori contemporanei¹ che nella parola non hanno fiducia e che nei loro libri sono a-narrativi, a-discorsivi, rinnegando in pieno la storia della narrazione o che, meglio, le fanno compiere un'ulteriore evoluzione nella constatazione decisiva che, bene o male, tutto è stato detto, e che anche se vi fosse ancora qualcosa da dire, tale cosa non verrebbe affatto compresa. Dopo il contenitore, anche il contenuto fallisce il suo compito, dove vi è la parola non è detto vi sia comunicazione. La frattura dell'individuo non lascia fuoriuscire nulla da esso. Forse Mishima, nello scovare l'inganno, la falla in quel regno di parole che si era creato, dove regnava da "bambino asparago" continuamente deriso, nell'affidarsi totalmente al corpo, non trovò poi appiglio neanche più in quello, e apponendo sull'ultima pagina del suo ultimo romanzo, il venticinque novembre del 1970, giorno della sua morte, la parola *fine*, decretò che la fine lo era di tutto.

Molteplici sono le influenze nella scrittura di Mishima Yukio: tralasciando l'interesse per il teatro fomentato dalla nonna paterna,

¹ Penso al recentissimo *Austerlitz* di Sebald, scrittore tedesco, edito da Adelphi nel 2001, ed a Thomas Bernhard, anch'egli di origine germanica; a tutte le opere di William Faulkner; a tutte le opere di Samuel Beckett; a Michel Butor ed ad Alain Robbe-Grillet, cioè tutto il *movimento* de-costruzionista francese; all'italiano Giorgio Manganelli, a Michele Mari.

l'interesse per la letteratura si indirizzava più o meno in tutti gli ambiti, da quella classica giapponese a quella a lui contemporanea ed occidentale. Da *shikoku*, da paese relativamente chiuso qual era il Giappone prima dell'arrivo delle navi nere, dopo il contatto con le quali, comunque, la fruizione delle opere straniere avveniva sotto forma di traduzioni in giapponese di riassunti e riduzioni, anche se rese in un magnifico giapponese tanto da divenire opere a sé stanti – e penso all'*Improvvisatore* di Andersen tradotto da Mori Ōgai, – da questo totale stato di incoscienza letteraria si passò alla possibilità quasi immediata di lettura delle opere contemporanee europee. La passione francese di Mishima fu Raymond Radiguet, *Le bal du Comte d'Orgel* fu la scoperta fulminante, la passione, l'imitazione: Mishima avrebbe voluto morire ventenne come Radiguet. In realtà era fortemente attaccato alla vita ed il superamento di tale “malattia” non poté che avere luogo che ricorrendo ad una seconda morte dello scrittore francese: come Marcel Proust dovette liberarsi dell'ingombrante fardello del maestro ideale che per lui era stato Sainte-Beuve scrivendo il *Contre Sainte-Beuve*, così Mishima rivisse la morte di Radiguet, uccidendolo egli stesso ne *Radiguet no shi*, *La morte di Radiguet* per l'appunto. L'esacerbazione di una passione letteraria, il ragazzo che si fa uomo, l'individuo che si fa artista delle parole, scrittore: la paura di non potersi scrollare di dosso un modello, restandone così imprigionato a vita, fa sì che uno scrittore ricorra a l'unico mezzo che gli

è consono per farsi libero: le parole. Ma la scrittura per Mishima non è mai stata uno sfogo esistenziale, non è mai stata uno strumento di salvezza: egli è da considerarsi piuttosto un mestierante pieno di estro e talento che, sebbene dalla critica sia stato spesso additato come scrittore per riviste femminili, alternava proprio a romanzi così qualificabili, romanzi ed opere più spessi e consoni all'etichetta intellettuale. All'inizio è la fiducia nella parola lo sprone, il pungolo, la carota davanti all'asino; poi giunge il corpo con la sua ingombrante e pericolosa massa a soppiantare l'inchiostro e la carta: ma, naturalmente, non del tutto, non totalmente. Mishima, insomma, anche dopo il fatidico viaggio in Grecia, non smetterà mai di scrivere, ma si trasformerà in quanto uomo, e con lui lo stimolo che nelle mani impone un moto al pennello e gli fa tracciare certi caratteri piuttosto che altri. Mishima è rimasto uno scrittore prolifico, e la sua sfiducia nella parola è penetrata all'interno del baratto che è la vita degli esseri umani: i suoi eroi, meno parlano, maggiormente vivono, a contrasto con quei personaggi appartenenti al rango degli intellettuali, individui passivi che si lasciano sopravvivere. È qui che affiora il suo nichilismo, come se l'inanità fosse un tratto distintivo di coloro i quali utilizzano il proprio cervello: tra il dire ed il fare, c'è di mezzo un mare immenso. Per cui, mentre individui attivi agiscono, si danno ai loro *Trastulli d'animali*, i pensatori passivi ancora ristanno a pensare a quale mossa converrebbe fare per prima: una partita a scacchi con la morte,

mentre la vita scivola accanto in nota minore. Non stupisce che l'affabulazione sia allora una sorta di rito magico ed ipnotico, che incanta, immobilizza, proprio dei parlatori; mentre l'intreccio è nelle mani di chi non pensa nemmeno. Chi pensa si sofferma, indugia, si blocca del tutto, invece di procedere istintivamente in avanti, si cristallizza nell'azione presente, Ryūji non salperà mai più, mette radici sulla terra ferma: morirà per mano del figliastro; Saburō prova a parlare con Etsuko, come non ha mai fatto: morirà per mano di questa stessa. Mizogouchi balbetta, rifiuta l'uso della parola, lo misconosce, agisce: per questo in lui più forte è l'istinto alla vita: *ikiyō to watashi wa omotta*, seppure vi è l'uso attenuante, introduttivo del verbo *cogitandi*, sono il volitivo e quella prima persona singolare ad esso aggrappata che danno il fortissimo senso di volontà nella chiusura di *Kinkakuji*: volevo vivere.

3.1.1 Il valore fittizio della letteratura

Il percorso dell'attenzione nei confronti della scrittura da parte di Mishima Yukio, a volerlo visualizzare come una linea, traccerebbe una parabola di ordine esponenziale che procede di pari passo con l'aumento della sfiducia nei riguardi di questa. Il Mishima diciottenne agli albori delle prime pubblicazioni differisce quindi moltissimo dal Mishima

quarantacinquenne fermo nel crepuscolo che ne precede la morte. La sconfinata ammirazione per il mondo che le parole creano, che le parole evocano e possono isolare va nel tempo tramutandosi nella constatazione dell'inettitudine di queste a ordinare il caos del mondo esterno. La frattura tra mondo esteriore e mondo interiore dello scrittore giapponese non trova un collante utile nella letteratura, ma, anzi essa si dimostra sempre più se non inutile, addirittura dolorosa nel rendere continuamente evidente la propria inattività di fronte al problema. Comune alla generazione che visse nel secondo dopoguerra, questa sensazione di scollatura, di slabbratura inaderente tra esterno ed interno, prende vita come un profondo sentimento di inadattabilità alla società, rifiuto passivo ed attivo nei confronti di un mondo che appare sempre più distante e nocivo. Come già nel primo dopoguerra, in Inghilterra si era andato stabilendo involontariamente quel "movimento" – termine assolutamente improprio, ma adottato per comodità e sinteticità dello stesso – chiamato della "generazione del 1917" a capo della quale si vedeva il poeta e critico W.H.Auden; così, dopo il secondo conflitto mondiale, sicuramente ben più spaventoso e micidiale, in Giappone furono molti gli scrittori che, in quanto uomini, ebbero reazioni simili nei confronti della società in ricostruzione. L'Eden che, potenzialmente, rappresentava il mondo per quegli uomini che nel periodo che va dal 1935 al 1945 vivevano l'adolescenza o i primi vent'anni, venne spazzato via se non

dall'estremismo della bomba atomica, dalla crudeltà e dalla bestialità della guerra. Mishima Yukio non andò al fronte, malgrado l'ansia estetica di avere una bella morte, una morte eroica, una morte al fronte, la febbre che lo colse il giorno prima dell'arruolamento lo fece scartare per costituzione esile e stato avanzato di malattia. Gli venne diagnosticata una malattia che non aveva, e che più probabilmente era provocata dalla paura di partire per la prima linea, se non addirittura di morirci. In seguito lavorò nelle fabbriche insieme agli altri studenti universitari, che aiutavano l'Impero del Sol Levante prestando la manodopera per costruire armi, e il contatto con la guerra lo ebbe quando doveva correre via nei rifugi antiaerei durante i numerosi bombardamenti che la città di Tōkyō subì. Raccontò poi che scriveva anche in quelle occasioni, che si portava dietro il suo quaderno e la penna per continuare quello che aveva cominciato, che dovevano strapparli ad una frase con la violenza per portarlo al sicuro. Non morì, né smise di scrivere. Ed al bruschissimo risveglio provocato dalla dichiarazione di umanità dell'Imperatore, il 14 settembre del 1945, furono vanificati anche quegli sforzi onorevoli che avevano spinto altri, più coraggiosi, al suicidio: i *kamikaze*, i figli di quel vento divino che un tempo aveva soffiato contro le navi mongole e che ora si abbatteva sulle portaerei americane, i giovani giapponesi che avevano scelto di andare a schiantarsi con i loro bimotori per il loro Imperatore. Mishima Yukio sopravvisse, e, malgrado tutto, ne fu felice.

Continuò a scrivere, lo fece sempre, ininterrottamente, fino all'ultimo respiro, fino alla morte, stavolta decisa e voluta, la fine delle parole, la fine del corpo. Dopo l'Eden, il Caos. In Giappone, come in tutte le nazioni colpite dalla guerra, regnava il Caos, la ricostruzione, le macerie, il crollo e l'inizio di tutto. Sarà perché il piccolo Mishima non era cresciuto in mezzo ai ragazzi, ma, come è stato oramai detto innumerevoli volte, era stato educato dalla nonna in maniera costrittiva e annichilente, sì che già il giovane ragazzo asparago non solo non aveva simpatie per il mondo che lontanissimo lo circondava, né gli altri per lui, ma aveva anche paura di essere pestato dai suoi coetanei. Restava quindi da solo nell'attesa, e nel frattempo scriveva, le innumerevoli sollecitazioni delle letture gli frullavano nella testa, lo riempivano di parole, di frasi, di bellissime immagini che costituivano un mondo perfetto, il mondo adatto a lui, dove avrebbe potuto vivere secondo la sua natura delicata e l'indole intellettuale. Questo mondo differiva completamente da quello reale, ben più ostile, e quando dopo la guerra esso si rivelò ancora peggiore, la frattura si era ingrandita, assumendo le proporzioni di un canyon, di una voragine in cui questi non voleva affatto cadere e perdersi. Il primo ponte che costruì era fatto di parole, erano sottili laccioli che si protendevano ad unire i lembi della ferita, a stringere gli uni contro gli altri i bordi dello strappo, ma questi laccioli si strapparono, cedettero sotto il peso schiacciante della realtà, del Caos che la dominava. Mishima Yukio,

cresciuto con i classici, educato ad amare lo *Shinkokinwakashū*, la poesia di Fujiwara Teika, la sfuggente formalità delle opere dell'epoca Heian, apprese così che quelle parole, quella letteratura ben si adattava ad un mondo che non viveva nel Caos, che poteva formarlo, ordinarlo e strutturarne perché di questo mondo era partecipe e non avversario, di questo si nutriva e lo nutriva, gli individui in esso immersi non lo avvertivano come ostile, ma lo adattavano e si adattavano alle sue pieghe, alle sue curve, alle sue spezzate. Come in ogni autore in rapporto stridente con il suo presente, ed il mondo che lo circonda, il passato appare quell'Età dell'Oro in cui Uomo e Natura vivono in Armonia, in un'Armonia che non tornerà più. Così era per Mishima, ma nella constatazione del differente valore della letteratura moderna, non isometrico a quello del passato, egli fa un passo avanti, non si rifugia iscrivendosi in uno spazio del tutto personale in cui spazio e tempo hanno una dimensione altra, filtrata dalla soggettività problematica dell'individuo che li adotta per la propria sopravvivenza; Mishima Yukio rispose alle parole con il corpo. Ecco allora che la frattura si quadruplica, due elementi da una parte, il mondo interiore e le parole, altri due dall'altra, il corpo ed il mondo esteriore. Laddove le parole non possono adempiere al loro compito, alla missione ordinatrice del Caos esterno, subentra il corpo a proteggere, a significare che in vero lo scrittore un posto nel mondo esteriore lo possiede, ed è il suo stesso corpo. Se una

bella opera non può farsi portatrice di un valore, non può comunicare nulla ad una società che va sempre più massificandosi, americanizzandosi, strozzata dall'occupazione americana, dalle rinunce imperiali, dal crollo di tutto quanto è più giapponese, allora un bel corpo, il cui valore estetico non ha tempo né luogo, potrà scuotere, *épater les bourgeois*, se compie un atto eroico, come morire.

