



ARTICOLO

Il mare della fertilità

Una analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio

di Giovanni Azzaroni

Atto primo – *Neve di primavera*

Parte prima

Neve di primavera, pubblicato nel 1969, è il primo romanzo della tetralogia *Il mare della fertilità* - gli altri tre sono *Cavalli in fuga*, 1969, *Il Tempio dell'Alba*, 1970, e *Lo specchio degli inganni*, 1971 -, il capolavoro dello scrittore giapponese, che si snoda in un Giappone caratterizzato sia da una cultura ancestrale sia da una invadente modernità e prelude a quel drammatico 25 novembre 1970 quando Mishima, scritte le ultime parole della tetralogia, si suicidò con l'antico rituale del *seppuku*, "un metodo giapponese di autodistruzione che non ha uguali" che "venne incorporato come parte integrante nella disciplina dei *samurai*, la classe dei guerrieri" (Steward 1968: 9).

Neve di primavera è una narrazione polisemica costruita su opposizioni binarie strutturali, il raffinato e sensibile Kiyooki vs il realistico e dogmatico Honda, l'enigmatica Satoko vs il nevrotico Kiyooki, il cinico e carnale marchese Matsugae vs il debole e indeciso conte Ayakura, la cameriera e mezzana Tadeshina vs il rigido e formale precettore linuma. Le vicende di questi personaggi sono calate in un preciso contesto storico e culturale e per decodificarle sarà proposta una metodologia antropologica, nel tentativo, al tempo stesso, di coglierne le variegata e molteplici sfumature e, nel contempo, anche le interconnessioni con il tessuto ontologico che ne ha favorito il nascere e lo svilupparsi. Il radicamento storico è proposto nelle prime parole del romanzo, evocato da una lezione nella Scuola dei Pari frequentata da Kiyooki e Honda, con l'accento alla guerra russo-giapponese del 1904-1905, che si concluse con il successo del Giappone,

"quantunque considerato insoddisfacente dal popolo giapponese, che si era illuso di poter ottenere assai maggiori vantaggi in cambio degli sforzi compiuti e che espresse il suo risentimento in rivolte che portarono all'imposizione della legge marziale. Per la prima volta,

nella storia moderna, un paese asiatico aveva sconfitto in una guerra totale una grande potenza, assicurandosi così dei vantaggi effettivi e dei simboli di prestigio" (Beasley 1963: 212).

Dall'accento alla guerra discendono due immagini connesse al contesto: la nonna di Kiyooki non utilizza i denari della pensione che il governo le versa per aver perduto due figli in guerra, ma deposita le buste intatte davanti agli altari degli antenati, come atto di omaggio ai propri avi. Della collezione delle fotografie di guerra della nonna, Kiyooki predilige quella intitolata *Cerimonie commemorative dei morti in guerra nelle immediate adiacenze del tempio di Tokuri* e datata 26 giugno 1904, anno trentasettesimo dell'era Meiji, che mostra una moltitudine di soldati attorno a un cenotafio di legno, mentre sullo sfondo "le montagne inclinavano nella bruma", i morbidi declivi "digradavano dolcemente [...] scostandosi dalla vasta pianura", "un filare d'alberi che s'ingrandivano a mano a mano che lo sguardo andava spostandosi verso destra", "sei alberi altissimi, ognuno dei quali recava ulteriore contributo all'armonia generale del paesaggio", "la distesa remota della pianura si accendeva gradatamente in un succedersi di delicate sfumature" (Mishima 1969a: 6-7 *passim*). Il richiamo alla natura è preciso, storia e natura si fondono simbioticamente in un afflato sempre presente nella cultura giapponese, dalla pittura alla musica, alla scultura, al teatro, alla letteratura, alla poesia.

Il richiamo alla tradizione è esplicitato da una "divagazione" che ripropone Kiyooki a tredici anni, con il cranio rasato. Anticamente con il rito del taglio del ciuffo (*maegami*) si segnava il passaggio dalla fanciullezza all'età adulta per un giovane appartenente alla nobiltà (*kuge*) o a una famiglia di *samurai*. Il quarto periodo del kabuki antico è chiamato *yaro kabuki* (*yaro*, uomo brutto, di basso rango), poiché secondo l'estetica del diciassettesimo secolo una testa rasata imbruttiva (Azzaroni 1988). È quindi comprensibile che il bimbetto Kiyooki si vergogni del cranio rasato: il riferimento a una cerimonia tradizionale è evidente anche se non coincidono gli anni del rito. Le sue paure infantili sono connesse a storie di tartarughe feroci, *topoi* ineludibili del buddhismo *zen* e protagonisti di miti e credenze di tutti i paesi: la dea greca Afrodite, appena uscita dall'acqua, è raffigurata con un piede appoggiato su una tartaruga marina, Hermes crea la lira con un carapace di tartaruga; in Cina la tartaruga, con l'unicorno, il drago e la sfinge, è venerata come una delle quattro creature favolose. Il corpo della tartaruga rappresenta l'universo, la terra e la volta celeste. Il suo

carapace, in Cina, messo sul fuoco, veniva utilizzato per trarre auspici augurali. In India la tartaruga è associata a Varuṇa e a Viṣṇu. Nel buddhismo *zen* e nell'immagine popolare "incarna essenzialmente la lentezza, la solidità, la longevità, la pazienza, la resistenza e la costanza" (Morel 2004: 822).

La narrazione ritorna al presente: il diciottenne Kiyooki, che per il marchese Matsugae, suo padre, consacra e fonde "in un amalgama le tradizioni dell'aristocrazia e dei *samurai*, perfetta convergenza dell'antica nobiltà di corte e della nuova aristocrazia" (Mishima 1969a: 12), in realtà detesta la scuola perché "puzza di militarismo" e non capisce perché si debba imitare il generale Nogi, direttore della scuola che frequenta, che si è ucciso per seguire l'imperatore Meiji nella morte. Anche Mishima, per rivendicare la fondamentale importanza del ruolo imperiale, si ucciderà. Il suo unico amico è Honda Shigekumi, serafico, equilibrato, razionale, mentre Kiyooki trae piacere solamente dalla raffinatezza ed è consapevole che la futilità è la stigmatizzazione della sua esistenza, irresoluto, una banderuola in balia dei venti, ambisce morire per rinascere a nuove emozioni. In *Neve di primavera*, Mishima affida la sua filosofia a metafore e similitudini: tra queste, splendida, mi pare quella evocata dal moto incontrollato della barca che, una domenica di ottobre del 1912, primo anno dell'era Taishō, i due amici fanno scivolare sulle acque di un laghetto che abbellisce la proprietà dei Matsugae, movimento che richiama la precarietà della vita umana. Questa similitudine ha una doppia valenza, perché la precarietà della vita umana è riverberata anche dalle diversità di carattere dei due giovani.

Un'altra opposizione è istituita dalle famiglie Matsugae e Ayakura, rozza e ricca la prima, raffinata e con mediocri possibilità economiche la seconda. E alla famiglia Ayakura è affidato il giovane Kiyooki perché apprenda le raffinatezze di corte, i giochi di società, il *kemari* (una specie di gioco del calcio molto apprezzato dalla famiglia imperiale) e la composizione di *waka*, breve poesia di trentuno sillabe nel cui codificato mondo "erano gli uomini, e non le donne, gli arbitri finali di ciò che aveva effettivamente valore" (Katō 1987: 139-140). Kiyooki è freddo e distaccato, Satoko, la figlia del conte Ayakura, è calda e appassionata. Questa differenza è palmarmente evidente nell'incontro dei due giovani nel parco della villa Matsugae, durante una passeggiata descritta mirabilmente da Mishima come se si trattasse di un quadro, i colori della natura e le sensazioni dei protagonisti si fondono in un *unicum* comprensibile solo partendo dalla filosofia *zen*, perché "vi deve essere qualcosa

nell'indole giapponese che si armonizza con lo spirito dello *zen*" (Suzuki 1980: 62). Lo spirito dello *zen* trascende la concettualizzazione e afferra lo spirito del mondo nel modo più intimo, il che, a sua volta,

"significa il trascurare sino a un certo grado ogni tecnica. Si può esprimere meglio il concetto affermando che lo *zen* ha in sé qualcosa che sfugge a ogni abilità tecnica organizzata in un sistema, ma che si deve in un certo modo afferrare al fine di giungere a un contatto il più stretto possibile con la Vita, che tutto genera, pervade e rinvigorisce" (Suzuki 1980: 63).

Ne consegue che l'interesse principale per l'arte giapponese è avere un contatto con questa vita, con questo spirito.

In Kiyooki convivono due principi fondanti della filosofia giapponese, il *sabi* e il *wabi*. Il primo concetto (letteralmente, malinconia o solitudine) esalta la bellezza dell'imperfezione accompagnata da un senso di antico e di rozzezza primitiva, ma la solitudine richiama la contemplazione e non apprezza le manifestazioni spettacolari. Un maestro del tè, Fujiwara Sadaiye (1162-1241), così definisce l'elemento artistico che rientra nella composizione del *sabi*: "Mentre mi reco / A questo villaggio di pescatori, / In un tardo giorno d'autunno, / Non vedo fiori in boccio, / Né le foglie sfumate dell'acero" (Fujiwara in Suzuki 1980: 51). Il secondo concetto (letteralmente, povertà, traslato di "non appartenere alla buona società del tempo") significa non dipendere dalle cose del mondo, sentire interiormente la presenza di qualche cosa di massimo valore oltre il tempo e la posizione sociale, essere appagati da una tranquilla mistica contemplazione della natura: l'amore dei Giapponesi per la visione delle rosse foglie degli aceri (*momiji*) che paiono infiammare il paesaggio è sicuramente *wabi*. In *Neve di primavera* la badessa di Gesshu è accompagnata ad ammirare gli aceri nella proprietà del marchese Matsugae. La dottrina dell'estetismo ascetico

"non è tanto fondamentale quanto quella dell'estetismo Zen. Gli impulsi artistici sono più primitivi o più innati di quelli della morale. Il richiamo dell'arte si addentra più direttamente nella natura umana. La morale è regolatrice, l'arte creativa. L'una è un'imposizione dall'esterno, l'altra è un'espressione irrimediabile dall'interno. Lo Zen scopre la sua associazione inevitabile nell'arte ma non nella moralità. Lo Zen può rimanere immorale ma non privo di arte" (Suzuki 1980: 52-53).

Di converso, in Occidente, Guido Calogero (1946) teorizza la filosofia della presenza, intesa come consapevolezza continua dell'io con se stesso: "io non posso mai pensarmi fuori di me, io sono la mia continua consapevolezza", il che comporta una irrinunciabile e necessaria responsabilità delle proprie azioni che devono essere ispirate a concetti morali a prescindere da ogni classificazione di valori presupposti assoluti.

