



## *Oltre la porta: iki e libertà nella Madame de Sade di Mishima Yukio<sup>1</sup>*

di Loris Zevrain  
(Università degli Studi di Milano)

**ABSTRACT:** L'articolo analizza il dramma *Madame de Sade* di Mishima Yukio concentrandosi sull'atto finale in cui la marchesa Renée, dopo aver sostenuto il marito durante i lunghi anni della prigionia, rifiuta di incontrarlo e si ritira in convento. Attraverso il prisma delle teorie esposte da Kuki Shūzō in *La struttura dell'iki*, la scelta apparentemente irrazionale della protagonista viene reinterpretata in chiave esistenzialista come un atto di autodeterminazione che ridefinisce il significato della sua esistenza. L'analisi delle pagine conclusive del dramma mette in luce come l'*iki* – e in particolare i poli concettuali di *amami* e *shibumi* ad esso legati – siano fondamentali per comprendere la trasformazione di Renée in un simbolo di autonomia e libertà.

**PAROLE CHIAVE:** Mishima Yukio; Madame de Sade; Sado kōshaku fujin; Kuki Shūzō; iki; amae

---

<sup>1</sup> Salvo diversa indicazione, tutte le traduzioni dal giapponese presenti in questo articolo sono a cura dell'autore.



Non posso assolutamente ricordarmi di te perché non ti ho mai dimenticato.

(忘れねばこそ思ひ出さず候)<sup>2</sup>

(Takao della casa Miura di Yoshiwara)

## MADAME DE SADE: MISHIMA E IL TEATRO DELL'IDENTITÀ

Il tema dello sguardo attraversa la narrativa da sempre, fungendo spesso da chiave interpretativa per esplorare questioni legate all'identità e alla relazione tra osservatore e osservato. Come già ampiamente evidenziato, Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970) dedica particolare attenzione a questo motivo, riflettendo sui concetti di visibilità e immagine (Amitrano, *cinema* 110), nonché sulle relazioni che essi intrecciano con temi quali il voyeurismo, l'interazione tra il sé e l'altro e l'attrazione per la morte.

Una simile insistenza sullo sguardo invita a concepirlo non come un mero atto percettivo, ma come un'esperienza che investe l'identità del soggetto, oltrepassando la visione riduttiva di semplice "convergence vers moi de deux globes oculaires" (Sartre, *Être* 297) per rivelarsi come una condizione di vulnerabilità di fronte all'altro. Lo sguardo altrui attiva infatti un processo di autocoscienza riflessiva: ciò che si avverte non è soltanto la presenza dell'altro, ma l'esperienza del proprio corpo come 'esposto' e l'impossibilità di sottrarsi a tale esposizione. Così, lo sguardo funge da intermediario che rimanda il soggetto a se stesso, stimolando quell'attività del pensiero attraverso cui l'io diventa cosciente di sé e avvia un percorso di introspezione che lo porta a esplorare gli aspetti più profondi della propria soggettività.

Uno degli esempi più rappresentativi di questa riflessione nel teatro di Mishima è *Madame de Sade* (*Sado kōshaku fujin* サド侯爵夫人), dramma tutto al femminile pubblicato nel 1965 sulla rivista letteraria *Bungei* 文藝 (*Arti letterarie*). L'ispirazione per l'opera viene all'autore in seguito alla lettura di *La vita del Marchese de Sade* (*Sado kōshaku no shōgai* サド侯爵の生涯, 1964) di Shibusawa Tatsuhiko 澁澤龍彦 (1928-1987), scrittore e studioso di letteratura francese.<sup>3</sup> Strutturato in tre atti che coprono circa vent'anni, il dramma è ambientato nel salotto di Madame de Montreuil, madre di Renée de Sade, e racconta il tormento della marchesa nel tentativo di difendere l'onore e la libertà del marito Alphonse. Quest'ultimo non appare mai fisicamente sulla scena: la sua presenza è evocata esclusivamente attraverso le parole delle donne che hanno

---

<sup>2</sup> Celebre verso d'amore tradizionalmente attribuito a Takao, cortigiana nella cittadella del piacere di Yoshiwara, vissuta durante il periodo Edo (1603-1868). Tuttavia, la sua attestazione è anteriore, poiché il componimento compare già in antologie di canti popolari tardo-medievali, a partire dalla *Raccolta di canti d'ozio* (*Kanginshū* 閑吟集, 1518).

<sup>3</sup> Come evidenzia Amitrano, Mishima e Shibusawa condividevano un interesse per la sessualità eccentrica, talvolta al limite della perversione. Shibusawa, direttore della rivista *Chi to bara* 血と薔薇 (*Il sangue e la rosa*), coinvolse Mishima nella realizzazione del primo numero, al quale l'autore contribuì come ideatore del "servizio speciale" (*tokushū* 特集) di apertura intitolato *Les morts masculines. Otoko no shi* (lett. Morti maschili). Stampato su carta velina, il servizio lasciava intravedere in trasparenza una foto di Mishima in posa come San Sebastiano (Amitrano, *Desiderio* 97).



avuto un ruolo nella sua vita, creando quella che Sica descrive come “una sorta di sessione psichiatrica volta a comprendere chi egli sia davvero, in un gioco di specchi rifrangenti che rimandano immagini moltiplicate e quindi disorientanti” (Sica, *Mishima* 65). Il punto focale dell’opera emerge tuttavia solo nell’atto finale, quando la marchesa, dopo aver dimostrato fin dall’inizio del dramma una fedeltà incrollabile al marito, compie un gesto paradossale: rifiuta di incontrare Alphonse, appena tornato dalla prigionia, e sceglie di ritirarsi in convento. La decisione di Renée sembra sottrarsi a qualsiasi spiegazione razionale e proprio per questo affascina profondamente Mishima, che osserva come in tale scelta si esprima “quanto vi è di più incomprensibile e di più autentico della natura umana” (人間性のもっとも不可解、かつ、もっとも真実なもの) (Mishima, *Sado* 220).

