DONATO DI CRECCHIO

NEVE DI PRIMAVERA: IL CANDORE FERITO



oxp



Neve di primavera: il candore ferito

di Donato Di Crecchio

C’è un momento, nel primo mattino di Tōkyō, in cui l’aria si fa chiarissima e pare che il mondo trattenga il respiro. *Neve di primavera* di Yukio Mishima sembra nascere in quell’attimo: una sospensione assoluta, un bianco che promette ogni forma e

insieme la trattiene. È il 1912, crepuscolo dell'epoca Meiji e soglia della Taishō: un Giappone che ha già ingerito l'Occidente senza averlo ancora digerito, un'aristocrazia decadente che mette il frac su rituali antichi. In questo scenario, Mishima incide un romanzo che è al tempo stesso elegia e annuncio, lirica del disincanto e preludio a un ciclo metafisico: *Il mare della fertilità*. Ma qui, nel primo pannello, l'occhio resta fisso sul candore: una promessa di vita che conduce alla morte, uno splendore che si consuma nella sua stessa purezza.

La scena morale: due nobiltà, due temporalità

La trama è nota e volutamente semplice: Kiyoaki Matsugae, figlio di un casato di recente nobiltà, bello e inetto come solo la bellezza vulnerabile sa essere, ama Satoko Ayakura, figlia di un'antica famiglia aristocratica; la sua indecisione e il gioco delle convenienze lasciano spazio a un fidanzamento di Satoko con un principe della casa imperiale; troppo tardi l'amore si dichiara, e il loro incontro diventa clandestino, estremo, sacrificale. A vegliare — e insieme a interpretare — c'è Honda, amico di Kiyoaki, ragione giuridica, occhio "occidentale" in un mondo che si sfalda.

Due nobiltà: quella "nuova" dei Matsugae, potere economico e titoli conferiti, e quella "antica" degli Ayakura, splendore impoverito ma ancora regolato da un'etichetta che è grammatica del destino. Due temporalità: l'urgenza dell'istante erotico e la continuità dei riti. Mishima mette in scena un conflitto che non è solo sociale; è ontologico. Da un lato la *forma* (kata) come ordine

che contiene il caos; dall'altro il desiderio che scardina, una primavera che scivola in neve. Che cosa resta quando il desiderio attraversa la forma? Un taglio.

Questa parola, *taglio* (*kire* nella tradizione del Nō), è la chiave: è il gesto che separa e al tempo stesso rende visibile, che interrompe la durata per rivelarne il senso. La neve stessa è un taglio: macchia di bianco sulla trama del mondo. L'amore dei due giovani, nato in ritardo e fiorito in clandestinità, non "evolve"; si affila. Si purifica fino a diventare impossibile, e nell'impossibilità trova il suo splendore.

Kiyoaki o l'estetica dell'inerzia

Kiyoaki ha la bellezza dei vasi troppo sottili: vibra e si incrina. Non gli manca la sensibilità, gli manca la decisione. Non è il principe romantico che lotta contro il mondo; è il giovane che s'incanta davanti alle forme del mondo. Questo tratto, spesso scambiato per debolezza psicologica, è invece cifra metafisica: è il destino di chi scambia la perfezione del modo per verità — la forma lo trattiene, la decisione si dissolve. In lui la forma non è cornice, è sostanza. Ogni gesto è misurato sulla sua armonia, ogni parola si ascolta prima di dirsi, come per non disturbare l'aria.

Si comprende allora perché l'amore diventi in lui malattia. L'eros reclama il salto nell'azione, ma l'io estetico teme il peso della realtà — preferisce la febbre dell'attesa alla conflagrazione del presente. Nel ritardo di Kiyoaki c'è una teologia della forma: egli

vuole che l'amore sia perfetto prima di essere vero. E la perfezione, nel mondo, si paga con la perdita.

Satoko: sovranità e rinuncia

Satoko è l'enigma luminoso del romanzo. Sotto il velo di un'educazione impeccabile vibra una volontà di sovranità. È lei — non Kiyoaki — a scegliere il momento del sì e quello del ritiro, il ritmo degli incontri, la qualità del pericolo. Quando la trama sociale stringe il cappio, Satoko non si aggrappa al compromesso: compie un atto verticale, una rinuncia che è insieme condanna del mondo e sua trasfigurazione. Nel suo ingresso in convento non c'è un "no" isterico all'ordine; c'è un "sì" assoluto a una forma più alta, che sottrae l'amore a ogni uso, anche a quello della felicità.

