



ARTICOLO

Il mare della fertilità

Una analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio

di Giovanni Azzaroni

Atto primo - *Neve di primavera*

Parte seconda¹

Terminato l'anno scolastico, Kiyooki, Honda, Pattanadid e Kridsada si recano nella residenza estiva dei Matsugae a Kamakura. La villa è una curiosa superfetazione di stile composito commisto di elementi giapponesi e occidentali; il nome della villa, Chung nan, deriva dal titolo di una poesia di epoca Tang. Quando il buddhismo giunse in Giappone, la corte imperiale diventò buddhista, mentre la maggior parte della popolazione continuò ad adorare le divinità shintoiste. Il nome cinese della villa, quindi, è probabilmente un vezzo "culturale" del padre del marchese. Il giardino, in stile occidentale, degrada verso il mare consentendo una splendida vista: nubi e mare, nelle visioni di Kiyooki, paiono mettere in scena uno straordinario dramma scenografico, in continuo movimento e trasformazione. Le nubi, colpite dai raggi del sole, assumono colorazioni e forme sempre diverse e cangianti con metamorfosi continue, in movimento paiono svegliare le loro sorelle addormentate costringendole a partecipare a un dramma di inaudita violenza: il cielo ne è come frastornato. L'elemento umano non ha il potere di intervenire nello sviluppo drammatico e la tragedia messa in scena procede verso il suo epilogo e lo spettatore (Kiyooki) è travolto dall'emozione. Aristotele sostiene che

"la contemplazione di cose pietose e terribili e le nostre stesse reazioni di pietà e paura possono rivelarci aspetti importanti del bene umano. Per il filosofo platonico o per il teorico della buona condizione esse sono irrilevanti. Secondo Aristotele la pietà e la paura sono fonti di illuminazione e di chiarimento perché l'agente, reagendo e considerando le proprie reazioni,

¹ La prima parte è stata pubblicata su "Antropologia e Teatro - Rivista di Studi", n. 2, 2011.



sviluppa una più ricca comprensione dei valori e delle inclinazioni che stanno alla base delle sue risposte. Al contrario, gli avversari di Aristotele sostengono che la pietà e la paura sono soltanto sorgenti di illusione e oscurità” (Nussbaum 1986: 694).

Passeggiando per il giardino della villa, i quattro giovani giungono davanti a una vecchia meridiana posta al centro di una grande aiuola, che sul lato anteriore reca incisa su una pietra la scritta “1716 - Passing Shades”. Ammirando la meridiana, Honda intercetta il raggio del sole e il principe Pattanadid osserva: “Ecco. Questo è il segreto. Se faceste la stessa cosa tutto il giorno, il tempo si dovrebbe fermare. Quando tornerò in patria farò allestire una meridiana in giardino. Nei gironi in cui mi sentirò proprio felice ordinerò a un domestico di starsene lì in piedi da mattina a sera e di coprirlo con la sua ombra. Così arresterò il corso del tempo” (Mishima 1969a: 226). La prima e immediata considerazione prospetta una visione assolutamente pragmatica, ma a un secondo livello è evidenziata una visione taoista della vita che non può essere attribuita al buddhista principe Pattanadid, ma rientra perfettamente nel *background* personale di Mishima, attento alle filosofie orientali ma pure a quelle occidentali. Il tema dell’immortalità è al centro del pensiero taoista, che, a differenza del Confucianesimo, “ricerca i suoi principi e le sue regole non nell’uomo stesso, ma nella natura. Di conseguenza, invece di porre l’accento sull’uomo e sulla società, questa filosofia si rivolge ai fondamenti metafisici della natura” (Koller 1970: 248). Fermare il corso del sole, e perciò del tempo, è una palmare dimostrazione di questa visione e del tentativo di diventare immortali. Dopo la passeggiata e una lunga nuotata, i quattro giovani si stendono sulla spiaggia, al sole, e si addormentano. Al risveglio Honda, osservando il corpo di Kiyooki, coperto solo da un perizoma rosso, vede tre piccoli nei neri dietro il capezzolo sinistro, come un marchio. I tre nei sono stimate, segnano il corpo di Kiyooki con la forza, l’uno nel multiplo, il tre unisce e la sua espressione geometrica, il triangolo, iscrive il tre nello schema inverso a quello di due. “Il *Tao* generò l’Uno / l’Uno generò il Due, / il Due generò il tre, / il Tre generò le diecimila creature” (*Tao te ching*, XLII); “Chiunque chieda perdono a un suo amico non deve farlo più di tre volte” (*Talmud, Yoma*, 87a); “Riflettere tre volte prima di agire” (Confucio, *I colloqui*, V, 20). È il simbolo della conciliazione, è tiepido, né caldo, né freddo, è profondamente attivo e dotato di forza energetica. L’insistenza del numero tre nella vita di Gesù non può essere causale ma risponde a evidenti fini simbolici: i tre Re



Magi, trenta denari (3x10), Gesù dice a Pietro “In verità ti dico: questa notte stessa, prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte” (*Matteo 26, 34*), Gesù cade tre volte nella salita al Calvario, tre sono le croci, Gesù muore a trentatré anni (3x11), è crocifisso con tre chiodi all’ora terza e resuscita dopo tre giorni; il tre è il numero più potente perché è il bambino che nasce dall’unione di un uomo con una donna, nella tradizione cattolica Dio è uno e trino; la Cabala ebraica privilegia la legge del ternario; il tempo è triplice (passato, presente, futuro); tre sono gli elementi della Grande Opera alchemica (zolfo, mercurio, sale); tre sono i figli di Adamo ed Eva; tre sono i figli di Noè; l’arca di Noè ha tre ponti; le tre virtù teologali; il rosario dei musulmani conta tre volte trentatré grani, più tre di separazione ($102=1+0+2=3$); le tre Norne scandinave; il *Tripitaka* delle Scritture buddhiste; il terzo occhio di Śiva; la Trimūrti (letteralmente, dalla triplice forma) hinduista; i tre mondi degli Amerindiani (mondo superiore, dei; mondo mediano, uomini e geni; mondo inferiore, morti); le tre Erinni; le tre Gorgoni; le tre Moire; nel giudizio di Paride, tre sono le dee che si disputano il pomo della più bella; Ermete Trismegisto, il tre volte grandissimo fondatore dell’ermetismo, secondo Platone, i nati tre volte e che per tre volte sono giunti ai campi Elisi ottengono di vivere eternamente nelle Isole Felici. Tre, infine, sono i giorni che Kiyooki dichiara di poter resistere senza rivedere Satoko.

Il sonno e il riposo inducono i due giovani principi thailandesi a pensare alla trasmigrazione delle anime, probabilmente sollecitati dalla visione del grande Buddha bronzo di Kamakura visibile dal giardino della villa. Per spiegare il concetto buddhista *theravāda* di reincarnazione, Pattanadid cita le *Jātaka*, che in 150 racconti narrano le storie delle vite precedenti del Buddha, con lo scopo, come ha sostenuto anche Aristotele, di pensare “che l’essere umano debba essere migliorato non con la rappresentazione di esseri divini e non limitati, ma con storie che raccontano l’attività *umana* buona” (Nissbaum 1986: 679). La dottrina della metempsicosi,

“a partire dal tardo periodo vedico, ha ricoperto un ruolo importante nella storia del carattere nazionale e nelle idee religiose in modo che non può destare sorpresa il fatto che la letteratura buddhista sin dai tempi più remoti (nonostante presenti una propria teoria per spiegare la trasmigrazione) abbia sempre incluso le età passate come parte di un autentico background per affermare la vita storica di Gautama. [...] le scene narrate nelle *Jātaka* sono state scolpite nelle



pietre delle rovine dei templi di Sanche e di Amaravati e specialmente in quelle di Bharhut, ove i titoli di numerose *Jātaka* sono scritti sopra le sculture. Questi bassorilievi provano che le leggende originarie erano largamente note nel III secolo a. C. ed erano considerate come parte della storia sacra della religione” (Cowell in *Jātaka* 1990: VII-VIII *passim*).

I Buddhisti credono nella reincarnazione: i testi riportano che la notte della sua illuminazione, il Buddha disse di ricordare le sue vite passate, in un'altra occasione sostenne di rammentare il passato sino a novantuno eoni (un eone corrisponde a circa la vita di una galassia). La dottrina buddhista afferma che non è possibile

“determinare l’inizio del processo di rinascite cicliche, né la sua fine, ma è chiaro che il loro numero è pressoché infinito. La sequenza ciclica di rinascite è conosciuta come *samsāra* o ‘vagare senza fine’, termine che suggerisce un movimento continuo come la corrente di un fiume. Tutti gli esseri viventi fanno parte di questo movimento ciclico e rinasceranno fino al raggiungimento del *nirvāṇa*” (Keown 1996: 31).

Honda critica questa visione, accetta la reincarnazione ma non concepisce che si possa, nelle vite successive, mantenere coscienza di quelle precedenti - come, invece, sosteneva anche Platone postulando il concetto di reviviscenza. La reincarnazione potrebbe essere un concetto che sovverte la nostra idea di morte, cioè un concetto che prende in esame la vita secondo una visuale che attiene la morte. I corpi sono diversi, diversi sono i ricordi. Per Pattanadid, invece, il corpo è lo stesso in forme differenti, anche animali, è la stessa corrente vitale².