Questa complessità ha suscitato un ampio dibattito critico, spingendo numerosi studiosi a interrogarsi sulle motivazioni che sottendono il comportamento della marchesa. Tra i contributi più interessanti spiccano gli studi di Melanowicz – che attribuisce grande rilevanza al tema dell’illusione nella scelta della donna – e quelli di Yūki – secondo cui Mishima costruisce la scena in modo tale che gli spettatori giungano ad accettare la separazione di Renée dal marchese “più sul piano sensibile che su quello logico” (観客は [...] ルネが彼と訣別するのを、論理的というよりは感覚的に、受け入れるだろう) (55). Seguendo l’approccio di Melanowicz, questo saggio propone una lettura psicologica del dramma, interpretando il gesto paradossale della marchesa alla luce delle riflessioni di Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888-1941) ne *La struttura dell’iki* (“*Iki no kōzō* 「いき」の構造, 1930). In questa prospettiva, la rottura definitiva con Alphonse e con le convenzioni sociali si configura come un’affermazione dei principi di libertà, responsabilità e costruzione del significato individuale. Lungo il percorso delineato da Kuki – che da *amami* 甘味 (dolcezza) conduce a *shibumi* 渋味 (astringenza) passando per *iki* – Renée abbandona progressivamente la dipendenza affettiva da Alphonse per approdare a una negazione radicale del legame che li unisce. Tale movimento emerge come un atto di autodeterminazione profondo e complesso, culminante nel rifiuto di riconoscere un marito ormai ridotto a parodia dell’essere sublime precedentemente immaginato.

La scelta di questo approccio interpretativo si fonda sulle profonde corrispondenze tra il cammino di Renée e quello tratteggiato da Kuki, un parallelismo che trova riscontro anche nell’evoluzione estetica e ideologica di Mishima. Del resto, è l’autore stesso a riconoscere di essere stato segnato nell’infanzia dal sentimento di dipendenza dell’*amae* 甘え<sup>4</sup> (Mishima, *Haha* 126-131). Con la maturazione intellettuale,

---

<sup>4</sup> *Amami* e *amae* derivano entrambi dall’aggettivo *amai* 甘い, che significa “dolce”. *Amami* si riferisce al sapore dolce, mentre *amae*, essendo la forma nominale del verbo *amaeru* 甘える, esprime il concetto di dipendere dagli altri e presupporre la loro benevolenza, ossia “ricevere dolcezza”. Pur condividendo la stessa radice etimologica, i due termini operano in ambiti distinti. In *La struttura dell’iki*, Kuki descrive *amami* come una dolcezza che si proietta verso l’intimità e l’unione, riconducibile a una qualità estetica. In *La struttura dell’amae* (“*Amae*” no kōzō 「甘え」の構造, 1971), Doi Takeo 土居健郎



tuttavia, egli si orienta progressivamente verso l'azione, giungendo a considerare l'*amae* una forma di debolezza, espressione di una 'paura di combattere' dalla quale prende nettamente le distanze. A conferma di ciò, questa posizione si inserisce perfettamente nel discorso che l'autore sviluppa in opere come *La difesa della cultura* (*Bunka bōei-ron* 文化防衛論, 1968), *Dichiarazione anti-rivoluzionaria* (*Han kakumei sengen* 反革命宣言, 1969) e *Sole e acciaio* (*Taiyō to tetsu* 太陽と鉄, 1970),<sup>5</sup> in cui l'azione è elevata a principio etico ed estetico, fulcro di un processo di emancipazione individuale e di risposta alla crisi culturale della modernità.

Da questa prospettiva, dunque, Renée e Mishima sembrano condividere un percorso analogo verso l'autodeterminazione. Attraverso il personaggio della marchesa, l'autore affronta infatti le questioni dell'identità, della libertà e del significato dell'esistenza, rappresentando l'essere umano come artefice del proprio destino e promotore della propria emancipazione. Al tempo stesso, *Madame de Sade* mette in luce l'abilità di Mishima nel "parlare dei tabù, dei codici sociali e dei valori morali, come in una pulsione provocatoria, per poi sezionarli e rigirarli sotto lo sguardo, astenendosi dal giudizio morale e sottolineando la complessità e la fragilità dell'Uomo" (Sica, *Mishima* 75). Questa capacità non solo attesta la profonda competenza dell'autore nel trattare la questione identitaria, ma conferisce alla sua opera quella che Sica definisce un'"universalità atemporale" (*Mishima* 75), rendendone i temi trattati rilevanti e comprensibili al di là del tempo e dello spazio specifico dell'opera stessa.

## UN'ESTETICA DELL'EQUILIBRIO: L'IKI E I SUOI POLI CONCETTUALI

Per comprendere il percorso di Renée verso la negazione radicale – che nell'opera si manifesta nel rifiuto di incontrare il marito Alphonse – è necessario soffermarsi tanto sul punto di partenza quanto su quello di arrivo della protagonista. La marchesa intraprende il suo cammino in una condizione di dipendenza affettiva, riconducibile al

---

(1920-2009) definisce *amae* come un sentimento di dipendenza affettiva, un desiderio di essere accuditi e ricevere indulgenza. I due autori esplorano pertanto dimensioni differenti: Kuki indaga il piano estetico-sensuale con *amami*, mentre Doi approfondisce quello psicologico-relazionale con *amae*. Nell'ambito di questa analisi, tali concetti emergono come aspetti complementari di una medesima esperienza. In Renée, infatti, la dipendenza affettiva nei confronti del marito (*amae*) si esprime attraverso il linguaggio estetico di *amami*, in una tensione verso una forma di unione profonda, al tempo stesso spirituale e corporea, con Alphonse.

<sup>5</sup> *Sole e acciaio* è un testo particolarmente significativo poiché in esso l'autore elabora un vero e proprio codice di condotta in cui forza, disciplina e intelletto si fondono in un equilibrio armonioso. Come osserva Amirano, è soprattutto il viaggio in Grecia del 1952 a consentire a Mishima di acquisire "una maggiore consapevolezza, filosofica ed estetica, della dimensione fisica", favorendo il suo avvicinamento all'azione. La Grecia rappresenta per lui "la scoperta del corpo, della sua importanza e di come possa essere non solo contemplato, ma anche *forgiato*, al fine di avvicinarlo a modelli ideali che sino ad allora erano stati per lui oggetto solo di ammirazione passiva" (corsivo mio) (*viaggio* 128).



binomio *amami-amae*, ma al termine del dramma approda bruscamente a una negazione radicale di tale legame, espressa dal concetto di *shibumi*. La portata di questa trasformazione diventa evidente solo chiarendo il ruolo centrale dell'*iki*, inteso come equilibrio ideale tra le due polarità di *amami* e *shibumi*. A questo scopo, segue una sua breve descrizione.

