

Capitolo 1

La Natura di Saigyō: forme, ruoli e l'inclinazione al *yūgen* 幽玄.

Una delle protagoniste indiscusse e onnipresenti dei *waka* di Saigyō, dato anche dal fatto che egli era appunto un *tonseisha*, è la natura: molto note sono le sue liriche ispirate dalla visione dei ciliegi in fiore di Yoshino-yama 吉野山, tutt'oggi un luogo molto famoso per i suoi *sakura*; oppure dalla struggente vista della luna splendente nel limpido cielo notturno.

Ienaga Saburō, noto storico giapponese, afferma che Saigyō avrebbe raggiunto l'illuminazione più per merito della natura che per gli insegnamenti del Buddha, facendo di lui più un devoto di essa che della dottrina buddhista¹. Per essere precisi, Saigyō inserisce la dottrina buddhista nella natura, facendo di essa una maestra ma soprattutto partecipe del lungo percorso verso la liberazione che accomuna tutti gli esseri senzienti: nelle lunghe giornate d'inverno nel suo tugurio, Saigyō sentiva empatia con tutto ciò che lo circondava, che condivideva con lui la durezza delle condizioni del vivere, usando le sue stesse parole, nel *fuyu no yamazato* 冬の山里. Per esempio, la seguente lirica è stata scritta durante il suo pellegrinaggio nello Shikoku per vedere i luoghi dove il defunto imperatore in ritiro Sutoku, più precisamente mentre soggiornava a Zentsūji, tempio situato sulla costa settentrionale dell'isola.

¹ Ienaga Saburō, *Nihon Shisōshi ni okeru Shūkyōteki Shizenkan no Ronri no Tenkai*, Tokyo, Shisensha, 1973, p.130.

ここをまた
われ住み憂くて
浮かれなば
まつは独りに
ならんとすらん

*Quando sarò stanco
di vivere in questo posto
e partirò di nuovo,
da solo rimarrà
il pino.
(Sankashū, 1450)*

Il poeta si mostra preoccupato per la condizione a cui condannerà il pino che, presumibilmente, si trovava davanti alla sua capanna, quand'egli partirà da quel luogo; ne parla come se fosse un vecchio amico con cui ha condiviso le difficoltà della solitudine e che purtroppo dovrà abbandonare per continuare il suo peregrinare: Saigyō usa il verbo *uku* 浮く, che letteralmente significa “fluttuare”, “galleggiare”, *kanji* presente anche in *ukiyo* 浮世絵, la pittura di genere che, successivamente, in epoca Tokugawa o Edo (1603 – 1868) ha il suo apice e che raffigura il cosiddetto “mondo fluttuante”, quello dei quartieri del piacere, delle *oiran* 花魁 (cortigiane di altissimo livello e di una cultura vastissima) e delle *geisha*; in Saigyō questo termine si tinge di tinte religiose ed esprime la natura errabonda del monaco e, più universalmente parlando, dell'esistenza umana, inoltre egli sceglie di rivolgersi al pino, *matsu* まつ: oltre ad essere omofono del verbo *matsu* 待つ “aspettare”, la pianta è anche simbolo dell'eternità, cosa che dà una nota ossimorica alla lirica: l'umano, Saigyō, “fluttuante” e vagabondo su questa terra, contrapposto al pino, la natura, che “aspetta”, in solitudine, per l'eternità. Si statuisce così il contrasto uomo-natura, l'effimero e l'eterno e quasi fosse un rimprovero del poeta a se stesso poiché volubile e non distaccato, come il suo status di bonzo imporrebbe, come il pino. Non bisogna però pensare che la natura dei *waka* di Saigyō sia sempre stoicamente indifferente al mondo e agli esseri che vivono in esso nella sofferenza, nella seguente lirica il poeta ci dipinge un quadro di una natura più “umana”, se così si può dire, o semplicemente meno distaccata di quanto possa sembrare.

あはれしる	<i>Anche il cielo</i>
空も心の	<i>ha un cuore che comprende</i>
ありければ	<i>la compassione,</i>
なみだに雨を	<i>fa cadere pioggia</i>
そふるなりけり	<i>simile alle lacrime</i>
	<i>(Sankashū, 829)</i>

Il cielo dunque “piange”, poiché comprende la misera condizione a cui sono condannati gli esseri su questa terra. Per indicare il cielo Saigyō usa, non a caso, la parola *sora* 空, che possiede anche un'altra accezione se letto come *kara*, ossia “vuoto”: ciò può essere letto come un rimando a ciò che viene esposto nel corpus di testi buddhisti conosciuti in Giappone come *Hannyakyō* 般若經, in sanscrito *Prajñāpāramitā Sutra*: nel *Hannyakyō* è affermata la “vuotezza” (*śūnya* in sanscrito), cioè che i fenomeni non possiedono esistenza intrinseca e per questo fundamentalmente vuoti.