Alla curva esponenziale che la sfiducia nella letteratura costituisce mano mano nel tempo corrispondono momenti di sempre maggiore critica al valore di questa, agli scrittori ed alle loro teorie letterarie, che però non impedirono mai a Mishima di smettere di scrivere, iscrivendolo così in pieno nell'era Postmoderna – altra “corrente” Post, in quest'epoca di etichette e di definizioni che si ritorcono su loro stesse, che segnalano soltanto la tendenza a rielaborare il movimento precedente, uscendo dai suoi schemi e dando vita con la a-schematicità al nuovo –. Malgrado la critica, il diniego, la contrapposizione con un elemento così altro come la cura del corpo, egli non smise mai di scrivere, e scrisse una quantità enorme di opere in tutti i generi: teatro classico e moderno, saggi ed articoli, per non nominare le novelle, i romanzi ed i racconti. L'attaccamento alla scrittura come mezzo non lo abbandonava, era ancora l'unico tramite attraverso il quale esprimere le proprie idee, comunicarle, espanderle e gettarle via.

La storia di questo innamoramento ed abbandono – fittizio – della letteratura in genere, delle parole in particolare, è narrata nel saggio *Taiyō to Tetsu*, il Sole e l'Acciaio, le due componenti con cui lo scrittore ha coltivato il suo corpo, ha educato la sua mente, forgiato un *unicum* che come tale, ha dovuto avere una unica fine. *Taiyō to Tetsu* è stato redatto tra il 1965 ed il 1968, ed è il risultato della riflessione finale dell'autore sul ruolo che la letteratura e le parole hanno svolto nella sua carriera e vita. Mancano due anni alla sua morte, e con questo si potrebbe forse dire che egli abbia tentato di raccogliere i fili che aveva sparso durante la vita, che aveva lanciato in direzione del mondo ad ogni opera che pubblicava, ad ogni rigo che metteva giù e che veniva letto da un pubblico; o ancora, che egli abbia fatto un bilancio della propria attività ed abbia lasciato un testamento letterario che andasse a confluire nel Fiume delle Parole che terminava nel Mare della Fertilità, e nella mostra che precedette la sua morte, intitolata appunto *I quattro fiumi*. Il valore delle parole viene ripercorso sin dal loro primo uso, quando il mondo poteva comunicare ed esse erano, per questo fine, un valido strumento e collante di individui. Il problema sta ora, nell'era contemporanea a Mishima, nell'incomunicabilità tra le persone, le parole non servono più a nulla poiché oramai sono pregne del significato intrinseco che viene loro dato dal filtro che è lo stesso soggetto parlante: l'individualismo che si è propagato nella società odierna fa avanzare gli uomini come piccole

monadi senza aperture, senza riscontri, si ritorna drasticamente indietro alla teoria dei *nominalia* – può quello che sto dicendo indicare la stessa cosa per me come per te? A questo punto parlare non ha veramente senso alcuno, non vi sono coincidenze né sollievo, ci si trova allora nella sala d'attesa del museo di Tōkyō in cui è ambientato un recente dramma giapponese², nella quale sala i visitatori si raccontano piccole scene di vita quotidiana, mentre fuori la guerra impazza, sovrapponendo le loro voci nel momento in cui qualcuno comunica qualcosa di veramente importante. Quindi, al contrario dell'Era Classica giapponese la società moderna non può avvalersi della letteratura, non può invocare il suo aiuto perché riporti un ordine nella realtà, essa non può più farsi mito e spiegare l'incomprensibile, raccontare la storia all'uomo. Ciò che le parole fanno, è un'azione corrosiva dall'interno, succhi gastrici che mangiano lo stomaco che li produce, un'autofagia irreversibile che distrugge ogni intento. E malgrado questa consapevolezza, malgrado questo celato terrore della distruzione insita nelle parole, Mishima Yukio non può che scrivere di questo loro atto, piuttosto che preferire il silenzio racconta ancora una volta quanto le parole siano vane, come ci sia bisogno di tenerle sotto continuo controllo. Il controllo che questi esercita su di esse è insito nel suo essere egli stesso, *in primis*, in un certo qual modo a doppio taglio, scrittore e lettore di se stesso, nell'opera di rilettura che la

² Faccio riferimento a *Tōkyō nōto*, di Oriza Hirata, rappresentato a Roma, al Teatro Vascello, il 10, 11 e 12 ottobre 2002.

redazione di un testo scritto comporta. La fase tripartita della composizione, *jo ha kyū* che imita il respiro e che per Mishima dura anche degli anni, è il suo metodo di mettere un freno alle parole, così che esse non gli sfuggano mai, ma seguano il corso che egli vuole imporre loro. *Jo*: la ricerca del tema è il primo passo, l'idea, il suggerimento, la proustiana sollecitazione trasversale di un odore, una sensazione tattile, che si compone sotto forma di parole nella testa dell'autore. *Ha*: la visitazione del sito, del locale in cui l'azione avrà luogo, la ricostruzione minuziosa degli spazi e dei tempi di movimento, sì che tutto sia calcolato, nulla lasciato all'immaginazione, ma descritto oggettivamente, filtrato dalle parole più che dalla soggettiva impressione che ne hanno i personaggi – Mishima è parola nel suo essere onnipresente come Narratore oggettivo e del tutto assente nel suo distacco, la parola resta ancora l'unico tramite – ; non vi è descrizione in Mishima Yukio che non abbia riferimento esterno visibile, che non abbia la palpabilità del dato reale, <<*nature could not be reduced to abstractions*³>>, la parola viene sconfitta sul suo stesso campo, nel farla restare del tutto aderente alla

³ Makoto Ueda, *Modern Japanese Writers*, Stanford University Press, Stanford, California, 1976, pag 237. Si prendano ad esempio tutte le scene descrittive all'interno dei romanzi di Mishima, in cui quasi alla puntigliosa maniera russa, egli riporta gli elementi di un ambiente senza lasciare spazio all'immaginazione del lettore, ma fornendogli tutti i dati per costituire nella propria mente lo scenario dell'azione. Le descrizioni del mondo naturale, invece, sono rare in Mishima, egli mostra disinteresse per la natura, a meno che essa non sia un dato che accentua lo stato d'animo del personaggio immersovi: le cicale, all'inizio di *Kinjiki*, accentuano la saturazione di silenzio dell'aria; il Padiglione d'Oro ha le stesse sembianze di emersione dall'oscurità di Uiko, la ragazza arrestata dopo una scena notturna in cui il candore del suo volto rifulge e scaturisce dalle tenebre che la circondano. In *Chiosai*, la natura è elemento dominante in quanto fa parte della costruzione di un Eden primitivo in cui tra Uomo e Natura vi è Armonia. La maggior parte delle ambientazioni dei romanzi di Mishima è cittadina. Discorso a parte si dovrebbe fare per il rapporto che egli istaura con il mare, comunque filtrato dalla relazione con il corpo ed il sole, con la vita in genere: si pensi alla morte del guerriero in *Honba*, alla *Storia di un promontorio*, al racconto *Il mare ed il tramonto*, in cui la silenziosa distesa del mare è comparabile al mistero del silenzioso giardino del nulla: il *Mare della fertilità*, in fondo, non è che un mare asciutto.

realtà, aderente al referente che ha riscontro nella percezione sensoriale, quindi umana, non creata dal nulla dalla parola e dalla possibilità evocativa. *Kyū*: la scrittura, e qui entra in gioco il tempo e l'ulteriore organizzazione, che Makoto Ueda ha paragonato alla tabella degli orari di un viaggiatore, e che Mishima intendeva come un lasciar sgorgare il tema secondo la sua intermittente fluidità, mantenuta sotto il controllo dello scrittore, che così procedeva per sbalzi ed arresti, sfrenate corse di pagine di pagine che poi venivano lette e rilette, rese sempre più esteticamente confacenti al gusto del creatore. Uno scrittore che ha la forza di controllare, arginare l'impeto, la violenza, la sfuggente inaderenza con la realtà delle parole; uno scrittore che ha il potere di farlo perché all'uso della parola unisce quello del corpo, e che quindi ne possiede uno altrettanto mantenuto in vita e controllato ed educato alla resistenza. Lo scrittore Mishima voleva riassumere nella propria figura la dottrina samuraica del *bunbū ryōdō*, la via della penna e della spada, dell'intelletto e cultura e del corpo e della forza bruta controllata, armata e simile ad una danza elegante. Mishima Yukio voleva essere il samurai che, assolutamente immobile sui suoi piedi, taglia la testa al suo nemico con un solo fendente di spada. Voleva essere lo studioso che traccia segni impeccabili con il suo pennello; la mano che segue la circolarità dello stesso gesto nel segnare il foglio o fendere l'aria con la spada. Educava il corpo alla perfezione, *kendō*, arti marziali, body building, tiro con l'arco

occupavano le ore dei suoi giorni, mentre quelle della notte erano impiegate per dormire e lavorare, per non avere né il corpo grosso, gonfio e contenitore di una mente pigra ed inutilizzata, né il corroso e segaligno fisico cinico di uno scrittore. Voleva la sintesi, la perfezione, una *mens sana in corpore sano*, un riscatto per il bambino asparago, un torace di un metro e la cultura di un uomo eccezionale, l'arte. E l'aveva, malgrado il gesto finale, malgrado l'estremismo di certe posizioni gli abbiano alienato l'opinione pubblica, lo abbiano fatto etichettare, reso lo zimbello di certa critica, lo strumento di politiche destrorse⁴, malgrado la gente lo conosca più per quell'ultimo estremo gesto che per le opere scritte, Mishima Yukio aveva un estro e un gusto per la parola bella che lo animava e che, proprio per questo, lo spingeva a scrivere, anche contro il volere paterno – il quale sul letto di morte gli chiese di diventare uno scrittore famoso – e che per questa sua interna tensione non poté esimersi dal diventarlo. Pose fine alla sua vita, alla sua attività, in fondo, per un estetico desiderio di rimanere sulla cresta di un'onda di cui temeva il momento della ricaduta; lasciò la sua ultima opera, la tetralogia, a mala pena riveduta, lasciò il suo corpo ancora nel pieno delle forze e del vigore, della bellezza dell'ultima giovinezza, perché la cresta dell'onda non era solo la celebrità ma l'ultimo sospiro di un'età che poteva ancora per poco permettersi di essere bella.

⁴ Così è stato per una recente conferenza tenutasi a Chieti, organizzata dalla Giunta Comunale il cui sindaco si schiera con l'MSI, il 16 giugno 2002, intitolata *Yukio Mishima. Testimone e poeta*, la cui impostazione destrorsa ha distorto l'uomo rinchiudendolo nel personaggio.