L'*iki*, ampiamente discusso negli studi letterari e culturali sin dall'era Meiji (1868-1912), è stato a lungo affrontato per lo più in chiave storico-sociale, con un'attenzione circoscritta al *demi-monde* urbano della Edo (oggi Tōkyō) di primo Ottocento. È solo con il trattato di Kuki che il concetto viene assunto come categoria teorica centrale, capace di fondare un discorso sistematico sull'estetica giapponese. In questo quadro, il termine – nato nel contesto dei quartieri di piacere, dove si consolida nel XIX secolo – designa una sensibilità peculiare che Kuki descrive come un vero e proprio “modo d'essere” (存在様態)<sup>6</sup> (*kōzō* 9). Tale sensibilità non resta un ideale astratto, ma si manifesta concretamente nei comportamenti e nello stile di vita degli individui. Come osserva Light, chi abbraccia questo ideale “sought to live a refined, tasteful life” (29), mantenendo un certo distacco dagli attaccamenti esclusivi. Per essere *iki*, ad esempio, una persona ricca dovrebbe disprezzare l'eccessivo attaccamento al denaro, mentre una incline ai piaceri amorosi dovrebbe evitare di lasciarsi sopraffare dal desiderio. Esso comporta dunque un rifiuto dell'attaccamento eccessivo e un impegno per vivere “nella rarefatta atmosfera dell'*amour-goût*”<sup>7</sup> ([...] *amour-goût* の淡い空気のうちに [...] ) (Kuki, *kōzō* 17), conservando un equilibrio tra partecipazione al mondo e distacco interiore.

Sebbene si possano trovare somiglianze con alcuni concetti occidentali, non esiste una parola straniera equivalente che catturi pienamente il significato di *iki*. Termini come “chic” o “elegant”, spesso proposti come traduzioni, ne colgono solo aspetti parziali. Esso, secondo Kuki, è infatti una forma culturale e un fenomeno di coscienza esclusivamente giapponese, un'evidente automanifestazione dello spirito della cultura Yamato (*kōzō* 9).<sup>8</sup> Per comprenderlo non è quindi sufficiente uno studio astratto e logico-formale, esso deve piuttosto essere colto nella propria forma vivente, senza perderne di vista la realtà concreta.

Kuki analizza l'*iki* sotto due prospettive: la struttura *intensiva*, ossia gli attributi che ne definiscono il contenuto semantico, e la struttura *estensiva*, cioè le sue manifestazioni

---

<sup>6</sup> Una definizione pienamente soddisfacente di *iki* resta elusiva poiché il concetto può essere colto con relativa immediatezza nell'esperienza vissuta, ma sfugge a una formulazione concettuale univoca. Per una ricostruzione storicamente fondata dell'emergere dell'*iki* nei quartieri di piacere di Edo e per un'analisi delle sue principali articolazioni, si rinvia all'interessante selezione di saggi dello storico Nishiyama Matsunosuke raccolti nel volume *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*.

<sup>7</sup> L'*amour-goût* è una delle quattro tipologie di amore descritte da Stendhal in *Dell'amore (De l'Amour, 1822)*. Si tratta di un legame elegante, basato sul buon gusto e la raffinatezza sociale. Pur essendo meno intenso rispetto all'*amour-passion* (che Kuki definisce il contrario di *iki*), l'*amour-goût* possiede una sua finezza estetica, come una miniatura graziosa rispetto a un dipinto più audace.

<sup>8</sup> Con questa espressione si fa riferimento alla tradizione culturale considerata autoctona e propriamente giapponese, distinta tanto dalle influenze cinesi quanto da quelle occidentali.



naturali e artistiche. Per comprendere la prima è utile partire dal modello rappresentativo per eccellenza di *iki*, ossia la *geisha* 芸者. Questa figura, “a harmonious unity of voluptuousness and nobility” (Light 29), incarna i tre attributi che fondano l’ideale: *bitai* 媚態 (seduzione), *ikiji* 意気地 (energia spirituale) e *akirame* 諦め (rinuncia). Invero, l’*iki* può essere descritto come una forma di seduzione (*bitai*) arricchita dai due elementi essenziali di *ikiji* – lo spirito di ribellione, coraggio e mondanità derivato dall’etica militare del *bushidō* 武士道 – e *akirame* – la rassegnazione o rinuncia che trova le sue radici nell’esperienza buddhista dell’impermanenza della vita. Da ciò comprendiamo che *bitai* è il fulcro su cui l’*iki* si costruisce, mentre *ikiji* e *akirame* ne definiscono la “coloritura etnica e storica” (民族的、歴史的色彩) (Kuki, *kōzō* 16). Solo attraverso la loro sintesi questi tre elementi acquistano pieno significato, dando vita a un *sistema* morale ed estetico che riflette l’essenza della civiltà giapponese.

Nel riflettere sul gesto paradossale di Renée, assume particolare rilievo il terzo attributo: la rinuncia. Esso affonda le radici nella spiritualità buddhista, rappresentando un atteggiamento di superiore distacco, spontaneo e naturale, che Baccini rende con il termine “sprezzatura” nella sua traduzione italiana del testo di Kuki (*struttura* 60). A differenza degli ideali artistici e letterari tradizionali come *wabi* 侘び e *sabi* 寂び, che promuovono “a disinterested aesthetic contemplation of beauty in the solitude and isolation of nature” (Odin 166), l’*iki* si manifesta nel mondo sociale, e in particolare nei quartieri di piacere. Qui, il distacco buddhista assume la forma di un atteggiamento vicino al *désintéressement*, ed è in questo senso che *akirame* esprime la sensibilità libera dall’affettazione propria della *geisha*. Segnata dalle delusioni amorose vissute nei quartieri di piacere, l’animo della *geisha* si affranca dalla realtà, raggiungendo un’indifferenza che la libera da ogni attaccamento. È dunque in quest’ottica che il distacco di *akirame* rappresenta al contempo una rinuncia volontaria ai legami e un riconoscimento malinconico dell’impermanenza della vita, elevando in tal modo sensualità ed erotismo a una dimensione più raffinata.