Qui Mishima tocca il nucleo sapienziale della tradizione: la rinuncia non è negazione della vita; è il suo compimento per sottrazione. Satoko toglie, e togliendo svela. Il suo gesto è l'analogo spirituale della lama che incide il legno nell'*intaglio*: ciò che resta è figura proprio perché molto è stato tolto.

Honda: la veglia del Logos

Se Kiyoaki è l'eros e Satoko la forma che trascende, Honda è lo sguardo che salva. "Salvare" qui non significa guarire: significa tenere il filo, testimoniare che l'enigma ha lasciato tracce. Giurista in formazione, tenace e leale, Honda è il primo custode

del grande motivo del ciclo: la metempsicosi, la possibilità che la vita transiti da un'esistenza all'altra. Ma già in *Neve di primavera* il suo compito è più sobrio e più alto: rendere intelligibile il dolore, ricondurlo a una grammatica, sottrarlo all'oceano muto degli eventi.

In un'epoca che cambia troppo in fretta, Honda è la memoria che pensa. Senza di lui, il candore si dissolverebbe nel nulla; con lui, il candore diventa storia e il dolore diventa destino. La modernità entra nel romanzo sotto forma di ragione, sì, ma una ragione che sa inginocchiarsi davanti al mistero, e ne prende nota.

Mono no aware: la dolcezza del perire

C'è una parola giapponese, *mono no aware*, che indica la tenerezza triste con cui si guarda a ciò che passa. Non è malinconia sterile né sentimentalismo: è intelligenza del tempo. *Neve di primavera* è un laboratorio di *aware*: ogni scena è un'uscita silenziosa, una bellezza colta nell'istante in cui si allontana. La neve non è solo simbolo di purezza; è calendario. Cade quando i cuori si accendono, ricopre quando i corpi si spengono. In questo movimento, Mishima orchestra una liturgia del perire: i palazzi, le cerimonie, i ventagli, i kimono, i giardini, persino le frasi di cortesia—tutto è sull'orlo del congedo.

La poesia del romanzo è dunque inseparabile dalla sua ontologia. Perché ciò che commuove è proprio l'unità di bellezza e perdita: l'oggetto è bello perché sta finendo. L'amore è assoluto perché

non può durare. La primavera promette e la neve smentisce, ma nella smentita si compie un'eleganza severa, come un *Nō* in cui il danzatore si arresta sul bordo, e nel suo arresto fa apparire l'invisibile.

Eros e rituale: il corpo come forma

Mishima, scrittore del corpo, non è mai osceno. L'erotismo di Kiyoaki e Satoko è musicale, fatto di passaggi d'aria, di mani su un paravento, di sospensioni. La passione non è semplice natura; è *forma della natura*, natura che ha trovato ritmo. In questo senso, l'amore dei due giovani non è "contro" il rituale: è il suo esito estremo. Non c'è antitesi tra eros e rito; c'è uno scarto, un *kire*: quando l'intensità supera la misura, la misura si spezza e si salva, perché rivela la propria origine sacrale.

Che il romanzo conduca la passione a un esito tragico non è moralismo. È metafisica della forma: ciò che non può essere integrato, in un ordine simbolico, viene sacralizzato nella perdita. Il convento, il gelo, la febbre, la morte: non sono castighi, sono liturgie. La tragedia lava. E lavando, scolpisce.

L'ironia del titolo del ciclo: *Il mare della fertilità*

La tetralogia cui *Neve di primavera* dà inizio porta un titolo straordinariamente ironico: *Il mare della fertilità* è una distesa lunare, un *mare* che non è mare e una *fertilità* che non genera. Mishima annuncia sin d'ora un teorema vertiginoso: la promessa

dell’eterno ritorno (le reincarnazioni che Honda inseguirà per decenni) conduce, infine, a un vuoto radicale, a un mare sterile. Il primo romanzo dispone le pedine con la grazia di un rito primaverile, ma una vena scura attraversa già il tableau: la bellezza, se sciolta dalla verità, divora. La forma, senza fondamento, si fa idolo.