3.1.2 La scrittura nei personaggi

Il rapporto che Mishima Yukio intrattiene con la scrittura informa tutta la sua attività: come si è visto, egli non può fare a meno di utilizzare le parole per portare acqua al suo mulino. Ma tale rapporto ambivalente si rispecchia anche nei personaggi stessi dei suoi romanzi: si è visto, in particolare per quanto riguarda i personaggi femminili e per Shigekuni Honda, come l'intellettualità sia un deterrente alla loro partecipazione attiva alla vita; mentre l'atteggiamento contrario, inintellettuale, la vita radicata sull'istinto e sulla fisicità rende partecipi e vincenti. Il critico Starrs ha evidenziato in questa dicotomia fondamentale tra i personaggi mishimiani, l'ispirazione al nichilismo di matrice nietzscheiana che si divide, per l'appunto, in nichilismo attivo e nichilismo passivo:

Nihilism. It is *ambiguous*.

A. Nihilism as a sign of increased power of the spirit: as *active Nihilism*.

B. Nihilism as decline and recession of the power of the spirit: as *passive Nihilism*.⁵

⁵ Nietzsche, la citazione appartiene alla raccolta di frammenti *La volontà di Potenza*, ma è estrapolata da Roy Starrs: *Deadly Dialectics. Sex, violence and Nihilism in the world of Yukio Mishima*, Japan Library, Midsomer Norton, 1994, pag 41.

Senza mettersi ad elencare i singoli personaggi specificando a quale categoria nichilistica essi appartengano, quello che interessa è la modalità con cui tale caratteristiche vengono traslate sulla carta dallo scrittore, cioè mediante le parole. Le parole rappresentano la gabbia in cui essi sono intrappolati: non esistono che sulla carta, non esistono che come propaggini dell'autore che ne muove i fili, governando la loro esistenza burattinesca, caratterizzata dal semplice insistere sulla loro aderenza alla parola o no. La struttura in cui Mishima Yukio li ingloba è un mondo in cui non si sentono a loro agio, da cui sono respinti ed in cui i loro desideri non hanno ritorno da parte dell'oggetto/soggetto desiderato. La forza propulsiva che li sospinge verso ciò che agognano, li distrugge e distrugge allo stesso tempo il mondo che hanno tentato di erigere ed in cui trovare alloggio, rifugio e riposo. Quel qualcosa che li trae in inganno, che li tradisce è il linguaggio: esso non è più il mezzo confacente ai loro bisogni comunicativi, bensì un distraente, una scatola vuota e bucata che non può contenere nulla; perciò al momento dell'utilizzo si rivela del tutto inutile. Inutile la parola, quanto invece è utile, perché oggettivamente comprensibile, la bellezza, il corpo: dal momento del viaggio in Grecia Mishima sembra non aver più nulla in mente, se da una parte vi è l'Apollineo, e torniamo a Nietzsche, che governa la scrittura, e rifacendosi a quella teoria che distingue gli stili in femminile e maschile, Mishima propende chiaramente per quest'ultimo; dall'altra è il dionisiaco

a invadere la scena: è il desiderio di conoscere l'emozione provata dai trasportatori dell'*omikoshi* che porterà lo stesso allenato scrittore a partecipare in persona alla cerimonia, correndo con il pesante altarino sulle spalle per chilometri e chilometri, incitato dalle urla degli altri tre trasportatori, dagli sproni del pubblico, dall'estasi sfrenata che la situazione comporta, l'eccitazione.

Il rapporto intrattenuto con la scrittura non è univoco, poiché questa esercita sullo scrittore che la adopera un influsso quasi invadente: dopotutto, la prima arma che Mishima Yukio ha appreso per difendersi dal Caos del mondo esterno si è stabilizzata nella sua mente come uno schema mentale che ancora tenta di informare la realtà, malgrado la consapevolezza della sua fallacità. È la stessa spinta di molta letteratura contemporanea, la quale per dimostrare la vanità e l'inermità di tale mezzo, lo utilizza perché non ne possiede altri. E la scrittura per Mishima si muove sempre in quello spazio angusto creato dall'incontro tra la Vita e l'Arte, le quali, per lui, non possono e non devono assolutamente coincidere: forte fu il suo rifiuto di quella letteratura che si faceva contenitore delle vicissitudini interiori, e nel quale uno scrittore riversava appositamente i suoi segreti più turpi nell'ansia di esaudire il desiderio di una scrittura che fosse confessione e realtà ad un tempo. Per questo motivo, vale a dire con un intento dissacrante, Mishima scrisse *Kamen no Kokuhaku*, ad ironizzare sullo *watakushi – shōsetsu* e le sue esagerazioni,

a fare il verso alla perversione che poteva raggiungere con, ad esempio, Dazai Osamu, autore che non ha mai sopportato. La tensione fra Arte e Vita è riprodotto in quella tra il volto e le sue maschere, e, a tale proposito, Miyoshi Masao aggiunge che la stessa distaccata oggettività di Mishima era un'ulteriore maschera, <<*and rather a transparent one at that*>>⁶. Ma questa non è proprio una rivelazione su quanto lo scrittore giapponese fosse condizionato dalla scrittura? L'unico mezzo che aveva per informare la vita erano le parole, queste erano l'unico mezzo per tenerle a distanza: erano la sua ultima, inesauribile spiaggia.

Volendo intendere come maschere i vari personaggi che animano le sue opere, non è possibile sovrapporli all'uomo, per cui le Confessioni che egli ha scritto non sono le sue, così come le Opinioni del Clown non sono direttamente quelle di Heinrich Böll: ed il clown e la maschera sono solo un pretesto, un portavoce straniante di una serie di considerazioni che non sono proprie di chi le scrive; la tendenza romantica o freudiana di mettere in bocca ad uno scrittore i pensieri dei propri eroi è forzata e forzante: sicuramente vi è una parte di vissuto che può servire come sfondo, base, elemento arricchente delle ambientazioni e caratterizzazioni, ma una totale adesione mi sembra del tutto sconveniente. C'è un distaccato amore da parte di Mishima nei confronti dei suoi personaggi: essi sono proiezioni ed invenzioni, sono sogni, sono arte, non sono la vita. Sebbene,

⁶ Miyoshi Masao, *Accomplices of silence. The modern japanese novel*, University of California Press, London, 1974, il capitolo VI, <<*Mute's rage*>>, pagg. 141-180; citazione pag. 145.

sicuramente, vi siano stati anche degli innamoramenti, ed il personaggio più amato dall'Autore è il tenente Takeyama di *Yūkoku*, che egli volle anche impersonare nell'adattamento cinematografico tratto dal racconto.

Per questo motivo, mi sembrerebbe azzardato voler far incarnare alle donne di Mishima le sue genitrici, o forzare negli angusti limiti di un personaggio, la varietà di un individuo reale. Oltre ad essere discordante con gli intenti dello stesso autore, se ne sminuirebbe il valore simbolico che tali personaggi posseggono. Come è stato detto, la capacità di dare, o non dare, la vita è una caratteristica che inserisce le donne all'interno del mondo della Natura: esse sono in armonia con il mondo esterno, nel quale, secondo l'Autore, regnerebbe il Caos. A questo punto, questa loro totale adesione le rende refrattarie al mondo della parola, che invece è l'unico mezzo che lo scrittore possiede per catturarle ed inquadrarle, descriverne la possibilità di adeguamento dovuta alla loro primitiva natura vicina al regno animale. Gli uomini, a contrasto, vivono in un limbo intermedio in cui sono insoddisfatti e da cui tentano di evadere: così facendo, nel tentativo di stabilire un Ordine nel Caos in cui vivono, attentano all'Ordine stabilito dai personaggi femminili, i quali, ritenendosi minacciati, reagiscono anche violentemente. Lo scrittore non può che registrare gli avvenimenti, seguire le vicissitudini cui lui stesso ha dato l'abbrivio e che non possono fuoriuscire dai binari su cui sono state immesse: una volta creato un Ordine, ogni tentativo di smantellamento o

di creazione di un nuovo, alternativo Ordine non può che portare un cattivo esito, terribile esito, la sconfitta di chi contrappone le parole al corpo. E con questa affermazione si ritorna alla dicotomia tra personaggi nichilisti attivi e passivi, all'interno della quale quelli passivi soccombono, o sopravvivono come testimonianza di una inettitudine alla vita, che non riesce a sfuggire tramite una stoica morte alla rotondità aproblematica di una vita passiva – è il caso di Shigekuni Honda, che segue tutto il corso degli ottant'anni coperti dalla trama della Tetralogia, in opposizione alle diverse eroiche morti di altri personaggi.

3.1.3 L'assenza

L'inaderenza tra Vita ed Arte crea un vuoto dietro le opere. La dichiarata non compromissione con i propri personaggi crea un'assenza. Lo scrittore non è percepibile, egli è una mano che scrive, null'altro, il suo gusto estetico per la forma lo allontana da ogni contenuto, e, per finire, l'uso di uno pseudonimo vanifica ogni tentativo di identificazione dell'uomo stesso, in quanto egli si nasconde, si cela dietro una struttura preordinata che è priva di un riferimento vivente soprattutto dal momento che è una negazione del patronimico⁷, e quindi delle antecedenze, delle radici famigliari, della propria esistenza prima del libro, della sua

⁷ Al proposito si veda G.Genette: <<Le nom de plume a ceci de remarquable qu'il est aussi et avant tout effacement du patronyme, renvoi du père et de ce qui le concerne dans le sans – nom>> ; *Figures II*, Ed. Seuil, Paris, 1969, pag. 159.

pubblicazione, della sua comparsa con il nuovo nome sul frontespizio. Se anche si volessero far combaciare o personaggi con l'autore, questi non sarebbe l'uomo che viene indicato, sfuggendogli tramite un falso, un conio alternativo per indicare la stessa persona e per farla scomparire ad un tempo: Mishima Yukio è rimasto nella memoria con codesto nome, non con il vero, Kimitake Hiraoka, pur tuttavia lo pseudonimo comporta un *camouflage* volontario che l'uomo adotta per mascherarsi dietro il personaggio. A guardare la vita biografica di Mishima Yukio, questi scompare del tutto dietro quell'ingombrante personaggio che ha creato e che ha mandato avanti nel mondo, scudo contro il Caos, contro la paura della non-accettazione, tanto che a tutt'oggi si ricorda e si sa molto più della facciata pubblica che di quella privata. Mishima Yukio nascondeva Kimitake Hiraoka, l'arte mascherava la vita, l'esteriorità doveva in qualche modo confermare l'interiorità, la forma il significato, l'Altro il Sé. Dice il detto buddista, *Quando incontri il Buddha, uccidi il Buddha*; Mishima ha ucciso se stesso con l'inconsolabile consapevolezza che il suo Altro era anche il suo Sé, e che per questo motivo veniva meno alla sopravvivenza nella realtà esterna. Nella mancata conferma, nella mancata isometria, l'esterno viene sacrificato per la propria vita, anche se essa è misera e non bella: l'Arte, in fin dei conti, non conferma la Vita, <<*the Golden Temple burns to ashes in a few moments*>>⁸. L'Arte nasce

⁸ Miyoshi Masao, *Op. Cit.*, pag. 167.

nell'istante in cui viene a mancare il proprio io, in cui questo si annulla nel tutto cosmico⁹ : Mishima annullò se stesso, tentò di raggiungere l'Arte attraverso l'altro mezzo che aveva, il Corpo. Si uccise. E, secondo De Palma, restò così sospeso a mezza strada tra l'Esistenzialismo e l'Estetismo, la cui rivalità generava quella tensione che dava adito alla scrittura: il tentativo di sfuggire al Caos, di raggiungere la Bellezza, di coesistervi, non poteva che avvenire allora che attraverso l'atto più totale di annichilimento, di incisività sull'assenza di sé: il suicidio.