Questo modello di liberazione dall’attaccamento trova eco nella condotta della marchesa. La lettura di *Justine, ou les Malheurs de la vertu* – il romanzo che Alphonse scrive in prigione e dona a Renée durante una delle ultime visite – costituisce non solo l’ultima ferita inflitta dal marito, ma anche il punto di rottura definitivo, facendo crollare la fedeltà finora incondizionata della donna. Il senso di questo movimento verso una progressiva rinuncia ai legami della vita reale può essere colto alla luce dei concetti di *amami* e *shibumi*, che rappresentano rispettivamente l’exasperazione in positivo e in negativo dell’*iki* e definiscono l’origine e l’esito del percorso interiore della protagonista. Per questo motivo, si propone di seguito un approfondimento dei due concetti e del loro rapporto con la libertà.

## AMAMI, SHIBUMI E IL RAPPORTO DINAMICO CON LA LIBERTÀ

Il termine *shibumi* trae probabilmente origine dal sapore allappante del cachi, che tuttavia può lasciare emergere anche una sfumatura di dolcezza (*amami*). Tra la



dolcezza di *amami* e l'astringenza di *shibumi* si instaura un rapporto di contrasto; a separarli non è una differenza giudicata in termini di valore assoluto, ma sempre legata al contesto. Invero, lo scarto tra di essi si basa sul rapporto con il "per altro":<sup>9</sup> *amami* tende verso l'intimità e l'unione ('per altro' attivo), *shibumi* verso la moderazione e il distacco ('per altro' passivo).

Questa distinzione trova conferma nelle riflessioni di Doi Takeo 土居健郎 (1920-2009) sul concetto di *amae*, che condivide con *amami* la radice *amai* 甘い (dolce), ma si colloca in una dimensione psicologico-relazionale distinta da quella estetico-sensuale propria di *amami*. Sebbene i due concetti operino su piani diversi, nell'ambito di questa ricerca essi emergono come aspetti complementari di un'unica realtà. Doi, infatti, nel definire *amae*, osserva che "è per sua natura completamente dipendente dall'oggetto e si manifesta come un movimento che aspira alla fusione tra soggetto e oggetto" (甘えは本質的に全く対象依存的であり、主客合一を願う動きである) (155). In tale prospettiva, le dimensioni di *amae* e *amami* si intrecciano, formando un binomio estetico-relazionale che può essere applicato a diversi ideali tradizionali, come *mono no aware* 物の哀れ, *wabi*, *sabi* e *iki*. Ad esempio, sottolinea lo psicologo, l'ideale di *mono no aware* esprime un'emozione profonda che connette intimamente il soggetto all'oggetto. *Wabi* e *sabi*, invece, pur incarnando un quietismo che implica una rinuncia alla società umana, apparendo così opposti al desiderio di contatto espresso da *amae* e *amami*, racchiudono in sé una serenità che esprime una forma di identità con l'ambiente circostante.

Per quanto riguarda il legame tra *amami*, *iki* e *shibumi*, tutti rientrano nella sfera dell'essere sessualmente specificato e descrivono una modalità esistenziale che, come già sottolineato, può essere attiva o passiva. Nel rapporto con l'altro, la dolcezza attiva di *amami* rappresenta la norma, ma, spostandosi verso la passività, il soggetto inizia un percorso che, passando per *iki*, conduce a *shibumi*. In tal modo, fra di essi si instaura "un rapporto lineare. E l'*iki* si colloca a metà del tragitto che va dalla affermazione alla negazione" ([...] 直線的關係に立っている。そして「いき」は肯定より否定への進路の中間に位している) (Kuki, *kōzō* 26). Quando Kuki definisce l'*iki* come "seduzione per la seduzione" (媚態のための媚態) (*kōzō* 17), illustra la trasformazione di *amami* in *iki*. Tuttavia, quando la negazione prende il sopravvento e raggiunge il suo limite estremo, esso evolve in *shibumi*.

Ne *La struttura dell'amae* ("Amae" no *kōzō* 「甘え」の構造, 1971) Doi evidenzia che, sebbene il termine *amae* sia specifico della lingua giapponese, esso rappresenta un fenomeno psicologico universale che trova nella struttura sociale nipponica un terreno particolarmente fertile per manifestarsi (Doi 45). Ciò implica che *amae* "non è soltanto un concetto chiave per comprendere la struttura psichica dei giapponesi, ma

---

<sup>9</sup>Il richiamo al "per altri" evidenzia un parallelismo tra Kuki e Sartre. La realtà umana è caratterizzata da più duplicità, tra cui quella fondamentale dell'"essere-per-sé" e dell'"essere-per-altri". Sartre chiarisce questa distinzione affermando: "Sur une quelconque de mes conduites, il m'est toujours possible de faire converger deux regards, le mien et celui d'autrui" (Sartre, *Être* 92). Di conseguenza, il comportamento del soggetto assume configurazioni diverse a seconda della prospettiva.



rappresenta anche un concetto fondamentale per capire la struttura sociale del

Giappone" ( [...] 甘えは日本人の精神構造を理解するための鍵概念となるばかりでなく、日本の社会構造を理解するための鍵概念ともなるといえることができる) (Doi 45). In questo senso, l'aggettivo *amai*, non si riferisce solo alla dolcezza nel gusto, ma anche al carattere di una persona. Infatti, se si dice che A è *amai* nei confronti di B, ciò significa che A tende ad accogliere con indulgenza il comportamento di B, offrendo uno spazio relazionale all'interno del quale quest'ultimo può sentirsi libero di dipendere dall'altro o di confidare tacitamente nella sua benevolenza. Allo stesso modo, dire che una visione è *amai* indica che essa è eccessivamente ottimistica e non riflette adeguatamente la realtà dei fatti, un errore che si manifesta quando il pensiero indulgente o desiderante prende il sopravvento sul giudizio della persona (Doi 46).

Nell'analizzare la condotta di Renée, risulta particolarmente interessante approfondire la relazione tra il concetto di *amae* e l'idea di libertà nella cultura giapponese, un tema che Doi esplora accuratamente. Il termine utilizzato tradizionalmente per tradurre l'inglese *freedom* è *jiyū* 自由, di origine cinese. Espressioni come *jiyū-kimama* 自由気儘 (lett. "fare come si vuole") rivelano come il significato originario di *jiyū* sia intimamente connesso al desiderio di *amae*. A differenza della concezione occidentale, che attribuisce alla libertà una connotazione fortemente positiva, *jiyū* porta con sé un'accezione negativa, associata a caparbietà o egoismo. In effetti, come sottolinea Doi, in Giappone "la libertà è stata tradizionalmente intesa come la libertà di indulgere nell'*amae*, cioè come il permesso di comportarsi secondo i propri capricci, e non come libertà dall'*amae*" ( [...] 従来自由といえば、甘える自由、すなわちわがまを意味したと考えられる。それは決して甘えからの自由とはならなかった) (132).