La discussione si conclude con molti interrogativi sul far della sera, i quattro giovani sono come circondati dal cielo stellato, sono quattro granelli di sabbia sotto un universo di tenebra oltre il quale tutto è luce: la Via Lattea è come un gigantesco *koto* suonato da dita bianchissime, la musica delle sfere (ancora una visione taoista) travolge i quattro granelli di sabbia finché Kyoaki non spezza l'incanto ricordando che è ora di rientrare perché bisogna prepararsi per la cena.

² A questo punto si potrebbe discutere a lungo, ma l'argomento esula dallo scopo di questo saggio e pertanto si rimanda alla copiosissima letteratura specifica. Si vedano, tra gli altri, nella consapevolezza delle inevitabili omissioni, gli studi di Conze, Filippini Ronconi, Franci, Gnoli, Humphrey, Keown, Koller, Pasqualotto, Suzuki, Tucci, Watts, Williams.



Ogni tre giorni Kiyooki, di notte, si reca a Tōkyō per incontrare segretamente la ragazza che ama: il fidanzamento di Satoko con il principe Harunori è stato rinviato per il lutto conseguente alla morte del principe Arisugawa e i due amanti possono godere di una maggiore relativa libertà. Tutti i segni però sono negativi, i sogni soprattutto, strutture portanti che prefigurano il futuro e decodificano le azioni dei protagonisti del romanzo. Alcune definizioni tratte da scritti di varie epoche aiutano a comprendere il valore e il contenuto morale di certi aspetti onirici. Artemidoro, la maggiore autorità in materia di sogni nel II secolo d. C., riteneva il sogno un movimento o una invenzione multiforme dell'anima che segnala i beni o i mali futuri; nell'*Odissea* (XIX, 560), Penelope afferma: "Ospite, i sogni sono vani, inspiegabili, / non tutti si avverano, purtroppo per gli uomini"; Lucrezio interpreta i sogni come il compimento dei desideri; Paracelo pensa che ciò che il sogno mostra sia l'ombra della saggezza esistente nell'uomo anche se durante la veglia non ne ha coscienza;

"Scoperta la dimensione dell'Inconscio, Freud definirà il sogno come la via maestra di accesso alla psiche inconscia e sognare sarà appagare i desideri inibiti o rimossi; diversa per Jung l'essenza dei sogni, che *compensano* ciò che il conscio sente mancante. I sogni sono frammenti di attività psichica involontaria e partecipano a comporre quel grande mosaico che è il processo evolutivo. Che i sogni permettano, con i freudiani, di accedere ai complessi e siano la chiave anche per altre scuole analitiche, per entrare nell'inconscio, noi li sentiamo sempre come il linguaggio di quella nostra personalità profonda che ci rimane oscura allo stato di veglia" (Sicuteri 1980: 136).

Una notte Kiyooki sogna di percorrere un sentiero tra i campi, porta un *kimono* di cotone bianco con un *hakama* in tinta (in Giappone, come in Cina e in Corea, il bianco è il colore delle morte: nel teatro *kabuki*, un guerriero che si appresta a combattere vestito di bianco annunzia al pubblico che sarà sconfitto e morirà) e una collana con pietre a forma di mezzaluna di colore rosso cupo e marrone. Improvvisamente la luna è oscurata da uno stormo di uccelli, Kiyooki, armato con una carabina da caccia, spara sullo stormo e tutti gli uccelli cadono al suolo morti, spargendo sangue, gracchiando. Poi la massa tumultuante e informe comincia a trasformarsi e diventa un enorme albero i cui rami si perdono negli spazi celesti. Lungo la strada avanza una bicicletta argentea, senza nessuno in sella,



quindi un gruppo di persone, guidate da linuma, vestiti di bianco (ancora il colore della morte), scuotendo ramoscelli di *sakaki* nel rito della purificazione. A poco a poco l'albero si trasforma ancora, si copre di foglie verdi e il sogno finisce.

L'interpretazione è complessa e presenta numerose sfaccettature: la simbologia dei colori è semplice, il bianco è il colore della morte, il rosso rappresenta l'energia fisica, il corpo, il desiderio e il marrone può essere assimilato al nero, e si ricade così nell'interpretazione proposta da Turner citata in precedenza. Le persone vestite di bianco paiono provenire dal mondo dei morti e vanno incontro a Kiyooki: questa supposizione può essere suffragata dalla bicicletta argentea che procede senza guida, nessuno sta sulla sella, il posto di Kiyooki. La bicicletta è quindi uno strumento per raggiungere l'altro mondo. Il grande albero può essere letto come una sorta di *axis mundi* che permetterà a Kiyooki di salire in cielo o di scendere agli Inferi; inoltre è come il proseguimento della discussione sulla trasmigrazione, gli uccelli diventano un albero, lo stesso corpo in forme differenti, come sosteneva il principe Pattanadid. La figura più complessa e di più difficile interpretazione è quella di linuma, come abbastanza criptiche sono le sue parole di rimprovero, "siete ostinato e indifferente", "lo avete dimostrato al di là di ogni possibile obiezione". Probabilmente linuma rimprovera Kiyooki per la sua relazione con Satoko, che viola ogni regola sociale e morale: per il giovane precettore è imperdonabile il comportamento del suo allievo che pensa solo a se stesso, egoisticamente non si preoccupa delle conseguenze, offendendo il sentimento dell'onore al quale, al contrario, egli informa la propria vita. Tradito dalla mezzana Tadeshina per una ripicca se ne è andato dalla villa dei Matsukae con la donna che ama, Miné, e l'ha sposta. Condurre il gruppo dei morti che attende Kiyooki è dunque un premio per la sua condotta, un *memento mori*. A causa dell'amore, Kiyooki ha vilipeso la tradizione del suo paese, è colpevole e deve morire:

"La tradizione come tutta la vita dell'uomo ha luogo nella comunità: il singolo trova la sua realizzazione, il suo appoggio, il suo senso e il suo compito attraverso la comunità in cui vive. Le sue tensioni con la comunità sono una delle cause comprensibili delle sue alterazioni psichiche (ad esempio, i repentini cambi di umore di Kiyooki - *la nota è di chi scrive*). In ogni momento la comunità è per l'uomo efficacemente presente. Se la comunità si fa cosciente, razionalizzata, organizzata e plasmata si parla allora di società" (De Martino 1977: 182).



Con l'aiuto di Honda e Tadeshina, Kiyooki rivede Satoko nella villa al mare. Gli incontri clandestini proseguono nonostante la giovane abbia scoperto la menzogna con la quale Kiyooki la teneva legata a sé: la lettera d'amore che gli aveva spedito non è mai esistita, distrutta con rabbia dal giovane prima di leggerla. Quindi Satoko continua a vedere e amare Kiyooki spontaneamente, seguendo i segni di un ineluttabile destino che non è in grado di contrastare. Paradigmaticamente, l'ultima volta, giunge alla villa vestita di bianco (ancora un segno nefasto), con un abito in stile occidentale per non farsi riconoscere. Il viaggio in auto suggerisce una interessante analogia: a Tōkyō la mezzana Tadeshina era lo strumento cosciente e consapevole che permetteva a Satoko di incontrare Kiyooki, a Kamakura è l'irreprensibile Honda che accompagna Satoko a un *tête à tête* con Kiyooki; Tadeshina e Honda sono quindi entrambi pronubi, seppur con diverse motivazioni. Sulla riva del mare, abbracciati, i due giovani sentono che la loro felicità sta per finire, accerchiati da uno spirito implacabile che non li avrebbe perdonati (evidente visione shintoista). La luna, che brilla alta nel cielo, pare l'emblema della loro imperdonabile trasgressione. La luna, simbolo della donna, del cambiamento e dell'inconscio, principio femminile costituente un archetipo della Grande Madre e adorata in molte civiltà: "Nessuna stella, nessun astro ha tanto attirato lo sguardo umano sull'immensa scena del cielo notturno, di tempo in tempo, quanto la Luna, questo piccolo nostro satellite pure già violato dal piede umano, ma ancora capace di far nascere nell'uomo profonde suggestioni emotive e psichiche" (Sicuteri 1978: 132).

I segni di morte cominciano diventare concreti: una lettera della Regina Madre del Siam annuncia al figlio Pattanadid la morte della principessa Chan, la sua fidanzata. Una settimana dopo Pattanadid e Kridsada lasciano il Giappone per ritornare in patria a bordo di una nave inglese. La loro partenza è un altro segno premonitore per Kiyooki, che presagisce che lo svanire della nave all'orizzonte sia l'inizio della fine della fase più radiosa della sua giovinezza.

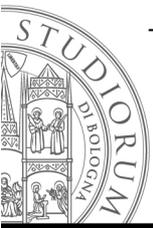
Nell'imminenza del fidanzamento con il principe Harunori, Satoko, iniziata per tradizione al culto delle buone maniere, cerca di familiarizzarsi con tre divertimenti amati dalla famiglia imperiale che sino a quel momento non erano stati inclusi nella sua educazione aristocratica: saper cantare i *nagauta*, imparare a giocare a *mahjong*, vecchio divertimento cinese simile al domino che si gioca in quattro persone, e abituarsi all'ascolto di musica occidentale. Le prime testimonianze della musica giapponese risalgono al V secolo, ma, presumibilmente, la sua origine è molto più antica.