E tale assenza di sé la ritroviamo anche nella scrittura, che Miyoshi definisce un rito, una cerimonia votata al silenzio. Più in particolare,

There is an even more formidable trial for the Japanese writer, the language itself that discourages formation of tangible individuals and a distinctly personal experience. It does this especially by its tendency to omit the subject, especially the first-person pronominal subject, in its sentences; by its extraordinary development of the honorific system; by its writing medium whose ideograms resist being spoken aloud; and by its loose syntactic form that baffles straightforward statement.¹⁰

E' la stessa natura del linguaggio giapponese che compare nella ricerca formale di Mishima, le caratteristiche peculiari di tale sistema linguistico possono interagire con lo scopo dello scrittore, la possibilità di essere

⁹ Al proposito si veda Daniela De Palma, <<Bivalenza del concetto di bellezza in Yukio Mishima>>, in *Aistugia*, V, 1981, pagg. 85 – 95.

¹⁰ Miyoshi Masao, *Ibidem*, pagg. 178 – 179.

ellittico, di essere evocativo, di spiegare ogni allusione senza lasciar mai un non detto, una possibilità di interpretazione che non sia quanto scritto nel testo, che non v'è bisogno di andare a cercare altrove, è tutto annidato lì, negli ideogrammi, nelle frasi che compongono, nei significati e le espressioni che indicano. La rabbia di questo muto è più forte di ogni parola, proprio perché delle parole si avvale per esprimerla. Il silenzio in fondo alla tetralogia, in fondo alla vita, non è che l'urlo di disperazione di chi non ha mai potuto mettersi a tacere, se non morendo.

3.2. Georges Bataille: tentativi di circoscrizione della persona

Se si volesse scrivere una biografia ideale di Georges Bataille, ideale in quanto l'opera e la vita sono coincidenti, il tentativo non riuscirebbe, secondo il (suo) biografo tedesco Mattheus, che per questo motivo ha intitolato l'opera redatta *Georges Bataille, eine thanatographie*¹. Non è possibile perché, da una parte, l'opera di Bataille sfugge a qualunque classificazione riduttiva ma necessaria; dall'altra, lo stesso uomo Bataille sfugge a qualsiasi tentativo di identificazione: <<Un uomo le cui stesse foto mostrano che egli fu costantemente una maschera, una persona>> viene detto nella biografia prima citata². E la definizione di tanatografia, scrittura della morte, reca in sé il carattere della stessa narrativa dello scrittore francese, dato che la morte domina, occupando un posto di notevole importanza.

Cette *matière de mort* (...) a très tôt et durablement pesé sur son existence, modifiant sa personnalité et infléchissant le cours de son écriture.³

La materia di morte di cui parla Ernst sarebbe la successione di morti che ha segnato la vita di Georges Bataille, e sono quelle, in ordine

¹ Editto da Matthes und Seitz Verlag, München, tomo I nel 1984, tomo II nel 1988.

² A pag. 11.

³ Gill Ernst, <<Georges Bataille: position des « reflets » (ou l'impossible biographie)>> in *Revue des sciences humaines* LXXXVIII, n° 224, ottobre-dicembre 1991, pagg. 105-125; la citazione è a pag. 110.

cronologico, del padre, Aristide Bataille, (nato nel 1853) morto il sei novembre 1915, quando Bataille aveva diciott'anni; della madre, morta il quindici gennaio 1930; della compagna Colette Peignot, il sette novembre 1938, dopo quattro anni di relazione. Ognuno di questi eventi ha marcato più che profondamente lo scrittore poiché ognuno di essi ha coperto lunghi lassi di tempo ed, inoltre, è stato accompagnato da altri eventi che ne hanno aumentato la portata dolorosa. Dall'agonia del padre tabetico e cieco dal 1900, impossibilitato a muoversi e per questo abbandonato a Reims nel 1915 durante il bombardamento della città, ai due terribili mesi di tubercolosi che precedettero la morte di Colette Peignot, passando per la crisi depressiva della madre, in preda ad angosciosi sensi di colpa per aver abbandonato il marito, punteggiata da numerosi tentativi di suicidio. Le figure materne e paterne ritornano infatti sotto una luce macabra nel libretto *Le Petit*⁴, in cui il padre viene descritto atrocemente nell'atto di evacuare, con i suoi occhi bianchi ed il corpo smunto, mentre il corpo della madre esposto nella camera ardente è motivo di eccitazione per il Narratore che si libra ad un onanismo dal carattere prettamente necrofilo; mentre Colette Peignot sembra essere stata il modello per diversi personaggi femminili e soprattutto abbia coinvolto più di ogni altra lo scrittore nella loro relazione⁵. Tutte queste morti tornano nell'opera batailleana con tratti evidentemente riconoscibili, il cui riferimento non è

⁴ G. Bataille *Le Petit*, in OC III, pagg. 34-69.

⁵ Al proposito si veda Michel Surya, *Georges Bataille. La Mort à l'œuvre*, Ed. Gallimard, Paris, 1992, pagg. 249 – 251.

mascherato da filtri, né il Narratore da eventuali terze persone, essendo la narrazione ancorata ad un punto focale imprescindibile: la prima persona singolare. Non si vuole, però, così affermando, responsabilizzare il racconto batailleano di una totale aderenza all'elemento biografico, si vuole solo sottolineare quanto l'uso del soggetto <<Io>> renda più incisive le immagini descritte, renda più pregna di tragicità la referenza <<vita>> all'interno di un sistema del tutto astratto da essa, e spessissimo portato all'estremo in qualunque caso riguardante l'erotismo e la morte, sempre indissolubilmente legati. Riguardo la contraffazione autore/narratore, si vuole tenere presente che Bataille non pubblicò che sotto pseudonimo le proprie opere, apparse con il suo nome solo dopo la morte di questi: ogni pseudonimo inoltre è carico di riferimenti ad altro, sì che un tentativo di identificazione diviene un gioco di rimandi che cela il vero autore, così "mascherato". La precisazione appartiene al testo batailleano stesso: <<*un reflet de vécu*>>⁶, e precisa allora Ernst a proposito di tale *reflet*:

Le mot de « reflet » est en tout cas bienvenu, qui désigne la distance séparant le réel de l'inventé, et, appliqué à une distinction qui oppose la vie revécue sans fard et celle qui est écrite avec plus de subterfuges, il devrait être fort utile.⁷

⁶ G. Bataille, *OC VII*, pag. 461.

⁷ G. Ernst, *Op. Cit.*, pag 114.

Il riflesso allora pone una distanza, raddoppia la scrittura pur esautorandola dalla vita, sì che anche se essa è riscrittura di un'esperienza vissuta, il filtro del *reflet* ne scandisce la differenza, dà il tono della finzione:

Qui suis-je ? j'aurais pu sur le verre ensoleillé tracer mon nom, la date, en lettres de savon : j'aurais cessé d'y croire et n'en aurais plus ri. Cette aisance avec moi-même, ce mensonge de glace, l'immensité de la lumière, dont je suis l'effet ?⁸

Se lo chiede lo stesso Bataille, nella terribile *mise en abîme* che crea la prima persona, e che crea la scrittura sul riflesso: basterebbe lo scrivere il proprio nome in lettere di schiuma da barba per poter dire che il volto che è riflesso nello specchio sia proprio il mio? Può il fatto di nominare una cosa significarne l'essenza? Eppure è ancora Bataille a dire ne *Le petit* che <<les « Coïncidences » sont d'une exactitude littérale>>⁹. Si potrebbe quindi definire certa parte della letteratura batailleana caratterizzata da questi *reflets*, una <<autobiografia pseudonima>>, in cui, secondo George May¹⁰, <<l'auteur qui prend un nom d'emprunt affirme qu'il s'agit, par opposition à l'affabulation romanesque, bien plus d'un autobiographie>>. In contrasto, naturalmente, quando questi *reflets* sono veri e propri dati autobiografici, indicati come tali dall'autore magari in

⁸ G. Bataille, *Scissiparité*, in *OC III*, pag. 561.

⁹ G. Bataille, *OC III*, pag. 60.

¹⁰ G. May, *L'autobiographie*, P.U.F., Paris, 1984, pag 191.

altri testi, ci si trova in presenza di una <<autobiografia romanzata>> in cui, sempre facendo testo a May, <<l'auteur inique qu'il a délibérément choisi de se raconter dans la fiction du roman>>¹¹.

Per quanto riguarda l'uso di uno (in questo caso di più di uno) pseudonimo, la maschera indossata dall'autore mostra un'altra faccia e copre quella autentica; non solo, il nome stesso, come creazione di una nuova identità è copertura ed *effacement* di quella anteriore in un senso più profondo, più elaborato, la quale, secondo l'analisi di Genette:

Le nom de plume a ceci de remarquable qu'il est aussi et avant tout effacement du *patronyme*, renvoi du père et de ce qui le concerne dans le sans – nom¹².

In realtà, dalla corrispondenza con il fratello, Martial Bataille, si rileva che l'autore abbia addirittura esagerato i dati biografici relativi alla morte del padre, sì che non si possono tanto prendere per veri, ma devono essere passati ad un setaccio composto dalla personalità dell'autore, e dall'interrogativo della scrittura: questa è stata utilizzata volontariamente per costituire una <<farsa autobiografica>>¹³ ? La questione riguarda quindi la maschera dell'autore, dal quale viene indossata *in toto*, come un passaggio da un individuo all'altro, non solo come copertura, poiché nel

¹¹ G. May, *Ibidem*, pag. 191.

¹² G. Genette, *Figures II*, Ed. Seuil, Paris, 1969, pag. 159.

¹³ La definizione è di Mattheus, *Op. Cit.*, tomo I, pag. 8.

testo stesso, infine, i dati biografici rintracciabili sono incastonati sempre in sconfessioni, mai in affermazioni della veridicità degli stessi.

Questo giocare a nascondino con il lettore è sintomo della mancanza di abbandono nella scrittura: il volerle concedere di essere contenitore di dati personali e biografici, viene rinnegato dalla non adesione alla propria identità anagrafica: la ricostruzione dei dati biografici non ha un referente certo, dal momento che l'autore si spaccia per qualcun altro, e sebbene alcuni pseudonimi siano vistosamente fittizi, Bataille, così facendo, rifiuta *in toto* la paternità di quanto è affermato nelle opere romanzesche ed è possibile ricondurre alla sua persona.

3.2.1. La questione della letteratura

Denis Hollier, nel suo saggio¹⁴ su Georges Bataille, rapporta ad una metafora architettonica l'intera produzione dello scrittore francese: partendo dalla prima scrittura, *Notre Dame de Reims*, scritto a diciassette anni, egli individua nella magnifica cattedrale e nel bombardamento che la sfiorò, nel suo essere teatro delle vicissitudini di Giovanna d'Arco e insieme dell'abbandono del padre, Aristide Bataille, in essa il critico individua il simbolo di una scrittura che, ad un tempo, deve essere ricostruita e smantellata per essere nuovamente rimessa in sesto.

¹⁴ *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, Paris, 1972.

D'une certaine manière toute l'œuvre de Bataille sera une réécriture de ce texte initial, une reprise de ce commencement, réécriture destinée à la démanteler, à extraire ses silences. (...) Ce texte est lui – même l'effet presque anonyme, négligeable à ce titre, de l'immense système idéologique symbolisé et entretenu par l'architecture.¹⁵

A questo punto appare evidente come l'utilizzo della scrittura da parte di Bataille abbia il fine di indagare sulla stessa, e che per farlo ricorra alla disgregazione di questa. Mediante le parole, allora, egli costruisce un labirinto in cui perdersi ed in cui perdere i propri personaggi. Non solo, egli utilizza la scrittura per sovvertirla dal suo interno; ma questo atto, alla cui base è la sfiducia nella capacità della parola, si ripercuote sull'individuo che se ne serve, e l'Autore francese, come Mishima Yukio, non può fare a meno di utilizzare lo stesso mezzo di cui va dubitando, e di conseguenza deve interrogarsi continuamente sui suoi effetti e sulle sue potenzialità. Perciò il suo lavoro parte dall'interno della scrittura – e dell'individuo Bataille – e si muove verso l'esterno, sfondandola e sfrondandola: il processo di scarificazione del corpo viene applicato ad essa come all'uomo, nella sua letteratura, con la stessa violenza e determinazione, sì da dare adito una vera e propria *haine de la poésie*: esso potrebbe essere benissimo rappresentato dalla scena del supplizio cinese dei cento pezzi, di cui si è già parlato in un capitolo precedente.