L'atmosfera idillica del parco è rotta da Satoko che indica agli astanti la sagoma di un cane nero morto sul ciglio di una piccola cascata, che cade, con nove balze, dal crinale della collina: ancora una contrapposizione, la bellezza della ragazza e l'orrore della carcassa. Ma questa scena suggerisce due considerazioni: la prima fondata sui colori rosso (gli aceri), nero (il cane morto) e bianco (i denti del cane), cane che resusciterà probabilmente come uomo per l'ardente preghiera offerta in suo suffragio dalla badessa. La triade di colori bianco-rosso-nero "rappresenta l'uomo archetipico come un processo piacere-dolore. La percezione di questi colori e di relazioni diadiche e triadiche nel cosmo e nella società, in modo diretto o metaforico, deriva dall'esperienza psico-biologica primordiale - esperienza che può essere vissuta compiutamente soltanto nella umana reciprocità" (Turner 1967: 122). Questi tre colori sono tra i primi simboli realizzati dall'uomo e rappresentano prodotti del corpo umano associati all'intensificarsi delle emozioni e delle esperienze di rapporti sociali. Scrive Turner (1967: 120):

"il bianco = sperma è legato all'accoppiamento tra uomo e donna, il bianco = latte è legato al vincolo madre-figlio; il rosso = sangue materno è legato al vincolo madre-figlio e anche ai processi di acquisizione al gruppo di nuovi membri e collocazione sociale; il rosso = spargimento di sangue è legato alla guerra, alle rivalità, al conflitto, alle discontinuità sociali; il rosso = procurarsi e preparare il cibo animale = status di cacciatore o di pastore, ruolo maschile produttivo nella divisione sessuale del lavoro, ecc.; rosso = trasmissione del sangue da una generazione all'altra = indice di appartenenza a un gruppo corporativo; nero = escrementi o disgregazione del corpo = passaggio da uno status sociale a un altro, considerato come morte mistica; nero = nuvole di pioggia o terra fertile = unità del più vasto gruppo riconosciuto che condivide gli stessi valori vitali".

Analizzando i personaggi presenti si può sostenere che il bianco connota Kiyooki e sua madre,

Kiyoaki e Satoko; il rosso lega Kiyoaki e la madre e richiama l'appartenenza di Honda al gruppo poiché ne condivide gli stessi valori sociali e vitali; il nero richiama la disgregazione del corpo del cane, ma anche la sua morte mistica perché con le preghiere della badessa rinascerà uomo. L'analisi strutturale proposta non intende suggerire valori assoluti, ma rappresenta semplicemente un tentativo di esemplificazione per tentare di comprendere i valori inconsci sottesi al racconto mishimiano.

La seconda considerazione attiene il numero nove, che evoca sia il periodo di gestazione che le susseguenti nascita e crescita, poiché è un numero creatore e unificatore. Il nove succede al numero otto, che descrive uno stato limite, e quindi ne afferma il superamento nella creazione. È un numero dispari, quindi è attivo e dinamico, non torna mai al suo stato anteriore, ma rimane fisso e immutabile: questa specificità lo apparenta al numero uno, di cui diventa una seconda manifestazione. Come il periodo della gestazione

"finisce al nono mese per lasciar venire al mondo il bambino, il nove chiude un ciclo per nascere meglio a un nuovo ciclo. Il suo simbolo grafico è il cerchio o l'uovo (come per il numero uno) e più precisamente l'*ouroboros*, il serpente che si morde la coda, simbolo del multiplo nell'unità. Nella numerologia, il nove è il numero della dimensione umana, della spiritualità e dell'introspezione. Esso favorisce i bilanci pratici, ma anche morali. Il nove è simbolo, in numerose leggende, dell'espiazione o della ricerca iniziatica. Ha un carattere spirituale nettamente marcato. Incarna il sacrificio che innalza l'uomo e purifica la sua anima" (Morel 2004: 594-595).

Nove è il numero dei Templari; nove sono le muse; l'Enneade di Eliopoli è composta da Ra e dagli otto dei che costituiscono la sua discendenza; sul cammino del Calvario, Gesù cade tre volte (sottomultiplo di nove), l'ultima alla nona Stazione, crocifisso, muore all'ora nona; nella massoneria, i discepoli del maestro per nove giorni cercano il corpo di Hiram, ucciso da tre compagni (ancora un sottomultiplo di nove); il dio egizio Shu scatena una tempesta sulla terra per nove giorni; Zeus, per punire gli uomini, suscita un diluvio di nove giorni e impone ai mortali e agli immortali che non abbiano rispettato i giuramenti nove anni di penitenza; Demetra in cerca di Persefone non si ciba per nove giorni e nove notti; ripudiato dalla madre Era, Efesto rimane lontano dall'Olimpo per nove

anni; Odino, per rigenerarsi, si appende a un albero per nove giorni e nove notti; il viaggio di Hermod in cerca del fratello Balder nel regno dei morti dura nove giorni e nove notti; nella mitologia germanica, Thor, ferito dal serpente Midgard, cade morto al nono passo.

Il Giappone di *Neve di primavera* è, al tempo stesso, storico e mitologico, tradizionale e moderno, aperto al nuovo ma conservatore. Queste opposizioni binarie sono formalmente presenti nella famiglia del marchese Matsugae, dai riti che segnano la vita di ciascuno alle conversazioni a tavola tra marito e moglie, cerimoniali e rigorose come l'offerta di un ramo del sacro albero *sakaki* agli dei *shintō*. Eros e Thanatos si incontrano e si scontrano nei rapporti tra padre e figlio, il primo carnale, facile all'esaltazione nel piacere delle carni rosate dell'amante, il secondo tetro e melanconico con i pensieri rivolti alla morte. All'invito del padre

"Tu non sei proprio di quelli che hanno voglia di spassarsela, vero? Io non saprei dirti quante donne avessi già avuto alla tua età. Senti: se ti proponessi di venire con me, la prossima volta? Farei in modo di farti trovare delle geishe, e per una volta potresti lasciarti andare. Potresti portarti qualche compagno di scuola, se ti va" (Mishima 1969a: 45).

La risposta del diciottenne Kiyooki è fredda e decisa, "No, grazie". L'inconciliabilità è palese, nessun incontro è possibile, padre e figlio sono incompatibili, il primo non potrebbe mai apprezzare il brillio di una statua di giada inondata dalla luce della luna, il secondo prova una gioia intensa nel seguire con lo sguardo le scanalature di una scultura fatte balzare come vive dai raggi lunari.

Honda, l'amico prediletto di Kiyooki, razionalista e teso per natura a sondare l'origine di ogni realtà, in un primo tempo affascinato dal diritto naturale europeo, è nel profondo scosso dall'incontro con la badessa di Gesshu. Si rende conto che sebbene il diritto naturale sia stato trascurato nessuna altra filosofia ne ha preso il posto. Fiorito duemila anni fa con Socrate influenzò le leggi romane, si evolse con Aristotele e fu codificato durante il medioevo cristiano, la sua popolarità si riaffermò nel Rinascimento, rinnovandosi continuamente per mantenere la fede tradizionale europea sotto l'egida della ragione. Tuttavia questo potere a stento era riuscito a respingere le forze dell'oscurantismo e della barbarie; un'altra minaccia incombeva, la concezione esistenziale fondata sul romanticismo irrazionale del nazionalismo. Honda, che rifiuta sia la scuola storicistica del diritto influenzata dal romanticismo ottocentesco occidentale che quella etnica, si è posto l'obiettivo di

isolare il principio essenziale che si situa alla base di ogni legge.

Il tema del diritto naturale merita alcune considerazioni. Si tratta di una categoria di pensiero che può essere pericolosa, utilizzata spesso per legittimare realtà politico-giuridico esistenti. Ad esempio, il giusnaturalismo del Cinquecento connota una valenza rivoluzionaria rispetto al potere dei sovrani, soprattutto in Europa, e quando pensatori come Grozio vi si riferiscono lo fanno per evidenziare il tentativo del potere che mira al controllo totale della società. La persona umana non può essere violata dalla società: questo principio sarà uno dei capisaldi della Costituzione americana. Leibniz parla di "foro interno". Tracce di storicismo si trovano alla fine della prima metà del I secolo a. C. in alcune opere ciceroniane e soprattutto nel *De invenzione*, opera giovanile sulla retorica, nella quale l'autore sostiene che alcune norme del diritto siano tratte dalla natura. La visione del diritto secondo Cicerone, al quale tutto il mondo antico medievale e moderno farà riferimento, è giusnaturalista, il diritto naturale è una forza istintuale che è in noi, non è indotta da una opinio, da questa forza derivano le consuetudini e dalle consuetudini più acclamate originano le leggi. Provocatoriamente Leo Strauss sostiene che

"la politica degli antichi pensatori greci è di gran lunga superiore alla scienza politica dei moderni. [...] la teoria classica del giusnaturalismo è l'unica capace di confermare un genuino fondamento filosofico non solo ai diritti inalienabili dell'uomo e del cittadino sanciti nelle costituzioni delle democrazie occidentali, ma anche ai nuovi diritti di cui la società contemporanea avverte l'esigenza" (Strauss 2009).

La tradizione del diritto naturale è uno dei fondamenti della civiltà occidentale, esiste una giustizia oggettiva universale trascendente rispetto alla giustizia umana. Yves Simon, autore di un libro tra i più belli e importanti scritti sul giusnaturalismo nel secolo scorso, sostiene che

"esistono modi di comportarsi che sono appropriati all'umanità semplicemente in virtù del fatto che siamo tutti esseri umani. Come testimonia anche il passato più recente, questa tradizione è stata spesso fortemente criticata: in effetti, gli attacchi e le opposizioni al diritto naturale sono vecchi quanto le dottrine filosofiche che ne affermano l'esistenza" (Simon 2004).

Proseguendo gli studi Honda, studente di giurisprudenza alla Scuola dei Pari, mette in discussione la

validità dei codici di diritto giapponesi basati su modelli occidentali fondati sul diritto romano, non ne sopporta l'ortodossia, e si avvicina alle più antiche e libere tradizioni legali asiatiche. Il suo scetticismo trova possibili risposte nelle *Leggi di Manu (Manusmṛti)*, una raccolta datata, presumibilmente, tra il II secolo a. C e il II secolo d. C., che costituisce il *corpus iuris* hinduista, strutturato in dodici capitoli e 2.684 articoli attinenti la religione, il costume, la morale, il diritto. Le *Leggi di Manu* sono impregnate di filosofia, le cose riconducono sostanzialmente all'unità, al contrario del diritto naturale e della concezione cristiana del mondo, è necessario operare precise distinzioni fondate su una ferrea corrispondenza tra il microcosmo e il macrocosmo. Le *Leggi di Manu* non si appellano alla ragione umana, si fondano sulla dottrina della trasmigrazione delle anime e ipotizzano una retribuzione rendendo inane ogni normale ricerca razionale.