Approssimativamente nel XIII secolo la musica buddhista e la musica di corte erano predominanti; tra il XIII e il XVI secolo questi generi musicali furono arricchiti da composizioni per flauto, utilizzate nella musica del teatro *nō* e in musiche folkloristiche. Nel XVII e XVIII secolo si svilupparono gli altri generi di musica classica, e precisamente le musiche per *koto* e *shamisen* e per il teatro *kabuki*. La musica per *shamisen*, comunemente conosciuta come *nagauta* (letteralmente, canzone lunga), citata nel *Man'yōshū* (la più antica raccolta di poesie giapponesi datata 760 d.C.), è centrale nell'ultimo periodo della musica giapponese prima delle influenze occidentali. L'ecclettismo delle sue origini ne fa un soggetto ideale per una ricerca relativa alla musica giapponese. Infatti, oltre agli intrinseci valori sintetici, la musica e il canto *nagauta* meritano di essere studiati per il ruolo che assumono "come una delle molte forme musicali orientali prima che il mondo occidentale affermasse una sua piccola influenza" (Malm 1963: 3). L'amore della famiglia imperiale per la musica e il canto *nagauta* sono una tangibile affermazione dell'importanza dei valori della tradizione, e pertanto dovrà essere un maestro a insegnarla a Satoko. La musica occidentale è un *hobby* del principe Harunori e anche in questo caso la giovane sposa dovrà assecondare le preferenze dell'augusto consorte. Più discutibile è il piacere che l'Imperatrice Madre trae dal gioco del *mahjong*, considerato un divertimento plebeo. Maestre di *mahjong* saranno due *geisha* di Yanagibashi, avversate da Tadeshina che teme che con la loro esperienza possano carpire il segreto di Satoko. Conduce alla perfezione il ruolo di mezzana e protegge l'amore dei due amanti confortata dalla personalissima filosofia secondo la quale non esiste quello che si ignora: poiché né il conte Ayakura né il principe Harunori sono a conoscenza del rapporto di Kiyooki con Satoko, quel rapporto non esiste.

Questa filosofia è un/una singolare ribaltamento/conferma del *cogito ergo sum* di Cartesio, penso dunque sono, non so dunque non sono, in senso lato non so, quindi ciò che non conosco non esiste. Con questa fondamentale argomentazione Descartes condivide una fondante dottrina scolastica, ma al tempo stesso

"se ne distacca nel momento in cui assegna alla sostanza un attributo che non solo è da essa inseparabile, ma che le è così essenziale da far conoscere l'essenza stessa della sostanza (oltre alla sua esistenza), essenza che l'attributo definisce pienamente: 'Una sostanza la cui essenza o



natura era esclusivamente di pensare'. Questa *sostanza*, la *res cogitans*, è l'io, la mente, l'anima, lo spirito, l'intelletto, la ragione; più ampiamente il soggetto di tutti i pensieri particolari o fatti di coscienza (come il sentire, l'immaginare, il volere in quanto ne siamo coscienti) (Gregory in Descartes 1998: XXXVIII).

Questo gioco della ragione avvicina Mishima al più congeniale esistenzialismo,

"il nulla inerisce necessariamente all'essere e lo 'assilla'. Cioè l'essere non ha nessun bisogno del nulla per essere concepito e si può esaminare fin che si vuole la nozione di essere, senza trovarvi la minima traccia del nulla. Al contrario, il nulla *che non è* non può avere che un'esistenza derivata: prende il suo essere dall'essere; il suo nulla d'essere non si incontra che nei limiti dell'essere e lo spirito totale dell'essere non costituirebbe l'avvento del regno del non-essere, ma lo svanire immediato del nulla: *non vi è essere che alla superficie dell'essere"* (Sartre 1943: 51).

La situazione precipita quando Tadeshina scopre che Satoko è incinta: tutto pare perduto, la ragazza è nelle mani della vecchia mezzana che in tutti i modi cerca di salvarla proponendole di sbarazzarsi al più presto del bambino. Questo suggerimento si struttura su una particolare visione etica: il primo peccato (l'amore per Kiyooki) sarà cancellato dal secondo peccato (l'aborto) con una perfetta elisione. Il primo peccato è il più ignominioso perché calpesta la benevolenza imperiale e sarà indicato, nell'analisi che propongo, con il segno (-); il secondo peccato è grave ed è punito dalla legge, ma Tadeshina rassicura Satoko che se ne assumerà tutta la responsabilità sostenendo che la giovane ha agito secondo le istruzioni della sua cameriera, senza rendersi conto di quello che stava facendo. Questa assunzione di responsabilità da parte di Tadeshina rende il suo sacrificio nobile (in un certo senso sostanzia il principio dell'*on*, cioè il dovere di obbedienza assoluta ai propri superiori, un obbligo morale che può giungere sino alle più estreme conseguenze, come in questo caso) e la proietta in una dimensione positiva contrapposta a quella della padrona, in assoluta parità: "simile a una nave che avanzasse contro corrente e la corrente stessa, in armonia così perfetta che l'imbarcazione indugerebbe immobile, alleata della corrente, ad essa intimamente legata istante dopo istante, in fremente intimità" (Mishima 1969a: 277-278). Pertanto questa decisione può



essere contrassegnata con il segno (+); ne consegue che l'aborto, diretta conseguenza di questa proposta, non può non essere indicato che con il segno (+). L'elisione di cui parla Tadeshina è così configurata, le due strutture si sommano annullandosi e i due peccati si cancellano a vicenda.

Apprendendo la notizia che la cerimonia del fidanzamento tra il principe Harunori e Satoko avrebbe avuto luogo in dicembre, Kiyoaki si rende conto che non gli resta più nulla, crolla la sua idea di impossibile assoluto, lo stimolo per l'impossibile svanisce, la sua sfida lo ha portato alla sconfitta e il suo ottimismo è stato cancellato. Anche l'ottimismo di Hegel, secondo Sartre, termina in una sconfitta:

“tra l'oggetto-altri e l'io-soggetto non c'è alcuna misura comune, più di quanto non ce ne sia tra la coscienza (di) sé e la coscienza dell'altro. Io non posso conoscermi *in* altri se altri è oggetto per me e non posso neanche cogliere altri nel suo vero essere, cioè nella sua soggettività. Nessuna coscienza universale può essere tratta dalla relazione delle coscienze. È ciò che chiameremo la loro separazione ontologica” (Sartre 1943: 294).

In Hegel è presente un'altra forma di ottimismo, l'“ottimismo ontologico”, poiché la verità è verità del tutto. Quando il monismo hegeliano tratta della relazione delle coscienze non si pone in alcuna coscienza particolare: nonostante il tutto sia ancora da realizzare, esso è già presente. Essendo ogni coscienza identica con se stessa è altro dall'altro e va considerata dal punto di vista dell'assoluto. Perché le coscienze sono dei momenti del Tutto, dei momenti che sono, per se stessi, *'unselbstständig'*, e il Tutto è mediatore fra le coscienze. Da ciò deriva un ottimismo ontologico parallelo all'ottimismo epistemologico: la pluralità può e deve essere superata verso la totalità. Ma Hegel può affermare la realtà di questo superamento solo perché l'ha già posto implicitamente fin dall'inizio. Infatti, egli ha dimenticato la sua coscienza, è il Tutto e, se risolve così facilmente il problema *delle* coscienze, è perché per lui non c'è mai stato un vero problema, a questo proposito. Infatti egli non si pone la questione delle relazioni della sua coscienza con quella degli altri, ma, facendo del tutto astrazione della propria, studia puramente e semplicemente il rapporto delle coscienze degli altri fra loro, cioè il rapporto delle coscienze che sono per lui già degli oggetti, la cui natura, secondo lui, è precisamente di essere un tipo particolare di oggetti - il soggetto oggetto - e



che, dal punto di vista totalitario, da cui si pone, sono rigorosamente equivalenti fra loro, senza che nessuna di esse sia minimamente separata dalle altre da un privilegio particolare. Ma se Hegel si dimentica, noi non possiamo dimenticare Hegel. Il che significa che siamo rimandati al *cogito*" (Sartre 1943: 295).