¹⁵ D. Hollier, *Op. Cit.*, pagg. 51 – 52.



Naturalmente tutti i testi da Georges Bataille, dal momento che si avvalgono della forma scritta, subiscono un processo che fa apparire tale sovversione già al livello della forma, già al livello del contenitore prima ancora del contenuto. Si è già visto come all'interno del testo di *Mme Edwarda* vengano provocate delle fratture grafiche, ma in tutti i romanzi avviene una disgregazione, una frammentazione del

detto, al pari della *petite musique* di Louis – Ferdinand Céline¹⁶, detto reso dicibile, mentre la sospensione tra i paragrafi, il silenzio comunicato dai puntini e la censura evidente rendono inabile il linguaggio al suo compito: la comunicazione.

Questa inabilità ha le sue radici nella negazione della pretesa che la letteratura ha di farsi portavoce dell'Uomo, e che invece nel tempo è andata sempre più deludendo. Al pari di Mishima che cerca rifugio nella scrittura per adattarsi al mondo esterno, Bataille non può fare a meno di scrivere, lo dice nell'*ouverture* di *Sur Nietzsche*¹⁷, al pari di Kafka non può sfuggire, l'ansia, la tensione interna sfociano sotto forma di parole, scorrono via come un dolorosissimo fiume in piena. Ma il punto di

¹⁶ Si vedano il *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, o, meglio ancora, la tarda *Trilogie du Nord*, in cui la frammentazione del discorso raggiunge livelli parossistici.

¹⁷ <<Ciò che mi obbliga a scrivere, penso, è la paura di diventar pazzo. Soffro di una aspirazione ardente, dolorosa, che perdura in me come un desiderio inappagato>>, Georges Bataille, *Su Nietzsche*, Ed. SE, Milano, 1994, pag. 15.

partenza dello scrittore francese coincide con il punto d'arrivo dello scrittore giapponese: Bataille ha da subito la consapevolezza della inattività della scrittura in generale e della letteratura in particolare: non ha mai nutrito false speranze, non ha mai creduto che queste potessero alleviare il suo dolore, lo dice poco avanti, nella stessa *ouverture*, <<Paragonato ai fini morali proposti di solito, questo obiettivo è incommensurabile ai miei occhi>>¹⁸, il mezzo utilizzato non lo condurrà al suo fine, l'obiettivo che va proponendosi si allontana, e lo scrittore non possiede le scarpe adatte per rincorrerlo. Questo, allora, giustifica l'utilizzo dello pseudonimo, l'aderenza alla scrittura viene forzata, ci si costringe all'adattamento allo strumento seppure incapace, si sottolinea il misconoscimento, la sfiducia provata nei suoi confronti. In tale consapevole rigetto si situa il valore dato alla parola quando essa è deficiente, quando è incompleta, dal momento che lo stesso contenuto deve superare se stesso. Il sistema batailleano si struttura su un continuo tentativo di superamento dei limiti dell'individuo, perciò la scrittura stessa ha valore solo quando può testimoniare di questa ricerca, quando si fa spazio non conchiuso, ma che possiede aperture, fratture che permettano al significato di fuoriuscire dal significante.

L'écriture (...) doit être définie comme ce qui maintient le manque, ou plutôt comme ce qui produit un trou où la totalité s'inachève. Le terme d'écriture sert ici à

¹⁸ G. Bataille, *Ibidem*, pag. 15.

marquer l'apparition dans la forme du discours, de cet inachèvement qu'elle repoussait, le lien indestructible mais toujours refoulé du désir et de «son» insatisfaction.¹⁹

Quindi il linguaggio ha un senso solo in quanto incompleto, incompletabile, in quanto contenitore di un discorso che a sua volta è incompleto e strutturato affinché sia un continuo tentativo di eccesso dei limiti suddetti. Per cui, l'utilizzo della letteratura avviene solo per dimostrare il suo fallimento: lo scrittore se ne avvale per creare un nuovo spazio in cui aggirarsi alla ricerca del superamento del proprio limite, così da riprodurre uno stato in cui l'uomo è sovrano – coincidente con quello dell'atto sessuale e della morte.

Pour Bataille, la littérature ne peut décidément constituer qu'une fuite devant le réel, un reflux devant le danger de l'expérience. Le mot – refuge, la poésie – négation du monde, voilà ce qu'il exècre. Et si, pour sa part, il use du langage, c'est pour le subvertir, s'il use de la poésie, c'est pour y manquer.²⁰

Per Durançon quindi l'utilizzo della letteratura, come della poesia, è limitato al fine appena enunciato, e non solo, da parte di Bataille vi è una

¹⁹ D.Hollier, *Op. Cit.*, pag. 54.

²⁰ J. Durançon, *Georges Bataille*, Ed. Gallimard, Paris, 1976, pag. 158.

vera e propria esecrazione di quella letteratura che tenta di raccontare la vita, la realtà, in quanto secondo questi, la parola non può mai ricoprire il campo esperenziale, non può raccontarlo, non può trasformare in una forma digitale ciò che essenzialmente è analogico. La sovversione che egli inaugura, rendendo la sua scrittura una scrittura della *dépense*, del dispendio, dell'eccesso, è il mezzo per indicare la presenza di uno spazio oltre i limiti percepibili dell'essere, quello stesso spazio che ambisce raggiungere ed esperire. Questa scrittura della *dépense* non rispetta la linearità della frase così come è concepita secondo le comuni regole grammaticali, non rispetta il sistema conchiuso e delimitato che è il libro, ma, appunto, l'eccede, lo trasborda, invadendo lo spazio circostante. E in queste interruzioni e violazioni delle barriere imposte, vi è il silenzio. Facendo riferimento alle teorie antropologiche di Roger Callois utilizzate per analizzare la suddivisione del tempo nelle popolazioni primitive, e contenute nel saggio *Il Sacro*, la ripartizione tra tempo sacro e tempo profano, cioè tempo del divieto e tempo della trasgressione, può essere ricondotta al linguaggio. Il linguaggio cioè sarebbe il tempo del divieto, del limite, delle imposizioni esterne affinché la linea sia dritta e continua; mentre la scrittura eccessiva di Bataille occuperebbe lo spazio illimitato della trasgressione, eccedendo per l'appunto i limiti sopra indicati. Muovendosi in direzione opposta, e probabilmente anche ironicamente oltre che polemicamente, a molta letteratura a lui precedente che mirava,

o credeva nella costituzione del Libro²¹, Bataille sferra i suoi colpi per abbattere tale struttura monolitica ed essenziale, che si imponeva come Opera, unicum di intenti e volontà comuni a scrittori come Stéphane Mallarmé, Paul Valéry o André Gide.²²

Naturalmente, le due suddivisioni concettuali del tempo non sono a sé stanti, divise da paratie stagne che impediscono loro di entrare in contatto: è stato già detto come la trasgressione sia una filiazione del divieto stesso, e che senza di quest'ultimo la prima non avrebbe nessun senso, o per lo meno, nessun piacere nell'essere compiuta. Ciò porta Bataille a redigere un testo il cui titolo è molto significativamente *Le Coupable*, dato che per questi, la colpevolezza è componente essenziale del piacere della trasgressione.

All'interno della costruzione architettonica che rappresenta questa scrittura dell'eccesso, tanto per riprendere la metafora di apertura del paragrafo, il silenzio gioca un ruolo decisivo. Dato che il momentaneo superamento di un limite equivale ad un stato di sovranità dell'individuo, l'istante in cui esso vi giunge è un istante privo di linguaggio, poiché esso non può rappresentarlo. Ecco quindi, al pari del giardino silenzioso alla fine della Tetralogia mishimiana, una zona in cui tutto è sfuggente,

²¹ In particolare, sull'argomento, si veda il saggio di Vincent Kaufmann, <<Communautés sans traces>>, in *Georges Bataille Après tout*, Ed. Belin, Courtry, 1995, pagg. 61 – 79.

²² Non si deve dimenticare che il tentativo fu solamente proposto da Gide, mentre i primi due tentarono nella loro vita di scrivere il *Livre*, e che poi dovettero ammettere lo scacco: Mallarmé si rinchiuse in una scrittura elaborata ed elegante, criptica, il cui culmine è il *Coup de dés*; mentre Valéry riunì danza e musica e parola in vari testi con intento appunto unificatore, ed i suoi scritti molto difficili in Italia stanno vedendo la luce editoriale solo in questi ultimi anni, presso Adelphi, come a dire che se anche fosse riuscito nella sua ricerca, avrebbe trovato ben pochi lettori.

inafferrabile, vago e quasi inesistente. Shigekuni Honda si chiede se tutto è avvenuto veramente, ed il silenzio è l'unica, esauriente risposta che giunge al suo orecchio. L'individuo nel suo momento estatico, percepisce luce e infinitezza, e non possiede parole per descrivere quanto si presenta a lui in forma ineffabile: <<*mais à la fin celui qui parle avoue son impuissance*>>²³. Vale a dire che nel momento in cui l'individuo trova le parole per esprimere il proprio stato di elezione, le uniche che gli giungono alla bocca sono quelle che confessano, dichiarano la propria impotenza a farlo. Solo il silenzio può, perché esso limita il linguaggio, ma non limita l'esperienza, non limita l'atto sessuale né la morte:

(...) le silence ne supprime pas ce dont le langage ne peut être l'affirmation : la violence n'est pas moins irréductible que la mort, et si le langage dérobe par un biais l'universel anéantissement – l'œuvre sereine du *temps* – le langage seul en souffre, en est limité, non le temps, non la violence.²⁴

Quello che nei suoi romanzi Georges Bataille ci racconta è lo scacco della letteratura, è la sua incapacità di svolgere il suo compito, è l'inaffidabilità del mezzo che lo costringe ad usarlo per costringerlo a sua volta ad obbedirgli; sopra tutto ciò la lucida, lucidissima consapevolezza di quanto sia inutile: il mezzo si ritorce su se stesso, la discontinuità del

²³ G. Bataille, *L'Erotisme*, pag. 304.

²⁴ G. Bataille, *ibidem*, pag. 207.

formato scritto diviene, attraverso i suoi silenzi e le fratture, l'unico supporto alla continuità: nel silenzio tra una frase e l'altra il discorso più lungo.