"L'azione che nasce dalla mente-e-cuore, dalla parola e dal corpo porta frutti buoni e cattivi; i livelli di esistenza degli uomini - supremo, medio e infimo - provengono dalle loro azioni. Bisogna sapere che in questo mondo la mente-e-cuore suscita (l'azione del) corpo, la quale è di tre tipi, e ha tre basi e dieci caratteristiche distintive. I tre tipi di azione mentale sono vagheggiare cose che appartengono ad altri, pensare nella propria mente-e-cuore cose indesiderabili e aderire alle falsità. [...] Dopo la morte, agli uomini che hanno compiuto cattive azioni nasce dai cinque elementi un altro corpo solido, destinato a essere torturato. Quando (le anime viventi) hanno qui sofferto le torture con quel corpo assegnato da Yama, (i corpi) si dissolvono e ogni parte ritorna nel proprio elemento fondamentale. [...] La recitazione dei *Veda*, il calore interno, la conoscenza, la purificazione, la soppressione delle facoltà sensoriali, i riti del dovere e la meditazione sull'anima sono le caratteristiche della qualità della bontà. Il piacere dell'impresa, l'instabilità, l'ostinazione nel fare ciò che non va fatto e la continua ricerca degli oggetti dei sensi sono le caratteristiche delle qualità dell'energia. L'avidità, il sonno, la pusillanimità, la crudeltà, l'ateismo, la perdita del lavoro, l'abitudine di chiedere elargizioni e la trascuratezza sono le caratteristiche della qualità della tenebra.

[...] Ora vi dirò, in breve e per ordine, quali trasmigrazioni si ottengono in tutto questo (universo) con ciascuna di queste qualità: le persone lucide divengono dei, le persone energiche divengono esseri umani e le persone tenebrose divengono sempre animali: questo è il triplice livello di esistenza. Ma bisogna sapere che questo triplice livello di esistenza, che dipende dalle qualità, è esso stesso triplice: infimo, medio e sommo, a seconda delle azioni e del sapere specifici (di chi



agisce). Gli esseri statici, i vermi, gli insetti, i pesci, i serpenti, le tartarughe, il bestiame e gli animali selvatici sono l'ultimo livello di esistenza cui conduce la tenebra. Gli elefanti, i cavalli, i servi, i vili barbari, i leoni, le tigri e i cinghiali sono il livello medio di esistenza cui conduce la tenebra. Gli attori itineranti, gli uccelli, gli imbrogliatori, gli orchi e gli spettri sono il sommo livello di esistenza cui conduce la tenebra. I pugili, i lottatori, i danzatori, i trafficanti d'armi, i giocatori d'azzardo e gli ubriaconi sono l'infimo livello di esistenza cui conduce l'energia. I re, i sovrani, i sacerdoti personali dei re e coloro che amano le battaglie verbali sono il livello medio di esistenza cui conduce l'energia. I centurioni, gli gnomi, i geni, i servi degli dei e le ninfe celesti sono il sommo livello di esistenza cui conduce l'energia. Gli asceti, i rinuncianti, i sacerdoti, le schiere degli dei che volano su carri celesti, le costellazioni e gli antidei sono il primo livello di esistenza cui conduce la lucidità. I sacrificanti, i sapienti, gli dei, i *Veda*, i luminari celesti, gli anni, gli antenati, i docili sono il secondo livello di esistenza cui conduce la lucidità. I saggi dicono che Brahmā, i creatori dell'universo, la religione, il grande e l'immanifesto sono il sommo livello cui conduce la lucidità" (*Leggi di Manu* 1996: 361-366 *passim*).

La lunga citazione è stata necessaria per mettere in luce paradigmaticamente come il razionale Honda, leggendo le *Leggi di Manu*, avverta la sensazione che gli studi di legge, in un mondo con cultura diversa da quella giapponese, possano dilatarsi nel tempo e nello spazio dalla vita quotidiana ai movimenti del sole, della luna e degli astri.

La giornata trascorsa al Teatro Imperiale di Tōkyō da Kiyooki, Honda, Satoko, accompagnata dalla nutrice Tadeshina, dal principe siamese Pattanadid, figlio del re Rama VI e noto con il nome ufficiale di Praong Chao, e da suo cugino principe Kridsada, nipote del re Rama IV e noto con il nome ufficiale di Mon Chao (i due principi siamesi sono in Giappone per completare gli studi) è interessante perché evidenzia l'assoluta ignoranza del teatro *kabuki* da parte di Kiyooki e Honda e, al contrario, l'amore per questo genere di teatro classico da parte di Tadeshina. I due amici devono andare in biblioteca per conoscere la storia dei due drammi rappresentati - *Grandezza e decadenza dei Taira* e *La danza del leone*, interpretati dai grandissimi Onoe Baikō VI e Kojirō - per spiegarli ai loro ospiti stranieri, i quali sono più attratti dalla bellezza di Satoko che dai drammi messi in scena. Il teatro rimane sullo sfondo, quasi inesistente, per lasciar posto a vellutate schermaglie amorose messe in scena dai giovani spettatori. L'opposizione è tra i giovani annoiati, ricchi e colti e la vecchia e povera

governante, tra disinteresse per il teatro classico e interesse per il teatro classico. Mishima, autore di un dramma *kabuki*, *Masumegonomi obitori no ike* (*Lo stagno del laccio per la spada che piace alle ragazze*), messo in scena nel 1958 da Nakamura Kichiemon, pare non rilevare questa ignoranza, teso a mettere in evidenza sentimenti quasi impalpabili e la civetteria della ragazza che giocando con i quattro ragazzi suscita pensieri voluttuosi che fanno arrossire Kiyooki scuotendone la sessualità.

Per analogia, ma anche per opposizione, è interessante rilevare il turbamento sessuale di linuma, il precettore di Kiyooki, fanaticamente legato ai vecchi valori: tutte le mattine si reca a pregare nel mausoleo ove sono inumati il nonno e i due zii di Kiyooki morti durante la guerra russo-giapponese. Il mausoleo si trova nel parco della proprietà Matsugae, circondato da tartarughe e *torii*, con ai lati, al posto dei cani-leone, due cannoni dipinti con vernice bianca e due granate, a testimonianza del sincretismo e del patriottismo, molto utile in quegli anni, del padrone di casa. linuma prega devotamente davanti all'altare del Venerabile Antenato del suo padrone, depreca che la grande stagione degli dei shintoisti e degli eroi sia venuta meno con la morte dell'imperatore Meiji, condanna i giovani oziosi, privi di entusiasmo, effeminati e fragili e un'epoca che ha insozzato tutto ciò che un tempo era sacro. Si rende conto che non può fare nulla per mettere fine a questo sfacelo e si domanda se debba morire per espiare il suo fallimento. Questi pensieri destano in linuma un desiderio sessuale, che, terenziano *eutontimorùmenos*, reprime spazzando freneticamente il pavimento del mausoleo con una ramazza. Si struttura così la seguente analogia: Kiyooki, Honda, Pattanadid e Kridsada, al Teatro Imperiale, conversano con Satoko, la desiderano e si eccitano; linuma, davanti all'Altare del Venerabile Antenato, prega, pensa alle glorie passate del Giappone, si chiede se debba uccidersi e si eccita. Il secondo quadro psicologico, antropologicamente analogo al primo, richiama immediatamente il *seppuku* dell'autore solo undici anni dopo.

Un sogno del diciottenne Kiyooki presenta alcune strutture simboliche significative e rivelatrici nell'*iter* del romanzo, e quindi necessita di una interpretazione: pavone, mosche, sterco, smeraldo, ghiaccio e sole. "Il sogno è un fenomeno psichico pienamente valido e precisamente l'appagamento di un desiderio; va inserito nel contesto delle azioni psichiche della veglia, a noi comprensibili; è frutto di un'attività mentale assai complessa" (Freud 1966: 121). Una struttura presenta il carattere di un sistema, che, in primo luogo,



"consiste in elementi tali che una qualsiasi modificazione di uno di essi comporti una modificazione di tutti gli altri. In secondo luogo, ogni modello appartiene a un gruppo di trasformazioni ognuna delle quali corrisponde a un modello della stessa famiglia, in modo che l'insieme di tali trasformazioni costituiscano un gruppo di modelli. In terzo luogo, le proprietà indicate qui sopra permettono di prevedere come reagirà il modello, in caso di modificazione di uno dei suoi elementi. Infine, il modello deve essere costituito in modo tale che il suo funzionamento possa spiegare tutti i fatti osservati" (Lévi-Strauss 1958: 311-312).

Il pavone rappresenta un simbolismo dal segno doppio, positivo con i valori diurni del sole, della radiosità e delle forze cosmiche, negativo con i valori notturni della presunzione e dell'indiscrezione. Poiché uccide i serpenti incarna la vittoria del bene sul male, è un simbolo maschile, esalta l'orgoglio, la volontà di dominio e la seduzione. È l'attributo di Era, moglie di Zeus, nel pensiero magico-superstizioso le piume di pavone sono da evitare a teatro perché portano sfortuna, nell'antichità quando era un animale sacro solo i re potevano possederne le piume, il Cristianesimo lo identifica con il cielo stellato, in India, Lakṣmī, moglie di Viṣṇu, è rappresentata in groppa a un pavone, simbolo della sua bellezza, in Cina la regina Madre Wang (la regina dell'Occidente) è talvolta proposta con un pavone al fianco, nel buddhismo connota una delle manifestazioni del Bodhisattva, il risveglio spirituale e la grandezza d'animo. Le mosche rappresentano la morte e le forze oscure che tormentano e perseguitano incessantemente le loro vittime, sono la manifestazione del male; sul piano psicologico, le mosche sono la estrinsecazione della *libido* e delle pulsioni anali. Lo sterco richiama le mosche, ne è il nutrimento e quindi presenta analoghi attributi. Le pietre preziose proteggono contro gli spiriti malefici, le malattie o le disgrazie, caricano le persone di energia positiva; nello specifico, lo smeraldo induce la speranza e scaccia la malasorte. Il ghiaccio presenta un simbolismo negativo, è uno schermo, un muro invalicabile, è sintomatico di assenza di sentimento o di anima; rivela una energia positiva solo quando si scioglie, come racconta il mito cosmogonico dei Germani: all'alba dei tempi, l'universo era coperto dal ghiaccio che, riscaldato da un caldo vento, si sciolse dando vita all'essere primordiale Ymir. Il sole possiede un significato simbolico universale, è stato deificato in tutte le civiltà, è l'astro della vita, Platone ne ha fatto il simbolo del bene, del cuore, del tempo e del perpetuo ricominciare, nella tradizione

hinduista è l'anima universale (*ātman*), è un emblema di Cristo, chiamato *Sol justitiae*, rappresenta la rigenerazione permanente del ciclo delle nascite e delle morti, della resurrezione e eternità. Mangiando semi di girasole i Taoisti assorbivano l'energia solare per assicurarsi l'immortalità. Analizzando queste strutture si rileva che due contengono i semi opposti del positivo e del negativo (pavone, ghiaccio), due sono dichiaratamente negative (mosche, sterco) e due sono palmarmente positive (smeraldo, sole). L'analisi emica evidenzia l'interconnessione tra le sei strutture, la possibile scomposizione che corrisponde agli stati d'animo di Kiyooki, indefinibili per le complesse sfaccettature che li caratterizzano, passando dal positivo al negativo, come i segni rilevabili nel suo sogno, che testimonia di rimossi messi a tacere per il desiderio di non dover decidere.

