

Capitolo 2

Sabi さび e Mono no Aware ものの哀れ: **i caratteri del *mujō* 無常 e l'animo poetico dei *suki no tonseisha***

Nel 1168, all'età di cinquantun anni, Saigyō partì in pellegrinaggio nello Shikoku, una delle quattro maggiori isole dell'arcipelago giapponese, per visitare i luoghi dove l'ex imperatore in ritiro Sutoku 崇徳天皇 (1119 – 1164), in seguito ai disordini Hōgen, visse i rimanenti anni della sua vita in esilio e rendere omaggio a Kūkai 空海 (774 – 835), fondatore della scuola Shingon 真言. Prima della partenza, fece una visita notturna al santuario di Kamo, a Kyōto, nel decimo giorno del decimo mese dell'anno 1168, come scrive nel *kotobagaki* (introduzione in prosa dei *waka*) della poesia 1181 del *Sankashū*.

Così come ho sempre fatto, continuai ad andare al santuario di Kamo anche dopo essere diventato monaco. Ora, in età matura, fui in procinto di partire in pellegrinaggio per lo Shikoku, pensando che magari non sarei mai tornato. Così feci una visita notturna al santuario nel decimo giorno del decimo mese del 1168. Volli presentare una richiesta al tempio, ma poiché indossavo le vesti da monaco e non potevo entrare dentro il santuario, chiesi che lo si presentasse in mia vece. La luna filtrava fievolmente tra gli alberi, cosicché l'atmosfera del posto sembrava ancor più sacra del solito e mi commossi profondamente.¹

Essendo un monaco buddhista, a Saigyō era interdetto l'ingresso al recinto sacro del *jinja*

1“そのかみ心ざし仕うまつりけるならひに世を遁れて後も賀茂に参りけり年高くなりて四國の方修行しけるに又歸りまるらぬ事もやとて仁安二年十月十日の夜参りて幣まるらせけり内へもまるらぬ事なればたなうの社に取りつぎて参らせ給へとて心ざしけるに木の間の月ほのと常よりも神さび哀におぼえて詠みける。”
Sankashū kotobagaki al waka 118, tratta da: LaFleur William, Awesome Nightfall: the life, times and poetry of Saigyō, Boston, Wisdom Publications, 2003, p.32

神社, il tempio shintō, e chiede dunque che la sua offerta venga presentata al santuario. Qui, in attesa sulla soglia, la visione della luna fra gli alberi, il pensiero di partire per una meta tanto lontana quanto era lo Shikoku per la sua epoca, ma soprattutto per l'incertezza di non poter rivedere i luoghi della capitale a cui era legato, lo muovono profondamente in quello che chiama *aware* 哀れ.

Sembra che la parola in origine fosse una semplice esclamazione di sorpresa, di improvviso turbamento. Il filologo Motoori Norinaga 本居宣長 (1730 - 1801) osserva che in seguito tale esclamazione di sorpresa si cominciò a scrivere con il carattere cinese 哀, che ha accezione di “triste”, “doloroso”². Soltanto però nel periodo Heian l'*aware* diverrà criterio estetico, fino addirittura a diventare estetica in se e per se, non solo nella letteratura, ma anche nella vita di corte. Nel *Genji Monogatari* 源氏物語, nel capitolo *Maboroshi* 幻 “il maestro di illusioni”³, il principe Genji, il protagonista, dopo la morte prematura e inaspettata della moglie, la Dama di Murasaki, cadrà in uno stato di profonda solitudine e malinconia, e arriva ad un'importante considerazione: la vita è transitoria, fugace e il mondo in cui viviamo è “fluttuante” (*ukiyo* 浮世), termine di cui anche Saigyō fa uso spesso e volentieri nelle sue liriche.

Il *mono no aware* è vissuto profondamente dalla nobiltà del Giappone classico, esso, infatti, era interpretato anche come stato lirico, oltre che atteggiamento estetico. Il letterato, possedendo un animo nobile e dunque sensibile, era il solo in grado di percepire il *mono no aware* che la natura, le cose, il mondo e addirittura l'amore stesso trasmettevano. L'*aware* è la voce con cui i fenomeni comunicano con l'animo umano capace di recepirlo, messaggi comunicati in un'arcana lingua sconosciuta.