3.2.2. L'assenza del soggetto

La rilevazione dell'assenza dietro la scrittura, in Georges Bataille, si basa sulla sua considerazione che al suo estremo, il pensiero – ovvero qualunque forma di linguaggio elaborata ed organizzata dalla ragione umana – è impersonale. Questo equivale a dire che l'unica attività concessa è l'esautorazione dell'esperienza personale. Come poco prima è stato detto dell'ineffabilità di tale estremo, e della possibilità di comunicare solo la propria disfatta, tale affermazione è da connettersi con lo svuotamento di sé proprio di questo istante concentrato nel tempo²⁵. Questo stato è il solo oggetto della letteratura batailleana, essendo, come si è visto, lo stesso punto d'arrivo dell'estasi sessuale, di quella sacrificale, e dell'esperienza della morte:

Dépassement infini dans l'oubli, l'extase, l'indifférence, à moi – même, à ce livre : je vois ce que jamais le discours n'atteignit. Je suis *ouvert*, brèche béante, à l'inintelligible ciel et tout en moi se précipite, s'accorde dans un désaccord dernier, rupture de tout possible, baiser violent, rapt, perte dans l'entière absence du possible,

²⁵ Tutto questo è riconducibile agli stati estatici dei mistici in cui la percezione di sé va affievolendosi fino all'annichilimento nel movimento proiettato fuori di sé del sé e verso il divino, e la conseguente trasumanazione.

dans la nuit opaque et morte, toutefois lumière, non moins inconnaissable, aveuglante, que le fond du cœur.²⁶

L'estasi e l'indifferenza si congiungono, rappresentano una stessa percezione di sé, che quindi ad un tempo diviene non percezione, oblio, dimenticanza di sé, addirittura della scrittura stessa, *de ce livre*. L'io precipita nel buco senza fondo che è l'esperienza, buio e residenza dell'impossibile, lì dove lo gettano *le baiser violent, rapt, perte dans l'entière absence du possible*, in un *trou* in cui il buio è luce perché la sua conoscibilità è fattibile; allo stesso modo delle descrizioni del rapimento mistico nelle vite dei Santi lette da Bataille, avviene il suo di rapimento, ed è tale da coinvolgere chiunque gli sia vicino e lo affronti proprio perché è narrato ad un lettore. L'assenza di sé ha bisogno di un riscontro esterno che gli dica che non è più. Torna la metafora della ferita, della breccia, della frattura che si apre nell'individuo perché la fuoriuscita da sé sia movimento continuato e che dà la possibilità di farsi comunicazione dell'impossibile. Ma nel momento della comunicazione vi è la perdita totale del soggetto. L'io si spacca, si screpola, si sbecca in aperture differenti che ne permettono la disgregazione, l'anonimato. La scrittura è la narrazione di un individuo spersonalizzato, che si scioglie dietro di essa o si vela dietro nomi che sono simulacri di altro e che a questo altro rimandano continuamente. E come l'autore, anche i

²⁶ G. Bataille, *OC V*, pag. 81.

personaggi di Georges Bataille posseggono nomi che sono eloquenti contenitori. Gilles Ernst ne ha fatto una ricostruzione nel suo saggio *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*²⁷: i nomi stessi sono forme di perdita della morte²⁸ e nella fantasia batailleana essi hanno origini diverse. Alfabetica, (A., B., C., l'Abbè C – che letto in francese suona come l'ABC –), religiosa (Dianus, Sainte, Pierre Angélique), acrostica (Lord Auch) o scatologica (Mme Hanusse, Chianine, Edron) che sia, l'origine arricchisce, descrive la natura del personaggio che da Bataille non è mai socialmente determinato, tanto che Jean-Luc Nancy ha potuto parlare, nel saggio omonimo²⁹, di una *communauté désœuvrée*, una comunità inoperosa. Infatti, nessuno di essi lavora, né viene mai descritto un luogo di lavoro o si parla di problemi economici o di sussistenza degli stessi: Troppmann parte per la Spagna – come Bataille stesso – ma non si sa per quale motivo specifico, né come faccia a mantenersi. Mme Edwarda è una prostituta, ma il protagonista del racconto omonimo non parla di pagamenti, né si pone il problema del tempo occupato dalla frequentazione del bordello, come in molti altri racconti la maggior parte

²⁷ Gilles Ernst, *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, P.U.F., Paris, 1993. Due sono le regole seguite da Bataille, secondo Ernst: <<appel aux anthroponymes, avec noms et prénoms français, étrangères ou créés par l'auteur (Lord Auch), et au besoin précédés d'un titre (Ms Alpha, mais aussi Mme Edwarda) ; recours à des syntagmes exprimant le rang nobiliaire (Le Comte), la fonction professionnelle (Le liftier) ou la situation familiale (Le père). Le patronyme est très rare chez les protagonistes (9 cas seulement), où il y a de toute façon deux noms abécédaires (Robert et Charles C.) et deux dénominations polyvalentes puisque dans Monsieur Alpha, Alpha peut être à la fois nom et prénom (de même que A. dans le Père A.). L'oubli du nom du père, encore plus fréquent pour les personnages secondaires, et signifié d'une autre manière dans Julie, où le père d'Henri, « petit homme » qui « glapit », est tantôt M. Hacque, tantôt M. Harque, renforce évidemment l'image négative du personnage paternel chez Bataille. Il explique par contre-coup la fréquence du prénom qui, lorsqu'il n'est pas inventé (Edron et Sainte) est du type courant, de forme abécédaire (B. et E.), et enfin d'origine mythologique ou biblique>>, pagg. 67 – 68.

²⁸ G. Ernst, *ibidem*, pag. 68.

²⁹ J-L Nancy, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli, 1995.

dell'azione si svolge in casa, nelle camere da letto, od addirittura d'albergo. I personaggi, vale a dire, non hanno un'identità reale, ma si trovano distaccati dalla realtà, e del tutto immersi in un mondo *a parte*, illusorio mondo governato dall'ansia della trasgressione e che di quello reale non mantiene che le norme ed i divieti che stanno lì pronti per essere trasgrediti e dare il senso alla narrazione.

L'anonimato che annienta l'autore, le marionette di cui egli manovra i fili nelle sue opere, non può non retroagire sul lettore. I libri sono redatti da Bataille perché essi sconvolgano, spronino, stimolino reazioni in chi ne venga a contatto e che, di conseguenza, nella speranza dello scrittore francese, sia indotto a riflettere.

Le *tiers*, le compagnon, le lecteur qui m'agit, c'est le discours. Ou encore : le lecteur est discours, c'est lui qui parle en moi, qui maintient en moi le discours vivant à son adresse.³⁰

Al momento dello studio e della lettura dell'opera nietzscheiana lo stesso Bataille nelle vesti di lettore definisce Nietzsche il suo compagno, colui che lo accompagna e lo precede di un solo passo nel discorso, il destinatario del discorso instaurato attraverso l'opera e l'uomo stesso; ed

³⁰ G. Bataille, *OC V*, pag. 75.

è ciò che immagina, o desidera, che avvenga al momento della lettura della propria opera.

Non solo, al pari di Baudelaire, il cui *Fleurs du mal* si apre con la dedica al lettore³¹ malgrado il dichiarato distacco tra massa e poeta, e l'incomprensione di cui questi è vittima, al pari di Baudelaire, anche Georges Bataille ha bisogno di un lettore, di un elemento esterno che confermi la propria esistenza, e che possibilmente risponda al suo grido, al *cri*, gettandosi insieme a lui nel *trou* che è la scrittura, la letteratura. Il lettore è uguale allo scrittore, pari grado, fratello, essere umano che condivide i suoi limiti, vive lo stesso desiderio di evaderne. Di conseguenza la letteratura diviene il mezzo necessario ad entrambi poiché unico in loro possesso, e che deve essere sfruttato, utilizzato e, tramite il suo utilizzo, superato per poter raggiungere l'impossibile.

Non a caso la figura retorica preferita di Bataille è la perifrasi; così come Mishima Yukio si lanciava in azzardate metafore per indicare sensazioni o arricchire spiegazioni, allo stesso modo lo scrittore francese circumnaviga il suo oggetto, il nome cui sta facendo riferimento, e <<indique également l'inexistence d'un nom propre pour désigner ce qui ne peut qu'être suggéré par la circonlocution>>³², come ad esempio in *Ma mère, l'impossible* è definito dalla protagonista come <<ce que j'avais

³¹ <<Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,/ - Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!>>, C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, a cura di Luigi De Nardis, U.E.Feltrinelli, Milano, 1997, pag. 6.

³² C. Cusset, <<Technique de l'impossible>>, in *Georges Bataille après tout*, Ed. Belin, Courtry, 1995, pagg. 171 – 189, citazione pag. 184.

*de plus pur et de plus violent, le désir de n'aimer que ce qui m'arrache les vêtements>>*³³. Questa tecnica ha proprio il fine sopraindicato di turbare il lettore, di spronarlo alla ricerca dell'impossibile attraverso il suo non nominare: il fatto che venga aggirato induce al tentativo di delimitazione del campo d'azione della parola, induce all'interrogazione sull'oggetto che non è stato nominato direttamente ma descritto, e sottolinea la riflessione sulla sua impossibilità ad essere oggetto di discorso, la sua ineffabilità. Il moto di avvicinamento alla parola e della parola all'oggetto cui essa fa riferimento – la funzione essenziale del nome ai fini della comunicazione tra individui, la cosiddetta “lingua pubblica” – nel momento in cui tale oggetto viene eliso dal discorso, è rallentato a favore di un moto circolare ed aggirante l'oggetto affinché il lettore si sposti verso di esso, invece di esserne raggiunto³⁴. Ed il lettore è soprattutto turbato, *gêné*, dalla partecipazione che gli viene richiesta, nel momento della lettura, dall'Autore anonimo o mascherato che gli sta sottoponendo l'opera.

Se la lettura e la scrittura sono una messa in gioco da parte di coloro che compiono l'azione di scrivere e leggere, da parte di Georges Bataille il coinvolgimento è completo: la scarificazione del suo corpo è totale sì che egli scompare nel *trou*, vi si getta alla ricerca dell'esperienza della

³³ G. Bataille, *OC VI*, pag. 125.

³⁴ È la teoria heideggeriana della parola: <<Il nominare non distribuisce nomi, non applica parole, bensì chiama entro la parola. Il nominare chiama. Il chiamare avvicina ciò che chiama. Tale avvicinamento non significa che ciò che è chiamato sia trasferito, depresso e collocato nella cerchia dell'immediatamente presente. Certamente si tratta di un chiamare a sé, in virtù del quale quel che ancora non era stato chiamato vien fatto vicino>> Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1995, pag. 34.

fuoriuscita da sé, in quello spazio sopra più volte menzionato dove i limiti sono stati ecceduti e l'individuo è reso privo della propria soggettività, essendo questa un limite all'essenza umana. E così, malgrado la sfiducia, le vie che la parola apre sono comunque percorribili, conducono, meglio, trascinano l'individuo fuori da sé, e verso l'impossibile, in quella non-zona in cui si annullano il soggetto e l'oggetto ad un tempo: *Je dis une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue sans aucun contour (...) musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet*³⁵ : non vi è rimando, né analogia, la presenza reale è quella che Bataille invoca, affinché possa essere smantellata e con essa la parola che tenta di racchiudere l'esperienza di tale realtà, poiché le cose posseggono, secondo lo scrittore francese, un'intelligenza oscura, una variegata impossibilità di definizioni che rendono sterile anche la stessa parafrasi da questi utilizzata per individuare, fissare con uno spillo la parola alla cosa che indica. L'uso della parafrasi diviene allora il simbolo stesso, il luogo stesso dell'impossibilità di una parola di designare un oggetto: dal momento che la parafrasi amplifica, correla, caratterizza l'oggetto, lo espande in tutte le direzioni possibili e la definizione invece di accentrarsi, esplose nello spazio circostante³⁶, evadendo i limiti stessi della parola e

³⁵ Stéphane Mallarmé, *Sonnet*, in *Poésie*, a cura di Luciana Frezza, U.E.Feltrinelli, Milano, 1998.

³⁶ <<Amplifier, c'est accroître (une chose, un domaine), agrandir (une image); mais c'est aussi développer par addition de détails, de métaphores, de notes et de commentaires, un texte préexistant comme peut le faire, jusqu'à la verbosité, jusqu'à l'exagération, la « paraphrase », le processus impliquant une croissance homogène et continue, sans distorsions trop criantes, et surtout sans transformations qui supposeraient une manière ou un autre de saut qualitatif>>, Hubert Damisch, <<Du mot à l'aspect>>, in *Georges Bataille Après tout*, Ed. Belin, Courtry, 1995, pagg. 81 – 99, citazione pag.92.

quindi facendosi elemento significativo del sistema batailleano: il fatto è noto, la parola è conchiusa, l'esperienza illimitata; l'unica cosa che lo scrittore può fare è affidarsi alla buona sorte della comprensione, e magari dare retta al detto che dice che se si raggiunge anche un solo lettore, non tutti gli sforzi sono stati vani.

Conclusioni

Il percorso che questa tesi ha seguito prende l'abbrivio da un interesse del tutto personale. La passione per la scrittura e, soprattutto, quella per la lettura mi hanno sempre spinto a seguire i rinvii contenuti nelle opere, ad ascoltare l'eco che giungeva nelle pagine e che riverberava da uno scrittore all'altro. Poter così unire d'un sol tratto due continenti, due mondi estremamente differenti come la Francia ed il Giappone, attraverso il parallelo tra Mishima Yukio e Georges Bataille, mi appariva come tentare di mettere insieme due gusti disparati, due sapori contrastanti e forti, che al palato avrebbero potuto risultare anche sgradevoli. Non che i due scrittori argomento di questa tesi siano discordanti ma, continuando con la metafora del gusto, entrambi posseggono un sapore deciso che lascia a lungo le sue tracce nell'individuo che li assapora, inducendolo sia a continuare nella frequentazione dell'opera, sia a respingerli e criticarli negativamente nelle loro totalità.