Questo paradosso — fertilità che si consuma, forma che si idolatra — è il cuore dell’operazione di Mishima sulla modernità giapponese: un mondo che tenta di salvare i riti separandoli dalla fede di cui erano gesto. Così la neve imbianca, ma ciò che copre è già cenere.

Politica della purezza: impero, classe, scenario

Sul piano storico, il romanzo è anche un acuto teatro delle classi. I Matsugae, nobiltà “nuova”, portano in salotto la modernità occidentale, l’efficienza, il denaro; gli Ayakura, nobiltà “antica”, custodiscono l’etichetta come ultimo baluardo. Al centro, l’Impero — presenza invisibile e potentissima — fissa le regole del possibile. Il fidanzamento di Satoko con un principe imperiale non è una scelta privata: è il dispositivo attraverso cui la società protegge la propria immagine. Violare quel patto significa oltraggiare non tanto una famiglia quanto l’ordine simbolico che regge il Paese.

Eppure Mishima non scrive un romanzo a tesi. Non c’è accusa né apologia. C’è, piuttosto, un ascolto drammatico dei legami. L’ordine stringe, sì, ma proprio stringendo rende visibile la fibra

dei personaggi: alcuni si spezzano, altri si *danno* — e nel darsi diventano più di sé. Satoko, scegliendo la clausura, sottrae il proprio corpo alla macchina sociale e, così facendo, lo restituisce all'assoluto. Kiyoaki, inseguendola nella neve, sacrifica la vita al desiderio che ormai non è più desiderio, ma voto.

Estetiche in dialogo: *miyabi*, *yūgen*, *iki*, *ma*

Il romanzo è un crocevia di estetiche tradizionali: il *miyabi* (raffinatezza cortigiana) plasma l'educazione di Satoko; il *yūgen* (profondità misteriosa) vibra nei silenzi e nelle stanze in penombra; l'*iki* (grazia disinvolta) appartiene ai modi urbani di una Tōkyō che imita Parigi; il *ma* (intervallo vivo) governa il tempo dell'attesa, dell'allusione, della distanza che non separa ma fa respirare.

Mishima orchestra questi principi con una prosa arabescata e lucidissima. Non indulge al decorativismo fine a sé stesso: usa la bellezza come strumento cognitivo. Una scena "bella" non è un'illustrazione; è un teorema: ci dice come il mondo, per manifestarsi, abbia bisogno di veli. La verità non giunge nei bagliori del proiettore, ma nella penombra dei *byōbu*, i paraventi che modulano lo spazio. E la neve è il più grande paravento: cancella i contorni grossolani per lasciare emergere le linee essenziali.

Soglia e silenzio: quando la forma diventa destino

C'è nel libro una riflessione continua sulla *soglia*. Porte scorrevoli, corridoi, giardini interni, carrozze chiuse da tendine, cuscini d'ombra: il mondo di *Neve di primavera* è fatto di soglie più che di stanze. La soglia non è il luogo del forse; è il luogo in cui il senso si concentra e si decide. Kiyoaki resta a lungo su questa soglia: guarda l'amore da dietro un velo, fino a quando, toccato dal pericolo della perdita, la attraversa d'un tratto. Troppo tardi.

Satoko, invece, è signora delle soglie: le apre e le chiude con gesto sobrio, come chi conosce le correnti dell'aria. Quando varca l'ultima — quella del convento — il mondo si ricompone in un ordine nuovo, sommesso e implacabile. Mishima suggerisce che la forma, quando è davvero forma, non è un guscio: è destino.

La morte come chiarificazione

La scena finale — l'inseguimento nella neve, la febbre, il dissolversi — non è una semplice punizione narrativa. È un atto conoscitivo. La morte, in Mishima, non aggiunge significato; lo *rende visibile*. Come in una stampa *ukiyo-e* in cui il bianco del foglio, finalmente, prende il posto del colore, la vita di Kiyoaki, al suo culmine, si chiarisce sottraendosi. Honda sarà il custode di questa chiarità: la seguirà come si segue una traccia su un campo innevato, sapendo che al disgelo le orme si confondono. Da qui, tutto il ciclo prende impeto.