"Il subconscio, infatti, serbatoio dei ricordi e delle immagini collezionate nel corso della vita di ognuno, diventa un semplice aspetto della memoria; nello stesso momento in cui afferma la sua perennità implica le sue limitazioni, poiché il termine 'subconscio' si riferisce al fatto che i ricordi, benché conservati, non sempre sono disponibili. Invece, l'inconscio è sempre vuoto; o, più esattamente, è estraneo alle immagini quanto lo stomaco ai cibi che lo attraversano. Organo di una funzione specifica si limita a imporre leggi strumentali, che esauriscono la sua realtà, a elementi inarticolati di altra provenienza: impulsi, emozioni, rappresentazioni, ricordi. Si potrebbe dire che il subconscio è il lessico individuale in cui ciascuno di noi accumula il vocabolario della propria storia personale, ma che tale vocabolario acquista significato, per noi stessi e per gli altri, solo nella misura in cui l'inconscio lo organizza secondo le sue leggi, rendendolo così un discorso" (Lévi-Strauss 1958: 228).

Il primo bacio tra Kiyooki e Satoko, durante una passeggiata in carrozza, è contrappuntato dal cadere della neve, che evoca purezza e fragilità; la tenerezza che evoca è antagonista della freddezza del ghiaccio, richiama l'acqua, vita, femminilità, fecondità creazione e purificazione, e costituisce uno dei quattro elementi primari, con la terra, il fuoco e l'aria. L'immagine della neve è in questo caso duplice perché Satoko è fragile, ma, al tempo stesso, la sua passione per Kiyooki è un vento caldo che ne sgela il cuore. La gita in carrozza mostra anche segnali di morte per Kiyooki: la piazza d'armi e la caserma del terzo reggimento di Azabu coperte di neve richiamano alla memoria di Kiyooki la fotografia della cerimonia commemorativa dei caduti nella guerra russo-giapponese nelle

vicinanze del tempio di Takuri: migliaia di soldati attorno a un cenotafio di legno bianco e a un altare coperto di una stoffa bianca. Per uscire con Satoko, Kiyooki si è finto ammalato e non è andato a scuola: l'amico Honda osserva il suo banco vuoto = cenotafio. Ancora un presagio di morte.

La filosofia nietzschiana, cara a Mishima, è il *background* che dà sostanza a un concitato dialogo tra Kiyooki e Honda sul rapporto tra il singolo e la storia e sull'impossibilità per l'uomo di modificarla. I più rinomati artisti sono stati condizionati dalla loro epoca e non hanno potuto sottrarsi allo stile del loro tempo. Solo il tempo può decidere sullo stile di un'epoca, non esiste l'*homo faber*, i singoli sono ricompresi in una massa che fa la storia. I grandi uomini non incidono sulla storia, che non obbedisce al volere umano:

"Ogni uomo grande è dotato di una forza agente a ritroso: in virtù sua tutta la storia è rimessa sulla bilancia e mille segreti del passato strisciano fuori dal loro nascondiglio per insinuarsi nel suo sole. *Non è affatto possibile determinare tutto ciò che sarà ancora una volta storia* (il corsivo è di chi scrive). Forse il passato continua a essere essenzialmente non ancora scoperto. C'è ancora bisogno di tante forze agenti a ritroso!" (Nietzsche 1971: 65).

È opinione del razionale Honda che i poster, qualora dovessero stabilire cosa avvenne nelle nostre menti, sceglieranno come criterio base la psicologia pedestre e acritica degli studenti della squadra di *kendo*. "In altri termini faranno propri i credo più rozzi e volgari del nostro tempo. Perché [...] ogni epoca è sempre stata definita esclusivamente in relazione a idiozie di questa fatta" (Mishima 1969a: 102). Si partecipa inconsciamente, con la volontà, con energia, alla storia, ma non si può avere la sicurezza che la storia si svolga in conformità ai desideri del singolo; non si può escludere che, negli anni, la storia si uniformi a questi desideri o a questi ideali, ma questo non significa che il singolo abbia operato perché ciò avvenga. Ogni singola volontà desidera influenzare la storia, la volontà è l'unica forza razionale e l'insuccesso è conseguenza del caso. Ma parlare di caso significa negare ogni legge di causa ed effetto, il caso è l'unico fattore irrazionale accettabile dal libero arbitrio. Il pensiero filosofico occidentale non si sarebbe mai sviluppato senza il concetto di caso, rifugio principale della volontà. Secondo Nietzsche (1971: 119), probabilmente, la dualità causa ed effetto non è mai esistita, davanti a noi c'è un *continuum*

"di cui isoliamo un paio di frammenti; così come percepiamo un movimento sempre soltanto come una serie di punti isolati, quindi, propriamente, non vediamo, bensì deduciamo. La repentinità, con cui si mettono in evidenza molti effetti, ci induce in errore: ma è soltanto una repentinità per noi. In questa repentinità dello spazio d'un secondo c'è una infinita accozzaglia di processi che ci sfuggono. Un intelletto che vedesse causa ed effetto come un *continuum* - non come il risultato arbitrario di una divisione e di uno smembramento - vedrebbe il flusso dell'accadere, rigetterebbe il concetto di causa ed effetto e ogni condizionamento".

Queste argomentazioni preconizzano la visione di un uomo mediocre, incapace di incidere, nietzschianamente disprezzabile, all'opposto della *αφνμία* evidenziata da Pericle, e cioè "la loro indifferenza e il loro disprezzo per la sicurezza, il corpo, la vita, gli agi, la loro terribile serenità e la profondità di godimento in ogni distruzione, in ogni voluttà di vittoria e di crudeltà - tutto ciò, per coloro che ne soffrono, si compendia nell'immagine dei 'barbari', del 'nemico malvagio', per esempio dei 'Goti', dei 'Vandali'" (Nietzsche 1979: 29). Nietzsche manifesta ripugnanza per l'uomo, Honda - e perciò Mishima - si limita a sottolineare l'inermità e l'inconsistenza dei suoi coetanei - anni Venti del secolo scorso - rendendo attuale il pensiero del filosofo tedesco:

"Che cosa determina, oggi, la *nostra* ripugnanza per l'uomo? - poiché è dell'uomo che noi *soffriamo*, non v'è dubbio. *Non* il timore, ma piuttosto il fatto che non c'è più nulla da temere nell'uomo; che il verminaio 'uomo' è in primo piano e brulica; che l'uomo mansuefatto, l'uomo inguaribilmente mediocre e fastidioso ha imparato a sentire se stesso come meta e culmine, come senso della storia, come 'uomo superiore' - che costui ha per l'appunto un certo diritto di ritenersi tale, in quanto si sente distante dalla sovrabbondanza di esseri malriusciti, infermicci, estenuati, disfatti, da cui oggi l'Europa comincia a essere ammorbata, come qualche cosa quindi che per lo meno è relativamente ben riuscita, per lo meno è ancora capace di vivere, per lo meno dice alla vita il suo sì..." (Nietzsche 1979: 30).

Per Honda, come per Nietzsche, l'*élan vital*, vivere, significa "respingere senza tregua da sé qualcosa che vuole morire; vivere - vuol dire esser crudeli e spietati contro tutto ciò che sta diventando debole e vecchio in noi e non soltanto in noi. Vivere - vuol dire: essere senza pietà per i moribondi, i miserabili e i vecchi? Essere sempre di nuovo assassini? Eppure il vecchio Mosè ha detto: 'Non

uccidere" (Nietzsche 1971: 61-62). Honda non risponde a questa domanda esistenziale, si limita a far proprio il pensiero di Kiyooki e a disprezzare i rozzi compagni di scuola, meschini, di indole malevola, membri della squadra di *kendo*, che a loro volta dileggiano, quasi in un gioco degli specchi, coloro che considerano effeminati, diversi da loro, meno dotati. Kiyooki non sa rispondere a questo quesito, non vede le cose in questo modo, non ricerca la fermezza del carattere, al contrario la rifiuta, crede sui repentini mutamenti di umore e soprattutto sulla sua bellezza fisica: è un esteta, un edonista che pone se stesso al centro del proprio universo di pensiero.

La tradizione è fondante in *Neve di primavera*, ne cadenza lo sviluppo e armonizza l'intrecciarsi delle storie. Nella casa del marchese Matsugae la tradizione è la filosofia trainante del vivere quotidiano, sincreticamente correlata a una visione occidentale del mondo, frutto non di una consapevolezza ma al contrario di una moda, per essere all'altezza dei tempi nuovi, perché non si dica che il marchese è un passatista, arretrato e, soprattutto, poco elegante e retrogrado. Sin dalle prime pagine si esalta la tradizione con una cerimonia che ha per protagonista Kiyooki, il 17 agosto, in conformità con il calendario lunare: Kiyooki, vestito con un *hakama* e il *kimono* con lo stemma di famiglia, è accompagnato dal padre e dalla madre, di notte, davanti a una grande vasca colma d'acqua posta in giardino. Se i raggi di luna avessero fatto brillare l'acqua il destino del giovane sarebbe stato lieto, nel caso le nubi avessero oscurato la luna, la vita di Kiyooki sarebbe stata in pericolo. Fortunatamente le acque brillarono colpite dai raggi della luna, ma la realtà poi contraddisse questa previsione che si rivelò menzognera.

Occasioni di eleganti ricevimenti, ambiti dalla migliore società e dagli stranieri in visita a Tōkyō, erano i ricevimenti che il marchese Matsugae allestiva per la festa delle bambole in marzo, per la fioritura dei ciliegi in aprile e per la festa *shintō* in maggio. Tradizione ed esibizionismo sono i protagonisti di queste feste, che tuttavia evidenziano il senso di appartenenza, seppur velato da uno sfarzo ostentato. Il vocabolo tradizione (da *tradere*, consegnare, trasmettere) ha significati polisemici: come sinonimo di consuetudine connota la trasmissione di valori nel tempo in un gruppo umano, la memoria di eventi sociali, storici, religiosi, di usanze, di riti, di miti, di costumi, di leggende; può essere utilizzato per indicare una ricorrenza ciclica; in ambito filosofico è un concetto metastorico e dinamico che indica una forza ordinatrice che si avvale di principi trascendenti. In antropologia, la tradizione è un *corpus* di usi, costumi e valori collegati trasmessi di generazione in

generazione. Nelle culture subalterne, la tradizione è particolarmente sentita, perché per suo mezzo è possibile mantenere precipue identità. Su che cosa debba intendersi per identità concordo con Francesco Remotti (2010: 5) che propone di considerarla come un "noi" ovvero di provare a sostituire al termine astratto di identità "la nozione - assai più concreta, maneggevole, afferrabile - di 'noi'. Il 'noi' non soltanto ricorre - come è ovvio - in un'infinità di contesti della nostra vita quotidiana (molto spesso, per fortuna, assai poco problematici), ma è anche un termine a cui ci si riferisce costantemente in vari momenti di rivendicazione e di contrapposizione". Negli studi folklorici si definisce inculturazione il processo per mezzo del quale un gruppo sociale trasmette le proprie tradizioni all'interno della comunità, mentre con acculturazione si intendono gli aspetti culturali provenienti dall'esterno e inglobati nel gruppo sia spontaneamente che con l'imposizione forzata del gruppo egemone (Cirese 1971). In Italia hanno contribuito a fondare gli studi sulla storia delle tradizioni popolari, tra gli altri, Giuseppe Pitrè, Giuseppe Cocchiera, Ernesto De Martino, Alberto M. Cirese e Antonino Buttitta; questo settore di studi, definito in origine demopsicologia e poi demologia, ha in seguito acquisito il termine americano di studi di folklore, campo di ricerche che ha messo in discussione la reificazione delle tradizioni per centrare gli studi sui processi di costruzione sociale e sull'uso che ne fanno le comunità. A partire dagli anni ottanta del secolo scorso, il concetto di tradizione è stato criticato poiché muta ogni volta che trasmigra da un individuo a un altro, e quindi viene modificato, agendo così come un elemento retorico utilizzato per affermare identità personali o di gruppo o, anche, per essere imposto come fattore di contrasto con altri gruppi.