In effetti, leggendo i molti saggi critici scritti su questi due autori, ho riscontrato notevoli differenze d'approccio e di analisi critica, che probabilmente erano motivate da motivazioni del tutto soggettive. Infatti,

per quanto riguarda Mishima Yukio, mi sono trovata nell'imbarazzo del dovermi affidare a recensioni sminuenti, ad analisi ironiche e ricostruzioni i cui toni erano dei più negativi. Così da una parte sta il fascino che promana dagli scritti di Georges Bataille, la sistematicità e la varietà degli studi i quali hanno risvegliato l'interesse di studiosi di ogni campo – filosofi, antropologi, linguisti, critici letterari, scrittori in genere, giornalisti – e portato alla redazioni di opere che si proponevano di spiegare, in un certo qual modo, anche se la parola ultima spetta sempre all'autore, i punti di vista, le scelte e le soluzioni adottate dallo scrittore francese nell'elaborazione della sua filosofia e di tutti i rimandi che da essa si dipartivano e che su di essa convergevano. Dall'altra parte, la critica di Mishima Yukio si è divisa nettamente in entusiasti e in denigratori, e forse questo è già una caratteristica insita nell'autore stesso: anche io mi sono trovata in gravi ambascie nell'affrontare alcuni romanzi che non si allontanavano di molto dalla letteratura rosa, perché con quell'intento erano stati scritti, altri che invece rasentavano la perfezione, e saggi ed articoli acuti in cui su tutto dominava la passione per la letteratura di quest'uomo, che non poteva che avvicinarmi al suo mondo.

Per cui, quando, leggendo le *Ultime parole di Yukio Mishima*, recentemente pubblicato in italiano, scorsi il nome di Bataille e l'interesse che per la sua opera Mishima mostrava, ho voluto andare a fondo sull'argomento e ricercare come questo interesse si fosse diffuso nella sua

opera, nei suoi romanzi, nella sua vita. Ma più di un riflesso, quello di Bataille si presenta come una coincidenza, come una similitudine molto forte che lo scrittore giapponese ha colto nella lettura dell'opera batailleana, – si tratta peraltro solo del saggio *L'érotisme*, di *Ma mère* e di *Mme Edwarda* – avvenuta intorno agli anni Cinquanta.

In vero, si è visto che le esigenze che hanno portato alla elaborazione di uno stesso apparato di elementi in cui è possibile identificare i tratti salienti dell'opera di entrambi – il legame fortissimo tra *Eros* e *Thanatos* – sono completamente differenti e scaturiscono da una riflessione estetica per Mishima Yukio, filosofico-antropologica per Georges Bataille. Hanno vissuto in due periodi differenti, sono stati sollecitati dal mondo esterno, non solo culturale, in maniera differente ed essenzialmente sono due differenti individui con problematiche inerenti alla propria persona che necessitano una diversa “cura”. Che una possibile cura sia la scrittura è più che evidente: entrambi sono stati prolifici nella redazione di tutti i generi letterari; che poi sia l'unica che avessero, non è detto, dal momento che, ad esempio, Mishima Yukio ne trovò un'altra nella cura del corpo.

Nello svolgimento di questa tesi mi sono soffermata in particolar modo sui personaggi femminili dei romanzi di entrambi. Dal momento che l'erotismo è la scrittura dell'eros, e che, a meno che non si tratti di omosessualità, gli attanti sono un uomo ed una donna, mi aveva colpito l'attitudine che le donne dei romanzi avevano non solo nei confronti dei

loro partner maschili, ma anche in maniera più generale come individui a loro stanti. In effetti mi richiamavano alla mente quella *femme fatale* ambigua e preziosa tanto amata nella letteratura dei secoli precedenti e che mi aveva affascinato quando lessi il saggio di Mario Praz dedicato al Romanticismo Nero. E secondo me, le movenze, gli sguardi, le parole e le modalità di relazione rispecchiavano proprio questa figura, malefica ed angosciata, angosciante nella sua bellezza e tristezza. Ho proceduto così ad un *excursus* dell'opera mishimiana, esaminando più o meno tutti i personaggi – mi sarebbe piaciuto poter avere un'edizione di *Kyōko no ie*, ma è proprio adesso in corso di traduzione – e cercando di rapportarli a questa figura, avvalendomi degli strumenti critici in mio possesso e dei testi letti. Anche qui, e mi riferisco a Boardman, certa analisi effettuata risentiva di forte pregiudizio, e lo scrittore veniva stigmatizzato nella figura di misogino, di inveterato omosessuale, a discapito, gusti sessuali a parte, dell'attenzione di Mishima per tutto ciò che è Bellezza, fattore importantissimo nella sua discriminazione degli individui e quindi dei suoi personaggi. In generale la critica era concorde nell'affermare che alcuno di questi, uomo o donna che fosse, restasse impresso nella memoria del lettore per profondità o carisma, ma mi sembrava opportuno sottolineare come in tutti i romanzi i personaggi femminili non si scardinassero mai dal ruolo di predominanza, sia in negativo sia in positivo, nei confronti degli altri protagonisti.

Anche in Bataille la donna incarnava un simbolo, rappresentava il motore dell'azione, spronava e angariava anche più di quella di Mishima il proprio partner. Addirittura si è visto come in Bataille il linguaggio stesso si modificasse quando il mittente era questa, e come tale contenitore subisse un vero e proprio sconvolgimento frammentandosi e tramutandosi in una serie di ordini e sollecitazione piuttosto violente.

Altro aspetto che ho voluto indagare è stata proprio la scrittura: la relazione che con essa intrattenevano i due autori, le modalità di redazione e il significato che ad essa attribuivano. Anche in questo caso, entrambi gli scrittori hanno utilizzato lo stesso mezzo per raggiungere uno scopo differente: si è detto della spinta verso la parola e del rapporto conflittuale che ne è scaturito, e mentre l'approccio filosofico di Georges Bataille lo ha messo da subito in guardia sulle effettive, limitate possibilità risolutive della parola, Mishima Yukio ha dovuto attraversare i cerchi infuocati della propria passione estetica per accorgersi che questa non avrebbe otturato la falla aperta nel mondo della parola dalla parola stessa, ma che lo avrebbe soltanto ustionato.

Mishima Yukio e Georges Bataille sono i due estremi che per un istante, in queste pagine hanno trovato un punto di congiunzione, hanno camminato per le stesse strade uno accanto all'altro, hanno dialogato in maniera indiretta e poi si sono allontanati in direzioni diverse, nelle stesse condizioni iniziali. Mi sarebbe piaciuto che Bataille avesse letto almeno

un'opera di Mishima, ma non v'è traccia di un legame tra i due scrittori in questo senso, solo nell'altro, dalla Francia verso il Giappone, ma sarei curiosa di sapere come Bataille avrebbe commentato almeno un romanzo di Mishima, foss'anche per vedere questa virtuale "comunione di anime" cui, in questa tesi, ho voluto dare una panchina dove sedersi e soffermarsi per un brevissimo istante.

BIBLIOGRAFIA : MISHIMA YUKIO

- MISHIMA Yukio, *Confessioni di una Maschera*, Ed. U. E. Feltrinelli, Milano, 1989.
- *Dopo il banchetto*, Ed. U. E. Feltrinelli, Milano, 1991.
- *La voce delle onde*, Ed. U. E. Feltrinelli, Milano, 1994.
- *Il padiglione d'oro*, Ed. U. E. Feltrinelli, Milano , 1995.
- *Trastulli d'animali*, Ed. U. E. Feltrinelli, Milano , 2001.
- *La foresta in fiore*, Ed. U. E. Feltrinelli, Milano, 1995.
- *Musica*, Ed. U. E. Feltrinelli, Milano, 1998.
- *Lezioni spirituali per giovani samurai*, Ed. U. E. Feltrinelli, Milano, 2001.
- *Le ultime parole di Yukio Mishima*, Ed. U. E. Feltrinelli, Milano, 2001.
- *Il sapore della gloria*, Mondadori, Trento, 1992.
- *L'età verde*, Mondadori, 1994.
- *Colori proibiti*, 1989.
- *Ali*, Stampa alternativa, Viterbo, 1995.
- *Inquietudine d'amore*, Stampa alternativa, Viterbo, 1993.
- *L'amore dell'abate di Shiga*, in *Narratori Giapponesi Moderni*, Bompiani, Milano, 1967.

-
- *La dimora delle bambole*, Ed. SE, Milano, 1998.
 - *Una stanza chiusa a chiave*, Ed. SE, Milano, 1997.
 - *Morte di mezza estate e altri racconti*, TeaDue, Milano, 1995.
 - *Sete d'amore*, Guanda, Parma, 2000.
 - *Stella meravigliosa*, Guanda, Parma, 2002.
 - *Sole e acciaio*, Guanda, Parma, 2000.
 - *La via del samurai*, Bompiani, Milano, 1999.
 - *Neve di primavera*, Bompiani, Milano, 1991.
 - *Cavalli in fuga*, Bompiani, Milano, 1999.
 - *Il tempio dell'alba*, Bompiani, Milano, 1999.
 - *Lo specchio degli inganni*, Bompiani, Milano, 1999.
 - *L'école de la chair*, Ed. Folio Gallimard, 1993.
 - *Pèlerinage aux trois montagnes*, Ed. Folio Gallimard, 1997.
 - *Kawabata – Mishima. Correspondance 1945 – 1970*, Ed. Livre de Poche, 2000.
 - <<Letteratura contemporanea giapponese>>, *Il Giappone*, n°1, 1961, pagg. 39 – 42.
 - *Gejitsu ni Eros hitsuyo ka*, in *Mishima Yukio Zenshû*, volume 27, pagg 14-19.
 - *Tanizaki Jun'ichirō ron*, in *Mishima Yukio Zenshû*, volume 30, pagg 281- 289. Esiste anche in traduzione a cura di Lydia Origlia, in Tanizaki Jun'ichirō, *Il dramma stregato*, SE, Milano, 1986, pagg. 163-166.

- *Mishima Yukio Zenshū, I - XXXV*, Kōdansha, Tōkyō, 1971 – 1976.

- *Analyses et réflexions sur Mishima, Le Pavillon d'Or*, Ed. Marketing, Paris, 1985, pagg. 223.

- CAMPBELL, J. *The hero with a thousand faces*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1973, pagg. 416+XXIII.

- CECCHI, A. *Mishima Yukio. Esthétique classique, univers tragique. D'Apollon et Dyonisos à Sade et Bataille*, Honoré Champion Ed., Paris, 1999, pagg.275.

- FINO, G. *Mishima e la restaurazione della cultura integrale*, Ed. Sannō–Kai, Padova, 1980, pagg.103.

- FREUD, S. *Opere 1885/1905*, GTE Newton, Roma, 1995.

- FRYE, N. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969, pagg. 484.

- FUSSELL, P. *The Great War and Modern Memory*, NY, Oxford University Press, 1975.

- GOETHE, W.J. *La missione teatrale di Wilhelm Meister*, BUR, Milano, 1994.

- JANEIRA, A-M. *Japanese and Western literature. A comparative study*, Charles E. Tuttle Company, Tōkyō, 1970, pagg. 394.

- KEENE, Donald *Appreciations of japanese culture*, Kodansha International, Tōkyō, 1981, pagg. 341.