Etica della bellezza: un monito tradizionale

Leggere *Neve di primavera* "in chiave tradizionale" non significa rimpiangere un passato idealizzato. Significa, più sobriamente, riconoscere che la bellezza esige ordine, che l'eros reclama rito, che la forma educa il desiderio o lo consuma. Il romanzo mostra, senza prediche, che una civiltà sopravvive finché i suoi gesti sanno ancora dire *perché*. Quando restano solo i *come* — i cerimoniali svuotati, le etichette senza pietà — la bellezza si fa fragile e aguzza, scintilla e taglia. Kiyoaki, coltivato nell'estetica e privo di fondamento, è figlio di una liturgia che ha dimenticato il suo altare.

Questo è il punto più radicale della poesia di Mishima: non il culto della forma in quanto tale, ma la nostalgia di una forma *vera*, capace di tenere insieme vita e legge, carne e voto, gioia e perdita. È un richiamo esigente, che non consola — e proprio per questo educa.

Lingua e ritmo: l'arte di un barocco disciplinato

Sul piano stilistico, *Neve di primavera* pratica un barocco disciplinato: immagini ricchissime, sintassi ampia, ma sempre governate da una necessità interna. La descrizione non si adagia; avanza. Ogni dettaglio è funzionale al *tono* — e il tono è il vero protagonista del romanzo. Non si leggono "scene": si attraversano *climi*. È letteratura atmosferica nel senso alto: la psicologia dei personaggi coincide con il tempo meteorologico

del racconto. Quando la neve cade, non è perché “fuori nevica”: è perché l’anima, finalmente, conosce la propria stagione.

Questa fusione è uno dei massimi risultati di Mishima. In troppi romanzi l’ambiente è scenografia; qui è ontologia. La città, le residenze, i templi, i giardini, i percorsi in carrozza, tutto è parte di un organismo simbolico in cui i personaggi respirano — e muoiono — con naturale necessità.

Una conclusione come inchino

Che cosa ci lascia *Neve di primavera*? Un inchino. La figura si piega, non per sottomissione, ma per rispetto del mistero che la supera. L’amore, quando è vero, eccede i calcoli; la forma, quando è vera, chiede il sacrificio. Kiyoaki e Satoko non sono eroi romantici né vittime di un’epoca: sono, più precisamente, due figure votive. Offrono, ciascuno a suo modo, la parte più preziosa: lui la vita, lei la possibilità della vita. E nel loro offrire ci dicono che la bellezza non è mai gratis.

Il lettore moderno, che abita un tempo rumoroso e svelto, può trovare in questo romanzo un esercizio di *attenzione*. Non un moralismo, ma una pedagogia dello sguardo: imparare a distinguere tra forma e formalismo, tra rito e routine, tra eleganza e moda. E soprattutto riconoscere che ci sono soglie che non si possono oltrepassare senza perdersi — e soglie che bisogna oltrepassare per salvarsi.

Neve di primavera è, alla fine, un’arte del limite: insegna a fermarsi dove l’anima si chiarisce, a osare dove l’anima si

compie. La neve che cade sul desiderio non lo spegne: lo rende visibile. La primavera che pulsa sotto il bianco non promette eternità: promette la verità del tempo, che è passaggio e dono. E la bellezza, quando accetta di morire, diventa tradizione: non il museo delle cose defunte, ma la trasmissione viva di un gesto, di un respiro, di un inchino che dice: *così si fa quando si vuole onorare ciò che conta*.

Sotto il bianco, l'acqua attende il nome.
Una finestra scorre e il mondo trattiene il fiato.
Là dove il desiderio esita, nasce la forma;
là dove la forma rinuncia, l'amore si fa voto.
Cadendo, la neve scolpisce i contorni dell'invisibile.
Quando tutto tace, una sola orma resta:
l'arte del limite, che salva la primavera dal suo eccesso.

Postilla: fili per ulteriori letture

Chi volesse proseguire la meditazione troverà in *Cavalli in fuga*, *Il tempio dell'alba* e *Il degrado dell'angelo* le variazioni di un medesimo motivo: la ricerca di Honda, la figura della reincarnazione, il progressivo svuotarsi della promessa ciclica fino all'ultimo, vertiginoso, nulla. Rileggere *Neve di primavera* alla luce dell'ultimo volume significa capire retrospettivamente che la neve, fin dall'inizio, era forse cenere di una festa già bruciata — e che proprio per questo la sua caduta è stata così perfetta.