La festa delle bambole veniva celebrata con grande sfarzo secondo lo stile di Kogoshima: due bambole raffiguranti l'imperatore e l'imperatrice erano poste su un tappeto scarlatto adorno di candele. La bambola che effigiava l'imperatore era vestita con gli abiti cerimoniali di un altolocato sacerdote *shintō*, quella che rappresentava l'imperatrice era adorna di un fastoso abito di corte dell'epoca Heian con ricchissime decorazioni. Dalle travi della sala pendevano sfere di legno rivestite di stoffe preziose e alle pareti erano appese riproduzioni di bassorilievi di bambole popolari di ogni tipo. L'imperatore, discendente della dea del Sole Amaterasu no Mikami, e sua moglie, immersi nell'universo, rappresentato dalle sfere, forme perfette, primordiali, le più universali delle forme, simbolo dell'unità e della totalità, e circondati dai sudditi (le bambole popolari) in una

rappresentazione "teatrale" del regno e del cielo che lo sovrasta e del quale l'imperatore, come discendente di una dea, è parte.

La festa dei ciliegi in fiore, 6 aprile 1913, anno secondo dell'era Taishō, nella tenuta dei Matsugae, introduce due aspetti, uno esteriore e mondano e l'altro interiore e psicologico, tra loro contrapposti. Il primo è evidenziato dallo svolgimento della festa, improntata al lusso e all'ostentazione, con ospiti appartenenti alla nobiltà di corte. Passeggiata tra i ciliegi in fiore su sentieri architettonicamente decorati di drappi bianchi e rossi, garden party ed esibizioni di *geisha* in una selezione di danze risalenti all'epoca Genroku, chiacchiericci di donne, ostentazioni, formalismi: la festa ha un percorso obbligato e tutti i partecipanti vi si attengono nel rispetto di un antico cerimoniale autoreferenziale. Il secondo ha per protagonista Kiyooki e, tangenzialmente, Satoko, separati per convenienza durante le danze. Cala la sera, è un'ora strana, è ancora possibile non accendere le luci e un vago presentimento della fragilità delle cose, di impermanenza pervade il giovane Matsugae. Il concetto di impermanenza, fondante nel buddhismo *zen*, "non interessa solo le cose e i fenomeni fisici, ma anche le sensazioni, i sentimenti e gli stati di coscienza, anche i più elevati" (Pasqualotto 1992: 40). La formula "mondo come vacuità" indica

"impossibilità di esistenza separata (*anatta*) e impossibilità di permanenza (*anicca*) non soltanto in riferimento agli oggetti e ai fenomeni del mondo esteriore, ma anche in relazione ai contenuti della coscienza. Tuttavia tale formula è talmente pregnante che consente di esplicitarne anche un significato che aumenta l'intensità dell'idea di vuoto, quello per cui assenza di assolutezza e di permanenza caratterizzano addirittura la coscienza stessa che coglie ed esprime tale assenza. Il procedimento per dimostrare la vacuità dell'io, della soggettività, della coscienza consiste innanzitutto nel mostrare l'inconsistenza e l'impermanenza delle *componenti* della soggettività, ossia degli aggregati che ne costituiscono e ne permettono il funzionamento" (Pasqualotto 1992: 40).

Finalmente Kiyooki può stringere tra le braccia Satoko, un bacio strappato, rubato con la forza, imposto con la violenza della passione. La giovane è sorpresa, sottrae le labbra, Kiyooki lascia vagare lo sguardo sui ciliegi in fiore, che ai suoi occhi assumono una colorazione tendente al grigio argenteo, espressione della luce velata, oscurata, tenebrosa, incarnante il preconsciouso, lo stato

intermedio tra il conscio (bianco) e l'inconscio (nero), pur mantenendo una sfumatura rosata. Kiyooki ne trae un pensiero funesto che lo induce a pensare ai cosmetici delle pompe funebri. Nell'estetica *zen* un fiore raggiunge la massima bellezza un istante prima di appassire e morire: è questa la sensazione che prova il giovane davanti all'incomparabile bellezza della natura in fiore e inconsciamente pensa alla morte. Il bacio ha sconvolto Satoko, che offende Kiyooki con parole di fuoco, prive di compassione, lo umilia. L'amore è finito e la corrispondenza biunivoca tra l'estetismo dell'immagine e la realtà del rifiuto è evidente nella riproposizione del medesimo segno: la morte. Le metafore, i simboli e le similitudini arricchiscono il tessuto narrativo quasi senza soluzione di continuità, sono una forza dinamica che introduce e spiega gli accadimenti. Ancora un sogno di Kiyooki, che si rende conto che ormai la realtà e i sogni sono interconnessi e lo costringono a vivere come sospeso tra ciò che realmente accade e ciò che inconsciamente desidera che accada. In questo sogno Kiyooki si trova nel campo di manovre del terzo reggimento, che in un sogno precedente aveva introdotto l'immagine della morte, con Honda vestito da ufficiale, uno stormo di pavoni posati sulla neve, Satoko con una collana tempestata di gemme e i principi siamesi con una corona d'oro in mano pronti a posarla sul capo della giovane, linuma e Tadeshina impegnati in un violento alterco, avvinghiati e inghiottiti da una voragine. La presenza di Honda connota l'elemento razionale, la voce che Kiyooki ascolta anche nel dissenso, il difensore, l'amico fedele sempre presente nella sua vita. I pavoni, come è già stato rilevato, sono un segno doppio, positivo e negativo; così le pietre preziose, condensatori di energia, sono già apparse in sogno a Kiyooki. Queste ricorrenze sono significative perché rinforzano quanto è già stato evocato, quasi per confermarne la forza e la manifestazione futura sul piano della realtà. Pattanadid e Kridsada, i due principi siamesi, offrono una corona d'oro, metallo prezioso, sacro e divino, simbolo della perfezione, dell'incorruttibilità, dell'eternità, della purezza e delle forze spirituali, che preannunzia la richiesta di fidanzamento tra il principe Harunori, figlio terzogenito di Sua Altezza Imperiale il principe Toin, e Satoko. La lotta tra linuma e Tadeshina è densa di significati che si concludono con la caduta nel burrone, e quindi con la loro morte. In questo caso viene messa in scena l'inimicizia tra i due servitori, la donna ha congiurato perché il giovane sia allontanato dalla casa del marchese Matsugae (nel sogno la sua scomparsa nel baratro) per vendicarsi di un affronto subito. La morte figurata di Tadeshina è, in un certo senso, l'inconsapevole morte di Satoko, odiata e amata da

Kiyoaki per averlo offeso: la vecchia è una mezzana, ha favorito gli amori dei due ragazzi e quindi nel sogno può essere considerata un doppio, è punita per punire Satoko.

L'interpretazione dei sogni, via maestra dell'inconscio, costituisce un fondamentale capitolo nella storia della psicanalisi. Si legge nel *Talmud*: "Un sogno non interpretato è come una lettera non letta". Freud afferma che l'analisi dei sogni è il mezzo per la comprensione globale dell'essere umano. Il sogno è un risultato della nostra attività psichica densa di significato "che va inserita in un punto determinabile dell'attività psichica della veglia" (Freud 1966: 11).

"Non si ripete mai la vita del giorno con le sue fatiche e i suoi piaceri, le sue gioie e i suoi dolori; il sogno anzi tende a liberarcene. Anche se tutta la nostra forza spirituale è preda di un oggetto particolare, anche se è dilaniata da un profondo dolore o impegnata in un particolare compito, il sogno o ci dà qualcosa di particolarmente estraneo, o trae singoli elementi dalla realtà, per farlo entrare nelle sue combinazioni, oppure ancora coglie soltanto la tonalità del nostro umore e simbolizza la realtà" (Burdach in Freud 1966: 16).

Fichte parla di sogni di integrazione e li considera come benefici autoterapeutici dello spirito. Secondo Freud il sogno è la continuazione dello stato di veglia e si riallaccia sempre alle rappresentazioni presenti poco prima nella coscienza. Anche gli antichi pensavano che il contenuto onirico dipendesse dalla vita:

"Quando, prima della sua campagna contro la Grecia, Serse era combattuto tra il parere dei suoi consiglieri che tentavano di distoglierlo dall'impresa e i sogni che lo spronavano continuamente, Artabano, il vecchio razionale interprete di sogni persiano, gli disse giustamente che le immagini oniriche contengono in genere ciò che l'uomo già pensa nella veglia" (Radestock in Freud 1966: 17).

Nel *De rerum natura* (4. 959 sgg.) Lucrezio scrive: "Quel che l'oggetto forma dei nostri pensieri più caro / O cui prima fu a lungo rivolta la nostra fatica, / O che più veemente destò de lo spirito l'acume, / Ci compare sovente nei sogni. S'illude il legale / Di difender processi e norme comporre di diritto, / Il capitano vede battaglie ed eserciti". E Cicerone nel *De divinatione* (2. 67) afferma che "s'aggirano confuse negli animi specialmente le ombre delle cose pensate o fatte da desti". Se ne

deduce che il contrasto fra le due opinioni sul rapporto fra vita onirica e veglia sembra irriducibile. Per Hildebrandt (in Freud 1966: 18) le caratteristiche del sogno non possono essere descritte se non per mezzo di una "serie di contrasti che in apparenza si acquiscono sino a vere contraddizioni". Si può quindi affermare che tutto il materiale che costituisce il contenuto dei sogni deriva in qualche maniera da quello che abbiamo vissuto e che è stato riprodotto nel sogno.