Gli eventi precipitano quando giunge al barone Matsugae una lettera di Tadeshina, che ha tentato il suicidio ingerendo una boccetta intera di pastiglie di sonnifero ma è stata salvata, in cui si dichiara colpevole di tutto quanto è accaduto, svela che Satoko aspetta un figlio e chiede al marchese di intervenire perché si tratta di un "affare di famiglia". Interrogato dal padre nella sala da biliardo, Kiyooki confessa davanti al ritratto del nonno che troneggia su una parete e al grande dipinto a olio che illustra la battaglia di Tsushima, che il figlio che Satoko attende è suo. L'opposizione strutturale è assolutamente evidente: il ritratto del nonno e il quadro della battaglia di Tsushima, "nella quale la flotta russa del Baltico fu praticamente distrutta" (Halliday 1975: 142), sono glorie giapponesi, Kiyooki ne rappresenta la vergogna. La famiglia Matsugae si riunisce e decide che Satoko dovrà recarsi a Ōsaka per abortire e subito dopo, per non destare sospetti, si recherà a rendere omaggio alla badessa di Gesshu, a Nara. La decisione del marchese è stata rapida e inesorabile: in altri tempi avrebbe avuto il dovere di lacerarsi il ventre, fare *seppuku* per cancellare la vergogna in un estremo gesto di espiazione nei riguardi dell'imperatore: ora con il denaro risolverà ogni cosa - solo un anno dopo la pubblicazione di *Neve di primavera*, Mishima si suiciderà ritualmente con il cerimoniale del *seppuku* per affermare i suoi principi. La famiglia del conte Ayakura, che da ventisette anni gode del favore imperiale, non potrà opporsi, nessuna altra soluzione è possibile. Questa irrevocabile decisione sostanzia un'altra opposizione strutturale, denaro (marchese Matsugae) e onore (conte Ayakura). Il ricordo degli antichi tempi lascia il posto a un nuovo pragmatismo, che supera e vince il favore imperiale. Tutta l'educazione aristocratica della famiglia Ayakura svanisce travolta dal denaro del marchese Matsugae che coprirà lo scandalo, un altro segno del tramonto inarrestabile di un periodo conclusosi nel 1868 con la Restaurazione Meiji, il governo illuminato: da questo momento inizia una vera e propria rivoluzione diretta dall'alto che avrebbe portato il Giappone a un completo rinnovamento. Nei primi venti anni del secolo scorso, "le nuove istituzioni giapponesi si dimostrarono solide. Esse applicavano alle caratteristiche dello stato moderno la tradizionale



mentalità confuciana che, come aveva impedito la modernizzazione, ora si dimostrava funzionale al mantenimento dell'ordine costituito e al suo miglioramento" (Corradini 1999: 326). Il marchese Matsugae appartiene a questo nuovo ordine, a Kiyooki non resta che obbedire.

Il conte Ayakura non sa come comportarsi ed è stupito che il marchese Matsugae conosca l'accaduto. Decide quindi di interrogare Tadeshina per scoprire chi sia stato il delatore. Il colloquio è drammatico, la vecchia mezzana confessa di essere stata lei a informare il marchese ma di non avergli rivelato *tutto*, non ha svelato molte cose. Queste poche parole suscitano nel conte imbarazzo, che diventa angoscia quando Tadeshina pronuncia una sola parola: "Kitazaki". Quel nome è associato a ricordi che risalgono a otto anni prima e che il conte ha rimosso. Una breve digressione sul numero otto, connotante l'infinito e la trascendenza, consente di affermare che l'accaduto era già stato prefigurato: quando rappresenta l'infinito, evocato dal segno algebrico dell'otto orizzontale, si lega a valori positivi o negativi poiché traduce l'illimitato nel senso di trascendente ma anche l'illimitato come circolo vizioso, di meccanismo ineluttabile. Ancora una volta la numerologia ci offre interessanti spunti interpretativi. In realtà, la locanda di Kitazaki rivela una doppia caduta del conte: la prima quando la contessa era in attesa di Satoko e il conte ha avuto un rapporto sessuale con Tadeshina, la seconda quando Satoko aveva tredici anni, esattamente otto anni prima (in realtà il rapporto è avvenuto quattordici anni prima perché nella cultura giapponese un bambino quando nasce ha un anno: il numero quattordici (7+7) significa legame affettivo e lo si ritrova numerose volte nelle religioni monoteiste, soprattutto nel giudaismo; il sette, perfezione e compiutezza, esprime creatività e studio, il settenario è sacro in tutte le tradizioni, esprime un ciclo compiuto, dinamico, la globalità, l'equilibrio perfetto e il compimento, tutti i testi religiosi - la *Bibbia*, il *Corano*, i *Veda*, *Il libro tibetano dei morti*, *I Ching* - gli assegnano un ampio spazio. Il ricordo è drammatico, il conte aveva accettato l'invito di Tadeshina di seguirlo nella locanda di Kitazaki dopo un incontro con il marchese che lo aveva depresso. Al conte era stato mostrato un rotolo con una lunga storia erotica introdotta da un *kōan*, assurdo enigma, tecnica elaborata dai maestri *zen* per "screditare l'aspetto logico verbale, della mente, in modo che la realtà potesse essere definita dalle percezioni intuitive dell'emisfero cerebrale destro, l'antimento" (Hoover 1977: 24). Con l'assurdità del *kōan*, lo *zen* "si burla della vita". Infatti



“che cosa possiamo pensare di un sistema filosofico il cui insegnante, alla domanda: ‘Come fai a vedere le cose tanto chiaramente?’, risponde con quella che può sembrare una semplice battuta: ‘Chiudo gli occhi?’ Per molto tempo lo *Zen* ha fatto ricorso ai risvolti comici della vita per scoraggiare coloro che nutrivano una fede assoluta nei propri sistemi e categorie. È più facile essere sereni nei riguardi dell’esistenza allorché si prende atto di quanto inutile sia la gravità” (Hoover 1977: 24-259).

Un altro aspetto della religione del quietismo è l’esigenza di conservare la pace spirituale davanti al caos. Il fondamento delle religioni orientali consiste nello stato di silenziosa meditazione, ma la principale caratteristica dello *zen* risiede nel portare la pace spirituale frutto della meditazione nella vita quotidiana, pace che deriva dalle risorse naturali derivanti dall’allenamento spirituale.

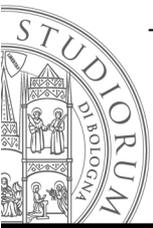
Le scene erotiche narrate sul rotolo mostrano uno stupro, un abate e poi molti monaci violentano una giovane vedova sino a ucciderla. Lo spirito adirato della donna assume le sembianze di una vulva. Giungono molti spiriti vendicativi che staccano a morsi i membri dei monaci, li portano su una nave - la nave dei morti sia nei racconti orientali che occidentali - con la prua scolpita a forma di vulva e se ne vanno trionfanti con i loro sanguinanti trofei. La prima immagine, rappresentante l’abate e la donna, ha lo stile caratteristico delle figurazioni *haiku*, la più breve poesia giapponese, diciassette sillabe secondo un ritmo di 5-7-5, che “deve saper cogliere nell’essenza il fascino raccolto di un evento minimo, semplice, naturale; saperne apprezzare la quiete, la non appariscenza, la modestia o la sottile, delicata ‘tristezza’, come indicano i termini, noti agli iamatologi, di *wabi* o *sabi*” (Iarocci 1982: 24). Ma non è il ricordo del rotolo che turba il conte Ayakua, e nemmeno il rapporto sessuale con la già anziana Tadeshina che ne è seguito, ma il comando che ha impartito alla sua serva. Poiché è consapevole che il matrimonio di sua figlia sarà organizzato dal marchese Matsugae vuole vendicarsi: quando Satoko diventerà maggiorenne dovrà andare a letto con un uomo che le piaccia, pronuba Tadeshina, che dovrà poi insegnare alla ragazza a coitare sia fingendo di essere vergine sia facendo credere di non esserlo quando al contrario ancora lo è. Il primo caso non necessita di spiegazioni, il secondo, a parere del conte Ayakura, è necessario per impedire “che chi conquista la fidanzata altrui prima del matrimonio di quest’ultima non sia indotto a esultarne troppo. Se sa che è vergine, la sua conquista può renderlo presuntuoso.



È una cosa che occorre evitare” (Mishima 1969a: 314). Gli avvenimenti però si sono svolti in maniera completamente diversa da quelli preconizzati dal conte, che non capisce l’atteggiamento di Tadeshina: si è comportata in questo modo per vendicarsi del marchese Matsugae oppure la sua vendetta è indirizzata contro di lui? L’indecisione che sempre caratterizza il suo agire ha ancora una volta il sopravvento e il conte preferisce non indagare: si limita a compiacersi perché la donna è stata salvata, ma Tadeshina ha l’ultima parola poiché con voce sferzante dice al conte che se le avesse intimato di uccidersi una seconda volta per cancellare la sua colpa lo avrebbe fatto e il padrone, probabilmente, tra otto anni, avrebbe dimenticato il suo comando.

Tutto è deciso. Satoko parte per Ōsaka accompagnata dalla madre, dalla marchesa Matsugae e, in incognito, dal dottor Mori, il ginecologo che procurerà l’aborto, il cui silenzio è stato comperato con i soldi del marchese. Alla stazione di Shinbashi i due amanti si incontrano per dirsi addio: “Allora, stammi bene” mormora Kiyooki; “Anche tu, Kiyō”, risponde Satoko, con gli occhi colmi di pianto, lacrime viventi di una persona prossima ad annegare.