Molti studiosi convengono che la diffusione e il conseguente successo dell'*aware* come estetica in epoca Heian non è casuale. È utile però uscire dalle tranquille e lussuose sale del palazzo imperiale dove la corte e i suoi letterati vivevano struggendosi per vedere la situazione del paese al di fuori del contesto della corte. Nel nono secolo, Kūkai fondò la

2 Miner Earl, *Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford, Stanford University Press, 1968, p. 98

3 Vedi: Murasaki Shikibu, *Genji Monogatari*, trad. a cura di Orsi Maria Teresa, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2012, p. 867

scuola chiamata Shingon, in cinese Zhēnyán, nota in Occidente come Buddismo giapponese esoterico o tantrico. Poco prima, nell'ottavo secolo, il monaco cinese Jiànzhēn 鑑真 (688 – 763), conosciuto in Giappone come Ganjin, portò nell'arcipelago gli insegnamenti della scuola Tiāntài 天台; in seguito il monaco Saichō 最澄 (767 – 822), tornato dalla Cina nel 805, fondò la scuola Tendai, ramo giapponese del Tiantai cinese.

La fioritura del Buddismo va vista anche in chiave antropologica, soprattutto per comprendere cosa lega gli avvenimenti appena descritti con il successo dell'estetica del *mono no aware*, bisogna però considerare anche il quadro religioso del Giappone prima dell'avvento del Buddismo.

Lo Shintō 神道, la religione autoctona del Giappone, è una complessa forma di animismo che, possedendo una mitologia definita, lo avvicina di più ad un politeismo con tratti sciamanici. Il culto non ebbe nome fintanto che il Buddismo non arrivò nell'arcipelago e la nomenclatura non fu il solo problema che dovette affrontare con la nuova fede religiosa. Profondamente diverse fra di loro, vi fu una vera e propria disputa in campo ideologico fra le due e non solo, basti pensare che ai monaci buddhisti era proibito entrare nell'area sacra dei santuari shintō. Fu proprio Kūkai a “risolvere” l'annosa diatriba, inglobando, con la cosiddetta teoria del *honji suijaku* 本地垂迹, lo Shintō e i suoi innumerevoli *kami* 神 (divinità) nell'universo buddhista. Secondo la suddetta teoria, i *kami*, originariamente le personificazioni degli elementi naturali in senso molto lato fino ad includere gli spiriti degli antenati, altro non erano che le manifestazioni (*suijaku*) delle forme originarie (*honji*) dei buddha e dei *bodhisattva*⁴, connettendo le due confessioni religiose e creando quell'unica e poliedrica realtà quale è la spiritualità giapponese. Questo connubio durerà fino al diciannovesimo secolo, quando la Restaurazione Meiji (1866 – 1899) impose lo Shintō come culto di Stato.

Importante per il discorso è la interpretazione dell'esistenza. Difatti lo Shintō non poneva problemi di natura ontologica all'adepto, si prenda ad esempio la morte: essa è soltanto un passaggio, poiché l'animo umano, proprio come i *kami*, è considerato immortale e non vi era nulla di concettualmente diverso da questo livello di esistenza, se non quella dei *kami*

4 Raveri Massimo, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, Collana PBE, 2014, p. 220

stessi, ritenuta superiore. Il Buddhismo introdusse la speculazione sulla natura transitoria e impermanente dei fenomeni, inclusa l'esistenza umana. L'introduzione di simili pensieri in un contesto, come quello del Giappone antico, in cui non fu mai messo in discussione il mondo fenomenico né tanto meno si concepì mai l'esistenza di un qualcosa al di fuori dell'esistenza stessa, come può esserlo il nirvana, mise in crisi la fede shintō e gettò in uno stato di turbamento non indifferente coloro che recepissero la dottrina buddhista. L'*aware* e l'estetica ad esso connessa sono la risposta sintomatica alla concezione buddhista dell'impermanenza e della transitorietà, le cui implicazioni non furono del tutto accettate, sia dal punto di vista religioso che per le conseguenze che ciò ebbe sulla società, sulla cultura, sulla politica e non di meno sulla vita quotidiana.