"Annullando l'antico contrasto fra vita conscia e vita onirica con l'inserimento dello psichico inconscio nella posizione che gli spetta si elimina una serie di problemi del sogno che hanno intensamente preoccupato gli studiosi precedenti. Numerose attività, il cui verificarsi nel sogno poteva meravigliare, non vanno ora più attribuite al sogno, ma al pensiero inconscio attivo anche di giorno. Se il sogno [...] sembra giocare con una raffigurazione simboleggiante del corpo sappiamo che questa è l'opera di certe fantasie inconse che accondiscendono probabilmente a impulsi sessuali, e che si esprimono non soltanto nel sogno, ma nelle fobie isteriche e in altri sintomi. Quando il sogno prosegue e termina certi lavori del giorno e porta alla luce addirittura idee pienamente valide dobbiamo detrarre soltanto il travestimento del sogno, opera del lavoro onirico e suggello dell'attività ausiliaria di forze oscure, che provengono dalla profondità della psiche [...]. La prestazione intellettuale spetta alle medesime forze psichiche che l'effettuano di giorno. Probabilmente siamo troppo inclini a sopravvalutare il carattere conscio anche della produzione intellettuale e artistica. Dai resoconti di uomini estremamente produttivi, come Goethe e Helmholtz, sappiamo piuttosto che l'essenziale e il nuovo delle loro creazioni è venuto loro in mente all'improvviso, giungendo alla loro percezione quasi già fatto. In altri casi - nei quali esiste una tensione di tutte le forze psichiche - la cooperazione dell'attività conscia non ha nulla di sorprendente. Ma è privilegio tanto abusato dell'attività cosciente quello di nasconderci, ogni qual volta essa coopera, tutte le altre attività" (Freud 1966: 557-558).

Per conoscere Satoko, incontrata nella tenuta del marchese Matsugae il giorno della festa dei ciliegi in fiore, il principe e la principessa Toin invitano la famiglia Ayakura a prendere un tè nella loro residenza estiva, una villa in stile occidentale nei sobborghi di Yokohama. Poiché la festa dei ragazzi è ormai prossima, durante il viaggio in carrozza, il conte e sua moglie osservano che la maggior parte delle case sono decorate con carpe di carta o panno di tutte le dimensioni, una per ogni figlio maschio. In Oriente la carpa ha un significato fausto, legato all'innalzamento celeste e spirituale,

allude alla concentrazione dell'energia e al non detto: non vi è dubbio che questi addobbi siano di buon auspicio per l'incontro mondano al quale gli Ayakura si stanno recando.

Il tè, servito in una grande veranda rivolta a mezzogiorno sovrastante la spiaggia, si svolge come una *pochade*: i protagonisti principali sono il principe Toin e il conte Ayakura, la principessa Toin e la contessa Ayakura sono personaggi secondari influenti nello svolgimento della vicenda, Satoko è quasi una comparsa, il giovane principe Harunori, che compare prima della fine dell'incontro, è il primo attor giovane. Il principe Toin parla di tutto, senza un logico costrutto, cercando di stabilire un contatto con il suo ospite, il quale manifesta nei confronti di tutti gli argomenti un interesse compito, passivo e tiepido; inoltre il conte si produce in facezie assolutamente fuori luogo rispetto all'argomento in corso. La scena pare una specie di gioco messo in scena da un abile commediografo. Satoko non apre bocca, è una presenza muta. La conversazione procede stancamente, ma, a un tratto, il colpo ad effetto: il principe Toin lancia un sguardo alla pendola ed esclama: "Per una felice coincidenza, oggi arriva Harunori. Viene in licenza dal suo reggimento: Sebbene sia mio figlio ha un modo di fare un poco brusco. Ma non datevene pensiero: nonostante le apparenze è un bravissimo ragazzo" (Mishima 1969a: 161). Entra Harunori, tra un tintinnio di sciabola e uno scricchiolio di stivali. Ha un aspetto marziale e ama la musica occidentale: quando mette sul grammofono un disco, il fruscio della puntina, simile al rumore di un tuono, suscita in Satoko un funesto presagio. Verso sera gli Ayakura prendono congedo dai loro ospiti. Il ricevimento si colloca tra due opposti segni, A è l'opposto di B. Le carpe all'inizio del viaggio (A), augurali di unioni felici allietate da molti figli maschi, si contrappone ai funesti presagi di Satoko (B), che inconsapevolmente avverte che l'incontro con il giovane principe non avrà esito positivo, un altro destino l'aspetta.

Un giorno, contemplando il parco dalla finestra della sua stanza, Kiyooki scorge uno scarabeo con due striature rosso cremisi sul carapace ovale, brillante di verde e oro, che lentamente si muove sul davanzale. La scena lo affascina e lo scarabeo diventa un essere cosciente che, attraversando un mondo eracliteo sempre in mutamento, ha in mente un unico pensiero: irraggiare bellezza. Eraclito "afferma, forse, che tutto scorre e nulla permane, paragonando gli enti alla corrente di un fiume sostiene che non ci si può immergere due volte nello stesso fiume" (Platone 1991: 150); le cose non possono essere in quiete e ferme, condizione dei morti; il movimento è una prerogativa di tutte le

cose, eterno nelle cose eterne, corruttibile nelle cose corruttibili. In un certo senso si identifica nello scarabeo, che pare avere la coscienza di essere il perno, il nucleo stesso della natura che lo circonda, dell'universo. Presso gli antichi Egizi, lo scarabeo, simbolo della rigenerazione permanente - e quindi lo possiamo mettere in relazione con il continuo mutamento di Eraclito -, evoca l'autogenerazione perché depone il suo seme in una palla di terra e genera così la vita senza unione sessuale. La palla di sterco che lo scarabeo stercorario spinge davanti a sé è la metafora del sole che rotola nello spazio. Nell'Egitto dei Faraoni, Khepri (*khepri*, scarabeo o colui che vive), il dio delle Trasformazioni, è rappresentato come uno scarabeo o come un uomo dalla testa di scarabeo. Come lo scarabeo anche Kiyooki è al centro di un mondo di assoluta bellezza, è rinchiuso in una sfera inattingibile da chiunque.

La festa *shintō* dell'Omiyasama riveste un particolare interesse perché sottolinea come il cadenzato ripetersi di eventi cerimoniali, con gli anni, vada sempre più svuotandosi di significato, diventando un vuoto contenitore messo in scena con il solo rispetto della forma. L'antenato defunto, il nonno sepolto nel mausoleo di famiglia, diventa una divinità remota, senza alcun contatto con la contemporaneità. Il celebrante con in mano un ramo di *sakaki* pieno di foglie lucenti verde scuro e adorno di una ghirlanda di pendagli di carta bianca, circondato da giovani sacerdotesse vestite con un *hakama* scarlatto, non riesce a rinvigorire una cerimonia che si celebra solamente per dovere. Il marchese Matsugae se ne rende conto e pensa di rinnovarla introducendo elementi nuovi che riescano a farla diventare interessante. In un contesto antropologico si tratta di un problema di notevole rilevanza, che investe il tema del rinnovamento degli eventi cerimoniali: non si può pretendere che tutto rimanga immutato mentre la società, che quegli eventi ha generato, attorno cambia. Il sogno dell'antropologo, come lo ha codificato Lévi-Stauss, è inattuale.

"Il problema della variabilità dei rituali occupa uno spazio relativamente scarso nelle opere degli autori classici, i quali si sono sempre sforzati di mettere in risalto dei principi universali attinenti ora alle funzioni, ora alle strutture, ora al senso. Essi hanno soprattutto insistito sul ripetersi delle forme, elemento necessario per dare un ordine all'esperienza e per dare un ritmo, una scansione a un linguaggio che veicola dei simboli condivisi da ogni membro della comunità. Così è potuto accadere che 'riti' e 'tradizioni' siano stati largamente associati e che, combinando le



due nozioni, si sia rafforzata l'idea che le cerimonie e i gesti rituali provenivano dalla notte dei tempi e sopravvenivano in forme immutate" (Segalen 1998: 109-110).

Gérard Lenclud (1987: 112) ritiene che, secondo questa visione, "il passato è visto come incorporato di continuo nel presente e il presente è inteso come ripetizione". I riti, dunque, nella loro immutabilità, "sarebbero frutto della continuità delle generazioni, un processo in cui i giovani imparano da chi li ha preceduti. Se si accetta invece l'idea che la forma possa cambiare, si può ammettere che il contenuto del messaggio culturale espresso da un rituale resti immutato? Difficile rispondere affermativamente" (Segalen 1998: 110). Il mutamento ha un significato

"straordinariamente pregnante per chi lo esperisce, riguarda l'esperienza in modo diretto e radicale (*res tua agitur*): il mutamento ha l'espedito per centro fondamentale di riferimento, lo coinvolge in modo totale, lasciandolo tendenzialmente senza margine di ripresa. [...] Il mutamento può concernere il più banale accadere quotidiano: il riflesso del sole sulla strada, alcune righe del giornale, alcune sedie messe in fila, ecc. non sono il solito riflesso del sole, le solite righe a stampa, le solite sedie ma alludono in modo oscuro a un loro oltre significativo, sono travagliate da un alone semantico indeterminato, non si mantengono nei loro limiti domestici e ovvi quotidiani, ma si fanno indici-di, sebbene restino senza termine quanto al loro 'di'. [...] per il loro svuotarsi di memorie di condotte possibili si riempiono di una tensione semantica senza esito, prendono ad andar oltre in modo irrelato. Le cose sono 'troppo' di semanticità" (De Martino 1977: 90-91).

La stagione delle piogge è cominciata e Kiyooki vuole mettere alla prova la sua fermezza: non penserà a Satoko e non dovrà sentire rimpianto per essere stato abbandonato. Con la mente ritorna al felice periodo dell'infanzia, quando trascorreva molto tempo in casa del conte Ayakura, che lo educava assieme alla figlia secondo i precetti della scuola di scrittura del tempio Hosso di Fujiwara Tadamichi. Un giorno, stanchi dei soliti esercizi, il conte li aveva invitati a ricopiare su un rotolo di pergamena qualche strofa tratta dal gioco di carte dei Cento Poeti di Ogura. L'analisi delle due poesie evidenzia singolari analogie e prefigura la figura della morte. Kiyooki ricopia una poesia di Minamoto Shigeyuki: "Odo l'impeto brutale del vento / Allorché l'onda si frange sugli scogli / Prostrato dalla mia solitudine / S'apre un varco nel profondo di me" (in Mishima 1969a: 174).

Satoko ricopia una poesia di Onakatomi Yoshindsu: "Allorché il giorno cede alla notte/ E rilucono le lanterne delle sentinelle, / Il ricordo dei giorni fuggiti / S'apre un varco nel profondo di me" (in Mishima 1969a: 174). "Solitudine" (nella poesia copiata da Kiyooki) e "ricordo" (nella poesia copiata da Satoko) evocano la medesima atmosfera di abbandono per entrambi i ragazzi. Singolare è poi l'ultimo verso, uguale nelle due poesie, il "varco profondo che si apre" è la prematura consapevolezza del crudele destino che li attende. Questa "visione" introduce il concetto della perdita del sé, concepito come negazione dell'esistenza,

"procede nella duplice direzione di reificazione dello spirituale e di una materializzazione del corporeo. La reificazione vale come scissione in parti: l'io deificato è spossessato, diventa inesistente, un 'conglomerato'. La unità chiusa della sua esistenza di prima è andata perduta. Anche le altre persone sono conglomerati. E come lei trapassa in parte in altro, gli altri trapassano in lei. Atomizzazione, disarticolazione del reale. Essa è una 'non-cosa', ogni giorno rimodellata" (De Martino 1977: 46).