Con un laconico telegramma, come era stato convenuto, la marchesa Matsugae comunica al marito l’esito dell’intervento: “Visita perfettamente riuscita”. Satoko è già diventata un oggetto, dei suoi sentimenti nessuno si preoccupa. La ragazza non parla e la madre scambia quel silenzio per rassegnazione, mentre in Satoko sta maturando una ribellione coraggiosa, anche se necessaria. La contessa Ayakura e la figlia si recano al monastero di Gesshu per tributare un omaggio alla badessa; in un primo momento le foglie rosso porpora degli aceri del giardino antistante il monastero suscitano nella contessa parole di ammirazione, ma la sua gioia è di breve durata perché immediatamente quel rosso le parla di colpe non espiaite, dell’aborto della figlia. Il rosso è un colore dinamico, è il simbolo del sangue, è prezioso e la sua perdita provoca la morte. In questo caso, l’aborto è morte ed è collegato al rosso. Oltrepassato un portale della dinastia Tang, la contessa e sua figlia percorrono un viale lastricato ed entrano nel monastero; nel cortile interno ancora aceri con le foglie dei rami superiori rosso cupo, che suggeriscono un’immagine di sangue coagulato, e crisantemi in vaso disposti in file nel cortile interno. Apprezzato e venerato in Giappone, il crisantemo (dal greco, *khrysanthemon*, composto da *khrysos*, dorato, e *antheon*, fiore) simbolizza l’attesa paziente e feconda nel raccoglimento, è il fiore imperiale, è sacro ed è simbolo di longevità ed eternità; in Occidente è fiore dei cimiteri, evoca la morte e il lutto. Pertanto hanno un significato

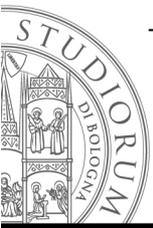


profano negativo, mentre dal punto di vista del sacro sono il segno dell'immortalità dell'anima. Per quanto attiene Satoko, il crisantemo diventa un *oxymoron* poiché la positività che gli è propria contrasta con il suo stato d'animo e pare quasi irridere al suo dolore.

Al mattino una sorpresa non gradita attende la contessa: Satoko si è tagliata i capelli mostrando così la sua volontà di farsi monaca. Prega davanti alla statua di Buddha, la sua decisione è presa, è la sua risposta al sacrificio che le è stato imposto, è la volontà di una donna alla quale è stato tolto il figlio senza che potesse prospettare un rifiuto. Satoko, bellissima e viziata fanciulla dell'aristocrazia giapponese, nella prima metà del secolo scorso, con questa decisione diventa una eroina che si oppone a un volere che la umilia nell'unica maniera che le è consentita (avrebbe potuto uccidersi, ma il rimorso degli oppressori sarebbe finito con il periodo di lutto), si fa monaca per affermare la sua dignità di donna.

Il conte Ayakura non sa come comportarsi, attende, è pavido come sempre, qualcosa accadrà, lo ha appreso dall'antico gioco di corte del *kemari*, la palla lanciata in alto ricade sempre a terra, tutto ciò che accade, accade perché deve accadere. Il mondo è una rappresentazione del soggetto:

“ecco una verità valida per ogni essere vivente e pensante, benché l'uomo possa soltanto venirne a coscienza astratta e riflessa. E quando l'uomo sia venuto di fatto a tale coscienza, lo spirito filosofico è entrato in lui. Allora, egli sa con chiara certezza di non conoscere né il sole né la terra, ma soltanto un occhio che vede un sole, e una mano che sente il contatto d'una terra; egli sa che il mondo circostante non esiste se non come rappresentazione, cioè sempre e soltanto in relazione con un altro essere, con il percipiente, con lui medesimo. Se c'è una verità che si può affermare *a priori*, è proprio questa; essa infatti esprime la forma di ogni esperienza possibile ed immaginabile: la quale forma è più universale di tutte le altre, e cioè del tempo, dello spazio e della causalità, perché tutte queste implicano già la prima. [...] Questa legge vale naturalmente sia per il presente, sia per il passato e per tutto l'avvenire; per ciò che è a noi lontano come per il vicino; infatti essa vale anche per il tempo e per lo spazio, in cui soltanto ogni cosa può essere percepita. Tutto quanto il mondo include o può includere è inevitabilmente dipendente dal soggetto, e non esiste che per il soggetto. Il mondo è rappresentazione” (Schopenhauer 1969: 39).



Quando gli Ayakura e i Matsugae si incontrano per affrontare il problema causato dalla scelta di Satoko (a Kiyooki, ovviamente, non è chiesto alcun parere), il marchese Matsugae e il conte Ayakura si affrontano con decisione: il conte Ayakura parla a capo chino, posa sul tavolo le mani minute e bianche, mani di donna come in una commedia di marionette (il riferimento al *bunraku*, uno dei tre generi di teatro classico giapponese è evidente, gli altri due sono il *nō* e il *kabuki*), il marchese Matsugae lo affronta urlando, è un uomo grossolano e il suo volto sembra quello di un *kijin*, demone malvagio del teatro *nō*: la centralità della maschera (*nōmen* o *omote*) “nel teatro - e nel rituale - si impernia proprio sulla funzione mediatrice che le è consustanziale, ossia sulla capacità di incarnare forze ed entità supere e di saldare lo iato tra il tempo mitico e quello storico, tra passato e presente” (Casari in Crovella 2009: 71). Poi gli animi si placano e la discussione assume il tono di una *pochade*: il marchese, il conte e le loro mogli “giocano” a trovare una soluzione e si compiacciono vicendevolmente per quanto hanno escogitato. Alla cerimonia di fidanzamento, Satoko indosserà una parrucca e nessuno si accorgerà dei capelli tagliati, perché il principe Harunori, anche se lo sospettasse, non avrebbe mai l’ardire di toccarle il capo. Un artigiano di Tōkyō confezionerà la parrucca e il marchese Matsugae ne comprerà il silenzio con il denaro. Ancora una volta Satoko non esiste, è un oggetto che può essere manipolato a piacimento obliterandone la volontà.

Il complicato disegno dei Matsugae e degli Ayakura non giunge a compimento perché Satoko, raccontando la sua storia alla badessa, l’ha convinta ad accelerare i tempi della tonsura: non aspetterà un anno per prepararsi mentalmente e spiritualmente e la cerimonia si svolgerà prima dei tempi previsti. A convincere la badessa sono ragioni di opportunità, ha scoperto un complotto contro la sacra persona dell’imperatore e suo preciso dovere è sventarlo. Nel monastero di Gesshu, retto da molte principesse imperiali, si pratica il buddhismo *hosso*, che attribuisce maggior importanza all’elevazione della mente rispetto alle austere pratiche conventuali. Inoltre la tradizione vuole che le preghiere del monastero siano indirizzate alla salvezza della nazione. La tradizione del buddhismo *hosso* risale all’epoca Nara, quando il buddhismo non era diviso in sette ben definite come è oggi conosciuto: tuttavia si possono distinguere sei scuole che si svilupparono a Nara: l’Abhidharmakośā (*kusha*), la Satyasiddhi (*jujitsu*), la Vīnaya (*ritsu*), la Yogācāra (*hosso*), la Mādhyamika (*sanron*) e l’Avatamsaka (*kegon*). I maestri appartenenti a queste scuole scrissero molti commenti su *sūtra* e *śāstra*, prodotti di grande erudizione che dimostrarono l’entusiasmo dei



buddhisti giapponesi nello studio di “una nuova filosofia, una nuova scienza, una nuova cultura e una miniera inesauribile di impulsi artistici” (Suzuki 1970, vol. III: 316). La costruzione di molti templi e monasteri, il mantenimento di monaci e monache e l’erezione della gigantesca statua di Vairochana, terminata nel 749, vennero finanziati dal pubblico erario. In quei giorni i templi buddhisti erano scuole, dispensari, ospedali, orfanotrofi, ospizi per vecchi e quindi era lecito aspettarsi contributi e finanziamenti da parte della corte imperiale e dell’aristocrazia; i monaci erano maestri di scuola, medici, ingegneri, esploravano zone selvagge, coltivavano la terra. I buddhisti erano all’avanguardia quando la comunità era ancora a uno stadio primitivo, e pertanto le loro attività erano incoraggiate. Nel periodo Nara particolarmente importante fu il movimento delle donne buddhiste, tra le quali vanno citate l’imperatrice Komyo, l’imperatrice Koken e la monaca Hokin, fulgidi esempi della vita buddhista di amore e compassione.

“Forse all’inizio, lo sviluppo del Buddhismo fu alimentato con eccessiva prodigalità e in modo troppo artificiale. Benché abbia immensamente aiutato lo sviluppo della cultura giapponese tendeva a diventare un peso troppo grande, soprattutto dal punto di vista finanziario, per la nazione dell’ottavo secolo. I monaci, troppo favoriti, si comportavano in maniera egoistica. Ben presto cominciò ad annullarsi la distinzione tra il potere secolare e quello religioso: persino in quest’ultimo, le cose non essenziali vennero poste in primo piano a spese di quelle essenziali” (Suzuki 1970, vol. III: 316-317).

Per il buddhismo giunse il momento di cambiare direzione: il buddhismo di Nara fu sostituito da quello di Heian, i cui due astri più fulgidi che ne illuminarono il cielo furono Dengyo Daishi e Kobo Daishi.

Questa antica tradizione rafforza la decisione della badessa e Satoko si sottopone alla cerimonia della tonsura, ritmata dal canto del *Sūtra del cuore illuminato*: “Quando ebbero consumato le opere di perfezione, / I cinque aggregati dell’esistenza diventarono / Cose nulle agli occhi del Bodhisattva Kannon / E sottratto al suo sguardo fu il giogo dell’umana sofferenza”. Durante la tonsura un falchetto lancia un grido e il ghiaccio che ricopre il giardino si apre in una fessura a zigzag, che si richiude velocemente ricostruendo una compatta superficie di ghiaccio. Il ghiaccio è caratterizzato



da un simbolismo negativo, è compatto e costituisce uno schermo, un muro invalicabile: il crepaccio=attimo di indecisione si salda immediatamente in una superficie compatta e invalicabile=tonsura. Il ghiaccio rivela una qualità positiva, come è testimoniato dal mito cosmogonico dei Germani, solamente quando si scioglie. Satoko non appartiene più a questo mondo effimero, i capelli recisi hanno portato via tutte le impurità, accettando ogni cosa, il peccato, la follia, la pazzia che si pretendeva l'avesse colpita.