Come uomo del suo tempo, anche Saigyō si cruciò a tal proposito e la sua poetica nasce proprio dal contrasto dell'essere monaco buddhista ma allo stesso tempo uomo nobile capace di captare la fievole voce del *aware*. La seguente lirica, scritta durante le innumerevoli peregrinazioni del monaco, nella sua apparente semplicità, pone al lettore un grande interrogativo, forse ancora irrisolto.

たちよりて	<i>Approssimandosi</i>
柴のけぶりの	<i>che tristezza</i>
あはれさを	<i>il fumo degli sterpi.</i>
いかが思ひし	<i>Chissà quali pensieri attraversavano</i>
冬の山里	<i>il villaggio invernale.</i>

(*Sankashū*, 736)

Saigyō, nel suo vagabondare, giunge infine ad un villaggio montano, dai comignoli delle case sale il fumo dei focolari domestici, che denunciano la presenza di vita nel villaggio che altrimenti pare immoto e deserto. Nonostante il carattere apparentemente descrittivo, il primo emistichio contiene un importante simbolismo, il fumo. Il fumo offusca la vista, ne impedisce la limpidezza e, nella simbologia buddhista, è l'illusione prodotta dal mondo

fenomenico. Esso incorpora tutte le caratteristiche della transitorietà dell'esistenza e il poeta ne percepisce tutto l' *aware*, reso qui come "tristezza", di coloro che presumibilmente si riscaldano presso il focolare. Il secondo emistichio è invece una domanda, probabilmente retorica, che il poeta si pone. L'umanità è consapevole di vivere in un mondo illusorio? Sa che l'esistenza è in verità una trappola, che ogni sforzo che compiuto per vivere non fa altro che appesantire le già gravi catene della schiavitù del mondo dei fenomeni? Forse, ignari di tutto ciò, gli uomini conducono una vita felice proprio perché ignari della vera e ultima realtà delle cose. Se messa in questi termini, la conoscenza diventa una maledizione e l'ignoranza una beatitudine.

琴の音に
なみだを添へて
流すかな
絶えなましかば
と思ふあはれ

*Ahimè, al suono del koto
aggiungo
lacrime a pioggia.
La compassione imporrebbe
che non si fermassero mai.*

(Sankashū, 922)

In quest'ultima lirica, Saigyō, diversamente dalle poesie affrontate, trasporta il lettore nelle ampie e lussuose sale del Palazzo imperiale, come se il poeta volesse offrire un assaggio di sé prima di vestire gli abiti del monaco, quando da cortigiano e Capitano della Guardia Imperiale, viveva a palazzo. Il cambio di scena ci viene suggerito dalla presenza del *koto* 琴, strumento musicale della famiglia della cetra, rivisitazione giapponese del cinese guzheng 古琴. Il *koto*, un cordofono di notevoli dimensioni e di non facile trasportabilità, fu appannaggio esclusivo della corte fino al diciassettesimo secolo, quando Yatsunashi Kengyō 八橋検校, musicista e compositore giapponese, lo portò ad una più vasta fruibilità modificandone alcune parti e componendo dei brani poi divenuti dei classici, come

Rokudan. Ai tempi di Saigyō dunque si può essere certi che il *koto* venisse suonato soltanto a corte. Nella soffusa e intima atmosfera del palazzo, riecheggia il suono del *koto*, particolarmente struggente, ad esso si aggiungono delle lacrime, non è dato sapere se del suonatore o del poeta stesso. Le lacrime scorrono a profusione, inarrestabili, si ignora anche la causa per cui esse scorrano. Le lacrime e il verbo “scorrere” 流す richiamano l’immagine dell’acqua, altro potente simbolo di transitorietà e impermanenza. Kamo no Chōmei, nel primo capitolo del *Hōjōki* 方丈記 (Memorie della mia capanna), dice:

La corrente di un fiume scorre senza interruzione, ma l’acqua non è la stessa. La schiuma galleggia nei punti di ristagno ora svanisce, ora rinasce, ma non persiste mai lungamente.⁵

L’*aware* compare nel secondo emistichio, esso impone che le lacrime non smettano di scorrere. L’uomo dall’animo sensibile, che percepisce e comprende il pathos dell’atmosfera creata dal *koto*, non può fare altro di fronte all’evidenza della realtà delle cose e tanta è la commozione portata da tale consapevolezza che egli si lascia andare al pianto.