Si noti il contrasto creato dall'accostamento dei termini *sora* e *kokoro* del secondo verso: il cielo, o il vuoto, possiede *kokoro*, che in questa lirica è stato tradotto con “cuore”, tenendo però sempre presente l'enorme campo semantico che copre nella lingua giapponese il lemma *kokoro* 心, ma soprattutto tenere a mente che in Estremo Oriente non esiste la dicotomia che c'è nella cultura occidentale tra “mente” e “cuore”; *kokoro* a seconda dei casi può essere sia l'uno sia l'altro se non entrambi. In ultimo si è scelto di tradurre *aware* nel primo verso con “compassione”, parola che va interpretata soprattutto per la sua accezione di “empatia”, una forte empatia verso tutti coloro che condividono la medesima sorte di sofferenza a cui si è condannati in questo mondo, sorte che *in primis* Saigyō condivide e come monaco si prodiga ad alleviare a tutti gli esseri.

La natura quindi nelle liriche del poeta-monaco è complice delle sorti degli esseri senzienti che sono nel *samsāra*, il ciclo delle rinascite, comune sia nella dottrina buddhista

che nelle varie correnti dell'Induismo; si è detto che questo è il risultato della forte influenza in Saigyō del *Daihatsu Nehangyō* 大発涅槃經, il cui insegnamento illustra che la natura del Buddha è presente in tutte le cose, facendo di esse tutte potenzialmente Buddha². Sembra infatti che questo abbia recato consolazione al poeta nei momenti più intensi del suo isolamento.

Per comprendere al meglio il ruolo che gioca la natura nei *waka* di Saigyō è necessario illustrare alcune nozioni sul concetto di *yūgen* 幽玄. Di difficile definizione, il concetto ha posto non pochi problemi agli intellettuali che hanno tentato di tradurlo o quantomeno trovare un suo equivalente nella letteratura occidentale. Il famoso storico delle religioni Suzuki Daisetsu Teitarō 鈴木大拙貞太郎 (1870 – 1966) definisce lo *yūgen* con le seguenti parole:

Yūgen è una parola composta le cui parti, *yū* e *gen*, significano “torbida impenetrabilità” e la cui combinazione significa “oscurità”, “inconoscibilità”, “mistero”, “oltre la comprensione”, ma non “ignoto totale”. Ciò che concerne lo *yūgen* non può essere soggetto all'analisi dialettica o ad una definizione chiara. Non si presenta ai sensi e all'intelletto con dei confini netti, ma ciò non significa che è completamente al di là dell'esperienza umana. Difatti, lo proviamo ma non possiamo portarlo alla luce, agli occhi di tutti. È qualcosa che sentiamo dentro noi stessi, e si può anche discorrerne, qualcosa che di comunicabile, ma soltanto fra coloro che sono in grado di provarlo. È nascosto dietro le nuvole, ma non del tutto fuori dalla vista, ne sentiamo la presenza, trasmette il suo messaggio occulto all'intelletto. La sensazione è tutta lì. Indefinibilità, insondabilità, torbidezza per certo sono caratteristiche di ciò che si prova. Sarebbe però un grande sbaglio se si considera questa torbidezza come empiricamente senza valore o privo di significato nella vita quotidiana. Ci si deve ricordare che la Realtà o l'origine di tutti i fenomeni è ignota all'intelletto umano, ma possibile da sentire in modo concreto.³

Comprendere il significato di *yūgen* è fondamentale per capire il pensiero e la poetica, oltre che di Saigyō, dei personaggi letterari suoi coevi, quali Fujiwara no Shunzei 藤原俊成

2 Mezaki Tokue, *Aesthete-recluses during the transition from Ancient to Medieval Japan*, Miner Earl, *Principles of Classical Japanese Literature*; Princeton Library of Asian Translations. Princeton, 1985, p.