L'estremo tentativo approntato dai Matsukase e dagli Ayakura di risolvere la situazione - la parrucca potrebbe coprire la tonsura - è frustrato: la badessa si rifiuta di accondiscendere alle richieste del marchese e la polizia di Nara, temendo di incorrere nella collera del Ministero della Real Casa, oppone un netto diniego alla richiesta di organizzare il rapimento di Satoko. Ancora una volta il denaro del marchese Matsugae è il grimaldello utilizzato: il dottor Ozu, direttore della clinica psichiatrica dal nome omonimo, noto per la rigorosa tutela dei segreti della sua eletta clientela, acconsente di redigere un certificato medico nel quale si attesta che Satoko ha perduto il senno. Il marchese Matsugae si incarica di portare la "triste" notizia al principe Toin, informandolo che i conti Ayakura hanno pensato di rinchiudere Satoko in un monastero. Il principe ne prende atto e decide di comunicare all'imperatore la rottura del fidanzamento.

La pazzia, in Oriente come in Occidente, è spesso utilizzata dal potere per cancellare la contestazione, e gli esempi drammatici sono numerosissimi. Nei regimi dittatoriali, gli oppositori vengono rinchiusi in manicomio ove quasi sempre trovano la morte: in Europa le vicende dei bambini ebrei, degli antifascisti e degli antistalinisti hanno riempito drammatiche pagine dei libri di storia. La vicenda di Satoko, da questo punto di vista, è esemplare:

"La storia della maggior parte dei pazienti mentali presenta casi di trasgressione delle norme del vivere sociale - nel proprio ambiente familiare, nel posto di lavoro, in una organizzazione semipubblica come una chiesa o un grande magazzino, in zone pubbliche come strade o parchi. Spesso la cosa viene riferita da un *accusatore* che risulta così colui che ha dato l'avvio al ciclo che porterà l'accusato alla ospedalizzazione. Costui può anche non essere quello che fa il primo passo, ma quello che ha portato alla prima azione determinante. È qui che comincia *socialmente* la carriera del paziente, e ciò prescindendo dal momento in cui può collocarsi l'inizio psicologico



della sua malattia mentale” (Goffman 1961: 159).

Secondo Foucault (1954: 87) tra la psicologia e la follia sussistono “un rapporto e uno squilibrio così fondamentali da vanificare ogni sforzo che volesse affrontare la totalità della follia, la sua essenza e la sua natura in termini di psicologia”. Ogni cultura è sensibile a certi fenomeni della condotta e del linguaggio degli uomini, che le diverse società considerano nei rispettivi termini: questi uomini non sono trattati né come malati, né come criminali, né come stregoni, né come gente comune, ma semplicemente come diversi. Nel Rinascimento, superata la paura della morte, dell’Apocalisse e delle minacce del mondo ultraterreno, questa nuova coscienza ha preso corpo postulando il pericolo dell’invasione dell’“insensato”, che abbassa il livello del mondo ultraterreno a quello del mondo terreno. In un miraggio fantastico ci si chiede se “sia il nostro mondo a sdoppiarsi in un miraggio fantastico o se non sia invece l’altro a prenderne possesso; oppure, se il segreto del *nostro* mondo non fosse di essere da sempre, e senza che lo avessimo saputo, l’*altro*” (Foucault 1954: 88). Questa consapevolezza prende forma nella pittura di Hieronymus Bosch: i suoi mostri inquietanti, minuscoli e ridicoli sono al tempo stesso verità e menzogna, illusione e segreto, medesimo e altro. La positività di queste visioni sono svalutate nel Settecento, ridotte al silenzio: “la follia nel suo senso più ampio si situa lì: a quel livello di sedimentazione dei fenomeni di cultura in cui incomincia la valorizzazione negativa di ciò che all’origine era stato appreso come il Differente, l’Insensato, la Sragione” (Foucault 1954: 89). A seconda delle culture le esclusioni possono essere diverse: separazione geografica (come in Indonesia, dove l’uomo diverso vive da solo, talvolta lontano dal villaggio), separazione materiale (come nella nostra società, in cui si pratica o si praticava l’internamento), separazione virtuale appena visibile dall’esterno (come all’inizio del XVII secolo in Europa).

Nella coscienza europea, la pazzia è uno strumento del potere, la parentela

“tra le pene della follia e la punizione delle dissolutezze non è una traccia d’arcaismo [...]. L’epoca classica, inventando lo spazio dell’internamento nella geometria immaginaria della sua morale, aveva trovato tanto una patria quanto un luogo di redenzione comuni ai peccati della carne e agli errori della ragione. La follia comincia a convivere col peccato, e forse a questo punto comincia a formarsi quella parentela secolare della sragione e della colpevolezza che



l'alienato sente oggi come destino e che il medico scopre come una verità della natura"
(Foucault 1972: 168).

E ancora (Foucault 1972: 281): "l'internamento non è stato in alcun modo una pratica medica [...] bisognerà attendere la grande circolare del 1785 perché in Francia un ordine medico penetri nell'internamento, e un decreto dell'Assemblea perché si ponga a proposito di ogni internato il problema di sapere se egli è pazzo o no".

Erasmus da Rotterdam, il quale, nonostante la sua reiterata opposizione a Lutero, almeno in un secondo momento, è stato "considerato il vero, l'immediato precursore della riforma" (Zappacosta in Erasmus 1967: 15), nel suo icastico e satirico *Elogio della pazzia*, scrive:

"Ma è ormai tempo di seguire l'esempio omerico e, abbandonati i Celesti, discendere a nostra volontà sulla terra, per veder chiaramente come qui non esista cosa lieta o felice, se non per mio dono (della Pazzia, che nel testo diventa il personaggio monologante - *la nota è di chi scrive*). Innanzi tutto, voi vedete con quanta preveggenza la natura, madre e artefice del genere umano, s'è preoccupata che non mancasse in alcun luogo il condimento della pazzia. E infatti, se gli Stoici definiscono la saggezza nient'altro che lasciarsi guidare dalla ragione, mentre la pazzia segue il capriccioso moto delle passioni, Giove, affinché la vita dell'uomo non fosse del tutto triste e austera, quanto più passioni che ragione non le ha infuso?" (Erasmus 1967: 65).

Ogni cultura ha la propria soglia particolare; nella società occidentale nel XIX secolo

"la soglia di sensibilità alla follia si è sensibilmente abbassata, come attesta la psicanalisi, nella misura in cui ne è sia l'effetto sia la causa. A questa soglia è poi collegato il livello di tolleranza nei confronti della follia. Nel Giappone contemporaneo c'è molta tolleranza e l'ospedalizzazione non è la regola come invece accade negli Stati Uniti. La medicina araba, la medicina nel medioevo e la medicina post-cartesiana non distinguevano tra malattia del corpo e malattia della mente poiché consideravano l'uomo nella sua totalità. I deliri religiosi implicano un orizzonte magico e si manifestano come regressioni individuali in rapporto allo sviluppo sociale. Questo non significa che la religione sia per natura delirante, né che l'individuo raggiunga, al di



là della religione attuale, le sue origini psicologiche più sospette. Ma il delirio religioso è funzione della laicizzazione della cultura: la religione può essere oggetto di credenza delirante nella misura in cui la cultura di un gruppo non permette più di assimilare le credenze religiose, o mistiche, al contenuto attuale dell'esperienza. A questo conflitto, e all'esigenza di superarlo, appartengono i deliri messianici, l'esperienza allucinatoria delle apparizioni, la folgorante evidenza della chiamata, che restaurano, nell'universo della follia, l'unità lacerata nel mondo reale. L'orizzonte storico delle regressioni psicopatologiche si produce dunque all'interno di un conflitto di temi culturali, ciascuno dei quali è contrassegnato da un indice cronologico che ne rivela le diverse origini storiche" (Foucault 1954: 93).

Le dimensioni psicologiche della follia vanno collocate "all'interno di quel generale rapporto dell'uomo occidentale con se stesso che sussiste da quasi due secoli" (Foucault 1954: 100). La psicologia non potrà mai dominare la follia perché la nostra civiltà ha reso possibile la prima dopo aver dominato la seconda,

"dopo averla anzitempo esclusa dal dramma. E quando ricompare, come nei lampi e negli urli di Nerval e di Artaud, di Nietzsche o di Roussel, la psicologia tace, resta *senza parole* di fronte a quel linguaggio che dà alle proprie il senso di quella lacerazione tragica e di quella libertà di cui già la sola esistenza degli 'psicologi' sanziona per l'uomo contemporaneo il pesante oblio" (Foucault 1954: 101).

È la principessa Toin che annuncia al figlio la notizia: Harunori non ne pare turbato, ma ricorda alla madre un episodio di cui è stato protagonista quando era ancora un ragazzo: recandosi a un'udienza con l'imperatore ha incontrato, in un corridoio del palazzo, il maresciallo Yamagata, che non ha risposto al suo saluto allontanandosi contrariato per l'incontro, supponente e vanaglorioso. Perché, si chiede il giovane principe, questo ricordo è riaffiorato quando sua madre gli ha raccontato che solamente la sera prima il marchese Matsugae si è recato nella loro residenza per raccontare della malattia di Satoko? È una domanda senza risposta, ma che, sul piano psicoanalitico, pone il principe Harunori sullo stesso piano di Kiyooki: entrambi hanno subito il destino di Satoko senza poter interferire, sono stati tenuti all'oscuro, altri hanno deciso per loro. Harunori, Kiyooki e



Satoko sono stati “cosificati”, sacrificati alla ragion di stato: solamente Satoko si è ribellata facendosi monaca.