La personalità di Kiyooki è una e molteplice, è difficile catalogarne i sentimenti, i suoi stati d'animo vanno da una accesa esaltazione a una perdurante melanconia. Secondo De Martino (1977: 120-121),

"la melanconia si determina innanzitutto come colpa mostruosa, radicale, immotivata, estendentesi lungo tutto il fronte dell'operabile, e che per questo suo estendersi converte l'operabile in inoperabile. Il problema è tuttavia questo: di che, senza saperlo, il melanconico porta colpa non già di questo o di quello (le motivazioni deliranti che affiorano alla coscienza sono secondarie), ma di vivere il crollo dell'*ethos* del trascendimento, di essere in questo crollo, di essere trascinato dal mutamento di segno del doverci essere nel mondo, di non potersi mai porre, in nessun momento del vivere, come centro di decisione e di scelta secondo valori intersoggettivi. Proprio perché il doverci-essere-nel-mondo secondo tali valori fonda sia l'esserci che il mondo, il rischio di non poterci essere in nessun mondo possibile (cioè in nessun mondo che valga) fonda la colpa radicale, necessariamente immotivata perché consiste nel non potersi dare motivazioni dischiudenti valori. Ciò significa che la coscienza melanconica è intrinsecamente destinata a non trovare che motivi fittizi della propria melanconia, proprio

perché essa è, nel suo intrinseco, perdita della motivazione su tutto il fronte del motivabile: essa porta colpa di questa perdita, è questo perdersi in quanto pura colpa che coincide con la vita, che è il crollare dell'*ethos* del trascendimento che si dispera del proprio crollare e del non poter mai arrestare la catastrofe con il puntello di una sola motivazione autentica".

Ai melanconici il mondo appare in grigio, indifferente, il passato è pieno di colpe, il presente è miserabile e il futuro non ha orizzonti.

La notizia del consenso dell'imperatore al fidanzamento tra il principe Harunori e Satoko, anziché provocare dolore e melanconia, al contrario induce nel giovane diciannovenne Kiyooki la consapevolezza di amare Satoko e di desiderarla nonostante le rigide norme morali e sociali ora glielo impediscano. Ricorre a un inganno, che si potrebbe chiamare della "doppia lettera". In passato aveva scritto una lettera a Satoko piena di sarcasmo e disprezzo, ma pentitosi, aveva pregato la mezzana Tadeshina di chiedere alla giovane di distruggerla senza leggerla. La lettera era stata aperta e letta e al giovane era stato assicurato che tutto si era svolto secondo i suoi desideri. Dopo l'incontro con il principe Harunori, Satoko scrive una lettera a Kiyooki dichiarandogli il suo amore, il giovane la distrugge senza leggerla, ma confessa a Tadeshina di possederla e di essere pronto a recapitarla all'imperatore se Satoko non acconsente a vederlo. Tadeshina è quindi il motore che accende e spegne le passioni dei due giovani, è il mezzo per raggiungere sia Kiyooki che Satoko, ma è anche la donna che insinuando malignità ha provocato l'allontanamento di linuma dalla casa del marchese Matsugae, privando Kiyooki di una presenza rassicurante nonostante le distanze sociali non consentissero familiarità tra il padrone e il suo istitutore.

Kiyooki è consapevole di contraddire ai suoi principi, comprende di aver messo in scena un inganno, ma il suo desiderio è troppo forte e cancella ogni dubbio morale. L'incontro, favorito da Tadeshina, avviene in una locanda per militari, in un *séparé* che non nasconde lo scopo per il quale è stato approntato, per Kiyooki è l'appagamento di un desiderio al quale ancora non sa dare un nome preciso, è un frutto proibito che desidera cogliere. Non si interessa dei sentimenti della giovane, vuole possederla al di là del divieto imposto dalle convenzioni. È consapevole di commettere una colpa che non sarà perdonata, ma l'ardore dei suoi diciannove anni ha il sopravvento su ogni remora morale. Inoltre Satoko si schernisce appena e lo aiuta nei suoi maldestri tentativi di

spogliarla. Mishima descrive una scena intrisa di profondo e raffinato erotismo, ogni gesto, ogni parola sono la testimonianza di una passione irrefrenabile, ma anche della ineluttabilità del destino. Entrambi i giovani sanno che si stanno macchiando di una colpa gravissima, che li segnerà per tutta la vita, ma non se ne danno conto, si lasciano trasportare dai sensi. E vivono intensamente una sconvolgente vicenda di amore (e morte), tipica della poetica mishimiana. Satoko è più consapevole di Kiyooki, il suo darsi è quasi un abbandonarsi, è una eroina sconfitta dall'amore, dalla ineluttabilità di un fato che non è in grado di contrastare. Il desiderio di Satoko, al tempo stesso passione e rimorso, è emblematicamente prefigurato in un altro personaggio femminile, Etsuko, protagonista di *Sete d'amore*, scritto da Mishima circa vent'anni prima. Etsuko, una giovane vedova amante stanca e annoiata del vecchio suocero Yachichi, è presa da passione per il giovane Saburō, un lavoratore della fattoria di famiglia. Pur nella diversità della vicenda è interessante notare come lo stato d'animo delle due donne sia analogo:

"L'animo della donna ardeva di rimorso e di amore con uguale intensità. Attraverso quelle sofferenze provava per la prima volta chiaramente il tormento dell'amore. Forse era stato proprio quel sentimento a incuterle dal giorno precedente la paura di vederlo. La solitudine del giovane, tuttavia, sembrava troppo solida e pura perché lei potesse trovarvi uno spiraglio in cui intrufolarsi. Il desiderio d'amore calpestava ragione e memoria, cancellando con estrema facilità nell'animo della donna persino l'esistenza di Miyo (giovane cameriera amata da Saburō e licenziata da Etsuko - *la nota è di chi scrive*), la causa del rimorso che in quel momento l'angustiava. Nel desiderio di implorare il perdono di Saburo, di riceverne gli insulti, di punirsi, che pur sembrava tanto ammirevole, si rivelava un manifesto egoismo, ma così puro che era assaporato per la prima volta da quella donna che sembrava pensare sempre soltanto a se stessa" (Mishima 1950: 166).

Il dramma erotico di Etsuko si risolverà con la morte di Saburō per ristabilire l'ordine. Metaforicamente, prima delle morti fisiche, anche Kiyooki e Satoko sono già morti per il mondo: al termine dell'incontro, la giovane con voce lontana, distaccata dalle cose terrene accetta il ricatto dell'amante e acconsente di rivederlo. *Eros* e *Thanatos*, le strutture portanti della filosofia di Mishima.

Kiyoaki svela all'amico Honda di essere innamorato di Satoko e di averla posseduta, è un altro Kiyoaki, teso, gli occhi brillanti di un vivido bagliore, che Honda intuisce non poter essere rivolti all'avvenire. Il Kiyoaki raffinato, indeciso, teso a fondersi nella bellezza della natura non esiste più, vive alla giornata. Il diciannovenne Honda, razionale e pragmatico, deciso a intraprendere gli studi di legge all'università, ha con la natura un rapporto distaccato, quasi shafteburyano:

"Natura! Noi ne siamo circondati e avviluppati, senza potere né uscirne, né approfondirci in essa. Noi viviamo in mezzo ad essa e le siamo estranei. Essa parla incessantemente a noi, ma non rivela il suo segreto. Noi operiamo continuamente su di essa, e tuttavia non vi esercitiamo alcun potere. Essa vive manifestamente dei suoi figli, e tuttavia, la madre dov'è? Essa non ha linguaggio, non discorre. A ciascuno essa mostra un aspetto particolare; si cela in mille nomi e forme, e resta sempre identica. Essa avvolge l'uomo nella nebulosità e gli irride eternamente con la luce. Lo attacca sempre fortemente e duramente alla terra, e se ne scrolla via sempre di bel nuovo" (Shaftesbury in Dilthey 1974, vol. II: 191).

Nell'amore l'amante desidera essere tutto il mondo per l'amata:

"questo vuol dire che si pone a lato del mondo; è ciò che riassume e simbolizza il mondo, è un *questo* che implica tutti gli altri 'questi', è e accetta di esser un *oggetto*. Ma, d'altra parte, vuol essere l'oggetto nel quale la libertà dell'altro accetta di perdersi, l'oggetto nel quale l'altro accetta di trovare la sua seconda fattività, il suo essere e la sua ragione d'essere; l'oggetto limite della trascendenza, quello verso il quale la trascendenza dell'altro trascende tutti gli altri oggetti ma che essa non può in nessun modo trascendere. [...] Vuole essere scelto come fine, ma come fine già scelto" (Sartre 1943: 428).

Probabilmente la guerra russo-giapponese del 1904-1905 è un rimosso per i Giapponesi della prima metà del secolo scorso, nonostante si sia conclusa con un successo: "Alleato militare dell'Inghilterra, vincitore della Russia, nel 1910 il Giappone stava diventando una delle grandi potenze mondiali" (Reischauer 1970: 169). Infatti anche Honda, che sicuramente non è un militarista, confessa a Kiyoaki, con una velata nostalgia, che ora che i tempi eroici delle guerre gloriose dell'epoca Meiji sono terminati sono le passioni che diventano guerra. Le passioni appartengono agli spiriti elevati - e quindi anche a Kiyoaki -, ci saranno morti e feriti, questo è il destino degli anni a venire. L'uomo è

posto al centro, è arbitro del suo destino e deve combattere per realizzare i suoi desideri.

"Può liberare l'uomo dalle passioni anzitutto una certa ottusità d'animo; oppure, se le passioni son di forza diversa, la più debole può essere superata dalla più forte; o anche si può ricorrere all'artificio di sottrarsi e nascondersi ai casi della vita. Ma il mezzo migliore è dato dall'animo saldo, che combatte con le vicende della vita" (Dilthey 1974, vol. II: 25).

Honda non approfondisce il concetto di passione, non discute con Kiyooki per quale genere di passione si debba combattere: semplicemente si limita ad accennare alla passione d'amore dell'amico, per poi pentirsene e giungere al convincimento di dovergli suggerire di dimenticare Satoko. Consigliato dal padre, giudice della Corte Suprema, Honda assiste a un processo per omicidio per prendere contatto con lo svolgimento di un processo penale. Due considerazioni: nonostante l'imputata, accusata di aver ucciso l'amante del proprio convivente, sia grassottella e con natiche un po' troppo grosse il pubblico che assiste la considera l'incarnazione del male, contrariamente alla *vulgata* che di solito attribuisce un simile delitto passionale a una persona magra, perché associa la magrezza al male secondo il principio di causa-effetto. Questa considerazione, in opposizione alle teorie lombrosiane, si fonda sulla psicologia della massa, sul piacere di condannare. Il piacere di esprimere una sentenza negativa è sempre inconfondibile. Si tratta di

"un piacere duro e crudele, che non si lascia sviare da nulla. La sentenza è solo una sentenza quando viene pronunciata con una sorta di temibile sicurezza. Essa ignora indulgenza e precauzione. È presto trovata; ed è perfettamente coerente con la sua natura proprio quando scaturisce senza ponderazione. La passione che essa tradisce si collega alla sua rapidità. Le sentenze incondizionate e rapide fanno sì che il piacere si dipinga sul volto del sentenziante. Dove ha origine tale piacere? Si spinge via da sé qualcosa, si relega qualcuno in un gruppo di inferiori, e ciò presuppone che il sentenziante appartenga a un gruppo di migliori. Ci si eleva silenziosamente sugli altri. La contrapposizione di valori che si esprime nella contrapposta condizione degli inferiori e dei migliori viene considerata naturale e necessaria. Ciò che è buono esiste per distinguersi da ciò che è cattivo. L'uomo stesso stabilisce ciò che perviene all'uno o all'altro ambito" (Canetti 1960: 358).