3 Suzuki Daisetsu Teitarō, *Zen and Japanese Culture*, New York, Pantheon Books, 1959, pp. 220-221

(1114 – 1204), Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162 – 1241) e Jien 慈円 (1155 – 1225), anche lui monaco letterato, proveniente dal clan Fujiwara. Il concetto letterario avrà il suo apogeo in epoca medievale e sarà così profonda la sua influenza sull'estetica che Hisamatsu Sen'ichi 久松潜一 (1894 - 1976), uno dei più noti studiosi di letteratura giapponese, lo considera una chiave di lettura fondamentale di tutta l'epoca:

Il concetto letterario conosciuto come *yūgen* è un criterio importante per affermare se una cosa sia “medievale” o meno. Lo *yūgen* fu considerato un criterio estetico per tutta la durata del Medioevo. Nelle sottili implicazioni dei suoi simbolismi, si può notare l'influenza della filosofia buddhista, verso cui la popolazione si rivolse in cerca di conforto nei violenti sconvolgimenti sociali del periodo tardo antico e nel Medioevo. Il Buddhismo è la base della letteratura medievale.⁴

La concezione di *yūgen* nasce ben prima del Medioevo, essendo già presente durante il periodo Heian, seppur magari con sfumature e interpretazioni differenti, sarà però nel periodo Kamakura che lo *yūgen* ricoprirà il ruolo di spicco che durante l'età classica fu del *mono no aware*. L'estetica dello *yūgen* è tradizionalmente legata al *Nō* 能, uno dei tipi di teatro tradizionali insieme al *kabuki* 歌舞伎. Tale legame fu istituito da Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1364 – 1444), che insieme al padre Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次 (1333 - 1384), gettò le basi del teatro *Nō*. Zeami in particolare fu colui che fece dello *yūgen* il criterio estetico fondatore di questa forma teatrale. Nonostante ciò, esso si diffuse in tutte le arti del periodo medievale, seppur sotto diverse interpretazioni: si affermò che il pittore Sesshū Tōyō 雪舟等楊 (1402 – 1506), rappresentante del *sumi-e*, meglio conosciuta come “monocromo a inchiostro”, arrivò a concepire il *sumi-e* perché interpretò lo *yūgen* come “inesistenza”, e nonostante la sua tavolozza fosse limitata ad un solo colore, cosa che porterebbe a limitare la rappresentazione pittorica, con l'abile uso delle sfumature, riuscì a disporre di una vasta gamma di “colori”, riuscendo ad esprimere lo *yūgen* come nessun altro in pittura.⁵

4 Hisamatsu Sen'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Stanford, Centre of East Asian Studies, 1963, pp. 4-5

5 Tsubaki Andrew T., *Zeami and the Transition of the Concept of Yūgen: A note on Japanese Aesthetics*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1971, p. 64

Altro personaggio che interpretò in maniera simile a Sesshū lo *yūgen* fu Sen no Rikyū 千利休 (1522 – 1591), riformatore della *Cha no yu* 茶の湯, la Cerimonia de tè, che applicò lo *yūgen* in tutti gli aspetti della cerimonia, dal luogo dove si deve svolgere agli utensili usati, l'intera cerimonia deve rispettare criteri molto rigidi di semplicità e rusticità, tutto per ricreare “l'universo in una stanza e gioire dell'abbondanza immersi nella povertà”⁶

Per quanto riguarda Saigyō, la percezione dello *yūgen* è spesso ispirata dalla natura, dalla visione di scenari in momenti particolarmente carichi di *pathos*: una delle sue liriche più famose è anche quella che da molti è considerata il suo acme di poesia e molto popolare fra i giapponesi, tant'è che ancora oggi, il luogo che ispirò tali versi, vicino all'odierna Ōiso, nella prefettura di Kanagawa, è famoso per questi versi.

心なき	<i>Anche chi</i>
身にも哀れは	<i>non ha cuore ha conosciuto</i>
しりりかり	<i>la melancolia.</i>
鳴たつ澤の	<i>Tramonto d'autunno</i>
秋の夕暮れ	<i>nella palude ove si levano le beccacce.</i>

(*Sankashū*, 470)