Con l'inizio dell'era Meiji, nella seconda metà del XIX secolo, *jiyū* diventa il termine standard per tradurre i concetti occidentali di *freedom* e *liberty*. Nonostante ciò, in Giappone *jiyū* continua a mantenere una certa ambiguità. Secondo Doi, questa differenza ha radici storiche: in Occidente, l'idea di libertà nasce dalla distinzione tra uomo libero e schiavo nell'antica Grecia, dove il concetto implica l'assenza di subordinazione, implicita nella condizione di schiavitù. È dunque per questo motivo che la libertà "si è legata a concetti come i diritti umani e la dignità, diventando così qualcosa di positivo e desiderabile" ( [...] 自由が人間の権利とか尊厳などの観念と結びつき、よいもの望ましいものとなったのであろう) (133).

Oltre a ciò, in Occidente la libertà costituisce il fondamento per affermare la centralità dell'individuo rispetto al gruppo, un principio che si pone in netto contrasto con la concezione nipponica di *jiyū*. In Giappone, infatti, *jiyū* può essere inteso come il diritto di agire secondo i propri desideri, ma porta con sé una sfumatura di *wagamama* 我儘, ossia egoismo o autoindulgenza. Questo atteggiamento genera un conflitto inevitabile: l'individuo cerca la libertà per sottrarsi alle aspettative del gruppo, senza però riuscire mai a superare del tutto la propria dipendenza latente da esso. Del resto, l'idea di *amae*, radice culturale di *jiyū*, "implica la necessità dell'altro" ( [...] 甘えは他



を必要とすることであり [...] ) (Doi 133-134), rendendo impossibile una piena corrispondenza tra la concezione occidentale e quella giapponese di libertà individuale.

L'introduzione della concezione occidentale di libertà durante l'era Meiji rappresenta per questi motivi un vero e proprio shock culturale: l'individuo oscilla tra il desiderio di autonomia e la difficoltà di liberarsi dai legami con il gruppo, vivendo un profondo conflitto interiore. Paradossalmente, osserva Doi, la libertà all'occidentale che i giapponesi credevano di perseguire era probabilmente nient'altro che una libertà alla giapponese (136). Questa tensione irrisolta tra individualità e appartenenza segna profondamente la cultura nipponica a partire dall'era Meiji, trovando ampia espressione nella letteratura moderna, che ne riflette ambiguità e conseguenze sull'identità nazionale e soggettiva.<sup>10</sup>

Le riflessioni fin qui sviluppate consentono di comprendere più a fondo il gesto di Renée. In un mondo postrivoluzionario in cui i valori tradizionali si sgretolano e profondamente segnata dalle sofferenze inflitte da Alphonse, la marchesa sperimenta sulla propria pelle il conflitto tra desiderio di autonomia e dipendenza emotiva. Nell'atto finale del dramma, la donna abbandona lo spirito di *amae* che nutriva la sua devozione al marchese e intraprende un percorso che, passando per *iki*, culmina in *shibumi*, ossia il distacco radicale dagli attaccamenti. L'analisi dell'atto finale che segue mostra come questa transizione verso la negazione si realizzi, rivelando la profondità del processo di autodeterminazione della protagonista.

## È TORNATA LA PRIMAVERA

Per tredici anni, Renée visita regolarmente Alphonse nel carcere di Vincennes, temendo che ridurre la frequenza delle visite possa svelare al marito i segni del tempo sul proprio volto. Dopo la Rivoluzione, con l'abolizione dei mandati d'arresto da parte dell'Assemblea costituente, il ritorno del marchese sembra ormai prossimo. All'improvviso, però, Renée interrompe le sue visite. Alla madre, perplessa, la marchesa spiega: Non è più necessario andare. Se si aspetta, prima o poi tornerà" (もう行くには及びません。待っていれば、いずれ帰ってくるのですもの) (Mishima, *Sado* 91). In realtà, la vera motivazione emerge solo più tardi, quando la donna annuncia il suo ritiro in convento senza prima incontrare Alphonse o confrontarsi con la madre. Renée parla di lunghe riflessioni che, come un fiume che scava il proprio letto, hanno plasmato in lei una volontà di rinuncia al mondo. Madame de Simiane – la monaca che la accoglierà – interpreta questa decisione come un segno di ispirazione divina, una luce sacra destinata non solo a guidare Renée fuori dalle sofferenze, ma anche a illuminare

---

<sup>10</sup> Ancora nel 1994, in occasione del conferimento del premio Nobel, Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (1935-2023) riconosceva la persistenza della crisi identitaria giapponese – profondamente radicata in un'ambivalenza culturale – e affermava: "[...] present-day Japan is split between two opposite poles of ambiguity. I too am living as a writer with this polarisation imprinted on me like a deep scar" (Ōe, *Japan*).



Alphonse, risvegliando in lui la scintilla della redenzione. La marchesa, tuttavia, resta incerta sulla natura di questa luce: pur percependola come sacra, ne intuisce un'origine diversa da quella immaginata da Simiane. Il dubbio nasce dalla lettura di *Justine*, opera che la scuote profondamente e che la induce a riconsiderare il marito, fino a quel momento visto come uno di quegli "insetti nell'ambra" (虫入りの琥珀) (Mishima, *Sado* 97), un fulcro immobile di bei ricordi nonostante le atrocità dei suoi vizi. Con la lettura del testo di Alphonse, Renée si riconosce nei tratti dell'eroina: una figura perseguitata ma incrollabile, una "bête fidèle à sa vertu" (Fukuda 68) che sopravvive a una sequenza inarrestabile di sofferenze sino alla morte sventurata. Riflettersi nell'opera le rivela segreti profondi non solo sulla propria anima e corpo, ma anche sul marito, che diventa "l'unica persona con cui Renée si confronta con tutto il suo essere" ( [...] ルネが全存在を挙げて対決するのはサドしかない [...] ) (Yūki 46-47). La marchesa comprende allora che, nella sua prigionia e nell'incapacità di agire, Alphonse

[...] ha finito per rinchiudermi all'interno di una storia. Ha reso prigioniere tutte noi, che stavamo fuori dal carcere. E così la nostra esistenza, insieme alle molte sofferenze che abbiamo attraversato, non sono state che un futile sforzo. Abbiamo vissuto, agito, sofferto e gridato unicamente per contribuire al compimento di una storia terribile.