L’enfasi posta sulla transitorietà e sull’impermanenza è notevolmente diffusa tra il periodo tardo Heian e l’inizio del Medioevo. Il carattere usato nella scrittura per tali concetti era *mujō* 無常. Inizialmente il *mujō* e le questioni che ne derivavano furono applicate solo alla vita umana, in seguito, proprio durante il periodo medievale, il *mujō* si estese ad una gran varietà di attività umane. Di nuovo Kamo no Chōmei può fornirci un esempio chiarificatore di tale tendenza, sottoponendo al *mujō* anche la questione delle abitazioni, che, come l’uomo, sono destinate a crollare.

Tali sono gli uomini e le dimore del mondo. Nella splendida capitale, dove le abitazioni degli umili e quelle dei potenti gareggiando con le tegole allineano le cime dei loro tetti, può ben sembrare ch’esse, senza mai mutare, siano passate di generazione in generazione; e però, se si domanda se ciò sia vero, rare sono quelle antiche. Alcune, demolite l’anno passato, furono ricostruite quest’anno; altre che furono già case grandi, ne furono fatte di piccole. Lo stesso è degli uomini che le abitano: il posto è identico, le persone numerose; e però di quelli che prima conoscevamo, due o tre, al massimo, su venti o trenta sono rimasti. [...]

5 Kamo no Chōmei, *Hōjōki*, trad. di Muccioli Marcello, Carabba Editore, Lanciano, 1929, p.7

Essi non sono dissimili dalla rugiada sul convolvolo: talvolta è caduta la rugiada e son rimasti i fiori; ma questi, benché rimasti, si seccano al sole del mattino; talvolta i fiori appassiscono e la rugiada resta, ma pur restando, essa non giunge alla sera.⁶

Sia i fastosi palazzi dei nobili che le umili dimore dei poveri rispondono alla medesima legge che governa anche la vita degli uomini. I *suki no tonseisha*, e non di meno Saigyō, decidono deliberatamente di vivere in abitazioni che rispecchino fedelmente l'impermanenza. Lo *iori* 庵 (“tugurio”; “eremo”) è costruito con materiali naturali quali sterpi (*shiba* 柴) o paglia e si inserisce perfettamente nell'ambiente dove è costruito, di solito su di una montagna o nei recessi di una foresta. Deve essere minimo e essenziale, poter essere eretto in poco tempo. Talmente poca era l'importanza data alla costruzione della capanna che essa era costruita senza tener conto della geomanzia cinese, il *feng shui* 風水, che solitamente dettava le regole su dove e come costruire un'abitazione. Lo *iori* doveva trovarsi in un luogo il più remoto e isolato possibile, affinché non fossero disturbati dalla meditazione. Molti eremiti, una volta “scoperti”, si ritiravano in luoghi ancor più irraggiungibili. D'altro canto Saigyō non disprezzava assolutamente la compagnia di qualcun altro, poiché avesse i “requisiti” adatti.

さびしさに

たへたる人の

またもあれな

庵ならべらん

冬の山里

Colui che

può sopportare (tanta)

solitudine,

che (venga) presso il (mio) eremo

nel paese montano d'inverno.

(Sankashū, 513)

Si può dire che il *waka* sia un una sorta di invito al romitaggio. Nel primo emistichio, Saigyō fa menzione della solitudine, *sabi* さび, la condizione che probabilmente più di tutte metteva in difficoltà il poeta. Egli conosce la durezza dell'essere eremita e si domanda

6 Kamo no Chōmei, ivi, p.8-9

se vi sia qualcuno capace di sopportarne le difficoltà. Il *sabi* (solitudine) è un altro punto cardine della poetica del tardo periodo Heian. L'amore e la ricerca del *sabi* era considerata tra i letterati della Corte un'attitudine sofisticata e Saigyō per i cortigiani era un ammirevole esempio di tale attitudine.