Saigyō si presenta inizialmente con la pretesa di essere *kokoro naki*, letteralmente “senza cuore”, come dovrebbe essere un monaco, egli avrebbe teoricamente trasceso ogni sensibilità o, secondo la dottrina buddhista, ogni vulnerabilità proprie degli uomini ordinari, si smentisce però quasi subito, asserendo che anche se è oramai andato oltre le sensazioni mondane, egli è in grado di percepire l'*aware*, qui tradotto come “melanconia”. Il primo emistichio del *waka* gioca su un sottinteso eppur forte ossimoro: il poeta, che non ha il cuore, l'organo di “senso” che percepisce le emozioni, è comunque mosso da esse, quasi fosse intrinseco nella natura umana l'incapacità di rimanere indifferenti, quasi volesse insinuare che la salvezza della dottrina buddhista sia impossibile da raggiungere,

6 Tsubaki, *Ibidem*

se anche lui, osservante di tutte le regole e dettami del clero, è incapace di applicarle a pieno. La lirica si chiude con un *taigendome* 体言止め, una chiusura frequente del *waka* dove non vi è il predicato ma soltanto un sostantivo, il *taigendome* ha una potenza evocativa dell'immagine molto più efficace di una proposizione predicativa ed è in grado di creare quella sorta di "non-finitezza" tipica dello *yūgen*. Il secondo emistichio descrive il volo delle beccacce dalla palude, mentre il sole cala all'orizzonte in una giornata d'autunno.

L'uso del *kire* 切れ (taglio), divide in due la lirica, distinguendo nettamente due dimensioni, una interiore del poeta e una esteriore dell'ambiente, che dominano rispettivamente il primo e il secondo emistichio; esse sono in realtà corrispondenti: alla vista del panorama autunnale, Saigyō, convinto di essere ormai trasceso da ogni mondanità, rimane attonito alla inaspettata comparsa dell'*aware*, che prorompente si palesa, come dalla palude, apparentemente calma e silenziosa, si levano le beccacce in volo. Il *kire* diventa così il fulcro su cui si muove il punto di vista del lettore, prima sul poeta, e poi quella dello stesso poeta, che guarda il paesaggio che si staglia di fronte a lui. Si può dire quasi che egli sia un tutt'uno con la natura che lo circonda, i versi si muovono abilmente tra il microcosmo della interiorità del poeta e il macrocosmo della natura, sino ad annullare la divisione tra micro e macrocosmo, lasciando nel lettore, appunto, il senso di *yūgen*, dell'ineffabile, dell'ignoto, di ciò che solo si può percepire.

L'abilità di Saigyō in questi versi è quella di riuscire a creare un gioco di specchi tra la sua esperienza soggettiva nei primi versi per poi passare all'oggettiva scena della natura che però, riflette quella del poeta, per poi irrompere in un, seppur lento, ma inarrestabile senso di *mono no aware*, così intenso e accorato che anche un lettore ignaro di chi fosse il poeta, non rimane indifferente alla carica emotiva che trasmettono tali versi.

Le tre liriche analizzate ovviamente non rendono la molteplicità delle sfaccettature con cui Saigyō interpreta la natura, ma sicuramente si può comprendere quanto la sua poetica vada ben oltre alla semplice poesia "bucolica"; le implicazioni metafisico-esistenziali ivi presenti, a volte palesi altre volte volutamente celate, affondano le loro radici in

quell'ampio contesto religioso che è il Buddhismo e la diffusione delle diverse sette e delle loro interpretazioni della dottrina, ma non solo, anche il periodo storico in questione, insolitamente violento e instabile per la storia del Giappone, posero i letterati di fronte a problemi che essi, nella mollezza e nell'opulenza del periodo Heian, non avevano mai avuto modo di affrontare. Tali problemi però non erano sofferti solo dalle classi sociali altolocate, le cui preoccupazioni sono di natura, come già detto, filosofica, ma anche dalla popolazione comune, seppur in maniera più pratica e materiale: la differenza con cui la popolazione e, per usare le parole di Saigyō, i *Kumo-no-ue*⁷ 雲の上, vivono e interpretano la dottrina buddhista è molto grande che si potrebbe quasi dire che essi non fossero della stessa confessione religiosa.

Inoltre, sempre per l'influenza del Buddhismo, cambieranno addirittura i caratteri basilari della letteratura e la sua ricezione da parte della classe acculturata, ma soprattutto ci sarà una svolta radicale su chi scrive la letteratura: le coltissime cortigiane, protagoniste indiscusse della scena letteraria Heian, passano il testimone ai monaci asceti, come Saigyō prima e Kamo no Chōmei (1155 – 1216), autore del *Hōjōki* 方丈記, poi.

7 “Coloro che vivono al di sopra delle nuvole”, intendendo la Corte imperiale. Saigyō, *Sankashū* n. 2124.