( [...] アルフォンスは私を、一つの物語のなかへ閉じ込めてしまった。牢の外側にいる私たちのほうが、のこらず牢に入れられてしまった。私たちの一生は、私たちの苦難の数々は、おかげではかない徒労に終わった。一つの怖ろしい物語の、こんな成就を助けるためだけに、私たちは生き、動き、悲しみ、叫んでいたのをごさいます。)(Mishima, *Sado* 117)

Il mondo che il marito ha creato non è altro che una costruzione intellettuale, un regno di piaceri e atrocità dove la virtù e le sofferenze di Renée – come quelle delle altre donne – hanno perso ogni significato, trasformandosi in semplici episodi nella storia di *Justine*. Il romanzo non è altro che "una ricostruzione sistematica del suo mondo interiore" (内的世界を、体系的に再構築したもの) (Arimoto 19), un espediente di Alphonse per trasformare l'ordine sociale in un'illusione e consumare la propria vendetta contro la società che ha represso i suoi desideri. Con questa consapevolezza, Renée inizia a vedere il marchese sotto una nuova luce. L'uomo che conosceva non esiste più: egli appare ora come una figura quasi mitologica, un nuovo Lucifero che si erge al di sopra di tempo e spazio, raccogliendo i vizi del mondo per tendere all'eternità.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Riguardo le vicinanze tra Lucifero e Alphonse, sono significative le parole tratte dal *Libro di Isaia* che Sica richiama nella sua analisi di Tōru, uno dei protagonisti de *La decomposizione dell'angelo* (*Tennin gosui* 天人五衰, 1970). Pur riferite a un personaggio diverso, sembrano perfettamente applicabili alla trasformazione che interessa attualmente Alphonse: "Come Lucifero (angelo portatore di luce – *lux ferre* – prima di essere precipitato dai Cieli agli Inferi) [Tōru/Alphonse] proclama 'Salirò in cielo, sopra le stelle di Dio innalzerò il mio trono, dimorerò sul monte dell'assemblea, nella vera dimora divina. Salirò sulle regioni superiori delle nubi, mi farò uguale all'Altissimo'" (*La Sacra Bibbia*, Isaia 14.13-14; cit. in Sica, *Mare* 272).



In questa visione, dipinta da Renée con un linguaggio ricco di metafore, Alphonse diventa un arcangelo caduto, un “cavaliere devoto” (敬虔な騎士) (Mishima, *Sado* 120) che galoppa verso il paradiso su un bianco destriero. Come osserva Yūki, questa sovrabbondanza retorica tradisce la profonda solitudine di Renée. La marchesa, in un certo senso, diventa così una proiezione dello stesso Alphonse, “che in prigione, privato di ogni altro mezzo di espressione, trascorse gran parte della vita a trascrivere i propri pensieri sotto forma di racconti, ossia di lunghe metafore” ( [...] 牢獄で、他の一の表現手段を奪われて、自己の思想を、物語、即ち長い比喩として書きとめることで生涯の過半を費やした [...] ) (54). Di fronte a questa realtà, Renée prende coscienza della sua prigionia: mentre il marito, libero dalla carne e dal tempo, ha raggiunto una dimensione superiore, lei rimane intrappolata nella realtà terrena, vincolata alle sofferenze e alle convenzioni sociali che la opprimono. Il dolore suscitato da questa consapevolezza le concede però la distanza psichica e l'imparzialità necessarie per cogliere appieno la bellezza di Alphonse. Quella di Renée è una contemplazione estetica che è al tempo stesso esperienza sensibile e corporea:

L'armatura scintilla appena nella luce violacea che egli riversa in questo mondo. Nelle cesellature del ferro, corrosa dal sangue, compaiono rose al posto degli arabeschi e corde in luogo dei festoni. E lo scudo riflette lo scarlatta della pelle delle donne arse da grandi ferri roventi; le pene, i dolori, le grida degli uomini si ergono lungo ciascun corno dell'austero elmo d'argento, mentre egli porta alle labbra la spada sazia di sangue e pronuncia con virile fermezza le parole del giuramento. Dall'elmo spuntano i suoi capelli biondi, che circondano come un alone di luce il suo pallido volto; la corazza, impenetrabile, è simile a uno specchio d'argento velato dal respiro degli uomini. Tolti i guanti di ferro, appaiono mani candide e belle come quelle di una donna; quando sfiorano il capo degli uomini, anche il più disprezzato, il più reietto, questi ritrova il coraggio e lo segue, avanzando con slancio verso il campo di battaglia rischiarato dall'alba. Egli balza, si leva in volo. Sul petto dell'armatura d'argento si imprime nitidamente, dopo la carneficina grondante di sangue, lo spettacolo del più silenzioso convito di un milione di cadaveri. Per effetto della sua fredda forza di ghiaccio, i gigli macchiati di sangue tornano candidi, e i cavalli bianchi, chiazzati di rosso, gonfiano il petto come prue di velieri e avanzano verso il cielo solcato dai lampi del mattino. Allora il cielo si lacera, e una luce simile a un'inondazione trabocca: quella luce sacra che acceca senza eccezione gli occhi di chi la contempla.