Il comportamento di Kiyooki è ambiguo, se avesse proclamato la sua colpa, il sacrificio di Satoko sarebbe stato inutile, preferisce, vilmente, pensare che la ragazza abbia scelto di farsi monaca per allontanare il pericolo del fidanzamento per amor suo: in questo modo la distanza che li separa non ha alcuna importanza. Questo pensiero lo inclina alla bontà verso il prossimo. La Scuola dei Pari era frequentata da un allievo soprannominato il “mostro” per la sua bruttezza, figlio di un marchese, evitato da tutti gli studenti. In preda a questo nuovo stato d’animo, un giorno, Kiyooki lo avvicina mentre in un angolo del giardino sta leggendo un libro sul cui dorso è scritto il nome dell’autore, Leopardi - in questo caso Mishima accomuna l’aspetto fisico e lo stato d’animo che ne consegue del poeta e dello studente. I due giovani non si parlano, non hanno niente da dirsi, stanno vicini l’uno all’altro, evidente opposizione binaria: l’uno bruttezza personificata, l’altro quintessenza della bellezza, il primo accoglie l’impeto di bontà e di pietà senza palesare gratitudine facendo appello alla sua profonda conoscenza di sé, immagine riflessa di quella di Kiyooki, configurandosi come una specie di suo *pendant*. Nonostante Kiyooki sia stato rifiutato con decisione e creanza si sente pieno di dolcezza e bontà: ancora una opposizione binaria.

Lo scandalo provocato dalla rottura del fidanzamento tra il principe Harunori e Satako, la sua “follia” e il suo ritiro in convento si sta placando e l’opinione pubblica lentamente se ne dimentica. Un nuovo episodio turba la fragile sicurezza del marchese Matsugae: linuma, l’antico precettore di Kiyooki, pubblica su un giornale di un raggruppamento di destra, a modesta tiratura, un articolo nel quale lo accusa di slealtà nei confronti dell’imperatore. Si è fatto pronubo di un matrimonio tra un principe imperiale e una fanciulla di antica nobiltà fingendo di non conoscerne l’instabilità mentale. L’articolo manda su tutte le furie il marchese, al contrario Kiyooki prova un sentimento di nostalgia nei confronti del suo precettore e pensa che se fosse stato presente in questo momento doloroso della sua esistenza avrebbe potuto aiutarlo. Ogni tentativo di incontrarlo sarebbe impossibile e Kiyooki vi rinuncia. Questo episodio, che non influisce nello svolgimento del racconto, riveste una rilevante importanza, ancora una volta, per il ruolo centrale che Mishima assegna all’imperatore: ogni atto che in qualche modo ne leda il prestigio è da condannarsi.

Segregato in casa e seguito in ogni spostamento dal maggiordomo Yamada, Kiyooki trova conforto



in lunghe passeggiate nel parco coperto di neve o in solitarie gite in barca sul lago. La natura che lo circonda pare riempirsi di segni che gli aprono visioni sul suo destino. La neve, simbolo di purezza, è sudicia e introduce il concetto di vulnerabilità della purezza. Il paesaggio è uno stato d'animo modellato dalla cultura di un gruppo, già studiato nella seconda metà del V secolo a. C. dai Sofisti, che si sono attentamente occupati di filosofia della natura. Nella *Metafisica*, Aristotele afferma che Socrate abbandonò lo studio della natura per affrontare questioni etiche (*ta ethiká*) fornendo a Platone le basi della teoria delle idee, distinguendo i particolari dagli universali concreti, senza separarli, come farà Platone. Seneca (2013: 31), come tutti gli stoici, segue la natura:

“è segno si saggezza non allontanarsene ma conformarsi alle sue leggi e al suo esempio. Felice è dunque quella vita che si accorda con la sua propria natura, il che è possibile solo se la mente, in primo luogo è sana, ma sana sempre, in ogni momento, poi se è forte ed energica, decisamente paziente, capace di affrontare qualsiasi situazione, interessata al corpo e a quanto lo riguarda ma senza ansie e preoccupazioni, amante di tutto ciò che adorna la vita ma con distacco, disposta a servirsi dei doni della fortuna ma senza farsene schiava”.

Vivere felici e vivere secondo natura sono la medesima cosa. L'acqua cupa e fangosa del lago, in netto contrasto con le nubi cristalline e il limpido cielo invernale, si accorda con il suo stato d'animo. Uno stormo di anatre che si leva in volo al passaggio della barca prefigura un viaggio iniziatico - la sua morte -, una difficile ricerca spirituale e il ciclo delle rinascite. Kiyooki percepisce perfettamente tutta la sua solitudine, “una nobiltà esteriore, vuota e senza senso: ecco tutto ciò che di me sopravvive (Mishima 1969a: 365), il giardino è deserto, desolato, come il suo cuore. Uno stormo di corvi, universalmente considerati come uccelli di cattivo augurio, servitori delle forze oscure, simboli della maledizione, di sventure e di morte, vola alto nel cielo. Ad eccezione dei miti scandinavi, il corvo ha connotazioni negative in tutte le culture. Si legge nel *Dhammapada* (244): “La vita è facile / per chi è senza vergogna, / impudente come un corvo, / arrogante, corrotto ed egoista”. Kiyooki è preda della melanconia, espressione di una incapacità interna di felicità e di un bisogno interno di sventura, “rovina e negazione, persecuzione e disonore, scoraggiamento e certezza della catastrofe inevitabile, la rassegnazione, la fatalità, l'espiazione impossibile e



necessaria come vissuti della coscienza melanconica” (De Martino 1977: 125).

Kiyoaki, come ogni anno, è invitato all'annuale lettura di poesie nel palazzo imperiale: il conte Ayakura ha il ruolo prestigioso di primo lettore, la tragedia che ha colpito la sua famiglia non pare aver intaccato il formalismo dei suoi comportamenti. La sua voce è sicura, priva di emozioni, l'intonazione né maschile né femminile è la quintessenza della raffinatezza. L'opposizione con il comportamento irato del marchese Matsugae alla lettura dell'articolo di Iinuma è palese: distaccato e formale il primo, sanguigno e vendicativo il secondo. La lettura poetica acuisce in Kiyoaki i sentimenti di colpa, ha tradito la fiducia dell'imperatore, non gli resta che morire.

A Kiyoaki rimane un solo amico, Honda, al quale chiede denaro in prestito per fuggire: sta male, inconsciamente capisce che non gli rimane molto da vivere e vuole rivedere Satoko un'ultima volta. Fugge di casa, raggiunge Obikote e affitta una stanza nella locanda Kuzonoya. Nei cinque giorni successivi si reca sei volte a Gesshu, non lo fermano il freddo, la neve e la febbre, ma la badessa rifiuta di incontrarlo. Sfinito invia un telegramma a Honda e gli chiede di raggiungerlo. I numeri cinque e sei sono tra loro in stretta relazione e spiegano gli ultimi giorni di vita di Kiyoaki. Il cinque simboleggia il centro, l'uomo, il ponte tra la terra e il cielo, il cambiamento, il movimento, la trascendenza possibile verso una condizione superiore, è il punto mediano delle nove unità, tra la terra (1-2-3-4) e il cielo (6-7-8-9), è un numero limite. Il sei è ambivalente, ha valore sia positivo che negativo, evoca la prova iniziatica e l'amore che materializza è positivo o negativo a seconda del sentimento che ispira, attaccamento sincero o passione distruttiva, incarna le idee di famiglia oppure di dispersione o di illusione. Il cinque ha valore liminale, Kiyoaki è ancora sospeso tra la vita e la morte, e il sei rende evidente la prova iniziatica del trapasso, che assume una doppia valenza, perché è la conseguenza di un attaccamento sincero e di una passione distruttiva.