L'imputata racconta alla Corte che il suo convivente, di professione cuoco, aveva una venerazione per i suoi coltelli, che considerava alla stregua di una spada per un *samurai*, e quindi la sua anima. Di conseguenza, nel trovarli arrugginiti, la donna si è resa conto che l'amore per l'amante, una cameriera di nome Hidé, ha completamente obnubilato la mente del suo compagno.

Uno spiacevole incidente, la perdita dell'anello del principe Pattanadid, e la conseguente e inconcludente ricerca sulla Collina Imperiale che domina la Scuola dei Pari, propone una singolare analogia tra Kiyooki e Pattanadid: il giovane principe siamese, cercando l'anello, scorge tra l'erba un piccolo scarabeo, emblema dell'anima. I due giovani sono antropologicamente uniti in un simbolo: nel Taoismo, lo scarabeo significa generarsi da soli, rivelare la propria personalità, uscire dall'apparenza e trovare la luce interiore per nascere spiritualmente. Questa visione è fondante nella Tetralogia.

Bibliografia

ARISTOTELE

1982 *Organon*, in Id., *Opere*, vol. I, Laterza, Bari, 1984/2.

AZZARONI, GIOVANNI

1988 *Dentro il mondo del kabuki*, CLUEB, Bologna.

BEASLEY, W. G.

1963 *The Modern History of Japan*, Weidenfeld and Nicolson, London,
(trad. it. *Storia del Giappone moderno*, Einaudi, Torino 1975).

CALOGERO, GUIDO

1946 *Lezioni di filosofia - Etica, giuridica, politica*, Torino, Einaudi.

CANETTI, ELIAS

1960 *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg,
(trad. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1994/6).

CICERONE, MARCO TULLIO

1988 *De divinatione*, Garzanti, Milano.

CIRESE, ALBERTO M.

1971 *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palombo, Palermo.

CORRADINI, PIERO

1999 *Il Giappone e la sua storia*, Bulzoni, Roma.

CROVELLA, DANIELA, a cura di

2009 *Omote - Le maschere del teatro nō*, Edizioni Yoshin Ryu, Torino.

2001 *Il Dhammapada - I detti del Buddha*, a cura di T. Cleary, Mondadori, Milano.

DE MARTINO, ERNESTO

1977 *La fine del mondo - Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002.

DESCARTES, RENÉ

1998 *Discorso sul metodo*, Laterza, Roma-Bari 2007/10.

DILTHEY, WILHELM

1974 *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura*, vol. II, La Nuova Italia, Firenze.



ERASMO DA ROTTERDAM

1967 *Elogio della pazzia*, Curcio, Roma.

FOUCAULT, MICHEL

1954 *Maladie mentale et psychologie*, Presses Universitaires de France, Paris,
(trad. it. *Malattia mentale e psicologia*, Cortina Editore, Milano 1997).

FREUD, SIGMUND

1966 *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino 1967/2.

GOFFMAN, ERVING

1961 *Asylums - Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*,
(trad. it. *Asylums - Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi,
Torino 2003).

HALLIDAY, JON

1975 *A Political History of Japanese Capitalism*, Pantheon Books, New York,
(trad. it. *Storia del Giappone contemporaneo - La politica del capitalismo giapponese dal
1850 ad oggi*, Einaudi, Torino 1979).

HOOVER, THOMAS

1977 *Zen Culture*, trad. it. *La cultura zen*, Mondadori, Milano 1981.

IAROCCI, IRENE, A CURA DI

1982 *Cento haiku*, Longanesi, Milano.

IZUTSU, TOSHIHIKO

1977 *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*, Imperial Iranian Academy of Philosophy,
(trad. it. *La Filosofia del Buddismo Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1984).
Jataka or Stories of the Buddha's Former Births, under the Editorship of E. B. Cowell, vol. I,
Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd, New Delhi 1990.

KATO, SHUICHI

1975 *Nihon bungakushi josetsu*, (trad. it. *Storia della letteratura giapponese*, vol. I, Marsilio,
Venezia 1987).

KEOWN, DAMIEN

1996 *Buddhism - A Very Short Introduction*, (trad. it. *Buddhismo*, Einaudi, Torino 1999).

KOLLER, JOHN M.

1970 *Oriental Philosophies*, Scribner's Sons, New York, (trad. it. *Le filosofie orientali*,
Astrolabio-Ubaldini, Roma 1971).

LANE, RICHARD

1962 *Grafica giapponese*, il Saggiatore, Milano.

Leggi di Manu, a cura di Wendy Doniger, Adelphi, Milano 1996.

LENCLUD, GÉRERD

1987 *La tradition n'est plus qu'elle était*, in "Terrain", n. 9.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1958 *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris, (trad. it. *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 1966, 1975/6).

LUCREZIO CARO, TITO

1965 *De rerum natura*, (trad. it. P. Perrella, Zanichelli, Bologna).

MALM WILLIAM P.

1963 *Nagauta - The Heart of Kabuki Music*, Tuttle Company, Rutland-Tokyo.

MISHIMA, YUKIO

1950 *Ai no kawaki*, (trad. it. *Sete d'amore*, Guanda, Parma, 1988).

1969a *Spring Snow*, (trad. it. *Neve di primavera*, Bompiani, Milano 1982).

MOREL, CORINNE

2004 *Dictionnaire des symboles, myths et croyances*, L'Archipel, (trad. it. *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Giunti, Firenze 2006).

NIETZSCHE, FRIEDRICH

1971 *Idilli di Messina - La gaia scienza - Scelta di Frammenti postumi (1881-1882)*, Mondatori, Milano 1979/3.

1979 *Genealogia della morale - Scelta di Frammenti postumi (1886-1887)*, Mondatori, Milano.

NUSSBAUM, MARTHA C.

1986 *The Fragility of Goodness - Luck and Ethics in Greek*, Cambridge University Press, Cambridge, (trad. it. *La fragilità del bene - Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, il Mulino, Bologna 1996).

PASQUALOTTO, GIORGIO

1992 *Estetica del vuoto - Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia.

PLATONE

1991 *Cratilo*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Rusconi, Milano.



REISCHAUER, EDWIN O.

1970 *Japan: the Story of a Nation*, Knopf, New York, (trad. it. *Storia del Giappone - Passato e presente*, Rizzoli, Milano 1974).

REMOTTI, FRANCESCO

2010 *L'ossessione identitaria*, Laterza, Bari.

SARTRE, JEAN-PAUL

1943 *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, (trad. it. *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2008).

SCHOPENHAUER, ARTHUR

1969 *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mursia, Milano 2009/4.

SEGALEN, Martine

1998 *Rites et rituels contemporains*, Éditions Nathan, Paris, (trad. it. *Riti e rituali contemporanei*, il Mulino, Bologna 2002).

SICUTERI, ROBERTO

1978 *Astrologia e mito - Simboli e miti dello Zodiaco nella Psicologia del Profondo*, Astrolabio-Ubaldini, Roma.

1980 *Lilith la Luna Nera*, Astrolabio-Ubaldini, Roma.

SIMON, YVES

2004 *La tradizione del diritto naturale*, Edizioni Phronesis, Palermo.

STEWARD, JACK

1968 *Hara-Kiri*, Tuttle Co., Rutland-Vermont-Tokyo, (trad. it. *Hara-kiri – Suicidio rituale giapponese*, Edizioni Mediterranee, Roma 1977).

STRAUSS, LEO

2009 *Diritto naturale e storia*, Il Nuovo Melangolo, Genova.

SUZUKI, DAISSETZ TEITARO

1970 *Essays in Zen Buddhism*, Rider and Company-Hutchinson Group, London, (trad. it. *Saggi sul buddhismo zen*, 3 voll., Edizioni Mediterranee, Roma 1975-1978).

1980 *The Awakening of Zen*, Prajñā Press, Boulder, (trad. it. *Il risveglio dello zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1982).

TURNER, VICTOR

1967 *The Forest of Symbols - Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca and London, (trad. it. *La foresta dei simboli*, Morcelliana, Brescia 1976, 2001/3).



Abstract – IT

Neve di primavera è il primo romanzo della tetralogia *Il mare della fertilità*, il capolavoro dello scrittore giapponese, che si snoda in un Giappone caratterizzato sia da una cultura ancestrale sia da una invadente modernità e prelude a quel drammatico 25 novembre 1970 quando Mishima, scritte le ultime parole della tetralogia, si suicidò con l'antico rituale del *seppuku*. *Neve di primavera* è una narrazione polisemica costruita su opposizioni binarie strutturali, le vicende dei personaggi sono calate in un preciso contesto storico e culturale e per decodificarle è proposta una metodologia antropologica, nel tentativo, al tempo stesso, di coglierne le variegate e molteplici sfumature e, nel contempo, anche le interconnessioni con il tessuto ontologico che ne ha favorito il nascere e lo svilupparsi.

Abstract – EN

Spring snow is the first novel of the tetralogy *The sea of Fertility*, the masterpiece of the Japanese writer, which takes place in ancient and modern Japan. The novel is a prelude to the dramatic 25th November 1970: Mishima finished the tetralogy and committed suicide by the ancient *seppuku* ritual. *Spring snow* is a polisemic story which is constructed by binary and structural oppositions, the plot of the characters is drawn on an exact, historical and cultural context to catch either the variegated and various shadings or the relations with the ontological substratum, which helped its birth and development.

GIOVANNI AZZARONI

Ha insegnato Antropologia dello Spettacolo e Teatri Orientali presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Antropologo di formazione lévi-straussiana ha fondato il suo lavoro sulla ricerca di campo. Ha scritto del teatro in Asia e in Africa in numerosi libri, tra i quali si segnalano i quattro volumi di *Teatro in Asia*, apparsi tra il 1998 e il 2006, *Le realtà del mito* (2003), *Le realtà del mito due* (2008) e, insieme con Matteo Casari, *Asia il teatro che danza - Storia, forme, temi* (2011). Presso la CLUEB dirige le collane *Teatro in Asia e in Africa*, *Quaderni di Teatro in Asia e in Africa* e *Quaderni di storia del folclore e delle tradizioni popolari*.