何處にも
住まれずばただ
住まであらん
柴のいほりの
暫しなる世に

*In nessun luogo è il luogo
dove fermarsi e vivere,
ovunque andrà bene.
Tugurio di sterpi
in (questo) mondo caduco.
(Sankashū 2175; Shinkokinshū 1778)*

In questa poesia è riassunta l'interpretazione di *mujō* di Saigyō. È un inno all'impermanenza, un elogio del viaggio e non ultimo un'avvertenza: il mondo, *yo* 世, è effimero, come il tugurio di sterpi (*shiba no iori* 柴の庵) del monaco. Punto centrale della poesia è l'assonanza omofonica che intercorre tra *shiba* 柴 “sterpi” e *shibashi* 暫し “caduco”: così come l'eremita vive nella capanna di sterpi, così vivono nel mondo gli uomini, mondo che è transitorio quanto la capanna; non vi è un luogo adatto per fermarsi a vivere, solo il viaggio, perfetta metafora dell'esistenza, è l'unico modo per prendere coscienza del *mujō*, la verità ultima della realtà. La tematica del viaggio è frequentemente associata al *mujō*, soprattutto durante il periodo medievale⁷. Nulla ispira l'animo dei *suki no tonseisha* come l'intraprendere un viaggio senza certezza di ritorno. Il viaggio e la vita dell'eremita erano perfettamente in sintonia con il *mujō*, ma soprattutto alludevano alla metempsicosi che l'anima intraprende dopo la morte. In un certo senso, l'essere eremiti e vagabondi “allena” l'anima all'estrema odissea nell'aldilà. In tal proposito Saigyō dedicò un *waka* in onore della cerimonia funebre dell'ex imperatore in ritiro Toba 鳥羽天星 (1103 – 1156)⁸.

⁷ Mezaki Tokue, “Aesthete-recluses during the transition from Ancient to Medieval Japan”, Miner Earl, *Principles of Classical Japanese Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p.176

⁸ Vedi: Saigyō *Sankashū* 854

La poesia fu dedicata al sovrano durante il trasporto della salma nella tomba, il poeta interpreta il percorso del corteo funebre come l'inizio del viaggio dell'ex imperatore verso la sua dimora estrema, viaggio che, iniziato in questo mondo, lo porterà ai confini di esso e ancora oltre, dove il corteo non lo potrà seguire.

La poesia di Saigyō ispirò altri dopo di lui a intraprendere l'arduo sentiero dei *suki no tonseisha*. Prima fra tutti sarà la cosiddetta “Dama di Nijō” 二条 (1258 – 1307), autrice del *Towazugatari* とわづがたり (letteralmente “un racconto non richiesto”). Costei fu una concubina dell'imperatore Go-Fukakusa 後深草天皇 e oggetto di gelosie della consorte dello stesso imperatore Higashi Nijō 東二条. La Dama di Nijō, ispirata dalla lettura del *Saigyō Monogatari* 西行物語, una biografia medievale del monaco, di cui si ignora l'autore, scelse di seguire l'esempio di Saigyō e si fece monaca, intraprendendo un lungo viaggio per il paese, fedelmente raccontato nella sua opera.

Decisamente più tardi, un altro grande esponente della poesia ispirato dal poeta-monaco fu Matsuo Bashō 松雄芭蕉 (1644 – 1694), anche lui fece parte del clero buddhista e maestro della poesia *haiku* 俳句, la famosa poesia giapponese a tre versi. Matsuo, anch'egli viaggiatore, nel suo *Oku no Hosomichi* 奥の細道 (la stretta strada per il Nord/interno), annota la sua esperienza, in un misto di prosa e versi *haiku*, il suo periglioso viaggio attraverso il Giappone del diciassettesimo secolo.

Questi sono solo due dei numerosi esempi che fecero della strada la loro casa e del viaggio uno stile di vita. Tutto ciò si può ricondurre alla fortissima e onnipresente influenza del Buddismo, la cui filosofia si può dire sconvolse l'anima dell'intero paese e forse, monopolizzando l'attenzione e la spinta creativa di intere generazioni di intellettuali, impedì qualsiasi altra possibile speculazione filosofica che non fosse simile, almeno in parte, a quelle della dottrina buddhista. Solo con la Restaurazione Meiji il Buddismo, visto come un inquinante pensiero straniero, sarà dapprima separato dal culto shintoista e poi drasticamente limitato quando, nel 1868, lo Shintō venne istituzionalizzato come religione di Stato.