Quando Honda raggiunge Kiyoaki a Obikote si rende subito conto che le condizioni dell'amico sono gravissime e vorrebbe trasportarlo a Tōkyō, ma cede alle sue insistenze e accetta di differire di un giorno la partenza per recarsi a Gesshu e parlare con la badessa. Nella notte Kiyoaki è in preda al delirio, quando invoca Satoko il suo volto perde l'aspetto emaciato per sembrare quasi normale: Honda riflette che questa trasformazione è una conseguenza diretta della passione, di una passione che non lo toccherà mai perché alla sua natura manca la sostanza che la rende possibile. A differenza dell'amico è incapace di aprire l'anima ai quattro elementi primordiali del fuoco, dell'aria,



dell'acqua e della terra. Poi il suo sguardo cade su un quaderno di appunti che sta studiando per prepararsi all'esame di ammissione all'università: si tratta di una considerazione sull'importanza che la filosofia aristotelica - in modo particolare l'*Organon* - ha avuto sul pensiero occidentale sin quasi alla fine del medioevo. Questa osservazione rende più chiaro il suo argomentare sul concetto di sostanza, che Aristotele (1982: 8-12 *passim*) sviluppa nell'*Organon*:

“Sostanza’ nel senso più proprio, in primo luogo e nella più grande misura, è quella che non si dice di un qualche sostrato, né è in qualche sostrato, ad esempio, un determinato uomo, o un determinato cavallo. [...] Pare d'altronde che ogni sostanza debba esprimere un oggetto immediato. Da un lato, nel caso delle sostanze prime, è incontestabilmente vero che la sostanza esprime un oggetto immediato (la sostanza che rivela è infatti indivisibile e numericamente una); d'altro lato però, riguardo alle sostanze seconde, nonostante che la forma della denominazione - se qualcuno, ad esempio, parla di 'uomo' o di 'animale' - dia l'impressione che venga significato un oggetto immediato, ciò non è tuttavia vero, ed un termine cosiffatto significherà piuttosto una qualità. In effetti, il sostrato non è allora uno, come è una la sostanza prima; al contrario, la nozione di 'uomo' e quella di 'animale' si dicono di molti oggetti. D'altro canto, un termine cosiffatto non esprime semplicemente una qualità, come il bianco. Il bianco difatti non significa null'altro se non una qualità. La specie e il genere, invece, determinano la qualità riguardante la sostanza, dal momento che esprimono una sostanza che ha una certa qualità”.

Giunto al convento, Honda è fatto entrare nel parlatorio in attesa che la badessa lo riceva. Un grande, prezioso paravento con dipinte scene ispirate ai mesi dell'anno attira la sua attenzione: predomina lo stile della scuola Kamo, arricchito dai vividi colori della tradizione Yamata. Sul finire del XVI secolo, l'interesse per la vita di ogni giorno cominciò a manifestarsi in pittori delle scuole tradizionali Kano e Tosa e persino tra i seguaci di Sesshu, che dipingevano per conto dei signori feudali loro padroni.

“Le scene rappresentavano spesso gli ozi delle classi privilegiate. Di questo genere ci sono, per esempio, il famoso grande paravento di Kano Hideyori [...] dipinto intorno al 1550, che rappresenta un animato gruppo di persone che contempla gli aceri sul monte Takao, e la coppia



di paraventi di Kano Nagano degli ultimi anni del 1500 [...] raffiguranti dei danzatori sotto un albero di ciliegio in fiore, al cospetto di nobili spettatori” (Lane 1962: 13).

Il viaggio di Honda al monastero e il suo incontro con la badessa suggeriscono una ulteriore considerazione numerologica: Kiyooki, sei viaggi al monastero in cinque giorni; Honda, un viaggio al monastero in un giorno ($6+5+1+1=13$). Il numero tredici è presente in tutte le superstizioni, ha risonanza nell'inconscio di ciascuno, appartiene al patrimonio culturale collettivo, nella Cabala sono citati tredici spiriti del male. Il tredici rappresenta la rottura dell'armonia instaurata dal dodici (i dodici mesi dell'anno, i dodici segni zodiacali, i dodici Apostoli), presenta lo squilibrio, l'instabilità e l'incertezza, al contrario della sua riduzione ($13=1+3=4$) che manifesta certezza e stabilità. Ma la stabilità, talvolta, deve essere interrotta per evolversi e trovare un nuovo equilibrio. Per quanto concerne l'interpretazione proposta, il tredici è la conferma dei presagi nefasti che percorrono tutto il libro.

L'incontro tra la badessa e Honda si risolve in una disquisizione da parte della religiosa sul buddhismo *hosso* tendente a giustificare il suo rifiuto di fare incontrare un'ultima volta Kiyooki e Satoko. Origine della concatenazione delle cause è l'*alaya*, suprema espressione della conoscenza, che contiene i semi del *karma*, dai quali derivano gli effetti di ogni azione, positiva o negativa. L'*alaya*, perpetuamente mutevole, e la legge della polluzione, che determina “il ciclo costantemente rinnovato dell'annichilimento e del rinnovamento della causalità” (Mishima 1969a: 395), vengono annientati ma rinascono nell'attimo successivo per interagire e generare una nuova causalità. In termini pratici bisogna dimenticare il proprio io: questa frase caratteristica dello *zen* ha un importantissimo significato positivo:

“Non la si deve interpretare in senso negativo come una semplice perdita di coscienza, sia pure in uno stato d'estasi, per non parlare di un vacuo stupore. Invece di essere uno stato di 'assenza mentale', un'estrema intensificazione della coscienza, eccetto che questa 'presenza mentale' non deve essere mantenuta nella dimensione dell'ordinaria esperienza poetica in cui l'io è il 'soggetto' che si contrappone alle altre cose o agli altri io come ai suoi 'oggetti', ma in una dimensione totalmente diversa in cui la contrapposizione stessa di 'soggetto' e 'oggetto' diviene



senza senso. [...] Si comprenderà facilmente che la dottrina del 'dimenticare il proprio io' è immediatamente rinforzata dall'altra disciplina, più positiva, del divenire 'illuminati dalle cose'. Perdendo la coscienza dell'io come 'soggetto' che si contrappone alle altre cose come ai suoi 'oggetti' si deve essere assorbiti interamente e totalmente nelle cose stesse, in modo tale che le cose 'illuminino' o risuscitino l'io, che è scomparso una volta dalla dimensione 'soggetto'-'oggetto', in un'altra forma e in un'altra dimensione: la dimensione non-intenzionale della coscienza. Questo aspetto positivo della disciplina *Zen* è conosciuto nella terminologia tradizionale della spiritualità dell'Estremo Oriente come il '*divenire*' la cosa. L'idea dell'uomo che diviene le cose ha ricoperto nell'Estremo Oriente un ruolo estremamente importante in vari campi della cultura quali la religione, la filosofia e le belle arti. Veramente non è esagerato dire che non si può mai comprendere lo spirito di tale cultura senza una profonda comprensione di questo principio" (Izutsu 1977: 80-81).

Prima di lasciare la locanda Kuzonoya, Kiyooki consegna un biglietto a Honda pregandolo di recapitarlo a sua madre: è il suo testamento, supplica la madre di donare al suo unico amico il diario dei suoi sogni. In treno, durante il viaggio di ritorno a Tōkyō, Honda, giovane *polymathos* (da *polymathia*, erudizione), ripensa alle due omelie che ha sentito pronunciare dalla badessa, alle quali interconnette alcune sue meditazioni sulla reincarnazione secondo le Leggi di Manu e ha la sensazione di avere davanti agli occhi la chiave interpretativa, ma di non riuscire ad afferrarla, con il risultato che l'enigma diventa sempre più complesso e intricato.

"Un uomo gode del frutto corrispondente a un'azione con un corpo che ha le stesse qualità dello stato mentale con cui ha compiuto quell'azione. [...] Con mente concentrata si deve vedere tutto, incluso il reale e l'irreale, nel sé, poiché vedendo tutto nel sé non si volge la mente a ciò che è ingiusto. Tutte le divinità non sono che il sé; tutto riposa sul sé; infatti il sé genera il compimento delle attività di queste creature provviste di corpo. Si deve sovrapporre l'etere alle aperture (del corpo), il vento agli organi di movimento e al tatto, la suprema energia brillante allo stomaco e alla vista, le acque al grasso e la terra alle parti solide; la luna alla mente-e-cuore, i punti cardinali all'orecchio. Viṣṇu al passo, Hara (Śiva) alla forza, il Fuoco alla parola, Mitra all'escrezione e il Signore delle creature all'organo della procreazione. Si deve sapere che



l'Uomo supremo, più piccolo dell'atomo più piccolo, lucente come oro, percepibile soltanto nel sonno, è colui che governa tutti questi. Alcuni dicono che egli è il Fuoco, altri che è Manu, il Signore delle creature, altri che è Indra, altri che è il soffio vitale, altri ancora che è l'eterna realtà ultima. [...] Chiunque veda così il sé mediante il sé in tutti gli esseri viventi raggiunge l'equanimità verso tutti coloro e attinge la condizione suprema, la realtà ultima" (*Leggi di Manu* 1996: 369-373 *passim*).

La reincarnazione è un tema importante che lega Honda a Kiyooki: svegliandosi il giovane mormora all'amico, "Ho fatto un sogno, sai? Ti rivedrò. Lo so. Sotto la cascata" (Mishima 1969a: 399). Due giorni dopo, Kiyooki muore per una broncopolmonite: *Neve di primavera* racconta il suo amore e la sua disperazione nei suoi ultimi due anni di vita, dai diciotto ai vent'anni.



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 no*, Edizioni Yoshin Ryu, Torino.

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

DE MARTINO, ERNESTO

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

DESCARTES, RENÉ

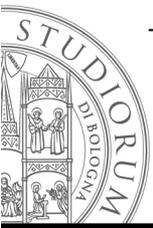
1998 *Discorso sul metodo*, Laterza, Roma-Bari 2007/10.

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.
- 1972 *Histoire de la folie à l'âge classique suivi de Mon corps, ce papier, ce feu et La folie, l'absence d'oeuvre*, Gallimard, Paris, trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Milano 2012/2.

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.

IAROCCHI, 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.
- 1977a *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.

1969 *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.

SENECA, LUCIO ANNEO

2013 *De vita beata*, trad. it. *L'arte di essere felici*, Newton Compton, Roma.

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.

STEWART, 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, DAISETSU 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 – ITA

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 – Storie, 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*.