-
- KIMBALL, A-G. *Crisis in identità and Contemporary Japanese novels*, Charles E. Tuttle Company, Tōkyō, 1973, pagg. 190.
 - *Literature and Photography. Interactions 1840 – 1990. A critical anthology*, Jane M. Rabb Editions, University of New Mexico Press, 1995, pagg. 634 + IX.
 - MC CARTHY, P. *Confessions of a mask*, in *Approaches to the modern Japanese novel*, Sophia University, Tōkyō, 1976, pagg. 244 + II.
 - MIGLIORE, M.C., a cura di, *Mishima dalla parte degli dei*, Napoli, 1994, pagg. 54.
 - MILLOT, C. *Gide Genet Mishima. Intelligence de la perversion*, Gallimard, Paris, 1996, pagg. 168.
 - MIYOSHI, M. *Mute's rage*, in *Accomplices of silence, the modern Japanese novel*, University of California Press, London, 1974, pagg. 194.
 - MORRIS, M. *Raw Material*, New York Times, 25/X/1998.
 - NISHIKAWA, N. *Yasunari Kawabata et Yukio Mishima ou la vision mythique du Japon*, in *Le roman japonais depuis 1945*, P.U.F., Paris, 1988, pagg. 328.
 - NAPIER, S. J., *Escape from the wasteland. Romanticism and Realism in the fiction of Mishima Yukio and Ōe Kenzaburō*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) and London, 1992, pagg. 258.
 - NATHAN, J. *Mishima*, Hamish Hamilton, London, 1971, pagg. 300 + XX.

-
- NEGRI, C. <<*Un saggio sul teatro scritto in camerino. Mishima Yukio e la morte del teatro ideale*>> , in *Il Giappone XXXIII*, 1993, pagg. 127 – 148.
 - ÔE, K. *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime*, in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, Garzanti, Milano, 2000.
 - PETERSEN G. B., *The moon in the water: understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima*. Honolulu University of Hawaii Press, 1979, pagg. 336 + XI.
 - PINGUET, M. *La morte volontaria in Giappone*, Garzanti, Milano, 1985, pagg. 442.
 - PRAZ, M. *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura del XIX secolo, il romanticismo nero*, Sansoni, Firenze, 1966.
 - SCOTT STOKES, H. *The life and death of Yukio Mishima*, Cooper Square Press, New York, 1999, pagg. 306.
 - STARRS, R. *Deadly dialectics. Sex, violence and nihilism in the world of Yukio Mishima*, Japan Library, Richmond, Surrey, 1994, pagg. 225.
 - TANIZAKI, J. *Opere*, a cura di Adriana Boscaro, Ed. Bompiani, Milano, 2002, pagg. 1168+XLVIII.
 - UEDA, M. *Modern Japanese writers and the nature of literature*, Stanford University Press, Stanford, California, 1996, pagg. 276.
 - *Ordeal by roses*, fotografie di Eikō Hosoe, Shueisha, Tōkyō, 1971.

- YOURCENAR, M. *Mishima o la visione del vuoto*, Bompiani, Milano, 1999, pagg. 111.

Articoli

- CECCHI, A. <<Mishima et la Grèce>>, *Cipango* n°4, novembre 1995.
- DE PALMA, D. <<Il concetto di cultura e l'Hagakure nel pensiero di Yukio Mishima>>, *Atti del Quarto convegno Aistugia*, 1980, pagg. 39 – 50.
- DE PALMA, D. <<Bivalenza del concetto di bellezza in Yukio Mishima>>, *Atti del Quinto convegno Aistugia*, 1981, pagg. 85 – 96.
- DE PALMA, D. <<Le ultime parole di Yukio Mishima: *geki* (proclama) e *jisei nishu* (canti d'addio)>>, *Atti del Sesto convegno Aistugia*, 1982, pagg. 57 – 64.
- HANADA, K. <<Sei Sebaschin no kao>> in Tanaka Miyoko, *Nihon Gendai Bungaku n.23: Mishima Yukio*, Kadokawa shōten, Tōkyō, 1980.
- HASEGAWA, I. <<Mishima Yukio no josei>> in *Mishima Yukio Kenkyū*, a cura di Hasegawa Izumi ed alt., Yūbun shoin, Tōkyō, 1970, citato in Napier.
- MATSUMOTO, T. <<Mishima Yukio ni okeru erochizumu>>, *Kokubungaku*, 41.2:1981, citato in Napier.
- MELANOWICZ, M. <<The power of illusion: Mishima Yukio and Madame de Sade>>, *Japan Review*, 3, 1992, pagg. 1 – 13.

-
- NEGRI, C. <<*Un saggio sul teatro scritto in camerino. Mishima Yukio e la morte del teatro ideale*>> , *Il Giappone XXXIII*, 1993, pagg. 127 – 148.
 - POLLACK, D <<Action as fitting match to knowledge: Language and Symbol in Mishima Yukio's *Kinkakuji*>>, *Monumenta Nipponica*, XL, 4, 1985, pagg. 387 – 398.
 - RITOKU, J. <<Ai . Utsukushi . Shi>>, *Kokubungaku*, 57:9, 1992, pagg. 151-160.
 - SAEKI, J. <<From *Nanshoku* to homosexuality: a comparative study of Mishima Yukio's *Confessions of mask*>>, *Japan Review*, 1997, 8:127 – 142.
 - SAITO AVOLI, T. <<Mishima Yukio e il suo suicidio>>, *Atti del Quarto convegno Aistugia*, 1980, pagg. 101 – 118.
 - SATOMI, T <<Japon: un maître à penser>>, *Le Magazin littéraire* 243, juin 1987, pagg. 55 – 56.
 - SHABECOFF, Ph. *Mishima: a man torn between two worlds*, New York Times, 26/XI/1970.
 - SWANN, T.E. <<What happens in *Kinkakuji*>>, *Monumenta Nipponica*, XXVII, 4, 1972, pagg. 399 – 414.
 - TRUMBULL, R. *How to write in Japanese*, New York Times, 19/IX/1945.

- TŌNO, Y. <<Mishima Yukio to *bikarada*>>, *Kokubungaku*, 26:9, 1995, pagg. 70-72.
- TSURUTA, K. <<*Kinkakuji*: realism and betrayal>>, *Japan Review*, 2, 1991, pagg. 63 – 81.
- WALLACE, J.R. <<Tarrying with the negative: Aesthetic vision in Murasaki and Mishima>>, *Monumenta Nipponica*, LII, 2, 1997, pagg. 181 – 200.

Per un ulteriore approfondimento dell'opera mishimiana si tenga presente che la rivista *Kokubungaku* ha dedicato alcuni numeri a questa figura del mondo letterario giapponese, ma all'interno di questi sono pressoché inesistenti quelli riguardanti l'argomento trattato in questa tesi, eccetto gli articoli riportati in bibliografia. I numeri monografici sono i seguenti:

- *Kokubungaku*, 21:16, 51° anno Shōwa.
- 35:4, 1990.
- 38:5, 1993.
- 45:11, 2000.
- 65:11, 2000.

BIBLIOGRAFIA : GEORGES BATAILLE

- BATAILLE, G. *Œuvres Complètes, I – XII*, Gallimard, Paris, 1972.
- *Tutti i romanzi*, a cura di Guido Neri, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- BATAILLE, G. *Contre-Attaques*, a cura di Marina Galletti, Edizioni Associate, Roma, 1995, pagg. 327.

- *Georges Bataille après tout*, Ed. Belin, Courtry, 1995, pagg. 300.
- *Georges Bataille et la fiction*, Ed. Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA 1992, pagg. 137.
- *On Bataille*, Yale French Studies n°78, Vailballou Press, Birnghannton, New York, 1990, pagg. 265.
- *Bataille. Writing the sacred*, Routledge, London, 1995, pagg. 195 + XIX.

- BAUDELAIRE, C. *Mon coeur mis à nu*, in *Journaux intimes*, in *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1954.
- BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du mal*, a cura di Luigi De Nardis, U.E.Feltrinelli, Milano, 1997.
- BAUDELAIRE, C. *Madame Bistouri*, in *Le Spleen de Paris*, Editions Le livre de poche, Parigi, 1998.
- BAUDRILLARD, J. *La mort chez Bataille*, in *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976, pagg. 236 – 242.

-
- BAUDRILLARD, J *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, Paris, 1992.
 - BERND Mattheus, *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, München, Mattheus und Seitz Verlag, (Tomo primo:1984; Tomo secondo:1988).
 - BESNIER, J-M. *Le mal à l'œuvre. Georges Bataille et l'écriture du sacrifice*, Parenthèse, Marseille, 1986, pagg. 123.
 - BLANCHOT, M. *La communauté inavouable*, Ed. Minuit, Paris, 1983, pagg. 93.
 - BOSCH E., *L'Abbé C. de Georges Bataille: les structures masquées du double*, Faux titre 13, Amsterdam 1983, pagg. 175.
 - CELS, J. *L'exigence poétique de Georges Bataille*, Ed. Universitaires – De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1989, pagg. 130.
 - COMPAGNO, G. *Bataille*, Ed. Tracce, Pescara, 1994, pagg. 204.
 - DE LACLOS, C. *Les Liaisons dangereuses*, Editions Folio, Paris, 1972.
 - DIDI-HUBERMAN, G *La ressemblance informe. Ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Ed. Macula, Parigi, 1995, pagg. 397.
 - DURANÇON, J. *Georges Bataille*, Ed. Idées Gallimard, Paris, 1976, pagg. 213.
 - DURUZOI G., *L'érotisme*, Hachette, Paris, 1976.
 - ERNST, G. *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, P.U.F., Paris, 1993, pagg. 241.

-
- FITCH, B.T. *monde à l'envers. texte réversible. La fiction de Georges Bataille*, Minaud, Paris, 1982, pagg. 188.
 - FOURNY, J-F. *Introduction à la lecture de Georges Bataille*, Peter Lang Publishing, New York, 1988, pagg. 163.
 - GALLOP, J. *Intersections. A reading of Sade with Bataille, Blanchot et Klossowski*, University of Nebraska Press, 1981, pagg. 135.
 - GANDON, F. *Sémiotique et Négativité*, Didier Erudition, Paris, 1986, pagg. 192.
 - GENETTE, G. *Figures III*, Ed. Seuil, Paris, 1969.
 - HEIDEGGER, M. *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1995, pagg. 218.
 - HOLLIER, D. *La prise de la concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, Paris, 1972, pagg. 298.
 - HOLLIER, D. *Les dépossédés*, Editions de Minuit, Paris, 1993.
 - KIERKEGAARD, S. *Don Giovanni*, Mondadori, Trento, 2001.
 - *La congiura sacra*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, a cura di Marina Galletti.
 - MACCHIA, G., DE NARDIS, L., COLESANTI, M. *La letteratura francese dall'Illuminismo al Romanticismo*, BUR, Milano, 1997.
 - MAY, G. *L'autobiographie*, P.U.F., Paris, 1984.
 - NANCY, J-L. *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli, 1995, pagg. 226.

- PASI, C. *La comunicazione crudele da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pagg. 390.
- PERNIOLA, M. *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, Ombre Corte Edizioni, Verona, 1997, pagg. 150.
- PERNIOLA, M. *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994, pagg. 185.
- PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*, Folio Gallimard, Paris, 1989.
- RICHARDSON, M. *Georges Bataille*, Routledge, London, 1994, pagg. 148 + IX.
- SASSO, R. *Le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Ed. de Minuit, Paris, 1978, pagg. 293.
- SURYA, M. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1992, pagg. 689.

Articoli

- Numeri monografici de *L'Arc* n°32 (1967) e n°44 (1972).
- *Critique*, n°195 – 196, agosto- settembre 1963.

- ERNST, G. <<Georges Bataille : position des «reflets» (ou l'impossible biographie)>>, *Revue des sciences humaines*, LXXXVIII, n°224, octobre – décembre 1991.
- SULEIMAN, S. <<La pornographie de Bataille. Lecture textuelle, lecture thématique>>, *Poétique*, novembre 1985, 16 (64), pagg. 483-493.
- TAKEMOTO, T. <<Mishima pour ou contre Bataille>>, *Nouvelle Revue Française*, n°256, avril 1974, pagg. 66 – 82.