(あの人がこの世に及ぼす董いろの光りの中で、あの甲冑がほのかに輝やく。血に錆びた鉄の浮き出し模様の、唐草の代りに薔薇が、花絡の代りに縄が。そしてその楯は大きな焼鏝の、火に焙られた女の肌の紅いを映し出し、人の悩み、人の苦しみ、人の叫びが、けだかい銀の兜の角ごとにそそり立ち、あの人は血に飽きた剣を唇にあてて、雄々しく誓いの言葉を述べる。兜から洩れたあの人の金髪は、円光のように蒼ざめた顔を取り巻き、あの人の難攻不落の鎧は、人々の吐息に燻んだ銀の鏡のよう。籠手を外してあらわれた女のような白い美しい手が、人々の頭に触れると、もっとも蔑まれ、もっとも見捨てられた人も勇気を取り戻し、あの人のあとに従って、暁のほのめく戦場へ勇み立つ。あの人は飛ぶのです。天翔けるのです。銀が鎧の胸に、血みどろの殺戮のあと、この世でもっとも静かな百万の屍の宴のさまをありありと宿して。あの人の冷たい氷の力で、血に濡れた百合はふたたび白く、血のまだらに染った白い馬は、帆船の船首のように胸を張って、朝の稲妻のさし交わす空へ進んでゆく。そのとき空は破れて、洪水のような光りが、見た人の目をのこらず盲らにするあの聖い光りが溢れるのです。)(Mishima, *Sado* 120-121)



Ma Renée non si lascia sopraffare da questa visione. Per liberarsi dalla sua prigionia, compie un gesto simbolico e definitivo: uccide metaforicamente il marito, separandolo dalla sua natura umana e riconoscendolo come un'entità ormai estranea alla sua esistenza. Nella propria immaginazione, Alphonse smette di essere uomo per trasformarsi in un semidio, un essere puro e trascendente che ha abbandonato le catene del corpo. In questo passaggio, come osserva Fukuda, Mishima costruisce una scena di "auto-anéantissement sans verser de sang" (70). Paradossalmente, la trasfigurazione di Alphonse non porta con sé alcun impulso distruttivo, ma piuttosto uno generativo: essa consente infatti al marchese di elevarsi a una dimensione superiore e spinge Renée a spezzare i legami con il passato e con le strutture preesistenti, aprendo in questo modo la strada alla creazione di una nuova realtà.

La morte simbolica di Alphonse svuota di senso la sua esistenza terrena e Renée affronta per la prima volta l'"angoscia", intesa come presa di coscienza della propria libertà assoluta e della responsabilità che ne deriva. La marchesa comprende che il significato della vita non è dato, ma creato da ciascuno di noi, accettandone pienamente le conseguenze. Qui, il richiamo al principio cardine dell'esistenzialismo è evidente: "l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait." (Sartre, *existentialisme* 22). In linea con questo principio, Renée prende in mano la propria vita, riscrivendo il finale del romanzo di cui è protagonista e spodestando Alphonse dal ruolo di autore del suo destino. Se in *Justine* la liberazione della protagonista si realizza solo nella morte, Renée rifiuta questa via: per lei, la morte sarebbe "une néantisation toujours possible de mes possibles" (corsivo dell'autore) (Sartre, *Être* 589). Opta invece per il ritiro in convento, una scelta che non si configura come rinuncia alla vita, ma come sottrazione consapevole dai vincoli e dalle dinamiche del mondo esterno, un gesto simbolicamente codificato di liberazione. Il ritiro religioso richiama invero il motivo della tonsura della dama aristocratica, *topos* ricorrente nella letteratura classica, medievale e di prima modernità giapponese, in cui l'ingresso nella vita religiosa sancisce la rottura definitiva con il giogo della relazione eterosessuale e con la dipendenza dalla controparte maschile. In questa prospettiva, la decisione di Renée si iscrive dunque in una tradizione culturale che Mishima conosce profondamente e che attribuisce al ritiro monastico il valore di un atto di autodeterminazione pienamente legittimato sul piano simbolico e sociale. La marchesa si emancipa così dalla dipendenza dall'"Altro" e, affermando la propria superiorità come individuo rispetto al gruppo, abbandona il campo dell'*amae*. Il cambiamento che la vede protagonista è netto, radicale. Lungo il percorso descritto da Kuki – che da *amami* conduce a *shibumi* – Renée sfugge all'equilibrio di *iki* e sprofonda in *shibumi*.

Törnqvist si chiede se il rifiuto della marchesa debba essere interpretato come apostasia o rinascita (102).<sup>12</sup> In realtà, alla luce di quanto esposto, esso rappresenta entrambe le cose: apostasia e rinascita. Questo movimento verso la negazione segna infatti l'approdo della donna al concetto sartriano di "odio", inteso non tanto come condanna, ma come esito di un'umiliazione profonda. La lettura di *Justine* agisce da

---

<sup>12</sup> A riguardo, è interessante osservare che il nome Renée deriva dal latino *renatus*, che significa "rinato" o "rigenerato".



catalizzatore per tale sentimento, poiché è “l’acte d’autrui par quoi j’ai été mis en état de *subir sa liberté*” (corsivo dell’autore) (Sartre, *Être* 451). Questo atto risulta umiliante in quanto rivela la propria oggettificazione come strumento al servizio della libertà altrui. Di fronte a tale rivelazione, l’essere sperimenta una rassegnazione profonda, in cui viene abbandonata ogni aspirazione di fusione con l’altro. È in questo preciso istante che Renée compie il brusco passaggio dal polo di *amami* a quello di *shibumi*. La marchesa, del resto, aspira a riconquistare la libertà assoluta, a ‘rinascere’, annullando la propria condizione di oggetto per l’altro e superando l’alienazione. Come osserva Sartre, “celui qui hait projette de ne plus du tout être objet; et la haine se présente comme une position absolue de la liberté du pour-soi en face de l’autre” (*Être* 451). Coerente con questa scelta, quando la governante Charlotte annuncia l’arrivo del marchese, Renée rifiuta l’incontro, ma non prima di aver indagato sul suo aspetto. Alphonse, trasandato, gonfio e privo di denti, è la parodia dell’essere sublime che la donna immaginava. Mente e corpo, *soma* e *sophia*, si sono irrimediabilmente separati in lui, e l’uomo che attende alla porta non è altro che una triste prova di questa frattura. Il marchese ha trasferito “il mondo dei sensi e delle passioni su un piano squisitamente intellettuale attraverso cui vive tutto” (Mishima, *Madame* 7), lasciando che il suo corpo avvizzisca, svuotato e consumato dal tempo. Non vi è più nulla di divino in lui, solo un guscio vuoto. Così, la marchesa sceglie di “preservare il fantastico interiore per respingere l’orrore della realtà” (Sica, *Mishima* 65) ed è chiaro come “the imaginary de Sade – which Renée is going to take along to a nunnery – is more real and important to her than the old man outside her chambers” (Melanowicz 10). Senza esitazioni, Renée ordina dunque a Charlotte: “Mandalo via. E comunicagli questo: «La signora de Sade non vi rivedrà mai più»” (お帰りしておくれ。そうして、こう申上げて。「侯爵夫人はもう決してお目にかかることはありませんまい」と) (Mishima, *Sado* 122).

## BIBLIOGRAFIA

Amitrano, Giorgio. “Desiderio e paura. Rappresentazioni della morte nell’ultimo Mishima.” *Mishima Yukio e l’atto performativo. Drammaturgie di un artista*, a cura di Giovanni Azzaroni, et al., CLUEB, 2023, pp. 93-107.

---. “Mishima e il cinema.” *Mishima monogatari. Un samurai delle arti*, a cura di Teresa Ciapparoni La Rocca, Lindau, 2020, pp. 110-127.

---. “Mishima in viaggio (1951-1952).” *Il dono dell’airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, a cura di Luca Capponcelli, et al., Firenze UP, 2024, pp. 123-130.

Arimoto, Nobuko. 有元 伸子. “Mishima Yukio *Sado kōshaku fujin*-ron: Renée no henbō” 「三島由紀夫「サド侯爵夫人」論：ルネの変貌」 [Studio su *Madame de Sade* di Mishima Yukio: la trasformazione di Renée]. *Kokubungakukō 国文学攷*, 1986, pp. 11-24.

Doi, Takeo. 土居 健郎. “*Amae*” no kōzō 『「甘え」の構造』 [*La struttura dell’amae*]. Kōbundō 弘文堂, 2013.



Fukuda, Daisuke. "La dialectique du maître et de l'esclave dans *Madame de Sade* de Mishima." *Savoirs et Clinique*, vol. 1, n. 20, 2016, pp. 64-71.

Kuki, Shūzō. 九鬼 周造. "Iki" no kōzō 『「いき」の構造』 [*La struttura dell'iki*]. Aozora Bunko 青空文庫, 2012. ePub.

---. *La struttura dell'iki*. Traduzione e cura di Giovanna Baccini, Adelphi, 1992.

Light, Stephen. *Shūzō Kuki and Jean-Paul Sartre: Influence and Counter-Influence in the Early History of Existential Phenomenology*. Southern Illinois UP, 1987.

Melanowicz, Mikołaj. "The Power of Illusion: Mishima Yukio and *Madame de Sade*." *Japan Review*, vol. 3, 1992, pp. 1-13.

Mishima, Yukio. 三島 由紀夫. "Haha o kataru—watashi no saijō no dokusha" 「母を語る—私の最上の読者」 [*Parlo di mia madre—la mia migliore lettrice*]. *Fujin seikatsu* 婦人生活, ottobre 1958, pp. 126-131.

---. 三島 由紀夫. *Sado kōshaku fujin — Waga tomo Hittorā* 「サド侯爵夫人・わが友ヒットラー」 [*Madame de Sade— Il mio amico Hitler*]. Shinchōsha 新潮社, 2020.

---. *Madame de Sade*. Traduzione di Lydia Origlia, introduzione di Gian Carlo Calza, Guanda, 2016.

Nishiyama, Matsunosuke. *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*. Traduzione e cura di Gerald Groemer. University of Hawai'i Press, 1997.

Odin, Steve. *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*. University of Hawai'i Press, 2001.

Ōe, Kenzaburō. *Japan, The Ambiguous, and Myself*. Discorso per il conferimento del Nobel, 7 dicembre 1994. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1994/oe/lecture/>. Consultato il 02 apr. 2025.

Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard, 2010.

---. *L'existentialisme est un humanisme*. Nagel, 1966.

Sica, Virginia. "Il Mare della Fertilità di Mishima Yukio e *L'anima e il suo destino* di Vito Mancuso: narrativa che precorse una teosofia." *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, a cura di Matilde Mastrangelo, et al., Aracne, 2014, pp. 259-279.

---. "Se Mishima calca ancora le scene..." *AsiaTeatro - rivista di studi online*, annate 2011-2021, fascicolo n. 1: Giappone, pp. 55-77, [www.asiateatro.it/giappone/altri-generi/se-mishima-calca-ancora-le-scene/](http://www.asiateatro.it/giappone/altri-generi/se-mishima-calca-ancora-le-scene/). Consultato il 30 nov. 2024.

Törnqvist, Egil. *The Serious Game: Ingmar Bergman as Stage Director*. Amsterdam UP, 2015, pp. 101-113.

Yūki, Sōichi. 由紀 草一. "Matsuonna no doramatsurugi: *Sado kōshaku fujin-ron*" 「待つ女のドラマツルギー: 「サド侯爵夫人」論」 [*Drammaturgia di una donna in attesa: studio su Madame de Sade*]. *Engeki-gaku ronshū: Nihon engeki gakkai kiyō* 演劇学論集: 日本演劇学会紀要, vol. 45, 2007, pp. 37-56.



**Loris Zevrain** è dottorando in Studi linguistici, letterari e interculturali in ambito europeo ed extra-europeo presso l'Università degli Studi di Milano. La sua ricerca gravita attorno alla letteratura giapponese moderna e contemporanea, con particolare attenzione a temi identitari e al rapporto con l'alterità. Attualmente sta indagando la pulsione scopica e le sue implicazioni euristiche nelle opere narrative, teatrali e cinematografiche di Mishima Yukio. Tra le sue pubblicazioni, "Vis à vis: lo sguardo di Orfeo e Izanagi" (2022) e "L'archetipo del bambino divino nel Buddhismo esoterico" (2021).

<https://orcid.org/0009-0005-1261-4979>

[loris.zevrain@unimi.it](mailto:loris.zevrain@unimi.it)

---

TITLE: *Beyond the Door: Iki and Freedom in Mishima Yukio's Madame de Sade*

ABSTRACT: The article analyses Mishima Yukio's play *Madame de Sade* focusing on the final act in which the Marquise Renée, after having supported her husband during the long years of his imprisonment, refuses to meet him and retires to a nunnery. Through the prism of the theories developed by Kuki Shūzō in *The Structure of Iki*, the protagonist's apparently irrational choice is reinterpreted in an existentialist key as an act of self-determination that redefines the meaning of her existence. The analysis of the final pages of the play highlights how *iki*—and in particular the conceptual poles of *amami* and *shibumi* linked to it—are fundamental to understand Renée's transformation into a symbol of autonomy and freedom.

KEY WORDS: Mishima Yukio; Madame de Sade; Sado kōshaku fujin; Kuki Shūzō; iki; amae

---